



Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

*LITTERATURES DE L'EUROPE UNIE*

Ciclo XXIV

L-LIN/03

10/H1

*L'univers féminin du picaresque*

Presentata da: **Valentine Castellarin**

**Coordinatore Dottorato**

**Chiar.ma Prof.ssa A. Paola Soncini**

**Relatore**

**Chiar.mo Prof. Ruggero Campagnoli**

**Esame finale anno 2012**

In collaborazione con



# REMERCIEMENTS

Je souhaiterais faire part de toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse, M. Ruggero Campagnoli, qui a su encadrer mon travail en me faisant part de précieux conseils.

J'exprime ma gratitude envers toutes les personnes qui m'ont aidée au cours de ce parcours de recherche ; je remercie particulièrement tous les membres du doctorat DESE, notamment Mme Anna Soncini, Mme Romana Zacchi, Mme Paola Puccini et M. Fabio Regattin.

Je remercie également Mme Lourdes Terrón Barbosa, Mme Hilary Nesi, M. Roberto Poma, qui ont eu la gentillesse de m'accueillir pendant mes séjours en Espagne, en Angleterre et en France.

Je remercie enfin les membres du jury :

Georges Freris (Thessalonique),

Medea Kintsurashvili (Tbilisi),

Eric Lysøe (Clermont-Ferrand),

Antonietta Sanna (Pise),

Barbara Sosien (Cracovie),

Anna Soncini (Bologne),

Vidya Vencatesan (Bombay).

## RÉSUMÉ

Les considérations sur le statut de la femme dans la littérature picaresque sont principalement limitées à la production littéraire espagnole. Nous ne pouvons que constater l'absence d'une étude comparatiste s'attachant aux personnages féminins qui peuplent le monde picaresque des pays où ce genre littéraire s'est majoritairement affirmé : l'Espagne, la France et l'Angleterre. Le but de cette analyse est de proposer une comparaison exhaustive entre les personnages féminins des romans picaresques européens de l'époque classique. Ceux-ci sont présentés selon les âges de la vie féminine : l'enfance, la jeunesse, l'âge d'épouse et de mère et la vieillesse. L'exploration de ces catégories d'âges dans lesquelles les rôles féminins se construisent met en évidence la place déterminante qu'ils occupent dans la narration. Leurs tâches, leurs comportements, leurs modes relationnels sont analysés dans les différents espaces et à l'intérieur d'un cadre temporel qui leur sont propres. Les représentations de la femme qui sont diffusées par les écrivains sont bien souvent marquées par une conduite désordonnée. Que les femmes soient victimes d'une société sexiste ou bien qu'elles fassent sciemment de mauvais choix, elles sont dans la majorité des cas, inexorablement condamnées à accepter la condition d'infériorité qui leur est imposée. Il est pourtant une catégorie d'entre elles qui ne s'en tient pas au rôle qui lui est dévolu à l'époque par la société et ses institutions et qui met en place toute une série de stratagèmes lui permettant de se frayer un chemin dans un monde dominé par la supériorité masculine.

## ABSTRACT

Considerations on female status in picaresque literature are principally limited to the Spanish literary production. We can simply note the absence of a comparative study dealing with female characters that fill the picaresque world of the countries where this literary genre mainly developed: Spain, France and England. The aim of this analysis is to propose an exhaustive comparison between the female characters of European picaresque novels of the classical period (16<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> centuries). These characters are shown according to the different periods of a woman's life: childhood, youth, the age of wife and mother and old age. The exploration of these different groups in which the female roles are constructed gives prominence to the important place these female characters occupy in the narration. Their respective tasks, behaviours and styles

of interaction are analyzed in the different spaces and temporal contexts that are peculiar to them. The female representations created by the writers are often characterized by a disorderly mode of behavior. Whether they are victims of a sexist society or knowingly make bad choices, in the majority of cases, they are inexorably doomed to accept the condition of inferiority that is forced on them. Nevertheless, there is a category of women that do not want to accept the role that is expected by society and its institutions; these set up a whole series of stratagems that permit them to work their way in a world dominated by male superiority.

### **RESUMEN**

Las consideraciones sobre el estatuto de la mujer en la literatura picaresca quedan esencialmente limitadas a la producción literaria española. No se puede que constatar la ausencia de un estudio comparativo que trate de los personajes femeninos que poblan el mundo picaresco de los países donde este género se desarrolló mayormente: España, Francia e Inglaterra. El objetivo de esta análisis es de proponer una comparación exhaustiva entre los personajes femeninos de las novelas picarescas europeas de la época clásica (Siglos XVI-XVIII). Estos personajes son presentados según las diferentes edades de la vida femenina: la niñez, la juventud, la edad de mujer, de madre y la vejez. La exploración de esas categorías de edad en las cuales las mujeres desempeñan sus papeles evidencian sus posiciones determinantes en el relato. Sus tareas, sus conductas, sus modos de relacionarse son analizados en los distintos espacios y dentro de un cuadro temporal que las caracterizan. La mayoría de las veces, las representaciones que los escritores dan de la mujer muestran una conducta desordenada. Las mujeres son condenadas a aceptar la condición de inferioridad que se les impone sea porque las mujeres son víctimas de una sociedad sexista o hacen voluntariamente malas elecciones. Sin embargo, hay una categoría de mujeres que no acepta este papel y emplea una serie de estratagemas que les permite abrirse camino en un mundo dominado por la superioridad masculina.

### RIASSUNTO

Le considerazioni sullo statuto della donna nella letteratura picaresca sono principalmente limitate alla produzione letteraria spagnola. Non possiamo che constatare l'assenza di uno studio comparatista che tratti dei personaggi femminili che popolano il mondo picaresco dei paesi dove questo genere letterario si è maggiormente affermato: la Spagna, la Francia e l'Inghilterra. Lo scopo di quest'analisi è di confrontare esaurientemente i personaggi femminili dei romanzi picareschi europei dell'epoca classica (dal cinquecento al settecento). Questi personaggi sono rappresentati secondo le fasi della loro vita: l'infanzia, la gioventù, la maturità e la vecchiaia. L'esplorazione di queste categorie di età nelle quali i ruoli femminili si vanno costituendo, mette in risalto la posizione determinante che questi personaggi occupano nella narrazione. I loro compiti, i loro comportamenti, i loro modi di relazionarsi sono analizzati nei diversi spazi e all'interno di un quadro temporale che li caratterizza. Le rappresentazioni della donna che vengono trasmesse dagli scrittori spesso mettono in evidenza una cattiva condotta. Che le donne siano vittime di una società sessista o che facciano consapevolmente scelte sbagliate, sono nella maggioranza dei casi, inesorabilmente condannate ad accettare la condizione d'inferiorità a loro imposta. Tuttavia, c'è una categoria di donne che non accetta il ruolo che le è attribuito all'epoca dalla società e dalle istituzioni e che mette in atto una serie di stratagemmi che permettono loro di emergere in un mondo dominato dalla superiorità maschile.

## SOMMAIRE

### REMERCIEMENTS

<b>RÉSUMÉ</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>6</b>
<b>I-Le contexte économique, politique, social et religieux de la picaresque espagnole</b>	<b>7</b>
<b>II-Les prémices du genre picaresque</b>	<b>12</b>
<b>III-Evolution du roman picaresque espagnol</b>	<b>14</b>
<b>IV-La fortune de la picaresque en dehors de l'Espagne</b>	<b>17</b>
<b>V-Qu'entend-on par roman picaresque ?</b>	<b>23</b>
<b>VI-Pourquoi l'univers féminin du picaresque ?</b>	<b>26</b>
<b>VII-Le choix du corpus</b>	<b>28</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : LES FIGURES FÉMININES</b>	<b>39</b>
<b>I-La jeune fille</b>	<b>41</b>
<b>II-La femme mariée</b>	<b>78</b>
<b>III- La mère</b>	<b>103</b>
<b>IV-La femme en dehors du mariage</b>	<b>118</b>
<b>DEUXIÈME PARTIE : LES ESPACES DU FÉMININ</b>	<b>166</b>
<b>I-Les espaces topographiques</b>	<b>170</b>
<b>II-Les fonctions narratives des lieux</b>	<b>177</b>
<b>III-Les fonctions symboliques des lieux</b>	<b>238</b>

<b>TROISIÈME PARTIE : LA TEMPORALITÉ ET LE FÉMININ</b>	<b>247</b>
<b>I-Le temps du récit</b>	<b>249</b>
<b>II-Le temps de l'écriture</b>	<b>267</b>
<b>III-Le poids du temps</b>	<b>277</b>
<b>QUATRIÈME PARTIE : LA FEMME, ENTRE VISION RÉTROGRADE ET MODERNITÉ</b>	<b>284</b>
<b>I- La force du destin</b>	<b>285</b>
<b>II-Les moyens de l'émancipation féminine</b>	<b>297</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>342</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>350</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>384</b>
<b>INDEX</b>	<b>388</b>

## **INTRODUCTION**



Le roman picaresque appartient d'abord à l'Espagne où il apparaît sous le règne de Charles Quint avec le *Lazarillo de Tormes*, reconnu comme le prototype du genre. La pleine floraison du roman picaresque, avec le *Guzmán de Alfarache* et le *Buscón* se situe au cœur de ce que l'on appelle le Siècle d'Or espagnol, moment où l'Espagne traverse une grave crise politique et économique et se démarque dans le même temps par la qualité de sa production littéraire et artistique. Ce roman, à travers son personnage, dénonce les vices, les tares, les malheurs des différentes classes sociales à une époque où la misère et la pauvreté s'abattaient avec férocité sur une société figée.

Le genre picaresque gagne très vite les autres pays européens grâce aux différentes traductions des œuvres majeures de la picaresque espagnole, influençant ainsi la production nationale de ce type de roman.

Nous délimiterons notre recherche à la période classique (du XVI<sup>ème</sup> au XVIII<sup>ème</sup> siècle), pendant laquelle la production littéraire espagnole, française et anglaise a été de majeur intérêt en matière de picaresque. Après avoir précisé le contexte politique, économique et social dans lequel apparaît le roman picaresque espagnol, nous nous attacherons rapidement dans cette introduction, aux possibles sources de ce type de roman avant d'analyser son évolution et les raisons de son succès en dehors de l'Espagne. Nous essaierons ensuite de justifier pourquoi notre choix a porté sur l'univers picaresque du féminin et comment nous avons procédé pour définir notre corpus.

## **I-LE CONTEXTE ÉCONOMIQUE, POLITIQUE, SOCIAL ET RELIGIEUX DE LA PICARESQUE ESPAGNOLE**

### ***1-LA SITUATION ÉCONOMIQUE ET POLITIQUE***

La naissance du roman picaresque a lieu dans le contexte d'une société d'ordres bouleversée par de graves tensions politiques, économiques et idéologiques. La période historique est marquée par la fin du règne de Charles Quint qui abdique

en 1556 et de Philippe II qui meurt en 1598. A cette instabilité politique, correspond une crise financière liée à la difficulté de gestion d'un immense empire colonial, au déclin de l'industrie nationale, à l'oisiveté de la noblesse et à une bourgeoisie déficiente. Citons à ce sujet Michel Cavillac<sup>1</sup> :

La prolifération des gueux n'était pas une lubie de moraliste. Il est tentant de supposer que la mobilité sociale, vers 1590, s'effectuait surtout dans le sens descendant : la « bourgeoisie » n'était-elle pas en train de se vider par le bas à un rythme proportionnellement accéléré par la trahison de ses couches supérieures ?

L'Espagne du XVIème siècle, à l'instar des autres pays d'Europe, connaît la prolifération des gueux à la suite des guerres continuelles, des pestes et des famines qui sévissent dans le pays. Le règne de Philippe II est traversé par de graves crises financières qui entraînent la dévaluation de la monnaie à plusieurs reprises ainsi qu'un appauvrissement des classes moyennes et basses. La situation s'aggrave à partir de 1580, les diverses épidémies de peste ayant décimé la population. A cela s'ajoutent les mauvaises récoltes qui ont des conséquences catastrophiques. L'augmentation du prix des céréales a pour cause directe le problème de la faim dans tout le pays. Les crises perdurent pendant tout le XVIIème siècle et la situation devient tragique aussi bien pour le monde paysan que pour la population urbaine.

Lorsque Philippe III succède à Philippe II, la possibilité qui s'offre à l'Espagne de réorganiser son économie, grâce aussi à la paix qui s'instaure avec la France, n'est pas saisie. Philippe III laisse le pouvoir effectif aux mains de ses ministres (Le Duc de Lermes en particulier). Les ministres n'ont aucun projet politique pour gouverner le pays, ils ne songent qu'à s'enrichir personnellement. Aussi, la crise économique qui avait frappé l'Espagne dans la seconde moitié du XVIème siècle s'aggrave-t-elle et cause-t-elle l'appauvrissement de la petite noblesse, la misère des couches populaires et un flux migratoire interne des campagnes vers les villes, où les structures productives insuffisantes ne sont pas en mesure d'absorber cette main-d'œuvre supplémentaire. L'Espagne n'a pas su

---

<sup>1</sup> Cavillac Michel, "L'enfermement des pauvres en Espagne à la fin du XVIème siècle" dans *Actes sur la Picaresque Européenne*, Montpellier, Centre d'Etudes Sociocritiques, 1976, vol. 2, p. 52.

développer les secteurs d'activité du commerce, de la production, de l'artisanat en raison surtout d'une mentalité rétrograde. A la mort de Philippe III en 1621, Philippe IV lui succède mais il confie le pouvoir effectif au Comte d'Olivares, dont la formation essentiellement militaire le place dans l'incapacité de gouverner sur le plan politique et économique. Petit à petit, l'Espagne reste en marge du mouvement vers la modernité économique qui caractérise le reste de l'Europe.

### ***2-LA SITUATION SOCIALE***

Du point de vue social, deux grandes castes coexistent, celle de la grande et de la petite noblesse et la caste inférieure des roturiers, artisans, commerçants, paysans et gueux. Ces deux castes sont nettement séparées par le concept d'honneur (d'une importance capitale pour la noblesse), c'est-à-dire que la naissance détermine la vie sociale. De plus, il existe trois grandes communautés ethniques ayant chacune sa religion, à savoir la religion chrétienne, juive et musulmane.

Les concepts d'honneur et de « pureté de sang » (*limpieza de sangre*) sont une véritable obsession de la société espagnole du Siècle d'Or. Cette pratique discriminatoire est institutionnalisée en 1555 lorsque le nouveau pape Paul IV ratifie le statut tolédan de 1547 et que le nouveau roi d'Espagne le ratifie à son tour en 1556. Cette pratique consiste à obtenir la délivrance, par des instances bien précises mandatées pour cela, d'un « certificat de pureté de sang » (établi après enquête, les « *pruebas* » ou « *probanza* ») attestant que l'intéressé ne compte ni juif ni maure dans ses ascendants, y compris les plus lointains. Chaque organisme ou institution doté d'un tel statut (« *el estatuto* ») exige alors ce document, cette preuve, de toute personne désireuse d'y entrer.

Cette « pureté de sang » est néanmoins problématique dans les milieux privilégiés où les alliances matrimoniales se sont multipliées entre chrétiens de vieille souche et nouveaux convertis entre la fin du XV<sup>ème</sup> siècle et le milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle. La mentalité des Espagnols change radicalement, désormais le nouveau système de valeurs est fondé sur la richesse et le pouvoir.

José Antonio Maravall, l'éminent spécialiste des mentalités et des idées politiques de l'Espagne classique, rappelle dans son ouvrage sur la littérature picaresque<sup>2</sup> que chacun aspire à s'élever socialement.

Se dispara la aspiración social hacia los altos niveles del honor (que por otra parte, cada vez pueden verse más confundidos y relajados) o, lo que es lo mismo, hacia la nobleza (verdadera o fingida, hacia el estado de caballero); o bien se limita a moverse hacia el logro de niveles de una mayor capacidad adquisitiva de los bienes que la sociedad ofrece por dinero (cualquier sea la calificación moral de las vías empleadas para ese logro).<sup>3</sup>

### **3-LA QUESTION RELIGIEUSE**

Après la conquête de Grenade et la chute de la dernière dynastie maure de la péninsule, les rois catholiques ordonnent l'expulsion des Juifs. En 1492 est émis l'Edit d'expulsion à la suite duquel des communautés entières rejoignent les rangs des marranes (nom donné à l'époque aux Juifs convertis suspectés de continuer à pratiquer le judaïsme en secret). A partir de cette date, il y a en Espagne deux catégories de chrétiens, les « anciens » et les « nouveaux », ces derniers restant séparés des premiers car n'ayant pas la même « pureté de sang ». Le Saint Office exerce une répression sans pitié contre les marranes et les « moriscos »<sup>4</sup>. Les Castillans, fiers de leur origine « pure », refusent d'exercer des fonctions intellectuelles ou techniques, qui sont réservées, depuis l'âge des rois catholiques aux Espagnols d'origine juive ou musulmane. La crainte d'être assimilés à des Juifs pousse les Espagnols chrétiens à négliger les activités scientifiques et commerciales. Ce qui entraîne la ruine économique du pays, déjà amorcée par le dépeuplement des campagnes et les guerres religieuses.

---

<sup>2</sup> Maravall J. A., *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus, 1986, p. 357.

<sup>3</sup> « L'aspiration sociale vise les hauts niveaux de l'honneur (qui par ailleurs, peuvent être toujours plus confus et relâchés) ou, ce qui équivaut au même, la noblesse (vraie ou feinte, jusqu'à l'état de chevalier) ; ou bien elle se limite à se déplacer vers l'obtention de niveaux d'une majeure capacité acquise de biens que la société offre en échange de l'argent (quelle que soit la qualification morale des moyens employés pour arriver à cela). » (Traduction libre).

<sup>4</sup> Le terme de « morisco » s'est appliqué, spécialement au Moyen Age, aux Maures d'Espagne qui pendant la Reconquête se convertissaient et acceptaient la domination chrétienne.

### **4-LE FLÉAU DE LA PAUVRETÉ**

La pauvreté cesse d'être un état qui concerne une minorité de personnes, elle devient une menace omniprésente aussi bien pour les hidalgos ruinés que pour les travailleurs endettés. Les pauvres augmentent de façon démesurée. Parmi eux figurent les mendiants, les vagabonds, les prostituées, les soldats errants, les enfants livrés à eux-mêmes. Les misérables trouvent refuge auprès des églises mais le nombre croissant de désemparés oblige les autorités à se protéger contre la pauvreté qui est perçue comme une menace ou un danger. Aussi, cherche-t-on à résoudre ce problème en adoptant des mesures adéquates. Déjà en 1526, l'humaniste Luis Vives<sup>5</sup> dans son *De subventionae pauperum* exprime sa position favorable à la récupération des mendiants par le travail. Cette tentative de lutte contre le parasitisme est cependant critiquée car son idéologie est jugée trop proche du luthéranisme. Fray Juan de Medina<sup>6</sup> partage la vision de Luis Vives, il est favorable à des réformes. Il propose d'adapter la doctrine aux nouvelles situations et de rénover les pratiques traditionnelles de la charité. En 1545, des ordonnances sont promulguées à Zamora, Salamanca et Valladolid pour assister les pauvres de chaque ville à leur domicile ou dans les hôpitaux.

En 1579, Miguel de Giginta, un chanoine catalan, écrit *El tratamiento de remedio de pobres*<sup>7</sup>. Il est favorable à l'internement des invalides et à la mise au travail des oisifs. Il recommande aussi la réclusion de tous les mendiants dans de véritables maisons de redressement financées par l'impôt obligatoire. Ce projet ne sera mis en application que jusqu'en 1588.

---

<sup>5</sup> Juan Luis Vives (1492 Valence - 1540 Bruges) : grand penseur de la Renaissance. Il défend des valeurs intellectuelles, morales et esthétiques élevées. Dans *De subventionae pauperum*, publié à Bruges en 1526, il traite du problème de la mendicité. Vives illustre les causes de ce phénomène et suggère une série de réformes pour améliorer la condition de vie des pauvres. Le travail comme moyen de subsistance et d'autonomie doit être le pilier de la société.

<sup>6</sup> Fray Juan de Medina Rincón : religieux de l'ordre de Saint-Augustin en Nouvelle-Espagne, évêque du Michoacán de 1574 à 1588.

<sup>7</sup> De Giginta Miguel, *El tratamiento de remedio de pobres*, (1579) et *Exortación a la compasión y misericordia de los pobres*, (1583), cités par Michel Cavillac, « L'enfermement des pauvres en Espagne à la fin du XVIème siècle », dans *Picaresque Européenne*, Montpellier, Etudes sociocritiques, 1976, p. 44-60.

En 1598, Cristóbal Pérez de Herrera essaie de réhabiliter les théories de Giginta dans son *Amparo de los legítimos pobres y reducción de vagabundos*.

Les pères du Concile de Trente hésitent, partagés entre la volonté de se démarquer de l'hérésie protestante et le sentiment de la faillite du catholicisme dans le domaine de l'assistance aux pauvres. Il leur faudra près de vingt ans pour parvenir à un compromis au sujet de « l'hospitalisation » des mendiants. Ce n'est qu'en 1563 que le Concile se risque à transposer dans le droit canonique des solutions préconisées par les laïcs. Les évêques sont invités à prendre l'initiative de la réforme que le protestantisme a abandonnée aux municipalités en convertissant les biens ecclésiastiques en œuvres hospitalières utiles.

Le roman picaresque apparaît donc à cette période et dans ce contexte, la situation socio-économique et le contexte religieux servant de bouillon de culture à la naissance d'un nouveau type d'écriture.

## II-LES PRÉMICES DU GENRE PICARESQUE

Notre but n'est pas ici de faire une recension de toutes les sources qui ont pu préluder à l'éclosion du genre picaresque mais de signaler quelles sont les œuvres entretenant un certain rapport avec l'apparition du premier roman dit picaresque. Dès l'Antiquité classique des créations comme *l'Âne d'Or* d'Apulée (II<sup>ème</sup> siècle après JC) ou le *Satyricon* de Petronius (I<sup>er</sup> siècle après JC) se caractérisent par leur aspect autobiographique et satirique. Le motif du jeune serviteur de plusieurs maîtres, ainsi que les nombreux déplacements dans l'espace sont déjà présents dans *l'Âne d'Or* d'Apulée. Le protagoniste, le malheureux Lucius, souffre lui aussi de la faim comme la plupart des héros picaresques<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Lázaro Carreter Fernando, *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Ariel, Barcelona, 1972, p. 33-36 (las metamorfosis de Lucio).

Francisco Rico dans son introduction au *Lazarillo de Tormes*<sup>9</sup> accorde une importance particulière au **Baldo** castillan, l'adaptation espagnole du **Baldus** de l'italien Teofilo Folengo<sup>10</sup>. La tonalité est réaliste, il s'agit de la narration à la première personne d'un antihéros. Le roman est structuré en épisodes et s'attache à la description des mœurs.

Pierre Civil<sup>11</sup> voit un antécédent de certains aspects du roman picaresque dans l'œuvre de Fernando de Rojas « *Tragicomedia de Calixto y Melibea* » plus communément appelée « *La Celestina* »<sup>12</sup>. Selon lui, le réalisme très cru de *La Célestine* préluderait à l'esprit du futur roman picaresque car les personnages de basse extraction sociale y obtiennent un statut de protagoniste et le thème de l'honneur y est présent. Le style, qualifié de réaliste, ainsi que la mise en scène d'une figure légendaire comme celle de l'entremetteuse seront en effet repris dans les romans dits picaresques. Parmi les œuvres citées par López de Úbeda dans le prologue de *La Pícara Justina, La Celestina* de Fernando de Rojas occupe une place privilégiée. *La Celestina* a sans doute joué un rôle fondamental dans l'émergence du genre picaresque.

Un autre roman significatif est celui de Francisco Delicado<sup>13</sup>, *La Lozana andaluza* (1528). Ce roman présente des aspects indéniablement picaresques.

---

<sup>9</sup> *Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico, Catedra Letras Hispánicas, 1987, p.55.

<sup>10</sup> Teofilo Folengo (ou Folengi) (Mantoue, 1491- Bassano 1544), fut un poète burlesque et un écrivain italien du XVI<sup>e</sup> siècle plus connu sous le nom de Merlin Coccaïe, Merlino Coccajo, nom qui veut dire tout simplement Merlinus Coquus, Merlin le cuisinier. Né dans un faubourg de Mantoue, d'une famille noble, Teofilo Folengo entra à 16 ans dans l'ordre des Bénédictins<sup>2</sup>, quitta son couvent à vingt ans pour courir le monde avec une femme qu'il avait séduite, se fit arrêter par les autorités pontificales, resta en prison longtemps, et courut l'Italie en mendiant son pain, en récitant des vers et chantant des airs populaires. Teofilo Folengo est le créateur du genre macaronique : il publia à Venise en 1517, sous le pseudonyme de Merlino Coccaio, *Baldus*, un recueil de dix-sept livres de *Macaronicae*, où il mêle le latin, l'italien et le patois mantouan. Cette œuvre qui raconte les aventures du géant Fracasse et du fourbe Cingar, a probablement servi de source d'inspiration à François Rabelais. (Source : wikipédia).

<sup>11</sup> Pierre Civil est professeur à l'université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3 ; il est directeur de recherche sur l'Espagne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

Civil Pierre, *La prose narrative du Siècle d'Or*, Paris : Dunod, 1997.

<sup>12</sup> *La Célestine/La Celestina*, tome I, édition bilingue de Pierre Heugas, Paris, 1980, p. 174.

<sup>13</sup> Francisco Delicado ou Delgado (vers 1480 - vers 1535) est un écrivain et éditeur espagnol de la Renaissance, né à Cordoue. On sait peu de choses de sa vie. Pour des raisons inconnues, il s'est installé à Rome, où il est devenu vicaire et a italianisé son nom en Delicado. Auteur de *La Lozana andaluza*, publié de façon anonyme ; le roman décrit la vie des bas fonds de Rome au cours du premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, et en particulier celle de la communauté des Juifs espagnols qui émigrèrent peu à peu à Rome à la suite de la mise-en-place de l'Inquisition en 1481 et de la promulgation de l'édit de leur expulsion. L'œuvre se trouve dans la continuité de la tradition inaugurée par *La Célestine*, écrite une trentaine d'années auparavant par Fernando de Rojas.

Il s'agit d'un récit dialogué qui décrit dans la veine satirique et réaliste les mœurs des bas-fonds de la société romaine. A l'instar des héroïnes de la picaresque espagnole, Aldonza est caractérisée par son intelligence et sa grande beauté. De nombreuses observations réalistes sur la société dans laquelle vit Aldonza sont présentes dans le récit.

### III-ÉVOLUTION DU ROMAN PICARESQUE ESPAGNOL

#### **1-LES TEXTES FONDATEURS**

Les deux premiers romans créateurs du genre sont Le *Lazarillo de Tormes* et le *Guzmán de Alfarache*. Le premier roman considéré comme le prototype de la littérature picaresque est une œuvre anonyme datant de 1554 : *La vida de Lazarillo de Tormes*. Une suite, toujours anonyme, est publiée l'année suivant sa publication ; une seconde suite est proposée par Juan de Luna en 1620<sup>14</sup>. Le terme de pícaro n'est pas encore utilisé pour définir le protagoniste à la généalogie dégradée, serviteur de plusieurs maîtres qui réussit une mini-ascension sociale en devenant crieur public. Le récit ne se concentre pas seulement sur les péripéties de cet antihéros mais il donne aussi un aperçu de la société de l'époque sur un ton ironique. C'est avec le roman de Mateo Alemán<sup>15</sup>, en 1599, qu'apparaît le substantif de pícaro. Ici le protagoniste est bien défini comme étant un pícaro, c'est-à-dire un fripon qui comme Lazare, passe de

---

Elles ont ainsi en commun la structure dialoguée et la thématique (la vie des petites gens, prostituées, maquereaux et pícaros), en plus des nombreuses allusions au roman de Rojas qui parsèment l'œuvre. (Source : wikipédia).

*La Gentille Andalouse* présente plusieurs traits permettant de le considérer comme un annonciateur du roman picaresque, en particulier une ligne satirico-didactique : il révèle la grande décadence morale de Rome, un monde empli de corruption, de prostitution et de violence. Il rejoint ainsi la critique menée contre l'Église par certains humanistes, en particulier à cette époque érasmistes ou partisans de Luther.

<sup>14</sup> Anónimo y Juan De Luna, *Segunda parte del Lazarillo*, edición de Pedro M. Piñero, Catedra Letras Hispánicas. Anónimo, edición de Amberes, 1555 y Juan de Luna, edición de París, 1620.

<sup>15</sup> Alemán Mateo, *Guzmán de Alfarache*, edición de Florencio Sevilla Arroyo, Colección Clásicos comentados, 2003.



maître en maître et de ville en ville. Il est soit trompeur soit trompé et alterne l'amélioration de sa condition sociale à une aggravation de son état. Il présente par rapport au *Lazarillo de Tormes* une différence très nette : le récit est entrecoupé de nouvelles insérées, sur le style baroque et le protagoniste est en proie à une constante lutte entre la tentation au péché et le remords. Alemán ne condamne pas son héros à l'ironique félicité d'une charge subalterne et vile, comme le fait l'auteur anonyme du *Lazarillo de Tormes*. Guzmán subit beaucoup plus le déterminisme de son hérédité : il est né dans une famille marquée par l'impureté de sang, l'argent et la fornication. Il est l'incarnation de l'antihonneur. Le pícaro essaie de changer de vie et de milieu social, il lutte pour échapper à la condition à laquelle le condamnent sa naissance et son hérédité. Mais sa tentative est vouée à l'échec ou à une dérisoire réussite. Avec l'apparition du grand livre de Mateo Alemán, nous comprenons que les temps ont changé puisque la situation politique, économique et idéologique de l'Espagne est plus sombre et l'empire est en pleine désintégration ; l'Espagne traverse une crise économique due à une série de facteurs comme la baisse démographique, l'émigration massive vers les Amériques, les épidémies. L'Espagne de Philippe II est repliée sur ses croyances religieuses et sur elle-même.

Alemán emprunte au *Lazarillo* certains aspects formels qui vont devenir des caractères spécifiques du genre : la forme autobiographique, la jeunesse du protagoniste, le vagabondage et le service de plusieurs maîtres, la satisfaction des besoins primaires.

### **2-UNE ŒUVRE SATIRIQUE : EL BUSCÓN (1603-1604)**

Contrairement au roman de Mateo Alemán, le propos didactique et les digressions morales ne sont pas présents dans ce roman. Le pícaro Pablos est totalement insensible et amoral. Le *Buscón* est lui aussi le produit d'une ascendance infâme comme Lazare ou Guzmán. Comme ses prédécesseurs, il quitte la maison familiale pour entrer au service d'un maître. L'auteur dénonce, à travers la satire, une société qui a atteint les points extrêmes de la décadence

morale. Le Buscón s'éloigne cependant de l'esprit picaresque. Francisco Rico affirme à ce propos que le roman de Quevedo est un « libro genial... y pésima novela picaresca. »<sup>16</sup> Selon lui, Quevedo adopte la forme autobiographique mais ne respecte aucunement le point de vue du protagoniste.

### **3-LES ROMANS PICARESQUES FÉMININS**

Dans les premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, le roman picaresque va s'orienter vers l'autobiographie d'une pícara. *La Pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda représente l'archétype de toute une série de délinquantes féminines. Marcel Bataillon<sup>17</sup> la définit comme « une riposte hilare à cette littérature de divertissement relativement grave. » Alexander A. Parker<sup>18</sup> soutient que *La Pícara Justina* aurait subi l'influence du *Guzmán de Alfarache*; en témoigne la présence des digressions. Mais si le *Guzmán de Alfarache* se veut un roman religieux et réaliste, ce n'est pas le cas de *La Pícara Justina*. L'ironie qui caractérise son auteur semble plutôt dirigée à l'encontre du *Guzmán de Alfarache*.

*La Pícara Justina* sera suivie en 1612 par *La Hija de la Celestina* de Salas Barbadillo et en 1632 et 1634, respectivement par *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* et *La guardaña de Sevilla* du même auteur, Castillo Solórzano. Ces œuvres mettent en avant la ruse et la fourberie des protagonistes qui leur permettent de survivre dans une société décadente.

### **4-LA VIE DE L'ÉCUYER MARCOS DE OBREGÓN (1618)**

Le roman de Vicente Espinel, *Las relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, est publié en 1618. Comme pour le *Guzmán de Alfarache*, il met en scène un antihéros qui est un pécheur repent. Marcos, à la différence de

---

<sup>16</sup> Rico Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1989, p. 129. « Livre génial ... et très mauvais roman picaresque. » (traduction libre).

<sup>17</sup> Bataillon Marcel, *Picaros y picaresca, La pícara Justina*, Madrid, Taurus, 1982.

<sup>18</sup> Parker Alexander, *Literature and the delinquent. The picaresque novel in Spain and Europe, 1599-1753*, Edinburgh University Press, Edinburgh, Scotland, 1967.

Guzmán, n'est ni un pícaro ni un délinquant, c'est un personnage de condition plus élevée (il s'agit d'un écuyer hidalgo), fier de son honneur mais déclassé par l'indigence. Il narre les anecdotes auxquelles il n'est pas toujours mêlé à la première personne. Le Marcos de Obregón « annonce le pícaro embourgeoisé du XVIIIème siècle. »<sup>19</sup>

### **IV-LA FORTUNE DE LA PICARESQUE ESPAGNOLE EN DEHORS DE L'ESPAGNE**

L'immense succès de la littérature picaresque en dehors de l'Espagne est dû au grand nombre de traductions qui ont été faites au cours du XVIIème et du XVIIIème siècles. Les œuvres picaresques ont été remaniées de façon à devenir conformes aux normes esthétiques, aux canons littéraires, à l'attente d'un public. Nous limiterons nos remarques à la France et à l'Angleterre dont la littérature fait l'objet de notre étude. A l'exception du *Guzmán d'Alfarache* et de *La Pícaro Justina*, toutes les autobiographies picaresques espagnoles pénètrent en Angleterre grâce à des traductions françaises<sup>20</sup>.

#### **1-LAZARILLO DE TORMES<sup>21</sup>**

En 1560, le premier traducteur français nommé Jean Saugrain, désignera le Lazarillo une simple histoire « plaisante et facétieuse ». (*Les faits merveilleux ensemble la vie du gentil Lazare de Tormes et les terribles aventures à luy avenues en divers lieux, livre fort plaisant et délectable auquel sont décrits*

---

<sup>19</sup> Nous empruntons cette citation à Didier Souiller dans *Le roman picaresque*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 56.

<sup>20</sup> Pour rédiger la partie concernant les traductions anglaises, nous avons consulté la thèse de Gondebeaud Louis, *Le roman picaresque anglais : 1650-1730*, 1977.

<sup>21</sup> Pour plus de détails à ce sujet, voir l'article de traductologie de Castellarin Valentine « *La traduction du Lazarillo de Tormes en langue française : fidélité et écart* », visible sur le site du DESE de l'Université de Bologne, partie « Travaux des doctorants ».

*maints actes notables et propos facétieux au plaisir et contentement de chacun*). Le Lazarillo est présenté comme une œuvre comique et réaliste ; Saugrain n'a pas été sensible à la satire religieuse et sociale et n'a vu dans les aventures du gueux qu'un livre facétieux. Il modifie la fin du Lazarillo par l'addition d'un chapitre emprunté à la suite anonyme de 1555 (Lazare est époux et père comblé ; il renonce à sa vie d'errance après avoir accédé au bonheur et à la respectabilité). Cette traduction, dont aucun exemplaire n'a été conservé, est rééditée en 1561 sous un titre différent : *L'histoire plaisante et facétieuse du Lazare de Tormes espagnol en laquelle on peut recognoistre bonne partie des meurs, vie et conditions des espagnolz*.

En 1598, paraît une nouvelle édition augmentée de la seconde partie nouvellement traduite de l'espagnol en français par Jean Van Meere, *Histoire plaisante, facétieuse et récréative du Lazarillo de Tormes espagnol, en laquelle l'esprit mélancolique se peut recréer & prendre plaisir*.

Pierre Bonfons Parisien publie sa nouvelle traduction du Lazarillo à Paris en 1601, *La Vie de Lazarille de Tormes*, aux éditions Nicolas et Pierre Bonfons.

La traduction de 1612 intitulée *La vie de Lazarille de Tormes*, est attribuée à Hurtado de Mendoza<sup>22</sup>. (Paris : A. Tiffaine).

En 1660, Pierre d'Audiguier fait paraître sa traduction *La Vie de Lazarillo de Tormes*, qui est revue par Juan de Luna. (Paris, P. Baudouin).

La belle infidèle de l'Abbé de Charnes *Mémoires de frère Lazare, ermite de Tolède*, est éditée à Paris chez Claude Barbin en 1678.

La traduction en anglais de David Rowland s'inspire de la version française de Jean Saugrain qui paraît à Lyon en 1560 (*The pleasant historie of Lazarillo de Tormes a Spaniarde, wherein is conteined his marvellous deedes and life with the strange adventures happened to him in the service of sun-drie masters. Drawen out of Spanish by David of Anglesey*).

Son interprétation ne change guère de celle de Saugrain : le Lazarillo est vu comme une histoire divertissante et riche en enseignements sur les coutumes de la nation espagnole. Rowland conserve le chapitre ajouté par Saugrain au

---

<sup>22</sup> Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) fut un poète et diplomate espagnol, ambassadeur d'Espagne en Italie. Dès le XVII<sup>ème</sup> siècle il existait des théories qui lui attribuaient la paternité du *Lazarillo de Tormes*.

texte original. Rowland efface certaines attaques dirigées contre le clergé espagnol.

En 1653, un autre traducteur anglais prétend améliorer la traduction de Rowland et présenter à ses lecteurs une version plus fidèle. James Blakeston publie cette année-là : *Lazarillo or the excellent history of Lazarillo de Tormes, the witty spaniard, both parts*.

La version anonyme de 1688 illustre la désintégration de l'œuvre qui est désormais méconnaissable (*The pleasant adventures of the witty spaniard Lazarillo de Tormes, of his birth and education, of his arch tricks in the service of the blind man, the priest, the squire and several others*). Le traducteur anonyme n'utilise pas le texte espagnol mais une nouvelle version française, celle de l'abbé de Charnes, publiée à Paris en 1678 et qui est la première belle infidèle de l'autobiographie de Lazare. Cette traduction sera rééditée à Lyon en 1697 et à Bruxelles en 1698. Les sept traités de l'édition originale éclatent en vingt et un chapitres.

Un traducteur anonyme propose une nouvelle version intégrale et moderne (*The life and adventures of Lazarillo de Tormes written by himself*), en 1726. L'histoire est divisée en 21 chapitres et non en 7 traités. Il remplace l'archiprêtre qui donne sa servante-maîtresse en mariage à Lazare par un corregidor, vieux célibataire. Cette traduction présente un dénouement dépourvu d'ironie puisque Lazare est devenu un homme respectable et n'est plus le mari complaisant imaginé par l'anonyme espagnol. Le dernier chapitre met un terme aux aventures de Lazare, rejetant ainsi la fin ouverte de l'édition originale.

### **2-GUZMÁN DE ALFARACHE**

En 1600, Gabriel Chappuys, secrétaire interprète du roi, donne la première version française de la première partie.

En 1619, paraît en France *Le gueux ou la vie de Guzmán d'Alfarache, image de la vie humaine. En laquelle toutes les fourbes et méchancetés qui s'usent*

*dans le monde sont plaisamment et utilement découvertes*, titre donné par Jean Chapelain à l'œuvre d'Alemán (Paris, P. Billaine). La première partie est publiée en 1619 et la seconde partie l'année suivante. La traduction de Chapelain est plus soignée que celle de Chappuys.

Gabriel Brémond propose une autre traduction française du *Guzmán de Alfarache* qu'il fait publier en 1695 à Amsterdam : *L'histoire de l'admirable Don Guzmán d'Alfarache*. Brémond s'attache particulièrement à faire ressortir le pessimisme et la vision du monde amère de l'auteur espagnol. Le Guzmán devient, aux mains du traducteur français l'autobiographie d'un filou et d'un aventurier.

En 1740, paraît la version de Lesage, *Guzman d'Alfarache*. Il allège le roman de ses digressions, qu'il juge inutiles.

James Mabbe utilise la traduction de l'Italien Barezzo Barezzi (Ce dernier publie la première partie en 1606 et la deuxième partie en 1615 : *La vita del picaro Guzmano d'Alfarace*), et propose sa version en 1622, qui sera fort appréciée des lecteurs. Mabbe, à la différence de Brémond et de Lesage ne retranche rien.

La cinquième édition du Livre du gueux est publiée en 1656 par Philip Chetwind (*The Spanish Rogue*) : c'est une version remaniée de la traduction de Mabbe. Le traducteur anglais ne supprime pas les digressions ou les moralités jugées superflues par les traducteurs qui ont amputé l'œuvre.

En 1656, paraît *The Rogue or the life of Guzman de Alfarache, the Witty Spaniard*. Cette édition reproduit fidèlement la traduction de Mabbe, mais toutes les annotations marginales ont été supprimées.

L'édition de 1708 : *The life of Guzman d'Alfarache*, s'inspire de la nouvelle traduction française de Gabriel Brémond. Dans la traduction anglaise, les deux derniers chapitres sont supprimés (le récit des souffrances et de la conversion du galérien et celui de sa libération).

### **3-EL BUSCÓN**

La première traduction française du Buscón est celle de La Geneste : *L'Avanturier Buscon, histoire facécieuse* (1633). Le traducteur français ajoute

un épisode final. Le pícaro termine avec succès sa carrière de filou, il est riche et aimé. Le *buscón* est réduit à l'autobiographie d'un escroc qui réussit à changer de vie et à améliorer sa condition. Le roman connaît en France un immense succès : de 1633 à 1700, la version de La Geneste est éditée 27 fois.

En 1699, une autre traduction est publiée à Bruxelles par l'éditeur J. de Griek, *L'Avanturier Buscon*, in *Les Oeuvres de don Francisco Quevedo Villegas* ; la traduction est de Sieur de Raclots.

Au XVIIIème siècle le *Buscón* de Quevedo est à nouveau traduit en français par Rétif de La Bretonne et Vaquette d'Hermilly, sous le titre *Le Fin-Matois, ou Histoire du Grand-Taquin*, La Haye, 1776.

Le *Buscón* est traduit en anglais en 1657 par John Davies of Kidwelly. John Davies reste très proche de la première traduction française de la vie de l'aventurier, celle de La Geneste. La version anglaise (*The life and adventures of Buscon the Witty Spaniard*) reproduit textuellement la version de La Geneste. Les intitulés des chapitres sont les mêmes. Les suppressions et les ajouts sont identiques. Dans l'édition de 1683, *The pleasant story of Paul of Segovia*, le compilateur modifie et simplifie à l'extrême le texte espagnol. Le *Buscón* est réduit à une douzaine de chapitres. Toutes les allusions à l'antihonneur picaresque sont supprimées. Amputé d'une dizaine de chapitres, le *Buscón* se termine par un échange de lettres entre le héros et son oncle, le bourreau de Ségovie.

En 1707, John Stevens va s'efforcer de livrer au public anglais la première version fidèle du *Buscón*. Il respecte scrupuleusement l'œuvre originale et ne retranche ni paragraphe ni chapitre. Il voit dans *El Buscón* de Quevedo une œuvre comique et satirique. Il essaie de conserver au mieux les images, la richesse de la langue et la complexité des jeux de mots.

### **4-LA PÍCARA JUSTINA** <sup>23</sup>

La traduction anonyme française publiée en 1636 *La Narquoise Justine. Lectures pleines de récréatives aventures et de morales railleries, contre plusieurs conditions humaines* (Paris, A. de Sommaville et P. Bilaine) retranche une bonne partie des propos jugés superflus de la protagoniste. Cette traduction française est rééditée en 1646.

Le roman *La Pícaro Justina* est traduit en anglais en 1707. Le capitaine John Stevens présente à ses lecteurs un recueil de romans picaresques sous le titre de *Spanish libertines*. Stevens n'offre pas une traduction intégrale de la version originale. Il simplifie l'autobiographie de Justina et ne retient que les principaux épisodes. Le roman est composé de quatre livres subdivisés en chapitres et sous-chapitres. Le traducteur anglais comprime l'œuvre en huit chapitres et la réduit à un simple recueil de ruses.

### **5-LA HIJA DE LA CELESTINA (1612)**

Scarron traduit *La hija de la Celestina* en 1655 et publie ce court récit dans ses nouvelles tragi-comiques sous le titre *Les hypocrites*. Scarron ne traduit pas littéralement le texte de Salas Barbadillo, il remanie la division en 8 chapitres, résume l'épisode, raccourcit le paragraphe et condense les nombreux dialogues qu'il rend en style indirect. Il modifie la fin du roman en laissant la vie sauve à l'héroïne Elena.

Les nouvelles de Scarron seront traduites en anglais par John Davies of Kidwelly en 1665.

Pendant plus d'un demi-siècle, les romans picaresques continuent à être traduits et imités, permettant ainsi aux pícaros et pícaras espagnols d'avoir une longue descendance.

---

<sup>23</sup> Nous recommandons ici la lecture de l'article de Luc Torres « La pícaro Justina : entre l'Espagne, la France et l'Italie » in *Bulletin hispanique*, année 2007, volume 109, n° 109-1, p. 137-155.



### V-QU'ENTEND-ON PAR ROMAN PICARESQUE ?

Tracer les grandes lignes du genre et de son histoire est relativement complexe encore aujourd'hui puisque les théories qui concernent les caractéristiques du genre sont controversées. Cette apparente incertitude du concept picaresque s'explique par le fait que le genre picaresque n'est pas normatif. En effet, pendant plusieurs siècles, les romans espagnols du Siècle d'Or désignés plus tard comme des romans picaresques, ont été rangés dans la catégorie des « romans comiques ». Ils ne seront qualifiés de picaresques qu'à l'orée du XIX<sup>ème</sup> siècle lorsqu'un philosophe et littérateur allemand du nom de Bouterwek<sup>24</sup>, fait des distinctions dans le vaste ensemble des romans comiques et repère un groupe de romans espagnols centrés autour du personnage du pícaro. La dénomination de roman dans le goût picaresque a eu un vaste écho dans la science littéraire européenne. Ce type de roman devient une catégorie à part entière. Les auteurs n'ont donc pas écrit leur ouvrage en se référant à une réflexion théorique et à un code communs puisque le picaresque comme catégorie esthétique est né à postériori.

Toutefois deux tendances fondamentales de la recherche sur la picaresque peuvent être isolées : doit-on attribuer le concept de picaresque seulement aux romans écrits dans un contexte historique bien déterminé, en l'occurrence le Siècle d'Or espagnol de 1550 à 1650 ? Ou bien peut-on s'en servir pour qualifier aussi d'autres romans composés à d'autres époques en d'autres pays ?

Maurice Molho est le principal représentant d'une conception restrictive du phénomène picaresque qu'il a exposée dans l'introduction à son édition dans La Pléiade des trois principaux romans picaresques espagnols<sup>25</sup> :

On ne saurait donc s'inquiéter trop de l'emploi abusif de ce terme, qu'on accole, comme une étiquette qui dispenserait de réfléchir, à nombre

---

<sup>24</sup> Nous reprenons le résultat de recherches entreprises par Eric Guillet. Guillet Eric, *Le roman picaresque en RDA*, Peter Lang, collection Contacts, Série III - Etudes et documents, volume 41. Friedrich Bouterwek (1766-1828) est un philosophe et critique allemand.

<sup>25</sup> *Romans picaresques espagnols*, introduction, chronologie, bibliographie par M. Molho, Traductions, notes et glossaire par M. Molho et F. Reille, éditions Gallimard, 1968.

d'œuvres anciennes, modernes ou contemporaines, sous prétexte que le personnage principal y est un escroc, un bâtard, un aventurier sans scrupules, une victime de l'ordre social, un écœuré agressif et protestataire, un être énigmatique errant de par le monde au gré de circonstances ou de sa fantaisie, etc. Ni Gil Blas, ni Candide, ni Tom Jones ne sont des picaros, non plus que Jacques le Fataliste, Justine ou Juliette et moins encore le Tchitchikov des « Ames mortes » ou le Bardamu du « Voyage au bout de la nuit ».

Marcel Bataillon qualifie de confuse la notion de roman picaresque<sup>26</sup>. En 1931, il affirme que si le roman picaresque est « chose européenne » et non pas seulement espagnole, l'Espagne en est toutefois le berceau.<sup>27</sup>

Quant à Edmond Cros<sup>28</sup>, il écrit en 1967 dans l'avant-propos de sa thèse sur Guzmán de Alfarache :

Lorsqu'on aborde la critique du roman picaresque espagnol, on est frappé par le nombre des analyses qui sont consacrées au genre et l'indigence relative des monographies. [...] Nous nous sommes habitués à considérer toute une série de récits dits picaresques comme un bloc monolithique. Comment ne pas relever pourtant qu'aucune des perspectives proposées n'est pleinement satisfaisante ? Regrouper ces différents ouvrages autour de certains thèmes qui y seraient généralement présents (la faim, l'honneur...) oblige à ne pas tenir compte de leur richesse et à rejeter, en particulier, l'encombrement de l'exemplarité ou de l'érudition qui enveloppe la trame narrative.

Les critiques qui soutiennent que le roman picaresque n'est pas seulement limité à l'Espagne cherchent à élargir le concept de picaresque en le concevant comme un mode narratif possible revenant éternellement qui ne serait attaché à aucune époque ni à aucune nation en particulier. L'axe de leurs recherches porte avant tout sur la tentative de définir un catalogue de caractéristiques structurelles générales qui seraient constitutives de la narration picaresque. Ces caractéristiques à retenir varient selon les critiques.

---

<sup>26</sup> Bataillon Marcel, *L'honneur et la matière picaresque*, Annuaire du Collège de France, 1963-1964, p. 485-490.

<sup>27</sup> Bataillon Marcel, *Le roman picaresque*, éditions La Renaissance du livre, Paris, 1931, p. 1 et 8 de l'introduction.

<sup>28</sup> Cros Edmond, *Protée et Le Gueux, recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier, 1967.

Claudio Guillén en retient huit<sup>29</sup> : il s'agit de la pseudo-autobiographie d'un pícaro ; le point de vue du narrateur est partiel ; le point de vue du pícaro est réfléchi, philosophique, critique pour ce qui concerne les aspects religieux et moraux ; les problèmes liés à l'existence, à la faim et à l'argent sont fort prégnants ; le pícaro observe les différentes classes de la société, les différentes professions, et en fait une critique ; le protagoniste se déplace horizontalement et verticalement dans la société ; les différents épisodes n'ont pas de liens entre eux, si ce n'est qu'ils sont racontés par le héros lui-même.

Didier Souiller<sup>30</sup> parle de schéma picaresque et énonce la présence de ces points fondamentaux pour définir le roman picaresque, à savoir :

- La naissance et l'influence du milieu ;
- L'éducation négligée et les mauvais traitements dont est victime l'enfant ;
- Le roman picaresque devient un roman d'apprentissage avec deux expériences clés : la première duperie, la première expérience du vol ;
- Le récit se fractionne sous l'action de trois éléments : l'itinéraire géographique, le passage par différents maîtres (ou emplois ou maris ou rôles sociaux), les récits librement insérés ;
- Deux épreuves sont rituellement imposées au pícaro : le séjour en prison, l'amour ;
- Le roman picaresque n'est jamais fini : c'est un livre ouvert ;
- La fiction autobiographique.

L'historien du roman anglais Walter Allen<sup>31</sup>, prétend que tout roman où sont relatées les pérégrinations d'un personnage central et qui offre un panorama de la société contemporaine peut être qualifié de « picaresque » : « Any novel in

---

<sup>29</sup> Guillén Claudio, "Toward a definition of the Picaresque", in *Literature as System*, Princeton, 1971, p. 72. "I shall name picaresque novels in the strict sense a group of works that fluctuate around a norm with respect to each of certain characteristics. This central tradition would spring from the main current of the Spanish Siglo de Oro, from Lazarillo to Estebanillo González". (« J'appellerais romans picaresques au sens strict du terme, un groupe de travaux qui évoluent autour d'une norme et qui respectent certaines caractéristiques. La tradition centrale proviendrait du courant principal du Siècle d'Or espagnol, qui s'étend du Lazarillo à Estebanillo González. » Traduction libre).

<sup>30</sup> Souiller Didier, *Le roman picaresque*, Paris, PUF, 1980, p. 57-59.

<sup>31</sup> Allen Walter, *The English Novel*, Penguin books, London, 1967, p. 32.

which the hero takes a journey whose course plunges him into all sorts, conditions and classes of men. »<sup>32</sup>

Alfonso Rey<sup>33</sup> aborde le genre et l'évolution du roman picaresque du point de vue de la focalisation narrative. La littérature picaresque est, à son avis en continuelle transformation. De nouvelles prises de position de la part des auteurs mêmes, expliquent la rupture avec la forme autobiographique.

Le sujet même de notre travail suppose évidemment que nous ayons opté pour la conception du picaresque comme catégorie universelle que l'on peut déceler aussi bien dans les romans espagnols du Siècle d'Or que dans certains romans français et anglais du XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles (période historique à laquelle nous entendons délimiter notre recherche).

### **V- POURQUOI L'UNIVERS FÉMININ DU PICARESQUE ?**

Cette étude s'intéressera tout précisément à la femme en tant qu'objet du discours littéraire. Pourquoi le choix se porte-t-il sur le personnage féminin du roman picaresque ? Comment le roman picaresque nous donne-t-il à voir la femme ? Comment cette littérature écrite majoritairement par des hommes représente-t-elle la femme et plus largement le féminin ? Les romans picaresques suivent-ils la ligne tracée par la littérature espagnole du Siècle d'Or lorsqu'elle fait la description de la femme ? Dans les œuvres de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina et Calderón de la Barca (pour ne citer que les plus connus), la vertu féminine n'est que pure légende et les épisodes d'infidélité conjugale sont légion. Existe-t-il un modèle recréé, un lieu commun qui s'est répété dans la littérature picaresque ?

Le roman picaresque valide-t-il les préjugés discriminants ou se présente-t-il comme un espace d'émancipation et d'expérimentation ?

---

<sup>32</sup> « Tout roman où le héros, au cours de ses pérégrinations, est confronté à toutes sortes de conditions et de classes sociales. » (Traduction libre).

<sup>33</sup> Rey Alfonso, « La novela picaresca y el narrador fidedigno », in *Hispanic Review*, 47, 1979, p. 55-75.

Les personnages féminins du roman picaresque possèdent un intérêt tout particulier qui réside notamment dans leur caractère transgressif par rapport aux valeurs dominantes de la période envisagée. Certes, plusieurs études ont été consacrées au personnage féminin de la picaresque mais elles se limitent à la littérature espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle. Citons entre autres *La mujer en la novela picaresca española*<sup>34</sup> de Thomas Hanrahan, ainsi que *Retrato de la pícaro*<sup>35</sup> de Pablo Javier Ronquillo, ou encore *La picaresca femenina, putarazanas, bujarrones y conicantores*<sup>36</sup> de José Delfín Val, *Contra las normas, las picaras españolas*<sup>37</sup> de Echavez, Estudillo et Palanco. Jusqu'à présent, il a été attribué trop peu d'attention et d'intérêt tout au moins sur un corpus plus large, au personnage féminin du roman picaresque européen, sous prétexte que la femme n'occupe que rarement une place privilégiée dans ce type de roman. Comment ne pas se demander si ce modèle littéraire qui nous vient de l'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle, nous offre une représentation de la femme et du féminin en évolution, en se confrontant à une société et une époque différentes ? Les femmes auxquelles nous nous intéresserons dans la présente étude ne sont pas uniquement des personnages principaux puisque nous prendrons aussi en considération les personnages secondaires, ce qui nous permettra d'élargir notre champ de recherche et de réflexion.

## VI- LE CHOIX DU CORPUS

Nous avons retenu pour la sélection de notre corpus les caractéristiques canoniques ci-dessous, énoncées tout d'abord par Didier Souiller<sup>38</sup> et auxquelles

---

<sup>34</sup> Hanrahan Thomas, *La mujer en la novela picaresca española*, biblioteca Tenanitla, Madrid, 1967.

<sup>35</sup> Ronquillo Pablo Javier, *Retrato de la pícaro : la protagonista de la picaresca española del XVII*, Nova Scholar, Madrid, 1980.

<sup>36</sup> Delfín Val José, *La picaresca femenina, putarazanas, bujarrones y conicantores*, Ambito edizione, 2008.

<sup>37</sup> Echavez Nelsy, Estudillo Luis Martín, Palanco Pilar, *Contra las normas, las picaras españolas (1603-1632)*, Madrid, 2005.

<sup>38</sup> Op. cit. p. 57-59.

nous avons apporté une petite variante surtout pour ce qui concerne le récit autobiographique :

-un récit en prose pseudo-autobiographique (de préférence à la première personne). Le recours au « je » n'est pas fondamental comme le prouve l'emploi de la troisième personne dans *La Hija de la Celestina* d'Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo ou encore dans *La garduña de Sevilla* d'Alonso de Castillo Solórzano.

- une structure par épisodes ;
- un antihéros (homme ou femme) ;
- la mobilité dans l'espace ;
- le passage par plusieurs maîtres, emplois, maris ou rôles sociaux ;
- l'initiation ;
- la ruse et la tromperie ;
- le double niveau de la narration (ambiguïté de la voix du narrateur).

Cette thèse exploite un corpus englobant les principales œuvres classiques de la picaresque espagnole ainsi que les romans anglais et français du XVIIème et XVIIIème siècles qui se rattachent à la veine picaresque. Toutes ces œuvres présentent peu ou prou les caractéristiques canoniques que nous avons énoncées ci-dessus.

Du côté espagnol, nous avons fixé notre choix sur les principales œuvres picaresques qui ont servi de modèles aux autres littératures européennes. Il s'agit avant tout de *Lazarillo de Tormes*, l'ouvrage anonyme paru en 1554 qui jette les bases de la picaresque, ainsi que des deux suites publiées en 1555 et 1620. La première suite est également anonyme et introduit un aspect fantastique dans le *Lazarillo de Tormes*. Le protagoniste est en effet changé en thon et mène une vie bien mouvementée sous la mer. La deuxième suite est l'œuvre de Juan de Luna, qui poursuit l'histoire de la métamorphose de *Lazarillo* en thon. L'œuvre magistrale de Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache*, 1599) ne peut pas manquer à cette liste puisque son apport est fondamental pour l'esthétique de la picaresque. Elle présente par rapport au *Lazarillo de Tormes*

une différence très nette : comme dans le style baroque, récit et nouvelles insérées s'alternent. Mais les aspects formels qui vont devenir spécifiques pour le genre picaresque sont empruntés au *Lazarillo* : la forme autobiographique, la basse extraction sociale du héros, le vagabondage, le service de plusieurs maîtres, la présence de thèmes comme la faim, la tromperie, le déterminisme social, la volonté de réussite sociale. La deuxième partie de la vie de Guzmán de Alfarache (*Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*) fait également partie de cette liste. L'auteur est anonyme mais de nombreux critiques ont avancé l'hypothèse que Mateo Alemán pourrait bien en être l'auteur mais sans en avoir revendiqué la paternité. Viennent ensuite les quatre romans picaresques dont le protagoniste est une femme : *La Pícaro Justina* de López de Úbeda, 1605 ; *La hija de la Celestina* de Salas Barbadillo, 1612 ; *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, 1632, et *La garduña de Sevilla*, 1634, de Castillo Solórzano. Avec *La Hija de la Celestina* et *La garduña de Sevilla*, la forme autobiographique est abandonnée, néanmoins, Elena et Rufina, les protagonistes des romans cités ci-dessus, ont tout d'une pícaro : une généalogie dégradée, les continuel déplacements, la ruse, la capacité de se sortir des situations les plus difficiles, la volonté de s'élever socialement. L'autobiographie réelle et fictive de Vicente Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, 1618, n'est pas celle d'un vrai pícaro dans le sens où le protagoniste est d'origine noble, mais il rentre tout de même dans la littérature picaresque car toutes les autres caractéristiques du genre sont présentes. Comme Guzmán de Alfarache, le protagoniste est un pécheur repent. Il annonce le « pícaro embourgeoisé » qui sera présent dans certaines oeuvres que nous citerons plus loin. *El Buscón* de Quevedo (1626) se rapproche davantage du *Lazarillo de Tormes* pour sa structure car l'auteur a évité toute digression et tout moralisme religieux. Le pícaro Pablos est totalement insensible et amoral. Le style de Quevedo est très ironique et truffé de jeux de mots. *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646) vient clore ce panorama de la littérature picaresque espagnole. Le roman est anonyme et retrace les pérégrinations d'Estebanillo à travers l'Italie où il commence sa vie de pícaro, l'Allemagne et les

Flandres. Toutes les occasions sont bonnes pour voler. Le héros finit comme bouffon de Cour, totalement insensible à sa propre déchéance.

Du côté français, notre intérêt a porté sur cinq œuvres du dix-septième siècle qui présentent des aspects picaresques indéniables<sup>39</sup>. Citons d'abord ***L'histoire comique de Francion*** de Charles Sorel (1633). Ce roman est satirique et comique à la fois, la problématique religieuse est abandonnée et le protagoniste Francion n'est pas un vrai pícáro car c'est un gentilhomme mais il est très proche du héros picaresque espagnol pour ses différents déplacements, ses différentes rencontres, son manque de scrupules, son attitude de défi envers les lois sociales ou morales, sa passion pour l'indépendance. ***Le page disgracié*** de Tristan L'Hermite (1643) n'est pas non plus de naissance infamante puisque ses parents sont des gens respectables. Cependant comme le pícáro, il est contraint de partir et de se lancer dans une série d'aventures sans suivre un itinéraire précis. Les rencontres qu'il fait au hasard de la route déterminent son destin. Le page disgracié est désargenté, par conséquent il se place au service de grandes familles où il occupe des emplois de secrétaire. Le héros est assez peu moral car il a la passion du jeu et il n'hésite pas à trahir l'amitié pour conquérir l'amour d'une jeune fille. La structure du roman est marquée par les différentes fuites du Page qui passe de la France à l'Angleterre, de l'Angleterre à la Norvège, pour retourner ensuite en France. Le Page rencontre toutes sortes de personnages, des nobles, des marchands, des soldats, des paysans, offrant ainsi l'occasion à l'auteur de décrire les rapports sociaux sous un aspect critique. ***Le roman comique*** de Paul Scarron (1651) est un roman à tiroirs où le récit est entrecoupé de nouvelles insérées comme dans le ***Guzmán de Alfarache***. Le roman n'est pas une vraie autobiographie car le récit à la troisième personne alterne avec l'emploi du « je ». Scarron retrace les aventures d'une petite troupe de comédiens médiocres dont font partie les deux protagonistes centraux. La dualité du héros picaresque est ici présente chez deux personnages : Destin, qui

---

<sup>39</sup> Voir à ce propos l'article de W. H. Frohock, « *The picaresque* » in *France before Gil Blas*, Yale French Studies n°38, 1967, p. 222-229. Voir aussi l'article de Kathrine Sørensen Ravn Jørgensen « Pour une approche du roman picaresque » in *Revue Romane*, Bind 21, 1986, 1. L'autrice affirme que le picaresque ne se trouve pas à l'état pur dans la littérature française. Durant la première moitié du XVIIème siècle, le thème picaresque est mêlé à d'autres formes du thème anti-héroïque tels que le comique, le satirique et le burlesque dans le genre du roman comique/satirique. (*L'histoire comique de Francion*, de Sorel ; *Le roman comique* de Scarron).



a tout du héros et Ragotin qui représente le antihéros. Les thèmes des déplacements, des mésaventures, des farces, des rencontres inopinées, des déguisements, des faux noms sont bien présents comme dans le roman picaresque espagnol, de même que la fin ouverte. Nous avons choisi d'insérer une autre œuvre de Scarron intitulée *Les hypocrites* qui a été publiée dans ses nouvelles tragi-comiques en 1655. En fait, il s'agit d'une traduction de *La hija de la Celestina* de Salas Barbadillo ou plutôt d'une adaptation car Scarron ne reste pas entièrement fidèle à l'œuvre originale dont il remanie la division en huit chapitres et modifie la fin. L'aventurière ne termine pas sa carrière par un châtement exemplaire mais après avoir empoisonné Montúfar, Elena réussit à s'enfuir chez Don Sanche, qui amoureux d'elle depuis longtemps, accepte de l'emmener aux Indes où ils mèneront une vie heureuse. *Les Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* de Madame de Villedieu (1671) présentent en bien des points un caractère picaresque. L'héroïne, comme Lazarillo di Tormes est née au bord de l'eau. Son origine est mystérieuse, sa mère disparaît après l'avoir enfantée et c'est chez des paysans qu'elle passe son enfance. Elle entre au service d'un financier qu'elle tue pour se défendre de sa tentative de violence. Ce meurtre entraîne la fuite de l'héroïne. Comme les pícaras espagnoles, elle doit trouver protection auprès d'un mari fortuné et souvent âgé et même faire commerce de ses charmes.

René Démoris souligne le rapprochement entre Henriette-Sylvie et la Pícara Justina dans son introduction au roman<sup>40</sup> :

On se demandera si Mme de Villedieu a connu La Narquoise Justine, traduite en 1635 de *La Pícara Justina* (1605) de Francisco de Úbeda : on y trouve notamment le souci de divertir qu'affiche Henriette-Sylvie, qui se traduit dans le texte espagnol, passablement sophistiqué par l'abondance des réflexions et jeux d'esprit.

Pour le dix-huitième siècle français, nous avons pris en considération quatre auteurs qui se sont inspirés des modèles espagnols et les ont adaptés au goût

---

<sup>40</sup> Madame de Villedieu, *Les Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière*, éditions Desjonquères, Paris, 2003.

du public français : Lesage, Marivaux, Diderot et Voltaire. Le *Gil Blas* de Lesage (1715-1735) est probablement le roman picaresque français par excellence<sup>41</sup>. Il s'agit d'une autobiographie fictive qui se termine en récit ouvert ; le roman a recours à la technique du récit dans le récit, et le personnage principal, bien que n'ayant pas une naissance infâme car ses parents appartiennent à la petite bourgeoisie, est un homme rusé qui alterne les bonnes résolutions et les rechutes. Gil Blas est le valet aux nombreux maîtres. Son errance l'amène à rencontrer des personnages importants qui vont marquer son destin. Les deux autres romans de Lesage, *L'histoire d'Estévanille Gonzalez, surnommé le garçon de bonne humeur* (1734) et *Le bachelier de Salamanque ou les mémoires de Don Chérubin de la Ronda* (1738), s'inspirent librement de deux ouvrages espagnols du dix-septième siècle : *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*, œuvre anonyme de 1646 et *Las aventuras del Bachiller Trapaza* de Castillo Solorzano (1634). Les romans de Marivaux, *L'indigent philosophe*, 1727, et *Le paysan parvenu*, 1734 et 1735, ne sauraient être séparés du genre picaresque. Frédérick Deloffre <sup>42</sup> soutient que « l'Indigent philosophe est animé d'une verve picaresque incontestable ». *L'indigent philosophe* a en effet beaucoup en commun avec les romans picaresques espagnols, le personnage qui écrit est tout d'abord un gueux qui s'amuse à philosopher. Son histoire est reportée à la première personne. Il a quitté la maison paternelle et s'est engagé comme soldat, mais déçu par le métier, il choisit de désertir pour se lancer sur les routes au hasard des circonstances. Ayant épuisé ses ressources il est contraint de travailler mais sa malhonnêteté lui fait perdre son emploi et il doit reprendre sa vie de vagabond. La bassesse des conditions décrites, la discontinuité des épisodes et le regard ironique qu'il porte sur lui-même et sur les autres sont des traits qui rattachent *L'indigent philosophe* à la tradition picaresque.

---

<sup>41</sup> De nombreuses publications ont paru en Europe sur le picaresque de Gil Blas. Léo Claretie, *Lesage romancier*, Paris, Armand Colin, 1890, lui consacre une importante étude ainsi qu'Eugène Lintilhac, *Lesage*, Paris, Hachette, 1893. Plus récemment, citons *Lesage et le picaresque* de Francis Assaf, Librairie Nizet, Paris, 1983 et *L'Espagne dans la trilogie « picaresque » de Lesage, emprunts littéraires, empreinte culturelle*, de Cécile Cavillac, Presses universitaires de Bordeaux, 1984.

<sup>42</sup> Deloffre Frédéric, introduction au *Paysan parvenu* de Marivaux, éditions Garnier Frères, 1959.

La technique adoptée par Marivaux pour *Le paysan parvenu* est également très proche du picaresque. Il s'agit d'une autobiographie fictive ; le protagoniste est le fils d'un paysan de Champagne qui se rend à Paris pour trouver du travail. Il sert d'abord le neveu des seigneurs de son village puis une fois à Paris il devient le domestique des demoiselles Habert. Jacob, comme le pícáro espagnol est presque entièrement dénué de scrupules, il se sert des femmes, qu'il séduit grâce à son aspect avenant, pour obtenir une situation sociale meilleure. Les différentes rencontres que fait le protagoniste sont un prétexte pour décrire plusieurs milieux sociaux. Francis Moulonguet<sup>43</sup> tente de démontrer dans son mémoire de maîtrise consacré au *Paysan parvenu* de Marivaux, l'appartenance du roman au genre picaresque. Il met en évidence trois points fondamentaux : la narration à la première personne, le rejet des origines de la part du protagoniste et la présence de l'ironie compensatoire dans la narration.

*Candide ou l'optimisme* de Voltaire (1759) est un conte philosophique qui narre les aventures d'un jeune homme qui mène une vie de picaro malgré lui. Chassé du château de Thunder-ten-Tronckh où il vivait paisiblement au service du baron, il se retrouve à errer sur les chemins en proie à la faim et à la misère. Les rencontres fortuites du personnage déterminent son destin. Voltaire choisit la forme et la thématique picaresques pour faire un tableau satirique du monde. Le ton est ironique comme dans les romans picaresques traditionnels.

*Jacques le fataliste* de Denis Diderot (1771-1786) présente une structure un peu plus complexe accentuée par la désarticulation du dialogue et du récit. Il s'agit d'une autobiographie car le personnage central raconte sa vie et en particulier ses amours. Jacques voyage en compagnie de son maître, qui est son huitième maître. Ils se laissent conduire par le hasard, ce qui leur donne l'occasion de rencontrer des personnages issus de milieux divers et qui sont présents aussi dans les récits secondaires intégrés à la manière picaresque.

Dans le cadre littéraire anglais, les critiques s'accordent pour voir en Thomas Nashe, le premier romancier picaresque anglais avec *The unfortunate traveller or the life of Jack Wilton* (1594). Ce roman est classé parmi les romans picaresques pour le sujet et le milieu dégradé dont il traite. Le livre raconte les

---

<sup>43</sup> Moulonguet Francis, *Le paysan parvenu de Marivaux, un roman picaresque ?* Mémoire de maîtrise en littérature comparée, Université de Paris IV, Sorbonne, 1980.

voyages et exploits du protagoniste Jack Wilton, page à la Cour pendant la campagne d'Henri VII dans les Flandres. De retour en Angleterre il repart à la guerre comme soldat et rencontre le comte de Surrey. Il voyage avec lui, traverse les Flandres, l'Allemagne et arrive en Italie. A Venise il est trompé par une femme et envoyé en prison. Puis Jack abandonne le comte anglais et voyage en Italie avec sa bien-aimée qu'il finira par épouser. Les thèmes des déplacements, de l'instabilité, des tromperies, de l'observation des mœurs sont présents et contribuent à le rapprocher du roman picaresque.

*The English Rogue described in the life of Meriton Latroon a witty extravagant, being a complete history of the most eminent cheats of both sexes* (1665-1668) par Richard Head et Francis Kirkman, est considéré comme la plus intéressante des œuvres écrites sous l'influence de la picaresque espagnole. La préface mentionne les œuvres espagnoles qui ont servi de modèle à ce roman. La structure est bien celle de la picaresque classique. La généalogie du protagoniste est dégradée. Après une série de vicissitudes, le héros se retrouve seul avec sa mère qui néglige complètement son éducation car elle doit d'abord penser à subvenir à ses besoins. Très vite, il devient un vagabond, il souffre la faim et les violences corporelles. Comme il doit se procurer de l'argent pour survivre, il trompe les autres et se comporte en vrai pícaro. Vers la fin de son récit, il se repent de ses mauvais agissements. Il se trouve alors en prison et médite comme ce fut le cas pour Guzmán de Alfarache.

L'impact de la tradition picaresque est encore présent au dix-huitième siècle chez des auteurs comme Daniel Defoe, Henry Fielding et Tobias Smollett.

Des romans de Defoe, nous retiendrons *Moll Flanders* (1722) et *Colonel Jack* (1722). *Moll Flanders* est une autobiographie fictive. Defoe reporte la vie d'une marginale née de père inconnu et d'une mère prostituée et voleuse. Moll est d'abord la femme de plusieurs hommes avant de devenir une habile voleuse. Elle est en cela une vraie pícara. Les périodes de stabilité et de bonheur alternent avec les errances, les difficultés matérielles et morales. Le séjour en prison est l'endroit où a lieu la conversion religieuse de l'héroïne et sa repentance. Elle connaît une réussite sociale, après toute une série de déboires. *Colonel Jack* est aussi une autobiographie fictive. Enfant illégitime, le

protagoniste est abandonné à son jeune âge et élevé par une nourrice. A la mort de celle-ci, il est encore enfant et la nécessité l'oblige à commettre des vols. Il vit dans les bas-fonds de la cité londonienne en compagnie de ses frères adoptifs. Comme Moll Flanders il passe une partie de sa vie en Virginie où il obtient quelques succès. De retour en Angleterre, il tombe dans les pièges de la ruse féminine et à nouveau devient une victime. Ainsi que Moll Flanders, il se convertit religieusement après son passage en prison.

Le genre picaresque n'a pas manqué d'influencer un autre grand représentant de la littérature anglaise du XVIIIème siècle : Henry Fielding. Comme le fait remarquer Alain Montandon<sup>44</sup>, avec Henry Fielding, la tradition picaresque est utilisée à des fins nouvelles, originales, avec des perspectives différentes.

L'une des grandes originalités de Fielding est d'acclimater de manière radicale le roman picaresque espagnol en Angleterre. Cette renaissance et les métamorphoses du genre sont dues à des conditions sociales sans doute similaires : elles correspondent à une société en plein bouleversement, un goût prononcé de l'aventure, une idéologie colonialiste importante, etc. Mais l'optique a cependant changé grandement. Dans L'Angleterre de Fielding, si l'on s'intéresse plus qu'ailleurs aux marginaux, aux voleurs et criminels d'une société mêlée, les classes sociales ne connaissent point la séparation rigide que l'on trouve dans d'autres sociétés européennes et la mobilité sociale est un facteur d'enrichissement, de changement, de développement qui permet aussi un certain optimisme dont une grande part de l'œuvre de Fielding rend compte.

***The history of the adventures of Joseph Andrews***, 1742, est celle de deux personnages (Joseph et Adams) à la manière de Don Quichotte de Cervantes qui se livrent au vagabondage picaresque au travers de l'Angleterre campagnarde contemporaine. Joseph est un enfant trouvé, il a été élevé par des paysans et entre au service de Lady Booby qui essaie de le séduire mais devant ses refus réitérés, elle le chasse. Joseph rencontre le pasteur Adams avec lequel il va vivre toute une série de péripéties comiques dans le style picaresque. Le récit est plein de retournements et interrompu par des histoires intercalées. Joseph n'est

---

<sup>44</sup> Montandon Alain, *Le roman au XVIIIème siècle en Europe*, Paris : Presses universitaires de France, 1999, p. 165.

certes pas un vrai pícáro, mais sa naïveté n'est pas sans rappeler celle du jeune Lazarillo de Tormes.

***The life of Mr. Jonathan Wild the Great***, 1743, relate l'histoire d'un brigand célèbre dont Fielding écrit une biographie. Le pícáro de Fielding a une ascendance vile, c'est un être sans scrupules, poussé vers le mal. Le vol est pour lui une nécessité. Il se déplace dans la société au gré du hasard où il est considéré comme le plus adroit des voleurs.

***The history of Tom Jones***, 1749, retrace l'enfance et la jeunesse du protagoniste jusqu'à la découverte de sa noblesse et son mariage avec Sophia. La qualité picaresque du protagoniste se retrouve dans l'origine incertaine de sa naissance, la honte éprouvée en tant que bâtard, son inconstance, ses aventures par les chemins. Son comportement est parfois celui d'un antihéros, il fait des excès peccamineux mais à la fin il retrouve l'honneur et se repent pour les erreurs commises.

Les œuvres de Tobias Smollett sont profondément marquées par la forme picaresque. ***The adventures of Roderick Random***, 1747 et ***Peregrine Pickle***, 1751, ont subi l'influence de Gil Blas, dont Smollett propose une traduction en anglais en 1748. Les deux protagonistes, Random et Peregrine sont constamment en mouvement, ils racontent leur jeunesse à la première personne. Roderick Random est un pícáro. Son ascendance détermine son destin et conditionne le tempérament du protagoniste. Il essaie d'occulter sa réelle identité car il est conscient d'être vil. Il vit dans l'adversité : sa famille le repousse, au collège il subit des vexations, c'est un véritable bouc émissaire. Roderick Random est un marginal qui dénonce les imperfections de sa société. Peregrine Pickle est un antihéros mesquin. Il est pícáro non par nécessité mais par inclination. Il présente une vision critique de la société. Comme les pícáros espagnols, il mène une vie mouvementée, placée sous le signe du hasard et des rencontres fortuites.

***The adventures of Ferdinand Count Fathom*** de Tobias Smollett (1753), est un roman dont le protagoniste est d'un cynisme exacerbé. C'est un personnage négatif qui incarne le vice. Le roman est raconté à la troisième personne. Fathom est un vrai pícáro. Jusqu'à l'âge de neuf ans, il vit avec sa mère dans des

conditions déplorables. Sa mère n'est pas sans rappeler la Vagabonde Courage de Grimmelshausen. C'est une vivandière aux armées qui parcourt les champs de bataille. Fathom est placé sous la protection d'un gentilhomme à la mort de sa mère. Après avoir reçu une bonne éducation, le protagoniste commence une vie d'errance, il se rend à Vienne, à Paris, à Londres. Après avoir berné de nombreuses personnes, il se trouve lui-même trompé et mis en prison où il commence une véritable conversion à l'exemple de Guzmán.

Les auteurs français et anglais de notre corpus ne sont pas sans ignorer les sources espagnoles qui ont été largement traduites ou réécrites, ce qui indique que les Français et les Anglais ont un intérêt particulier pour le genre picaresque espagnol. C'est probablement à la suite de ces traductions que le roman picaresque autochtone voit le jour, reprenant à son tour cette matière basse en l'adaptant aux goûts des lecteurs.

Il nous a semblé judicieux dans un premier temps, d'orienter notre étude sur la représentation spécifique de la femme dans le roman picaresque à travers une démarche comparatiste. La représentation de la femme se pose-t-elle en rupture ou en harmonie avec celle que connaît le lecteur de la littérature picaresque espagnole qui met en avant le caractère transgressif de la représentation et de la conception de la femme ? La variété du corpus que nous nous proposons d'étudier montre notre volonté d'esquisser une typologie du personnage féminin et de nous interroger sur sa place et son rôle dans la littérature. A la question qui s'est tout d'abord posée en débutant ce travail, à savoir, comment cerner le personnage féminin dans le roman picaresque, nous avons trouvé opportun d'aborder l'étude des figures féminines par le biais de la narratologie. Le formalisme et le structuralisme donnent du personnage une définition fonctionnelle qui le considère comme un composant du système narratif. Les travaux des structuralistes Greimas et Barthes ont posé les fondements de l'étude narratologique du personnage saisi dans son seul rôle fonctionnel.

Nous nous baserons particulièrement sur la théorie de Claude Bremond qui a construit un modèle d'analyse concurrent à celui de Greimas, fondé sur les rôles

des personnages. L'apport de la narratologie nous permettra d'établir une classification parmi les personnages féminins et de les caractériser.

Notre analyse du personnage féminin prendra ensuite en examen le cadre spatio-temporel, tout personnage littéraire ne pouvant être représenté que par rapport à l'espace physique et à l'espace temps à l'intérieur desquels il évolue. Nous verrons que l'espace n'est pas seulement un cadre où le personnage s'accomplit dans des situations contextuelles bien définies mais contribue activement à son évolution. L'étude du temps nous permettra de définir les différentes étapes de ce temps sexué et de voir comment le personnage féminin se transforme dans ce temps qui lui est propre.

Dans la dernière partie de cette étude, nous nous attacherons plus particulièrement à la vision de la femme qui est transmise par ces romans ; bien qu'elle reste principalement conforme à la tendance rétrograde de l'époque, il en ressort néanmoins une certaine vision moderne. En effet, ces romans présentent une catégorie féminine qui est à même de rivaliser avec l'homme. Ces personnages utilisent différents types d'instruments pour accéder à une forme d'émancipation.



**PREMIÈRE PARTIE :  
LES FIGURES FÉMININES**

Cette première partie a pour but d'essayer de brosser une typologie du personnage féminin à différents états de sa vie : la jeune fille, la femme mariée, la femme en dehors du mariage, la vieille femme, et de voir quelle place et quel rôle elle occupe dans la fiction narrative, quelle est sa psychologie, comment évolue-t-elle ? Il arrive que le même personnage féminin soit vu dans différents états de la vie lorsqu'il progresse dans le temps (cas de l'autobiographie fictive en particulier). Le roman picaresque a-t-il pour support un nombre stéréotypé de types sociaux et humains immuables ? Peut-on discerner dans les fonctions que les romans picaresques confèrent à leurs personnages des traits pouvant être considérés comme appartenant spécifiquement à la picaresque ? Nous avons abordé cette partie de notre travail sous l'angle du rôle thématique tel que l'a défini Greimas<sup>45</sup>, le rôle thématique désignant la catégorie socio-psychoculturelle dans laquelle il est possible de classer l'acteur. Nous avons recherché dans les romans quels sont les attributs (naturels, sociaux et psychologiques) des personnages féminins et leurs rôles actoriels afin de voir s'il y a une connexion fixe de certains attributs et de certains rôles narratifs déterminés. Puis, à l'intérieur de chaque typologie, nous avons essayé de définir la fonction narrative des personnages féminins en nous référant plus particulièrement aux travaux de Claude Bremond. Ce dernier<sup>46</sup> définit la fonction comme l'action d'un personnage envisagée du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue. Il propose d'analyser les rôles narratifs à partir de deux positions fondamentales : le patient et l'agent. Le patient est le rôle de base, il subit différentes transformations dans le roman. Il peut être affecté dans son état et être le bénéficiaire ou la victime d'une situation. L'agent exerce l'action, il est présenté comme l'initiateur de processus modificateurs ou conservateurs. Bremond prévoit trois classes d'agents : les « influenceurs », « les modificateurs » et les « conservateurs ». Ces classes se précisent encore ; celle des « modificateurs » se subdivise en « améliorateurs-dégradeurs » ; les « conservateurs » en « protecteurs-frustrateurs » ; les « influenceurs » se

---

<sup>45</sup> Greimas A. J., *Sémantique structurale*, Paris : Larousse, 1966. Greimas a proposé de décrire et de classer les personnages du récit, non selon ce qu'ils sont mais selon ce qu'ils font, d'où leur nom d'actants. Ils participent à trois grands axes sémantiques qui sont la communication, le désir (ou la quête) et l'épreuve. (sujet/objet ; donateur/destinataire ; adjuvant/opposant).

<sup>46</sup> Bremond Claude, *Logique du récit*, éditions du Seuil, 1973.

fractionnent en fonction du degré de conscience que le patient a de son état. Il existe plusieurs types d'influenceurs, le premier couple est appelé « informateur-dissimulateur »<sup>47</sup>, le second est composé de trois couples en fonction des différents mobiles poursuivis ; si ce sont des mobiles d'ordre éthique on obtient le couple « obligateur-interdicteur »<sup>48</sup> ; si ce sont des mobiles d'ordre hédonique, le couple est « séducteur-intimidateur »<sup>49</sup>, si les mobiles sont d'ordre pragmatique, le couple est « conseiller-déconseilleur »<sup>50</sup>. Le patient est présenté par le récit comme affecté par des « processus modificateurs ou conservateurs »<sup>51</sup>.

Nous ferons référence dans cette première partie aux différents ouvrages et courants de pensée qui ont marqué la période historique concernée et qui ont contribué à donner une certaine image de la femme dans la société.

### **I-LA JEUNE FILLE (AGENT ET OBJET DU DÉSIR)<sup>52</sup>**

La jeune fille joue un rôle essentiel dans les œuvres littéraires analysées. Qu'elle soit orpheline, issue d'un milieu modeste ou alors de bonne famille, l'accent est mis sur ses origines sociales, son éducation, sa description physique, son degré d'intelligence, ses qualités et défauts. En général, la famille est décrite assez sommairement et elle reste, à part exception, à l'arrière-plan dans les romans.

Trois types de figures se profilent dans les romans de ce corpus : la jeune fille parfaite ou presque : belle, vertueuse, de noble condition, la jeune fille qui revêt une fonction énigmatique : double personnage qui parfois affiche des manières d'extrême contenance mais qui se révèle être dominée par l'emprise de la

---

<sup>47</sup> Op. cit. p. 259.

<sup>48</sup> Op. cit. p. 270.

<sup>49</sup> Op. cit. p. 264.

<sup>50</sup> Op. cit. p. 278.

<sup>51</sup> Op. cit. p. 139.

<sup>52</sup> Nous nous permettons d'utiliser la définition utilisée par Francis Assaf dans le titre de son article consacré à *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* de Madame de Villedieu (« Henriette-Sylvie, agent et objet du désir », in *The French Review*, Vol. 74, n° 3, Feb. 2001, p. 518-526.) car elle caractérise avec précision la jeune fille des romans picaresques.

malice, de l'hypocrisie, la jeune fille victime de sa naïveté. Habituellement, la jeune fille assume le rôle d'agent, son action étant indispensable dans le déroulement de l'intrigue. Les deux caractéristiques les plus importantes de l'agent sont sa capacité d'agir et sa capacité d'être affecté par une action. La jeune fille noble n'est que rarement un patient influencé ou victime, tout au plus est-elle victime de l'autorité parentale ou fraternelle, alors que la jeune fille bourgeoise et la jeune fille du peuple sont des proies plus faciles pour les entremetteuses et les séducteurs.

La beauté est un trait commun à toutes ces jeunes filles. Les jeunes filles appartenant à une classe supérieure sont mises en relief pour leur droiture et la noblesse de leurs sentiments alors que les jeunes filles du peuple ou de la petite bourgeoisie sont plus enclines à représenter l'imperfection et la faiblesse féminines.

Il est assez surprenant de remarquer que la jeune fille noble n'apparaît pratiquement pas dans la littérature picaresque espagnole, elle n'entre en scène qu'à de rares occasions et c'est principalement dans les nouvelles intercalées des romans ; de plus elle ne fait pas l'objet d'une analyse détaillée de la part de l'auteur. Par contre sa présence est plus fréquente dans les romans français et anglais où elle est digne de la perfection qui est accordée à la femme dans la littérature courtoise. La quasi absence de la jeune fille noble dans les romans espagnols est sans doute due au fait que l'Espagne était beaucoup plus marquée par le concept d'honneur et de pureté de sang, par conséquent la femme noble se devait d'être assimilée à la femme honnête et si toutefois elle transgressait les normes auxquelles elle était tenue d'obéir, ce n'était qu'en victime.

La jeune fille parfaite des romans est une jeune vierge pudique et fidèle, au comportement irréprochable mais elle n'est pas à l'abri des conflits de la jalousie, des remords, renoncements, sacrifices et de la coquetterie parfois.

### **1-LA BEAUTÉ DE LA JEUNE FILLE**

La beauté est mise en exergue dans les descriptions qui sont faites. Presque toutes les jeunes filles sont dans la fleur de l'âge : doña Ana (*El Buscon*) est très jeune puisqu'elle est appelée « niña<sup>53</sup> », la jeune anglaise du *Page disgracié* a 13 ou 14 ans, Angélique (*Le roman comique*) a 16 ans, Teresa de Manzanares (*La niña de los embustes*) a elle aussi 16 ans lorsqu'elle entre en action dans le roman, Sophie Western (*Tom Jones*) a environ 17 ans, Narcissa (*Roderick Random*) a 17 ans, Miss Sparkle (*Roderick Random*) est définie comme une jeune créature, Miss Emilia Gauntlet (*Peregrine Pickle*) est une adolescente qui a plus ou moins le même âge que Peregrine, le jeune protagoniste de l'histoire : « She seemed to be of his age<sup>54</sup> ». Celinda (*Ferdinand Count Fathom*) n'a qu'une quinzaine d'années, Serafina (*Ferdinand Count Fathom*) est une très jeune fille ainsi que Monimia, présente dans le même roman. Antonia (*Gil Blas*) a entre 16 et 18 ans, Lucrèce (*Gil Blas*) n'a que 15 ans, Blandine (*Le bachelier de Salamanque*) a 17 ans, Fanny (*Joseph Andrews*) entre dans sa 19<sup>ème</sup> année.

Toutes ces jeunes filles sont également belles, parfois très belles ; en atteste le champ sémantique de la beauté qui est utilisé : belle, (hermosa, handsome), très belle, (hermosissima), très jolie, ravissante beauté (une beauté achevée, depuis la tête jusqu'aux pieds), adorable personne, beauté peu commune (la plus belle tête du monde, plus belle qu'un ange, her shape unexceptionable, the highest beauties of the famous *Venus de Medicis*). L'emploi des adverbes d'intensité : très (muy), extrêmement (extremely), renforce cette représentation de la beauté chez ces jeunes filles, elles ne sont pas seulement belles mais superlativement belles.

---

<sup>53</sup> Niña : jeune fille.

<sup>54</sup> « Elle paraissait du même âge que lui. » (Traduction libre).

Citons quelques exemples de descriptions qui sont données dans les romans :

Justina (*La Pícaro Justina*) :

Moza hermosa, de buen corpo, talle y brío, ojos zarcos, peli negra, nariz aguilena y color moreno.<sup>55</sup>

Elena (*La hija de la Celestina*) :

Mujer de buena cara, y pocos años, que es la principal hermosura. [...] Eran sus ojos negros, rasgados, valentones y delincuentes.<sup>56</sup>

Rufina (*La garduña de Sevilla*) :

Hermosa, tan buena cara y talle; cabello hermosísimo y de lindo color castaño oscuro, rostro tan igual en hermosura. Su hermosura no tenía nada de mentirosa, seno todo natural y verdadera; suave y regalada voz de Rufina.<sup>57</sup>

Doña Ana (*Don Pablos de Segovia, El Buscón*) :

Blanca, rubia, colorada, boca pequeña, dientes menudos y espesos, buena nariz, ojos rasgados y verdes, alta de cuerpo, lindas manazas y zazosita.<sup>58</sup>

La hija del Moro (*Vida del escudero Marcos de Obregón*) :

Blanca y rubia con bellos ojos verdes, rostro alegre y muy apacible. Hermosa doncella de pocos años.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> « Jeune fille belle, bien faite, proportionnée, élégante, yeux bleu clair, cheveux noirs, nez aquilin et teint mat. » (Traduction libre).

<sup>56</sup> « Femme au beau visage, très jeune, ce qui est la principale beauté chez une femme. [...] Ses yeux étaient noirs, vifs, doux, bien fendus. » (Traduction libre).

<sup>57</sup> « Belle, beau visage et bien faite, très beaux cheveux d'une jolie couleur châtain foncé, visage d'une beauté sans pareil. Sa beauté n'avait rien d'artificiel, poitrine entièrement naturelle ; voix douce et délicate de Rufina. » (Traduction libre).

<sup>58</sup> Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*, p.153. « Blanche de peau, blonde, le teint frais, la bouche petite, les dents petites et serrées, le nez mignon, les yeux bien fendus et noirs, la taille haute, les mains jolies. » (Traduction de Francis Reille, *Romans picaresques espagnols*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968).

<sup>59</sup> « Peau blanche et blonde aux yeux verts, visage souriant et très doux. Belle jeune demoiselle. » (Traduction libre).

La jeune fille anglaise (*Le page disgracié*) :

Assez haute pour son âge, cheveux châains, teint assez délicat et beau, ses yeux bien fendus et brillants, sa bouche belle et sans hyperbole, ses lèvres d'un plus beau rouge que le corail.<sup>60</sup>

La princesse Porcia (*Le roman comique* de Scarron) :

[...] fraîcheur de son visage. La plus belle tête du monde soutenue par un corps de la plus riche taille.<sup>61</sup>

Léonore (*Le roman comique* de Scarron) :

[...] plus belle qu'un ange, bien vêtue.<sup>62</sup>

Henriette-Sylvie (*Les mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière*) :

Je suis grande et de bonne mine, j'ai les yeux noirs et brillants, bien ouverts, bien coupés et qui marquent assez d'esprit. Ma bouche est grande. J'ai les dents blanches, le nez bien fait, la gorge comme le teint, c'est-à-dire admirable. Je suis quasi une beauté achevée, depuis la tête jusqu'aux pieds.<sup>63</sup>

Moll Flanders :

First, I was apparently Handsomer than any of them. Secondly, I was better shap'd, and Thirdly, I sung better, by which I mean, I had a better Voice; in all which you will I hope allow me to say, I do not speak my own Conceit of myself, but the Opinion of all that knew the Family.<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> L'Hermite, Tristan, *Le page disgracié*, Paris, éditions Gallimard, Folio classique, 1994, première partie, chap. XXIV, p. 83.

<sup>61</sup> Scarron, *Le roman comique*, Paris, GF Flammarion, 1981, chap. IX, p. 97.

<sup>62</sup> Op. cit., chap. XIII, p. 124.

<sup>63</sup> Madame de Villedieu, *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière*, Paris, éditions Desjonquères, 2003, première partie, p. 44.

<sup>64</sup> Defoe, *Moll Flanders*, p. 18-19. « D'abord j'étais jolie, avec plus d'apparence qu'aucune d'elles ; deuxièmement j'étais mieux faite ; troisièmement, je chantais mieux, par quoi je peux dire que j'avais une meilleure voix ; en quoi vous me permettez de dire, j'espère, que je ne donne pas mon propre jugement, mais l'opinion de tous ceux qui connaissaient la famille. » (Traduction de Marcel Schwob, revue et complétée par Francis Ledoux, p. 51).

Narcissa (*Roderick Random*) :

Her age seemed to be seventeen, her stature tall, her shape unexceptionable, her hair that fell down upon ivory neck in ringlets black as jet; her arched eyebrows of the same colour, her eyes piercing yet tendent, her lips of the consistence and hue of cherries; her complexion clear, delicate and healthy; her aspect noble, ingen'ous and humane.<sup>65</sup>

Sophia Western (*Tom Jones*) :

Sophia, then, the only daughter of Mr Western, was a middle-sized woman, but rather inclining to tall. Her shape was not only exact, but extremely delicate: and the nice proportion of her arms promised the truest symmetry in her limbs. Her hair, which was black, was so luxuriant, that it reached her middle, before she cut it to comply with the modern fashion; and it was now curled so gracefully in her neck, that few could believe it to be her own. If envy could find any part of the face which demanded less commendation than the rest, it might possibly think her forehead might have been higher without prejudice to her. Her eyebrows were full, even, and arched beyond the power of art to imitate. Her black eyes had a luster in them, which all her softness could not extinguish. Her nose was exactly regular, and her mouth, in which were two rows of ivory [...] Her cheeks were of the oval kind; and in her right she had a dimple, which the least smile discovered. Her chin had certainly its share in forming the beauty of her face ; but it was difficult to say it was either large or small, though perhaps it was rather of the former kind. Her complexion had rather more of the lily than of the rose; but when exercise or modesty increased her natural colour, no vermilion could equal it. [...] Her neck was long and finely turned: and here, if I was not afraid of offending her delicacy, I might justly say, the highest beauties of the famous *Venus de Medicis* were outdone.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup>Smollett Tobias, *The Adventures of Roderick Random*, The World's classics, Oxford, 1981, p. 219. « Elle avait peut-être dix-sept ans ; elle était grande et faite au tour ; ses cheveux bouclaient, noirs, sur sa nuque blanche ; ses yeux étaient brillants et tendres sous leurs sombres sourcils ; ses lèvres étaient deux cerises pour la couleur et la douceur ; son teint était clair et sain ; son allure noble, candide, attentive aux êtres. » (Traduction de José-André Lacour, Nouvelles éditions Oswald, Paris, 1980, p. 224-225).

<sup>66</sup>Fielding Henry, *The history of Tom Jones*, Ex Libris, Vintage classics, London, 2007, p. 109-110. « Sophie, donc, fille unique de M. Western, était de taille moyenne, mais plutôt grande. Sa tournure n'était pas seulement bien venue, elle était extrêmement délicate ; et l'agréable proportion de ses bras promettait la plus belle symétrie des autres membres. Ses cheveux noirs étaient d'une telle luxuriance qu'avant qu'elle les eût coupés pour se conformer à la mode moderne, ils lui tombaient jusqu'à la taille ; et, à présent, ils entouraient son cou de boucles si gracieuses que l'on avait peine à croire qu'ils fussent vraiment les siens. Si l'envie pouvait découvrir une partie de son visage qui méritât moins de louange que le reste, elle aurait peut-être pu trouver que le front aurait gagné à être un peu plus haut. Ses sourcils étaient pleins, égaux et arqués d'une façon que n'eût pu imiter aucun artifice. Ses yeux noirs avaient un éclat que toute sa douceur ne pouvait éteindre. Son nez était d'une régularité parfaite, et sa bouche,



Serafina (*Ferdinand Count Fathom*) :

She was the delight of all who saw her, and a theme of praise for every tongue. You are not to suppose that the education of such a child was neglected. [...] Before she had attained the age of fifteen, she was mistress of every elegant qualification, natural and acquired. Her person was, by that time, the confessed pattern of beauty. Her voice was enchantingly sweet, and she touched the lute with the most ravishing dexterity.<sup>67</sup>

Denise (*Jacques Le Fataliste*) :

[...] Brune, à la taille légère, aux yeux noirs [...] c'est une des plus belles et des plus honnêtes créatures qu'il y ait à vingt lieues à la ronde.<sup>68</sup>

Agathe (*Le Paysan parvenu*) :

[...] Beaucoup de délicatesse dans les traits, des yeux vifs et plein de feu.<sup>69</sup>

Miss Emilia Gauntlet (*Peregrine Pickle*) :

She seemed to be of his own age, was tall and though slender, exquisitely shaped. Her hair was auburn [...] Her forehead high and polished; the contour of her face was oval; her nose very little raised into the aquiline form. Her mouth was small, her lips plump, juicy and delicious; her teeth regular and white as driven snow; blue eyes.<sup>70</sup>

---

ornée de deux rangs d'ivoire [...] Ses joues étaient de forme ovale ; et, sur la droite, il y avait une fossette, que révélait le plus léger sourire. Son menton avait certainement sa part dans la beauté du visage ; mais il était difficile de dire s'il était grand ou petit, bien que peut-être le premier qualificatif lui convînt mieux. Son teint tenait plus du lis que de la rose ; mais quand l'exercice ou la pudeur accroissait sa couleur naturelle, nul vermillon ne pouvait l'égaliser [...] Son cou était long et admirablement tourné ; et, en cela, je pourrais le dire avec justesse, si je n'avais peur de blesser sa modestie, elle surpassait les plus grandes beautés de la célèbre Vénus de Médicis » (Traduction de Francis Ledoux, éditions Gallimard, 1964, p. 167-168).

<sup>67</sup>Smollett, *The adventures of Ferdinand Count Fathom*, chap. XXVI. « Elle n'avait pas atteint quinze ans qu'elle possédait déjà tous les raffinements possibles, naturels ou acquis. Dès ce moment, elle passait pour le vrai canon de la beauté. Sa voix avait une douceur enchanteresse et elle touchait le luth avec une agilité merveilleuse. » (Traduction de André Fayot, José Corti 1999, p. 148).

<sup>68</sup>Diderot Denis, *Jacques le fataliste*, Presses Pocket, 1989, p. 218-219.

<sup>69</sup>Marivaux, *Le paysan parvenu*, Paris, GF Flammarion, 1965, deuxième partie, p. 91.

<sup>70</sup>Smollett, *The adventures of Peregrine Pickle*, London, George Routledge and Sons Limited. « Elle avait l'air d'avoir son âge, elle était grande et, bien que mince, extrêmement bien proportionnée ; ses cheveux étaient châains [...] Son front était haut et lisse ; le contour de son visage était ovale ; son très petit nez aquilin contribuait à l'esprit et à la dignité de son aspect ;

Miss Laetitia Snap (*Jonathan Wild*) :

Her lovely hair hung wantonly over her Forehead, being neither white with, nor yet free from Powder; a neat double Clout, which seemed to have been worn a few Times only, was pinned under her Chin; some Remains of that Art which Ladies improve Nature with, shone on her Cheeks. Her body was loosely attired, without Stays or Jumps, so that her Breasts had uncontrouled Liberty to display their beauteous Orbs, which they did as low as her Girdle.<sup>71</sup>

Fanny (*Joseph Andrews*) :

The exact Shape of her Arms, denoted the Form of those Limbs which she concealed; and tho' they were a little reddened by her Labour, yet if her Sleeve slipt above her Elbow, or her Handkerchief discovered any part of her Neck, a Whiteness appeared which the finest Italian Paint would be unable to reach. Her Hair was of a Chesnut Brown, and Nature had been extremely lavish to her of it, which she had cut, and on Sundays used to curl down her Neck in the modern Fashion. Her Forehead was high, her Eye-brows arched, and rather full than otherwise. Her Eyes black and sparkling; her Nose, just inclining to the Roman; her lips red and moist, and her Under-Lip, according to the Opinion of the Ladies, too pouting. Her Teeth were white, but not exactly even.<sup>72</sup>

---

sa bouche était petite, ses lèvres charnues, moelleuses et exquis; ses dents régulières et blanches comme neige; son teint incroyablement délicat, et éclatant de santé; et ses grands yeux bleus rayonnaient de vivacité et d'amour. » (Traduction libre).

<sup>71</sup> Fielding, *Jonathan Wild*, Oxford World's Classics, 2003, p. 28-29). « Ses beaux cheveux, ni blancs ni entièrement dépourvus de poudre, lui retombaient en boucles folâtres sur le front; un joli mouchoir double, qui semblait n'avoir été porté que quelques semaines, était épinglé sous son menton; quelques résidus de l'art par lequel les dames améliorent la nature brillaient encore sur ses joues; son corps était négligemment vêtu, sans corset ni camisole, de sorte que ses seins avaient entière liberté d'exposer leurs orbes admirables, ce qu'ils faisaient jusqu'à la ceinture. » (Traduction de Paul-Gabriel Boucé).

<sup>72</sup> Fielding, *Joseph Andrews*, Oxford World's classics, 2008, p. 132-133. « Grande et bien faite; sa gorge d'une blancheur ravissante, s'élevait avec une juste proportion et ses hanches étaient si bien placées qu'un panier n'eût fait qu'en cacher la perfection. Ses bras paraissaient beaux et bien arrondis, quoiqu'un peu rouges, à cause de ses occupations ordinaires, mais si par le hasard faisait lever sa manche ou son mouchoir, on voyait une peau que le plus beau coloris du Titien n'imitait que faiblement. Ses cheveux naturellement frisés, d'un châtain clair, tombaient, les Dimanches, en grosses boucles sur son cou, selon la mode du País. Deux sourcils bien garnis, et formant deux demi cercles, ornoient son front ouvert et uni; ses yeux vifs et perçans étoient presque noirs; son nez étoit un peu Romain, sa bouche vermeille et ses lèvres appétissantes, quoique sa lèvre inférieure, à ce que l'on disoit, fût un peu trop grosse, ses dents, d'une blancheur qui surpassoit l'yvoire, n'étoient pas non plus rangées dans un ordre parfait. » (Traduction de l'abbé Desfontaines, Garnier Flammarion, 1990, p. 191-192).

Monimia (*Ferdinand Count Fathom*) :

She seemed to be about the age of eighteen. Her stature was tall; her motion graceful. A knot of artificial flowers restrained the luxuriancy of her fine black hair, that flowed in shining ringlets adown her snowy neck. The contour of her face was oval; her forehead remarkably high; her complexion clean and delicate, though not florid; and her eyes were so piercing, as to strike the soul of every beholder. Yet, upon this occasion, one half of their vivacity was eclipsed by a languishing air of melancholy concern; which, while it in a manner sheathed the edge of her beauty, added a most engaging sweetness to her looks. In short, every feature was elegantly perfect; and the harmony of the whole ravishing and delightful.<sup>73</sup>

Cunégonde (*Candide ou l'optimisme*) :

Sa fille Cunégonde, âgée de dix-sept ans, était haute en couleur, fraîche, grasse, appétissante. [...] Candide écoutait attentivement, et croyait innocemment ; car il trouvait Mlle Cunégonde extrêmement belle, quoiqu'il ne prît jamais la hardiesse de le lui dire.<sup>74</sup>

Cette beauté est telle qu'elle suscite l'amour immédiat chez son partenaire. Elle devient pour cette raison l'objet du désir.

Elena ne peut qu'attirer l'attention de tous, tant elle est resplendissante.

¡Oh qué mujer, señores míos! Si la vieran salir tapada de medio ojo, con un manto de estos de lustre de Sevilla [...] pisando firme y alargando el paso, no sé yo cuál fuera de ellos aquel tan casto que, por lo menos, dejara de seguirla, ya que no con los pies, con los ojos siquiera el breve tiempo que estuviera en pasar la calle.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Op. cit. chap. XLIII. « Elle paraissait âgée d'environ dix-huit ans ; elle était grande, ses mouvements, gracieux ; un lien de fleurs artificielles retenait l'opulence de ses beaux cheveux noirs qui tombaient en cascade de boucles brillantes sur son cou de neige. Le tour de son visage était ovale ; son front, remarquablement haut ; son teint, pur et délicat quoique pâle ; et ses yeux, si perçants que tous ceux qui la regardaient en étaient frappés. En bref, chacun des traits de sa personne était élégamment parfait et l'harmonie de l'ensemble, délicieusement ravissante. » (Traduction de André Fayot).

<sup>74</sup> Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, éditions Gallimard, 1992, pp. 28-29.

<sup>75</sup> Op. cit. p. 10. « Oh ! Quelle femme, messieurs ! Si vous la voyiez sortir, les yeux à demi-recouverts d'une mante luisante de Séville [...] marchant fermement et allongeant le pas, je ne sais quel est celui qui pourrait rester chaste et ne pas se laisser aller à la suivre, si ce n'est avec

Pablos (*El Buscón*) est littéralement subjugué par la beauté de la jeune doña Ana qu'il voudrait épouser. « No he visto desde que Dios me crió tan linda cosa como aquella en quien yo tenía aestado el matrimonio. »<sup>76</sup>

Le page (*Le page disgracié*) n'est pas indifférent aux charmes de la jeune fille anglaise qu'il est chargé d'instruire.

« Je sentis un grand trouble à son arrivée. »<sup>77</sup>

Il en est de même pour Peregrine Pickle à la vue de Miss Emilia Gauntlet : « He was struck with admiration at her beauty [...] He became more and more enamoured every day. »<sup>78</sup>

Roderick Random est totalement envoûté par la délicieuse Narcissa.

The whole so ravishingly delightful that it was impossible for any creature, endued with sensibility, to see without admiring and admire without loving her to excess. [...] When she spoke, I listened with pleasure; but when she spoke to me, my soul was trilled with an extasy of tumultuous joy.<sup>79</sup>

Le séducteur Ferdinand Count Fathom, bien que blasé par la beauté féminine, ne reste pas insensible à celle de Monimia.

When she entered the room, even Fathom, whose eyes had been sated with beauty was struck dumb with admiration, and could scarce recollect himself so far as to perform the ceremony of his introduction.<sup>80</sup>

Jeunesse et beauté vont de pair. Les descriptions qui sont faites ne peuvent que flatter ces beautés divines. Si l'on observe de façon détaillée cette galerie de

---

ses pieds, du moins du regard, pendant le bref instant de son passage dans la rue » (traduction libre).

<sup>76</sup> Op. cit. p. 153. « Depuis ma naissance je n'ai jamais rien vu d'aussi joli que la jeune personne sur laquelle je fondais mes espoirs de mariage. » (Traduction de Francis Reille).

<sup>77</sup> Op. cit. p. 84.

<sup>78</sup> Op. cit. p. 81. « Il fût frappé d'admiration pour sa beauté [...] Il devint toujours plus amoureux d'elle au fil des jours. » (Traduction libre).

<sup>79</sup> Smollett, *The adventures of Roderick Random*, The World's Classics, Oxford 1981, chap. XXXIX, p. 219. « Elle était toute si adorablement exquise que personne qui a un cœur ne pouvait la voir sans l'admirer, ni l'admirer sans se mettre à l'aimer infiniment, excessivement ! A un certain moment, elle parla et je fus tout rempli de contentement ; puis c'est à moi qu'elle s'adressa et mon cœur frissonna d'une sorte de grande extase. » (Traduction de José-André Lacour).

<sup>80</sup> Op. cit. chap. XLIII. « Lorsqu'elle pénétra dans la pièce, Fathom lui-même, dont les yeux étaient pourtant rassasiés de beauté, resta muet d'admiration et put à peine se reprendre assez pour tenir son rôle dans la cérémonie des présentations. » (Traduction de André Fayot, p. 251).

portraits, il en ressort une représentation de la perfection. Les yeux sont en général bien fendus, perçants, vifs, brillants, noirs, quelquefois bleus. Les cheveux sont longs et bouclés, généralement châains ou blonds, quelquefois noirs. Le teint est toujours clair et délicat. Les dents sont petites et blanches. La bouche est petite, belle. Les lèvres sont rouges et bien dessinées. Le nez est petit et bien fait. Le front est haut. Quant au physique, il n'est que rapidement esquissé ; l'accent est mis sur la taille de la jeune fille (elle est généralement grande), sur ses mouvements gracieux. Elle est bien faite, gracieuse et élégante, quelle que soit sa provenance sociale. En effet, la jeune fille bourgeoise ou de condition plus modeste peut rivaliser en beauté avec la jeune fille noble, elle n'a rien à lui envier dans ce domaine.

Ces descriptions montrent que les canons de beauté ne varient pas dans le temps et dans l'espace. Alors que la culture cléricale du Moyen Age montre le danger de la beauté féminine, le néoplatonisme de la Renaissance attribue une nouvelle valeur à la beauté considérée désormais comme un attribut indispensable de la rigueur morale et de la position sociale. La beauté est un attribut obligatoire puisque la laideur est associée à l'infériorité sociale et à la dépravation. La beauté suit un modèle, si tant est que les femmes sont confrontées à un grand nombre de difficultés et de dépenses pour rendre leur aspect conforme aux standards qui sont restés inchangés dans toute la période initiale de la période moderne. En Italie, France, Espagne, Allemagne et Angleterre, les principes esthétiques fondamentaux sont les mêmes : peau blanche, cheveux blonds ou châains, lèvres et joues roses, sourcils foncés. Le cou et les mains doivent être longs et fins, les pieds petits, la taille souple. L'image canonique féminine reste essentiellement la même pendant presque trois cents ans.<sup>81</sup> La Renaissance italienne est probablement à l'origine de la diffusion dans toute l'Europe des idéaux classiques de perfection physique et spirituelle.

L'éducation est un autre aspect qui est souligné dans les romans, elle est fondamentale pour la jeune fille qui désire s'insérer dans la bonne société. Il est

---

<sup>81</sup> Matthews Grieco, Sara F., « Corpo, aspetto e sessualità », in *Storia delle donne dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di N. Zenon Davis e A. Farge, Laterza editori, 2002, p. 53-99.

à noter que comme dans la réalité, l'éducation change selon la classe sociale à laquelle la jeune fille appartient.

### ***2-L'ÉDUCATION DE LA JEUNE FILLE***

En Espagne, l'éducation des jeunes filles vise à leur faire accepter leur subordination au système patriarcal. Le concept d'honneur détermine la réputation d'un individu et repose sur l'opinion que les autres ont de sa personne. L'individu digne de cet honneur est parfaitement intégré et accepté par la société dans laquelle il vit. L'honneur fonctionne donc comme un élément intégrateur dans le système social qui commence sa fonction à l'intérieur de la famille et s'étend dans les différents domaines dans lesquels s'articule la société ; pour cette raison, l'honneur conjugal a un caractère fondamental. Ainsi, lorsqu'à partir du XV<sup>ème</sup> siècle, la femme réclame davantage de liberté, elle lui est niée sous prétexte que ses prétentions peuvent affecter l'honneur. En réalité, les hommes ont peur que l'ordre établi soit menacé et pour cette raison les femmes continuent à être jalousement recluses dans leur maison par désir de leurs maris, pères ou frères. Les mouvements de revendication féminine ont débuté en Espagne à partir du XV<sup>ème</sup> siècle avec « La querella de las mujeres »<sup>82</sup>. Il s'agit avant tout de personnes nobles et laïques, qui appartiennent à des groupes économiques relativement puissants et en majorité de religieuses qui se trouvent dans une situation privilégiée car elles ont accès à l'instruction et à la liberté de pensée. Pour mettre fin à ces protestations qui peuvent déstabiliser le système social dans lequel la femme est loin d'occuper une position privilégiée par rapport à l'homme, le cardinal Cisneros met en place différentes réformes dans les couvents pour que cesse l'indépendance qu'ont obtenue les sœurs Clarisses et les religieuses de l'ordre des Béates<sup>83</sup>. Isabelle la catholique donne son appui au cardinal Cisneros et appuie un modèle de femme qui, tout en ayant la possibilité d'avoir accès à la culture, ne doit

---

<sup>82</sup> « La querelle des femmes » (traduction libre). La querelle des femmes est une polémique qui prend place à la fin du Moyen Âge sur la place et le rôle des femmes dans la société. Il est question d'égalité ou d'inégalité des sexes et de leur différence.

<sup>83</sup> Cf. García Cárcel Ricardo, *Las culturas del Siglo de Oro*. Madrid : Historia 16, 1989.

aucunement remettre en question les normes de conduite et de convenances, ni même les limites de son activité intellectuelle. Dans la deuxième moitié du XV<sup>ème</sup> siècle, le Concile de Trente réaffirme encore plus ce modèle et met fin aux timides mouvements des femmes intellectuelles. Le Concile oblige les religieuses à rester recluses dans les couvents et à ne se consacrer qu'aux prières. Quant aux femmes laïques, elles sont enfermées dans leurs maisons et doivent se résigner à se consacrer aux travaux domestiques et à l'éducation de leurs enfants. Ainsi, avec la consolidation définitive de la famille nucléaire, deux seules possibilités s'ouvrent à la jeune fille : se marier et avoir des enfants ou bien entrer dans un couvent. A partir de la Renaissance, les débats des humanistes se multiplient. Certains d'entre eux sont favorables à une éducation pour les femmes et d'autres pensent qu'il est complètement inutile et dangereux d'augmenter leurs connaissances. En 1523, Juan Luis Vivés<sup>84</sup> propose un programme détaillé d'études pour les femmes, beaucoup plus étendu que le programme existant. Son œuvre a un tel succès qu'elle est traduite en hollandais, français, allemand, anglais, italien et espagnol. Il considère que les jeunes filles doivent apprendre à lire pour pouvoir avoir accès aux textes les plus importants de la civilisation et de la foi : les saintes écritures, les livres écrits par les Saints-Pères (Saint Augustin, Saint Ambroise, Saint Grégoire) et les œuvres d'auteurs comme Platon, Sénèque, Tertullien, Cicéron. Toutefois, Juan Luis Vivés ne conçoit ce type d'éducation que pour permettre à la femme d'accomplir vertueusement ses obligations familiales. Convaincu que la plupart

---

<sup>84</sup> Vivés Juan Luis, *De Institutione feminae christianae*, 1523. (*De l'institution de la femme chrétienne*). Dans *De institutione feminae christianae*, Vivés traite l'éducation de la femme. Alors que le débat fait rage sur la question de l'accès des femmes au monde de l'écrit, il se place très clairement en faveur de l'enseignement des lettres à celles qui montreraient une bonne disposition pour l'étude. Il le limite toutefois à l'assimilation de la lecture qui doit se faire exclusivement à partir d'ouvrages de morale afin de ne pas corrompre la vertu de l'élève. Il émet par ailleurs des réserves quant à l'enseignement de l'écriture et précise que les jeunes hommes devront recevoir une formation plus ample et plus ouverte sur le monde. L'ouvrage s'étend ensuite sur le comportement adéquat pour les jeunes filles qui doivent préférer avant toute chose la vertu. Elles doivent être initiées depuis leur plus jeune âge à la correcte tenue d'une maison ainsi qu'à l'oraison qui doit être constante et sincère. En ce qui concerne la tenue vestimentaire, la femme doit savoir se modérer et faire preuve de décence. Il la contraint d'ailleurs à sortir le moins possible de chez elle pour éviter les tentations et les mauvaises langues qui pourraient ruiner sa réputation et celle de sa famille. Pour cet humaniste et érasmiste, la formation des jeunes filles engage avant tout le futur niveau moral de la société dans laquelle il vit. (Source : wikipédia).

des vices attribués aux femmes dérivent de leur manque de culture, Il est au XVIème siècle un grand défenseur de l'instruction féminine.

Erasme de Rotterdam prend lui aussi la défense de l'éducation des jeunes filles. Plus tard la réforme de Luther est porteuse d'alphabétisation en permettant l'augmentation des écoles primaires pour filles et garçons. La pensée protestante exerce un rôle capital dans l'évolution de la pensée pédagogique ainsi que dans la pratique éducative.

Le Concile de Trente (1545-1563) amène une prise de conscience que chaque jeune enfant est une future mère et en ce sens une éducatrice en puissance qui doit être en mesure de savoir lire et de connaître le catéchisme.

L'écrivaine madrilène, María de Zayas y Sotomayor, expose dans son œuvre sa conviction à propos de l'égalité entre les deux sexes. Elle accuse les hommes de tyrannie et d'impiété parce qu'ils obligent les femmes, dès leur enfance, à s'occuper de travaux féminins et les empêchent de développer leurs capacités intellectuelles. Dans *Novelas amorosas y ejemplares*, l'auteure sollicite les femmes de son temps à se consacrer à l'écriture. Elle-même a choisi l'écriture pour exprimer ses idées et se faire respecter en tant que femme. Elle est d'ailleurs fort appréciée de ses contemporains (Montalbán<sup>85</sup>, Lope de Vega et Castillo Solórzano en particulier). L'anti-machisme de l'auteure est le fil conducteur de toute son œuvre, elle s'élève contre la prétention de supériorité de l'homme que la femme a le devoir de servir. Elle a le courage de dire des vérités, de défier les hommes de lettres de l'époque qui sont en grande partie misogynes. Elle est fermement convaincue que si toutes les femmes ont dès leur enfance des précepteurs et des maîtres, elles peuvent être non seulement à la hauteur des hommes pour n'importe quel type de travail mais elles sont aussi en mesure de se méfier de leurs tromperies.

Différents écrits sont publiés au cours du XVIIème siècle, mettant en avant la nécessité d'instruction de la femme. Citons entre autres : *De l'égalité des deux sexes* de Poullain de la Barre<sup>86</sup> en 1673 ; *Traité de l'éducation des filles* de Fénelon en 1687 ; *A serious proposal to the ladies* de Mary Astell<sup>87</sup> en 1694.

---

<sup>85</sup> Juan Pérez de Montalban (1602-1638) fut un dramaturge espagnol du Siècle d'Or.

<sup>86</sup> François Poullain de La Barre (1647-1725) fit paraître anonymement *De l'égalité des deux sexes, discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés* où il dénonce



Fénelon<sup>88</sup> condamne l'inégalité de traitement entre l'homme et la femme. Il insiste sur la nécessité de donner une bonne éducation aux jeunes filles étant donné l'importance de leur rôle futur qu'il considère comme prééminent pour l'humanité.

Rien n'est plus négligé que l'éducation des filles. La coutume et le caprice des mères y décident souvent de tout : on suppose qu'on doit donner à ce sexe peu d'instruction. Pour les filles, dit-on, il ne faut pas qu'elles soient savantes ; la curiosité les rend vaines et précieuses ; il suffit qu'elles sachent un jour gouverner leur ménage, et obéir à leur mari sans raisonner.<sup>89</sup>

Pour Octave Gréard, Fénelon est le premier à avoir réuni dans une sorte de code les prescriptions aptes à éduquer la jeune fille.<sup>90</sup>

Le XVII<sup>e</sup> siècle nourrit un intérêt nouveau pour la femme, pour son rôle dans la société. L'Abbé Fleury<sup>91</sup> estime que les filles sont moins capables de s'appliquer et de raisonner, mais qu'elles ont plus de vivacité, plus d'esprit et

---

l'injustice du traitement réservé aux femmes ; il soutient qu'il faut leur permettre de suivre les mêmes études que les hommes et qu'il faut leur ouvrir toutes les carrières, y compris scientifiques. Plusieurs années plus tard, Poullain de La Barre réfutera toutes ses propres propositions dans son livre *De l'excellence des hommes contre l'égalité des sexes*. On lui doit la célèbre formule *l'esprit n'a point de sexe*. (Source : wikipédia).

<sup>87</sup> Mary Astell (1666-1731) est une théologienne anglaise. Elle est l'une des premières femmes érudites à critiquer les théories de l'assujettissement des femmes. Mary Astell a su mettre en évidence les contradictions du nouveau droit naturel qui, d'un côté, fondait le contractualisme politique et, de l'autre, excluait les femmes du même contrat. En 1700 elle publie anonymement ses *Réflexions sur le mariage*, livre qui aura une grande diffusion en Angleterre. Dans cet ouvrage elle réalise une critique du *Traité du gouvernement civil* de John Locke. En effet, Locke tout en réfutant le pouvoir naturel du monarque sur ses sujets avait soutenu le caractère naturel de la domination conjugale (du mari sur la femme et les enfants). Mary Astell critique l'argument de l'assujettissement naturel des femmes basé sur l'idée que le mari est "le plus capable et le plus fort". Elle insiste sur le caractère politique de cet assujettissement ce qui lui permet de lutter contre l'idée largement répandue selon laquelle les femmes sont inférieures par nature aux hommes.

<sup>88</sup> François de Salignac de la Mothe-Fénelon provenait d'une famille noble du Périgord. Né en 1651, ordonné prêtre à 24 ans, il fut bientôt nommé supérieur de la congrégation des Nouvelles Catholiques, où il assistait et dirigeait les jeunes filles protestantes converties au catholicisme. Cette mission lui ayant valu la notoriété, Fénelon devint directeur spirituel de plusieurs duchesses et en 1689 il fut nommé précepteur du Petit Dauphin (le petit-fils de Louis XIV, le duc de Bourgogne). Toutes ces expériences le poussèrent à rédiger lui-même des ouvrages pédagogiques : le premier et le plus célèbre fut *Le traité de l'éducation des filles* (1687) tandis que pour ses élèves il écrivit les *Fables*, les *Dialogues des morts* et surtout *Télémaque*. (Source : Dionedi Carlo, *L'éducation en France du Moyen Age au XX<sup>e</sup> siècle*, Anthologie de pédagogues français et francophones, Principato, 1989).

<sup>89</sup> Fénelon, *Le traité de l'éducation des filles*, 1687.

<sup>90</sup> Gréard Octave, *L'éducation des femmes par les femmes*, 1886.

<sup>91</sup> Abbé Claude Fleury, *Traité sur le choix et la méthode des études*, 1685.

d'intuition que les garçons. Madame de Maintenon s'inspire des principes de Fénelon pour élaborer le programme d'enseignement proposé à la Maison Royale de Saint-Cyr qu'elle fonde elle-même en 1686. 250 demoiselles de familles nobles déchues sont éduquées dans cette Maison de façon à ce qu'elles conservent les bonnes manières propres à leur rang.

Entre 1715 et 1759, 51 œuvres concernant l'éducation sont publiées, preuve que le problème de l'éducation est au centre des débats du siècle des Lumières. En Angleterre, Locke<sup>92</sup> et Defoe<sup>93</sup> envisagent la possibilité d'améliorer l'instruction dispensée aux filles. En 1739 un pamphlet anonyme intitulé ***Woman not inferior to Man*** fait un scandale. A la fin du siècle, Mary Wollstonecraft<sup>94</sup> revendique l'égalité des sexes et le droit à l'éducation des femmes.

L'enseignement élémentaire destiné aux filles de familles pauvres, quand il existe, est essentiellement fondé sur la lecture de la Bible, et aux rudiments de l'économie domestique. L'apprentissage est la phase suivante, pour devenir servante. En Angleterre, il existe quelques écoles charitables pour filles d'un bon niveau, comme la « Red Maid School » de Bristol. Vers le milieu du XVIII<sup>ème</sup> siècle, les filles de la bourgeoisie sont souvent mises en pension dans des « Boarding Schools » pour en sortir munies de tous les talents considérés nécessaires (« accomplishments ») à une jeune fille à marier, et une future maîtresse de maison. Plusieurs auteurs marquent le siècle de leurs idées sur l'éducation des filles. Dans ***Essay upon Projects***, daté de 1697, Daniel Defoe préconise la création de ce qu'il nomme « An Academy for Women » ; il considère qu'un pays chrétien et civilisé qui refuse aux femmes les avantages du savoir doit être considéré comme un pays barbare. Defoe suggère un programme identique à celui des pensionnats de l'époque, mais en y ajoutant des clauses interdisant l'accès des hommes à ce genre d'institutions. Le court texte de Sarah Fielding, ***The Governess, or the Little Female Academy*** (1749)

---

<sup>92</sup> Locke John, *Some thoughts concerning education (Essai sur l'éducation)*, 1693. John Locke (1632-1704) est un important philosophe britannique. *Some thoughts concerning education* constitue le travail philosophique sur l'éducation le plus important d'Angleterre et est traduit dans la plupart des langues européennes durant le XVIII<sup>ème</sup> siècle.

<sup>93</sup> Defoe Daniel, *An essay upon projects*, 1696.

<sup>94</sup> Wollstonecraft Mary, *A vindication of the rights of woman*, 1792. Mary Wollstonecraft (1759-1797) est une philosophe et écrivaine britannique.

propose un programme assez classique pour l'époque. Il faut attendre les dernières années du siècle pour avoir des recommandations écrites importantes pour que les jeunes filles aient un niveau d'instruction, sinon comparable à celui de leurs frères, du moins suffisant pour leur permettre de tenir un rang honorable dans la société. Pour obtenir cette égalité de traitement évoquée, Mary Wollstonecraft écrit des pages novatrices dans un court traité, *Thoughts on the Education of Daughters* (1787) : elle y plaide pour un développement harmonieux du corps et de l'esprit chez les filles, capables de recevoir le même bagage intellectuel que les garçons, la différence physique ne constituant nullement une entrave à l'éducation identique. Elle revient sur ce sujet après la Révolution française, en 1791-1792 avec *A vindication of the Rights of Woman*. Partant du constat de la capacité évidente des femmes à égaler les hommes quand on leur en fournit la possibilité, elle réclame avec courage un traitement identique des deux sexes, rejetant les accusations de faiblesse et d'infériorité intellectuelle de la femme. Son éducation ne la prépare qu'aux frivolités, en vue du mariage, à la vanité, au plaisir de la société ou à l'égoïsme de l'homme. A la fin du siècle, Erasmus Darwin publie *A Plan for the Conduct of Female Education in Boarding Schools* (1797). Cet ouvrage est dédié aux gouvernantes d'écoles instituées pour l'enseignement des filles, et aux tuteurs de jeunes filles dans les familles. Il contient des suggestions d'ordre pédagogique, mais toujours d'un point de vue masculin, protecteur de la vertu et de la fragilité de l'âme féminine.

Martine Sonnet<sup>95</sup> consacre une étude à ce thème et ne manque pas de préciser que c'est avant tout dans la maison familiale que sont transmis les rudiments de la formation féminine. Après quoi les jeunes filles peuvent parfaire à leur éducation dans les couvents, écoles primaires ou pensions laïques.

### 2-1- La jeune fille noble

La famille propose à la jeune fille une image du monde qui est bien diverse en fonction des origines sociales, le rang social influençant les normes

---

<sup>95</sup> Sonnet Martine, « L'educazione di una giovane » in *Storia delle donne, dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di N. Zenon Davis e A. Farge, ed. Laterza, 1991, p. 119-155.

comportementales à suivre. La condition sociale détermine la qualité de l'éducation dispensée à la jeune fille. Les parents jouent le rôle d'interdicteurs, ils intiment à leur fille la conscience d'un interdit à respecter. Ce sont des parents protecteurs contre une éventuelle action de dégradation.

La jeune fille noble bénéficie du privilège d'avoir à disposition des professeurs soigneusement sélectionnés qui sont en mesure de lui enseigner directement à son domicile familial, les matières désirées.

Dès le XVIème siècle, en Angleterre, les jeunes filles peuvent être placées en pension auprès d'une autre famille aristocrate ou de la gentry pour améliorer leurs bonnes manières.

La jeune fille a généralement à son service une femme de chambre soit très jeune soit d'âge mûr. Elle doit la servir, s'occuper de sa garde-robe, l'assister pendant sa toilette. Elle est souvent une confidente pour la jeune fille ou bien une complice. Ce type de personnage foisonne dans la littérature. Il s'agit d'une personne qui est au courant de tous les faits et gestes de sa jeune maîtresse et joue un rôle de conseillère et de guide. Entourée de domestiques, la jeune fille noble n'a rien à faire et peut se consacrer à ce que bon lui semble. Sa vie est vouée aux mondanités, distractions et visites.

Dans *Le page disgracié*, le protagoniste est chargé d'enseigner la langue et la littérature françaises à une jeune fille noble. Il entre au service d'une grande dame anglaise pour améliorer l'instruction de sa jeune fille.

Cependant, on commença de m'informer de l'emploi que j'aurais dans cette maison qui me serait fort honorable et ne me serait point malaisé : c'était pour servir à l'instruction d'une jeune dame, fille de celle que j'avais saluée, et la rendre bien capable d'entendre et de parler ma langue. [...] Au commencement, je ne faisais rien que l'avertir quand elle mêlait quelque mauvaise prononciation dans ses paroles, ou lui expliquer quelques phrases qu'elle trouvait difficiles. Mais comme elle se fut un peu accoutumée à mon visage et m'eut témoigné qu'elle prenait plaisir à m'entendre, je trouvai de certains biais pour m'insinuer à lui faire de petits contes, puis à lui réciter des aventures de romans.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Op. cit. p. 83-87.

Moll Flanders relate les leçons de chant, de musique et de danse qui étaient dispensées aux demoiselles chez lesquelles elle avait été placée. La Monimia de **Ferdinant Count Fathom**, a reçu elle aussi une éducation raffinée.

Les parents s'évertuent à soigner l'éducation de leur propre fille car ils visent à bien la marier. Ils veillent aussi jalousement sur son honneur. C'est pourquoi elle fait l'objet d'une stricte surveillance afin d'éviter tout écart.

Dans la littérature espagnole, cette surveillance porte parfois à des actions extrêmes. Ainsi, dans **La niña de los embustes, Teresa de Manzanares**, doña Leonora est-elle victime de la violence de son frère don Alvaro, qui la surprend en compagnie d'un homme dans une auberge. Doña Leonora est la belle-sœur et amie de Teresa de Manzanares dont l'époux est d'une jalousie malade. Le concept d'honneur dans l'Espagne du XVIIème siècle est si fort dans les classes nobles, qu'un manquement est puni par la mort. L'offense subite par don Alvaro est telle qu'il punit sa sœur en lui infligeant un coup mortel.

Mi cuñada y yo con mantos de anascote y sombreroes al uso de Sevilla nos pusimos de embozo y fuimos a la posada de Don Sancho [...] Habiéndola visto don Alvaro sacó (indignado de verla allí) la daga y, embistiendo con doña Leonor, la dio tres ó cuatro puñaladas, á cuyos gritos yo reparé en el daño que había hecho, y con el miedo de no verme en otro tanto me dejé caer detrás de la cama.<sup>97</sup>

La tyrannie fraternelle du frère de Narcissa (**Roderick Random**) n'arrive pas jusqu'au meurtre mais conduit à la captivité de cette dernière pour l'empêcher de revoir Roderick Random car il ne consent pas à leur mariage. Narcissa étant orpheline, son frère joue le rôle de tuteur et peut disposer de ses biens si elle n'entend pas lui obéir.

Le père de Sophia Western (**Tom Jones**) s'oppose formellement à l'union de sa fille avec Tom, un bâtard, porteur de déshonneur. Il la fait enfermer dans sa chambre et ordonne à la femme de chambre de la surveiller.

---

<sup>97</sup> Castillo Solórzano, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, p. 254-55. « Ma belle-sœur et moi, nous nous parâmes avec des mantos et des petits chapeaux à la mode de Séville et allâmes à l'auberge de Don Sancho [...] Don Alvaro ayant vu doña Leonora, il s'empara de la dague, fonça sur elle et lui donna trois ou quatre coups de poignard ; alertée par ses cris, je me rendis compte du tort que je lui avais causé et par peur de subir le même sort, je me laissai tomber derrière le lit. » (Traduction libre).

Quant à Mademoiselle de Melvil (*Ferdinand Count Fathom*), elle doit subir la cruauté de son beau-père, le comte Trebasi, qui décide d'assurer son honneur en la tenant recluse dans un couvent de Vienne.

Le père de Cunégonde (*Candide ou l'optimisme*) ayant surpris sa fille en compagnie de Candide dans des attitudes ambiguës, chasse immédiatement Candide de son château. La jeune Cunégonde est aussitôt séparée de celui qui a osé lui faire la cour.

La jeune fille de bonne famille jouit de beaucoup moins de libertés par rapport à la jeune fille de condition plus modeste.

### 2-2- La jeune bourgeoise

Les romans picaresques espagnols ne font pratiquement pas allusion à ce type de personnage, probablement pour la simple raison que l'Espagne du Siècle d'Or est caractérisée par une forte déficience des classes moyennes par rapport aux autres nations qui lui sont proches.

Claudio Sánchez Albornoz<sup>98</sup> fait remarquer cette carence de la classe bourgeoise dans son ouvrage *España, un enigma histórico* :

Es difícil meter en un saco al pícaro y al burgués gentilhomme, o al pícaro y al mercede de Venecia. ¿Nació la picaresca a la vida de las letras porque en la España sin burguesía faltó el paragon de un intermedio de una clase industrial y mercantil de arraigo y empuje, que pudiera brindar cauces de futuro a las gentes de baja condición ? ¿Porque no hubo entre nosotros conciencia burguesa capaz de ofrecer un ideal de vida diferente del heroico y de su reverso apicarado ?<sup>99</sup>

Les activités propres à la bourgeoisie étant entre les mains des Juifs et des Maures, il est indéniable que l'expulsion des Juifs à partir de 1492 et la persécution des Maures ont réduit notablement cette classe sociale.

---

<sup>98</sup> Sánchez Albornoz Claudio, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, 1957. Claudio Sanchez Albornoz (1893-1984) fut l'un des historiens espagnols les plus importants.

<sup>99</sup> « Il est difficile de mettre dans un même sac le picaro et le bourgeois gentilhomme, ou bien le picaro et le marchand de Venise. La picaresque est-elle née dans la littérature parce qu'il manquait en Espagne sans bourgeoisie le contrecoup intermédiaire d'une classe industrielle et marchande de biens-fonds et d'énergie, qui aurait pu offrir des possibilités de futur aux gens de basse condition ? Pourquoi n'y eut-il pas en Espagne une conscience bourgeoise capable d'offrir un idéal de vie différent de l'idéal l'héroïque et de son revers picaresque ? » (Traduction libre).

P.W. Bomly<sup>100</sup> précise, dans son étude sur la femme dans l'Espagne du Siècle d'Or, que la jeune bourgeoise n'a guère de possibilité de sortir de chez elle, elle a peu de distractions et est soumise à un contrôle sévère de la part de sa famille.

La mère transmet à sa propre fille les différentes notions qui lui seront utiles pour bien tenir sa maison : la cuisine, le soin des petits-enfants, le nettoyage du linge et des vêtements de la famille, la couture, le tissage...

En Angleterre, la jeune bourgeoise peut être placée dans une boarding school. Ce type d'établissement se multiplie au cours du XVIIème siècle. Il s'agit d'un collège où la jeune bourgeoise acquiert les savoirs nécessaires si elle veut prétendre devenir la femme d'un gentilhomme de la gentry.

### 2-3- La jeune fille du peuple

La plupart des romans montrent que ces jeunes filles sont avant tout éduquées au sein de leur famille. Un bien maigre bagage intellectuel est concédé aux filles de condition modeste. D'ailleurs lorsqu'elles cherchent à s'instruire un peu plus, elles sont bien mal vues. Fielding montre à travers le personnage de Jenny Jones<sup>101</sup> qu'une jeune fille court des risques si elle veut se montrer savante. Il évoque les déboires de Jenny, la servante du maître d'école ; celui-ci, voyant qu'elle avait une prédisposition aux études, décide de lui enseigner le latin. Jenny sera alors jalousée et tenue en suspicion par tout le village pour avoir voulu s'élever au-dessus de sa condition.

Pablo Ronquillo<sup>102</sup> analyse le portrait de la jeune fille tel qu'il apparaît dans les romans picaresques espagnols du XVIIème siècle ; il fait la distinction entre les jeunes filles qui font preuve d'expérience et se montrent très habiles dans toutes les situations en sachant s'adapter et se sortir d'affaires et les jeunes filles qui doivent encore être guidées. Elles ne sont pas tout à fait préparées à affronter la vie car l'éducation reçue a été insuffisante. Il classe dans la première catégorie Justina (*La pícaro Justina*), Elena (*La hija de la Celestina*), et Teresa

---

<sup>100</sup> Bomly P. W., *La femme dans l'Espagne du siècle d'or*, S. Gravenhage, 1950.

<sup>101</sup> Fielding, *Tom Jones*, livre I, chapitre 6.

<sup>102</sup> Ronquillo Pablo, *Retrato de la pícaro: la protagonista de la pícaro del siglo XVII*. Madrid: Playor, 1980.

de Manzanares (*La niña de los embustes*). Rufina (*La garduña de Sevilla*) appartient au deuxième groupe. Elle est orpheline de mère alors qu'elle n'est encore qu'une enfant. Son père l'abandonne à son propre destin. Elle s'appuie sur l'expérience de ses prétendants qui comblent la carence laissée par le père. Les jeunes filles de basse condition sont très vite amenées à lutter pour leur survie et pour la conquête de la liberté et d'une position sociale meilleure. Dès leur jeune âge elles se trouvent confrontées à un dur apprentissage de la vie ; elles sont sollicitées pour participer aux tâches ménagères ou bien placées au service d'une famille de la haute bourgeoisie ou de la noblesse. A la campagne, elles participent aux tâches agricoles et si les parents gèrent une activité commerciale ou artisanale, elles prennent part à leur travail. Les parents, quand ils ne sont pas totalement absents, ont surtout comme principal objectif d'apprendre à leur progéniture à se débrouiller dans la vie le plus tôt possible, peu importe si le mobile poursuivi est plus ou moins éthique. De plus, ils disparaissent assez vite de leur vie, soit parce qu'ils décèdent, soit parce qu'ils les placent au service d'une autre famille. Dans nos romans, les parents de ces jeunes filles ne sont certes pas de bons exemples : les parents de Justina ont recours à tous les stratagèmes pour bernier leurs clients de l'auberge et ce n'est pas sans ironie que la protagoniste nomme ses parents « mi buen padre y mi buena madre »<sup>103</sup>. La leçon de gestion de l'auberge que fait le père de Justina est tout à fait cocasse.

Cuando el huésped os dijere: “señora huéspeda, ¿qué habrá que comer?”, encárgaos, por lo que debéis a la fidelidad de vuestros oficios, que aunque tengáis en casa la cosa, no digáis que la tenéis. Encareced la cura, que para tasar, de las puertas adentro, cada cual es señor en su casa. Cuando trajéredes lo que os encargara, decid que lo que es pidieron lo comprastes al vecino se pague la hacienda y a vosotras las salsa y la gracia.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> « Mon bon père et ma bonne mère. » (Traduction libre).

<sup>104</sup> López de Úbeda, Francisco, *La Pícara Justina*, 1605, p. 61. « Quand un hoste vous demandera, Madame de ceans, qu'avez-vous à manger, avez-vous point cecy, avez-vous point cela ? Sachez qu'encore que vous ayez la chose qu'il demande, il faut dire que non pour encherir la peine qu'il y a à l'avoir : car il est permis à chacun de donner tel taux qu'il voudra, à ce qu'il a chez soy. Et lorsque vous apporterez ce qu'il aura demandé, dites que vous l'avez acheté de vostre voisin à force d'argent et de prières, afin que la chose soit payée au voisin et à vous la sauce et la bonne grâce. » (Traduction anonyme, *La narquoise Justine*, p. 95-96).



Les parents de Rufina<sup>105</sup> ne sont pas mieux. Elle grandit dans un milieu malsain où domine la figure paternelle qui s'adonne au jeu et à l'alcool. A la mort de sa mère, son père ne se souciera aucunement de sa progéniture. Henriette-Sylvie de Molière<sup>106</sup> et Moll Flanders<sup>107</sup> sont orphelines, abandonnées toutes deux par leurs pères et mères puis recueillies et élevées par une âme charitable. La première est élevée par des paysans avant d'être adoptée par un gentilhomme qui lui transmet sa passion de l'équitation et de la chasse. Moll Flanders a vécu les premières années de sa vie avec des bohémiens avant d'être placée chez une nourrice de Colchester qui lui a enseigné à lire, à coudre et a fait d'elle une bonne ouvrière. En dehors des protagonistes pour lesquelles la famille d'origine ou d'adoption est décrite ou mentionnée, les personnages secondaires semblent seules au monde. Nous n'avons d'elles que des informations concernant l'instant présent de la narration.

Parmi les jeunes filles prises en revue, quasiment toutes ont été servantes auprès d'une famille aisée, auprès d'une dame de qualité, ou bien dans une auberge. C'est à ce moment de sa vie que la jeune fille va acquérir une forme d'éducation qui lui permettra de côtoyer toute sorte de gens. On ne parle pas beaucoup de l'éducation de la jeune fille du peuple. Ses origines sont la plupart du temps viles ou misérables et ne lui donnent pas la possibilité d'obtenir une bonne éducation. C'est surtout par imitation que la jeune fille parfait à son éducation.

Teresa de Manzanares apprend les bases de l'éducation pendant son service :

Tres años continué en servir a mis amas, en las cuales supe todo lo que habia que aprender en materia de labor y juntamente con ello a leer y escribir con mucha perfección porque desde pequeña fuí inclinada a esto, y la inclinación lo facilita todo.<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Castillo Solórzano, *La guardaña de Sevilla*, 1634.

<sup>106</sup> Madame de Villedieu, *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière*, 1671-1674, éditions Desjonquères, Paris.

<sup>107</sup> Defoe Daniel, *Moll Flanders*, 1722.

<sup>108</sup> Castillo Solórzano, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, 1632, p. 41. « Je continuai à servir mes maîtresses pendant trois ans, période au cours de laquelle je sus tout ce qu'il fallait apprendre en matière de travail et j'appris de même à lire et écrire avec une grande perfection car dès mon enfance je manifestai une inclination pour cela et l'inclination facilite toute chose. » (Traduction libre).

Moll Flanders apprend à danser, à parler français et à écrire lorsqu'elle séjourne chez la Dame de Colchester :

Here I continu'd till I was between 17 and 18 years old, and here I had all the Advantages for my Education that could be imagin'd; the Lady had Masters home to the House to teach her Daughters to Dance, and to speak French, and to Write, and others to teach them Musick; and as I was always with them, I learn'd as fast as they; and tho' the Masters were not appointed to teach me, yet I learn'd by Imitation an enquiry, all that they learn'd by Instruction and Direction. So that in short, I learn'd to Dance, and speak French as well as any of them, and to Sing much better, for I had a better Voice than any of them; I could not so readily come at playing on the Harpsicord or Spinnet, because I had no Instrument of my own to Practice on, and could only come at theirs in the intervals, when they left it, which was uncertain, but yet I learn'd tollerably well too, and the young Ladies at Length got two Instruments, that is to say a Harpsicord, and a Spinnet too, and them they Taught me themselves [...] By this Means I had, as I have said above, all the Advantages of Education that I could have had, if I had been as much a Gentlewoman as they were, with whom I liv'd, and in some things, I had the Advantage of my Ladies, tho' they were my Superiors.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Op. cit. p. 18. « Là, je continuai jusqu'à ce que j'eusse entre dix-sept et dix-huit ans, et j'y trouvai tous les avantages d'éducation qu'on peut s'imaginer ; cette dame avait des maîtres qui venaient pour enseigner à ses filles à danser, à parler français et à écrire, et d'autres pour leur enseigner la musique ; et, comme j'étais toujours avec elles, j'apprenais aussi vite qu'elles ; et quoique les maîtres ne fussent pas appointés pour m'enseigner, cependant j'apprenais par imitation et questions tout ce qu'elles apprenaient par instruction et direction. Si bien qu'en somme j'appris à danser et à parler français aussi bien qu'aucune d'elles, et à chanter beaucoup mieux, car j'avais une meilleure voix qu'aucune d'elles ; je ne pouvais pas aussi promptement arriver à jouer du clavecin ou de l'épinette, parce que je n'avais pas d'instruments à moi pour m'y exercer, et que je ne pouvais toucher les leurs que par intervalles, quand elles les laissaient ; mais, pourtant, j'appris suffisamment bien, et finalement les jeunes demoiselles eurent deux instruments, c'est-à-dire un clavecin et une épinette aussi, et puis me donnèrent leçon elles-mêmes [...] Par ces moyens j'eus, comme j'ai dit, tous les avantages d'éducation que j'aurais pu avoir, si j'avais été autant demoiselle de qualité que l'étaient celles avec qui je vivais. » (Traduction de Marcel Schwob, p. 50-51).

## ***2-LA VERTU DE LA JEUNE FILLE***

### ***2-1- La jeune fille noble***

Elle se doit d'obéir aux volontés de ses parents et de faire preuve de chasteté. Aussi est-il indispensable de la surveiller étroitement. Un certain nombre de qualités sont exigées d'elle : la discrétion, la piété, la retenue, la pudeur, le désintéressement, la délicatesse, l'honneur, la réputation. Elle apparaît dans les romans comme une créature presque angélique. Elle est d'une grande dignité et elle n'est pas dépourvue de dons intellectuels puisqu'elle se présente comme une jeune fille pleine de jugement et de finesse, de discernement et de mesure. Ses mérites sont particulièrement vantés ; toutefois, quelques défauts sont soulignés. Elle est parfois coquette. A l'époque considérée, la coquetterie est vue comme une imperfection. La coquette aime être admirée, elle prend plaisir à faire souffrir ses prétendants en les faisant patienter avant de prendre une décision. Sophia Western (*Tom Jones*) et Emilia Gauntlet (*Peregrine Pickle*) ont bien cette caractéristique.

Sophia Western conserve sa vertu jusqu'au mariage, elle ne succombe à aucun moment. Son amour pour Tom ne la rend pas aveugle. Elle sait prendre ses distances lorsqu'elle apprend les écarts de conduite de Tom. C'est toujours elle qui tire les ficelles, elle a réussi à conquérir son cœur. « His heart was now, if I may use the metaphor, entirely evacuated, and Sophia took absolute possession of it »<sup>110</sup>. Tom est fasciné par Sophia, à tel point que lorsqu'il retrouve son manchon qu'elle a oublié à l'auberge, il le garde jalousement car il représente un souvenir de sa bien aimée mais il est aussi un gage d'amour.

Miss Emilia Gauntlet, tout comme Sophia Western, est déterminée mais elle est aussi ingrate et vindicative. Elle essaie de déjouer les plans de Peregrine, se montre indifférente envers lui pour le faire souffrir, elle veut le punir pour être resté si longtemps à l'étranger sans l'avoir contactée.

---

<sup>110</sup> Op. cit. p. 179. « Sophie en était devenue la maîtresse absolue. Il l'aimait d'une passion sans limites. » (Traduction de Francis Ledoux, p. 251).

He believed she had affected to punish him for his unkind silence while he was abroad [...] he now gazed upon her with the eyes of a libertine, he glowed with the impatience of desire, talked in a strain that barely kept within the bounds of decency and attempted to snatch such favours as she, in the tenderness of mutual acknowledgement, had once vouchsafed to bestow.<sup>111</sup>

La jeune Aurore de Guzmán (*Gil Blas de Santillane*) tout en restant honnête, est une parfaite manipulatrice. Elle est présentée comme une personne accomplie, dotée d'un esprit excellent et très cultivé. Elle est aussi calculatrice et déterminée. Amoureuse d'un jeune homme un peu volage, elle charge Gil Blas, au service de son père don Vincent, d'enquêter sur les bonnes mœurs de don Luis puis elle met en place un véritable plan d'action et emploie toutes les ruses pour se faire aimer de don Luis.

Ainsi en est-il de la princesse Porcia (*Le roman comique*). Tout en étant une jeune fille de mérite, elle organise une mise en scène pour sonder les sentiments profonds de l'homme qu'elle aime. Elle se présente en dame masquée et se déclare à don Carlos. Elle a de l'inclination pour lui et lui tient des propos à la fois spirituels et malicieux. Elle arrive à bout de son entreprise et finit par l'épouser.

La jeune fille noble n'est jamais victime des agissements empressés de l'homme. Elle est toujours avisée et sait rester sur ses gardes. Il s'agit là du résultat d'une éducation qui très tôt lui a inculqué cette forme de méfiance vis-à-vis des hommes.

Henry Fielding souligne l'importance de l'éducation chez le singulier personnage représenté par Lady Booby. Son attitude vis-à-vis de Joseph Andrews, dont elle tombe amoureuse et qu'elle persécute à tel point de contrecarrer ses projets de mariage, est sans aucun doute due à la façon dont elle a été élevée.

At the age of seven, or something earlier, Miss is instructed by her Mother, that Master is a very monstrous kind of animal, who will, if she

---

<sup>111</sup> Op. cit. chap. LXVII. « Il croyait qu'elle avait affecté de le punir pour son cruel silence pendant son séjour à l'étranger [...] Il la regardait maintenant avec les yeux d'un libertin, il était transporté par l'impatience du désir, il parlait avec une telle difficulté qu'il restait rarement dans la juste mesure et tentait de saisir quelque faveur qu'elle avait une fois acceptée de lui accorder dans la tendresse d'une reconnaissance réciproque. » (Traduction libre).

suffers him to come too near her, infallibly eat her up and grind her to pieces. That so far from kissing or toying with him of her own accord, she must not admit him to kiss or toy with her.<sup>112</sup>

La scène de *Peregrine Pickle* où Emilia décide de fausser compagnie à Peregrine qui l'a entraînée dans une maison louche est particulièrement indicative de la vertu de la jeune fille. Elle préfère s'enfuir en demandant l'aide du veilleur et se fait ramener en voiture chez son oncle.

La jeune Monimia (*Ferdinand Count Fathom*) ne cèdera pas aux instances répétées de Ferdinand. Elle est traquée par lui mais résiste à toutes ses attaques avec courage et constance.

Quelques rares exceptions montrent toutefois que la jeune fille noble n'est pas infaillible. Elle peut succomber au charme d'un astucieux séducteur. Celinda (*Ferdinand Count Fathom*) est la jeune fille naturelle d'un gentilhomme que celui-ci fait passer pour sa nièce. Elle apparaît comme une jeune fille crédule, sans défense, sans expérience. C'est une proie facile pour Ferdinand Fathom qui triomphe de la vertu de cette innocente créature. Il est si perfide qu'il a recours à une harpe éolienne pour effrayer la jeune Celinda. Celle-ci, convaincue de la bonté de Fathom, accepte de le faire entrer dans sa chambre pour qu'il lui assure sa protection contre ces sons démoniaques mais il profite de cette occasion pour la séduire. Non content d'être arrivé à ses fins, il cause sa ruine en lui donnant le goût de la boisson. Les agissements de Fathom mènent la jeune demoiselle à sa perte.

---

<sup>112</sup> Op. cit. book IV, chap. VII, p. 261. « Dès que la jeune fille commence à bégayer, on lui défend la familiarité avec les enfans de l'autre sexe. Ensuite on commence à lui dire, que le garçon est un animal dangereux, dont il faut se garder ; que bien loin de jouer avec lui, ou de le caresser, il faut qu'elle le chasse d'auprès d'elle, s'il s'avise de l'approcher de trop près. » (Traduction de l'abbé Desfontaines).

### 2-2- La jeune bourgeoise

La jeune bourgeoise s'écarte plus facilement des sentiers de la vertu par rapport à la jeune fille noble. Elle se laisse séduire sans difficultés, elle se montre intéressée, perfide et quelquefois naïve.

Wilhelmina (***Ferdinand Count Fathom***) est la fille d'un riche bijoutier chez qui Ferdinand a pris un logement. Il n'a aucun mal à la manipuler comme bon lui semble. Elle cède à ses avances, lui fait don de bijoux et d'argent. Elle lui confie même la chaîne de ses aïeux à laquelle son père est si attaché. Ferdinand se sert d'elle pour arriver à ses fins mais la jeune fille ne comprend que trop tard qu'il s'est joué d'elle.

La fille du pharmacien Lavement (***Roderick Random***) est bien différente de Wilhelmina. Elle est affublée de quantité de défauts : manœuvrière, malicieuse, méchante, facile. Jeune fille hardie, elle ne se préoccupe absolument pas de sa virginité qu'elle a déjà perdue en compagnie du capitaine Odonnel, un de leurs locataires. En parfaite séductrice, elle essaie de séduire Random mais son indifférence la rend furieuse : « This neglect soon banished all the favourable impressions she felt for me, and the rage of a slighted woman took place in her heart. »<sup>113</sup> Elle décide de se venger de lui en le rendant victime d'une agression, accomplie avec l'aide de son amant Odonnel. Puis en parfaite manœuvrière, elle propose de l'argent à Random pour qu'il fasse inculper le libertin Odonnel dont elle veut se débarrasser. Consciente qu'il ne peut représenter un beau parti, elle se tourne vers le squire Gawky pour sauver sa réputation par le mariage. Puis, elle conspire pour faire en sorte de renvoyer Random.

This address enraged her so much, that with a face as red as scarlet, and the eyes of a fury, she strutted up to me, and putting her hands in her sides, spit in my face, saying, I was a scandalous villain, but she defied my malice; and that unless her papa would prosecute me like a thief as I was, she would not stay another night under his roof.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Smollett Tobias, *The adventures of Roderick Random*, chap. XIX, p. 99. « Dédain qui la retourna à nouveau et, au lieu de bénignité, lui mit au cœur tout le ressentiment de la femme dédaignée. » (Traduction de José-André Lacour, p. 111-112).

<sup>114</sup> Op. cit. chap. XXI, p.113. « La pointe la mit en rage, elle devint écarlate, se campa devant moi et, mettant ses poings sur ses hanches, me cracha dans la figure en glapissant que j'étais une crapule ; qu'elle se foutait de mes calomnies et que si son père ne me faisait pas coffrer comme

Moins perfide mais non moins avisée est la fille unique d'André Potoschi, le vieil apothicaire chez lequel Estévanille (*Histoire d'Estévanille Gonzalez*) est en apprentissage. Violette est une demoiselle sage, spirituelle, vertueuse. Elle est consciente qu'il est préférable de choisir un beau parti pour se garantir un avenir digne. C'est pourquoi, des deux prétendants qui lui proposent de l'épouser, elle choisit celui qui est en mesure de lui offrir un avenir meilleur ; elle préfère à Estévanille un jeune officier de l'Inquisition.

### 2-3- La jeune fille du peuple

C'est avec la jeune fille du peuple que les auteurs sont les moins indulgents. Elle est affublée des pires défauts : naïve, ambitieuse, tentatrice, impure, insidieuse, grossière, avide, menteuse, perverse, trompeuse, vindicative, cruelle. Elle a toutefois des qualités qui se retrouvent chez celles qui réussissent à se sortir de situations difficiles et qui occupent un rôle d'importance dans la narration : la ténacité, l'intelligence, le génie, la capacité de repentance. C'est dans cette catégorie que les auteurs mettent la majorité des jeunes victimes de la perfidie et de la déloyauté masculines, la jeune fille privée d'une bonne éducation et livrée à elle-même étant beaucoup plus sujette à être trompée.

Toutes les pícaras de la littérature espagnole sont pleines de grâce et de beauté ; dotées d'une grande intelligence, elles savent se tirer d'affaire lorsqu'elles sont en difficulté. Elles ont l'aspect de créatures angéliques mais peuvent se révéler de véritables démons.

Justina (*La pícaro Justina*) a plus d'une corde à son arc. Elle est astucieuse, menteuse, trompeuse, débrouillarde. Elle a quasiment toujours le dessus dans toutes les circonstances. López de Úbeda place la vie entière de Justina sous le signe de la ruse hôtelière qu'elle a acquise à l'école de ses parents, tous deux aubergistes et non des moindres. « Que es gran cosa entender el trato como yo lo entendía desde que mi madre me crió, que fué flor de mesoneras. »<sup>115</sup>

---

voleur, elle ne passerait pas une nuit de plus dans cette baraque ! » (Traduction de José-André Lacour, p. 125).

<sup>115</sup> Op. cit. livre 1, chap. III, num. 2. « C'est un avantage de comprendre les choses comme moi grâce à l'enseignement de ma mère qui fut une grande aubergiste. » (Traduction libre).

Rufina (*La garduña de Sevilla*) est une habile friponne qui mène une vie bourgeoise et qui reste impunie malgré ses vols et ses duperies.

Elena de la Paz (*La hija de la Celestina*) est présentée comme une fille facile. Elle est ingénieuse, menteuse, voleuse et dotée d'un esprit diabolique. Tous les ingrédients y sont pour faire d'elle une femme dangereuse. Don Sancho sait mieux que quiconque jusqu'où peut arriver le subtil génie d'Elena en la matière. Toutefois c'est son amant Montúfar qui en subira encore plus les conséquences car elle décide de se séparer de lui en l'empoisonnant.

Ya iba descontenta Elena del lado de Montúfar, a quien llevaba aborrecido con el mismo extremo que le amó por haberle conocido en el ánimo tan pocas fuerzas. Mirábale con ojos de desprecio como a hombre cobarde y de corto corazón.<sup>116</sup>

Teresa de Manzanares (*La niña de los embustes*) est une jeune ingénieuse, fourbe et intéressée. Elle sait à tout moment se tirer d'affaire.

La jeune madrilène rencontrée dans une auberge de Madrid (*Guzmán de Alfarache*) est bien semblable à toutes ces jeunes femmes précédemment décrites ; elle est avide, menteuse, voleuse et rusée. Elle séduit Guzmán puis se fait offrir des cadeaux.

Continué su amistad algunos días, en los cuales nunca céso, como si fuera gotera, de pedir, pelar y repelar cuanto más pudo, tan sutil y diestramemte, cual si fuera mujer madrigada, muy cursada y curtida ; empero, bastále la doctrina de su madre.<sup>117</sup>

Elle se fâche quand il refuse de lui acheter un manteau de damas cramoisi de mille réaux. Elle l'accuse alors de viol et le fait enfermer en prison.

La situation est analogue dans le roman de Lesage (*Histoire d'Estévanille Gonzalez*) où l'auteur met en scène une jeune fille nommée Bernardina qui sera la cause de la ruine du protagoniste. Bernardina, la nièce du mari de la señora

---

<sup>116</sup> Op. cit. p. 38. « Elena était déjà mécontente de Montúfar, elle s'était lassée de lui avec la même intensité qu'elle l'avait auparavant aimé, après avoir compris qu'il avait une âme si faible. Elle le regardait avec les yeux pleins de mépris comme on regarde un homme lâche et sans cœur. » (Traduction libre).

<sup>117</sup> Op. cit. p. 708. « Cette amitié dura quelques jours, durant lequel temps elle ne cessa (pas plus qu'une fuite d'eau ne cesse de goutter) de demander toujours plus, de me peler et plumer à son souhait, avec autant d'adresse et de subtilité que si elle eût été femme rouée, experte et rompue à la chose ; les leçons de sa mère, il est vrai, suffisaient à cela. » (Traduction de Maurice Molho, p. 617, éd. de la Pléiade).



Dalfa, est une audacieuse jeune fille, une effrontée, une friponne. Elle reçoit chez elle Estévanille, le séduit et prétend tant de présents de sa part qu'elle le ruine complètement. Elle contribue à sa prise de décision d'abandonner ses études et d'entrer au service de maîtres pour gagner de quoi vivre.

Frémonde (*Histoire comique de Francion*) est la jeune fille tant convoitée par Hortensius, le maître de Francion quand il était au collège. Elle ne veut céder aux avances d'Hortensius que s'il apporte la preuve qu'il est noble. Elle le rejette lorsqu'elle apprend qu'il est fils de berger.

Mais Frémonde luy faisant une moue de deux pouces et demy, luy assura qu'il pouvoit bien chercher party ailleurs, et qu'elle ne vouloit point d'un homme dont le père avoit esté d'une qualité si basse, et qu'elle en auroit de la honte, parce que possible Hortensius avoit il semblablement gardé un regiment de pourceaux en sa jeunesse.<sup>118</sup>

Quant aux jeunes filles mises en scène par Luna dans la seconde partie du *Lazarillo de Tormes*, l'auteur leur attribue quantité de diminutifs connotés négativement. Les suffixes féminins les plus fréquents sont -illa et -uela.

A cabo de un rato llegamos a una casa que en el postiguillo, patio y mujercillas que allí bailaban, conocí ser del partido.<sup>119</sup> [...].  
¡Perdidos somos! Los hermanos de Clara (que éste era el nombre de la doncelluela) están en el portal. La mozuela comenzó a desgreñarse y mesarse, dándose tan grandes bofetadas, que parecía endemoniada.<sup>120</sup>[...] Esperaba gozar de aquella polluela, y así la noche me pareció un año.<sup>121</sup>

A plusieurs reprises, Luna utilise aussi la forme plus grossière du suffixe -ica pour les dénigrer.

Los pescadores salieron muy de mañana de Madrid a Toledo, sin saber lo que Dios había hecho de la simple doncellica y del devoto clérigo.<sup>122</sup>[...].

---

<sup>118</sup> Sorel, *Histoire comique de Francion*, GF Flammarion 1979, p. 212.

<sup>119</sup> Anónimo y Juan de Luna, *Segunda parte del Lazarillo*, ed. De Pedro M. Piñero, Catedra Letras Hispánicas, 1999, p. 324. « Au bout d'un moment nous arrivâmes à une maison où de la porte nous vîmes dans la cour des femmes qui dansaient et que je savais être des femmes de mauvaise vie. » (Traduction libre).

<sup>120</sup> Op. cit. p. 349. « Nous sommes perdus ! Les frères de Clara (tel était le nom de la jeune fille) étaient dans le vestibule. La fillette commença à s'ébouriffer et à s'arracher les cheveux, en se donnant de telles gifles qu'elle paraissait possédée par le démon. » (Traduction libre).

<sup>121</sup> Op. cit. p. 385. « J'espérai passer du bon temps avec cette poulette, et ainsi la nuit me parut une année entière. » (Traduction libre).

<sup>122</sup> Op. cit. p. 302. « Les pêcheurs quittèrent très tôt Madrid pour aller à Tolède, sans savoir ce que Dieu avait fait de la jeune femme et du dévot prêtre. » (Traduction libre).

La doncella le dio una sortija que tenía en su dedo, rogándole hiciese de modo que no viniésemos a su presencia.<sup>123</sup> [...]

Al cabo de pocos días vi a la doncella religiosa en la casa de poco trigo, donde ganaba para sustentar a su respeto y a ella.<sup>124</sup>

Le personnage de la « gitana flamante », si proche de la « gitanilla » de Cervantes<sup>125</sup>, fournit une autre occasion à l'auteur de mettre en évidence la malice et la tromperie féminines. La gitane est avant tout caractérisée par sa beauté et sa grande habilité manipulatrice. Luna ne présente pas la femme comme un être social mais comme un objet de concupiscence ou de prostitution. Les jeunes filles aux mœurs légères sont bien nombreuses, surtout parmi les servantes et les jeunes ouvrières.

La jeune servante qui accueille Guzmán (*Guzmán de Alfarache*) à Malagón est : « más que criada y menos que hija, de bonito talle, graciosa y decidora, cual para el crédito de tales cosas las buscan los dueños dellas »<sup>126</sup>.

La fille d'auberge est bien souvent utilisée comme un appât. La plupart des auteurs de récits picaresques respectent l'image traditionnelle de la fille d'auberge vue comme une fille séduisante aux mœurs dissolues. Elle se métamorphose facilement en tentatrice et devient un personnage dont il ne faut pas se fier car elle est trop rouée pour tenir ses promesses.

La servante de l'auberge (*La vida y hechos de Estebanillo González*) où se rend Estebanillo, dans le royaume des Flandres, est une orpheline astucieuse qualifiée d'ingrate, exigeante, intéressée et dépensière. Elle pousse le protagoniste à dépenser tout ce qu'il possède.

Francion (*L'Histoire comique de Francion*) narre avec satisfaction comment la jeune Fleurane, la damoiselle de Luce, sa maîtresse, a cédé à ses avances en

---

<sup>123</sup> Op. cit. p. 352. « La demoiselle lui donna une bague qu'elle avait à son doigt en le priant de faire en sorte que nous ne vînmes pas en sa présence ; il le lui promit » (traduction libre).

<sup>124</sup> Op. cit. p. 353. « Au bout de quelques jours, je vis la jeune religieuse dans une maison close où elle gagnait de quoi vivre pour son proxénète et pour elle. » (Traduction libre).

<sup>125</sup> Cervantes Saavedra Miguel de, "La gitanilla" in *Novelas Ejemplares*, Madrid, 1613.

<sup>126</sup> « Elle était plus que servante, mais moins que fille de la maison, d'assez belle taille, gaie et spirituelle, telle enfin qu'un maître en recherche pour achalander ces sortes de boutiques. » (*Guzmán de Alfarache*, p. 291, traduction de Maurice Molho, éd. Gallimard, La Pléiade, p. 251).

échange de quelques présents. « Son humeur rétive fût vaincue par mes submissions et par des présents que je luy fis en secret. »<sup>127</sup>

Emerencia, la fidèle servante à laquelle Teresa (*La niña de los embustes*) faisait entière confiance, finit par la trahir et lui voler ses bijoux et ses vêtements.

Que dire aussi de Mademoiselle Agathe (*Jacques le Fataliste*) ? La jeune fourbe obtient d'abord les faveurs du chevalier puis elle séduit Jacques. Elle fait tourner la tête du maître de Jacques qui fait pour elle d'énormes dépenses et elle réussit à le convaincre qu'il est le père de son enfant, le contraignant ainsi à lui verser une pension.

La jeune servante Geneviève (*Le paysan parvenu*) est bien proche d'Agathe pour son attitude. Elle est devenue la maîtresse du seigneur au service duquel elle se trouve. En échange elle obtient des faveurs et de l'argent. Son plan est d'épouser Jacob, lui aussi domestique chez ce seigneur, afin que sa liaison avec son maître reste cachée. Mais Jacob n'est pas dupe et refuse sa proposition.

Teresa, la domestique du colonel, le beau-père de Mademoiselle de Melvil et protecteur de Ferdinand (*Ferdinand Count Fathom*), est elle aussi une jeune fille astucieuse et rusée. Elle est une conquête facile pour Ferdinand qui lui promet le mariage. Le jeune homme a besoin de son aide pour conquérir le cœur de la jeune héritière et Teresa, bien qu'amie et confidente de Mademoiselle de Melvil, n'hésite pas à comploter avec Ferdinand pour s'octroyer des privilèges. Quant à Mariette (*Tom Jones*), l'une des filles de Georges Seagrim (dit Georges Le Noiraud), elle manifeste peu de réserve. Complaisante, dotée d'un caractère libre, elle est surtout définie comme une drôlesse, une catin. Elle est en effet responsable de la mauvaise réputation de Tom dans le village. Elle l'accuse d'être le père de l'enfant qu'elle porte pour se faire épouser, tout en sachant que Will Barnes est le vrai père. Elle cherche à réparer son déshonneur en profitant de la crédulité de Tom. De plus, elle entretient des rapports avec des hommes en échange de cadeaux.

Cependant, toutes les jeunes filles du peuple ne sont pas si avisées que celles que nous venons de citer, plusieurs d'entre elles sont facilement trompées par la

---

<sup>127</sup> Op. cit. p. 280.

gent masculine. La jeune fille est alors présentée comme inexpérimentée et naïve, elle se laisse troubler par de belles paroles ou de belles promesses, par un physique avantageux ou des manières avenantes.

Ainsi en est-il de la fille du fermier dans le roman *The English Rogue*. C'est une « poor country girl »<sup>128</sup>, elle est la victime de Thomas, le protagoniste du roman. Celui-ci la séduit et une fois entré dans ses bonnes grâces, il n'a qu'un seul but : apprendre où se trouve la fortune de son père.

My main aim was still to know of my young mistress what store of corn her father had, and where it lay, but to my great grief and vexation she told me he had not five pound within doors, having lately bought a purchase.<sup>129</sup>

Eleonor (*Ferdinand Count Fathom*) est elle aussi une jeune fille de campagne que Fathom rencontre dans une diligence. Elle est totalement dépourvue de méfiance. Fathom lui dérobe sa bourse ainsi que sa lettre de présentation, éléments indispensables pour s'insérer dans la société londonienne. Sans argent et sans connaissances, elle succombe aux charmes de celui qui causera sa perte.

She loved his person, she was dazzled by his rank; and he knew so well how to improve the opportunities and advantages he derived from her unhappy situation, that he gradually proceeded in sapping from one degree of intimacy to another, until all the bulwarks of her chastity were undermined, and she submitted to his desire.<sup>130</sup>

La conquête de Fathom est comparée à une conquête militaire, en atteste le choix de la part de l'auteur d'utiliser un lexique militaire : « bulwark » (citadelle) et « undermined » (minée). Il se montre d'une grande ténacité pour parvenir à

---

<sup>128</sup> « Une pauvre fille de campagne. » (Traduction libre).

<sup>129</sup> Head Richard and Kirkman Francis, *The English Rogue*, chap. XXXII, p. 148. « Mon seul but était toujours d'apprendre de la part de ma jeune maîtresse à combien s'élevait la réserve d'argent de son père et où elle se trouvait mais, à ma grande désolation et déception, elle m'avoua qu'ayant récemment fait un achat, il n'avait pas même cinq pounds dans la maison. » (Traduction libre).

<sup>130</sup> Op. cit. chap. XXX. « Elle aimait sa personne, son rang l'éblouissait, et il sut si bien tirer avantage de sa situation malheureuse qu'il passa insensiblement d'un point d'intimité au degré suivant, de sorte que la citadelle de sa chasteté se trouva minée et qu'elle céda à son désir. » (Traduction de André Fayot, José Corti, p. 178-179).

ses fins et la jeune fille n'en est que plus vulnérable. Le vol initial de Fathom entraîne la perte d'Eleonor car n'ayant plus d'argent sur elle, elle est contrainte de se prostituer pour survivre. Après l'abandon de Fathom, elle devient la courtisane d'un monsieur d'âge mûr.

La jeune Miss Betty (*Moll Flanders*) oppose peu de résistance au séduisant Robert, le gentilhomme chez lequel elle est servante. Elle cède à ses avances mais Robert profite de Betty car il lui promet le mariage et lorsqu'il s'est lassé d'elle, il lui conseille d'épouser son propre frère qui ignorait leur relation. La déception de Betty est telle qu'elle en tombe profondément malade, faisant craindre même pour sa vie.

It is true, I had my Head full of Pride, but knowing nothing of the Wickedness of the times, I had not one Thought of my own Safety, or of my Vertue about me.<sup>131</sup> [...] Thus I gave up myself to a readiness of being ruined without the least concern.<sup>132</sup> [...] The bare loss of him as a Gallant was not so much my Affliction, as the loss of his Person, whom indeed I Lov'd to Distraction; and the loss of all the Expectations I had, and which I always had built my Hopes upon, of having him one Day for my Husband.<sup>133</sup>

Les tentatives d'enlèvement et de viol de ces jeunes filles sont fréquentes. La pícara Justina raconte avec détails son enlèvement par un groupe d'étudiants dont le but était de la violer une fois atteint un endroit isolé.

Léonore de La Boissière, dite l'Estoile, (*Le roman comique*) est sur le point d'être enlevée par les violents Saldagne et Saint-Far. Ils essaieront en vain d'arracher le voile de Léonore et de la contraindre à se montrer. Fort heureusement, l'intervention de Destin fait fuir les agresseurs.

Fanny (*Joseph Andrews*) est aussi victime d'une tentative de viol, elle craint le pire lorsqu'elle se retrouve seule sur le chemin en compagnie d'un homme qui décide de profiter d'elle derrière un buisson. Elle est sauvée par Monsieur

---

<sup>131</sup> Op. cit. p. 22. « Il est vrai que j'avais la tête pleine d'orgueil, mais ne sachant rien des vices de ce temps, je n'avais pas une pensée sur ma vertu » (traduction de Marcel Schwob, p. 57).

<sup>132</sup> Op. cit. p. 25. « Ainsi je m'abandonnai à la ruine sans la moindre inquiétude. » (Traduction de Marcel Schwob, p. 61).

<sup>133</sup> Op. cit. p. 41-42. « La simple perte que j'en faisais comme galant n'était pas tant mon affliction que la perte de sa personne, que j'aimais en vérité à la folie, et la perte de toutes les espérances que j'entretenais, et sur lesquelles j'avais tout fondé, de l'avoir un jour pour mari. » (Traduction de Marchel Schwob, p. 84).

Adams, le vicaire. Fanny est aussi victime d'un enlèvement par un poète et un comédien pour le compte de Mylord, un seigneur. Cette fois c'est Monsieur Pierre Ponce, l'intendant de Lady Booby, qui vole à son secours.

Henriette-Sylvie (*Les mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière*) subit les prétentions de son beau-père. Il estime que la générosité dont il a fait preuve en acceptant de l'adopter mérite bien qu'il puisse profiter d'elle. L'admiration de la jeune fille se transforme alors en véritable dégoût, ce qui déclenche chez elle un geste inconsidéré.

Dans un article consacré au corps et à la sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime, Sara F. Matthews-Griego<sup>134</sup> met en avant la position vulnérable des filles des couches sociales modestes. Les serveuses des tavernes devaient souvent subir les attaques des clients qui les considéraient comme des quasi-prostituées. Lorsqu'ils n'obtenaient pas ce qu'ils attendaient d'elles, ils avaient tendance à se livrer au viol collectif. Les domestiques et les jeunes filles des classes plus humbles couraient aussi le risque d'être attaquées si elles se retrouvaient seules dans les rues. Le viol était une pratique assez commune car la femme était vue comme un être inférieur à l'homme qui était sur terre pour satisfaire les besoins du sexe fort, et à plus forte raison si elle était d'un statut social modeste. Le viol était très fréquent car il était rarement puni, aussi n'était-il pas rare de voir le maître abuser de sa domestique. En Angleterre par exemple, le seigneur pouvait posséder une fille de rang inférieur en toute impunité.

Pablos, le héros du célèbre roman de Quevedo *El Buscón*, voit la jeune fille comme un objet du désir. Sa première tentative de séduction avec une jeune servante d'une auberge de Madrid révèle la nature purement sexuelle de ses intentions. « A mí no me pareció mal la moza para el deleite y lo otro la comodidad de hallármela en casa. »<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Matthews-Griego Sara F., « Corps et sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime », in *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, sous la direction de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, éditions du Seuil, 2005.

<sup>135</sup> De Quevedo Francisco, *El Buscón*, Libro III, cap. V, p. 144. « D'abord la fille ne me sembla pas mal propre à la délectation ; d'autre part il était commode d'avoir cela chez soi. » (Traduction de F. Reille, p. 847).

La danseuse, qui fait partie de la troupe de comédiens ambulants, attire également l'attention de Pablos ; il ne donne aucun détail sur son aspect physique ou sa personnalité. Véritable Salomé dans l'imagination du personnage, elle représente le pouvoir démoniaque de la séduction féminine et l'impureté de la danse. Il la décrit à l'aide d'une métaphore polysémique « *estremada sabandija* »<sup>136</sup> qui indique surtout son habileté dans l'art de la danse, son agilité érotique et son statut méprisable.

Dans les deux cas, la femme n'éveille la lascivité de Pablos que pour chercher une satisfaction rapide à un désir physique urgent.

Pero como yo no quiero las mujeres para consejeras ni bufonas, sino para acostarme con ellas, y si son feas es lo mismo que acostarse con Aristóteles o Séneca o con un libro, procúrolas de buena parte para el arte de las ofensas ; que cuando sea boba harto si me sabe bien.<sup>137</sup>

La jeune fille pauvre est une proie que l'homme attaque sans vergogne mais dont il ne veut pour épouse. La naïveté et le peu d'expérience acquise par certaines jeunes filles les prédisposent sans doute davantage au rôle de victimes. Dans d'autres cas, elles sont si perfides et hardies qu'elles ne craignent aucune attaque.

---

<sup>136</sup> Op. cit. libro III, cap. IX, p.165. « Le plus étrange petit animal du monde. » (Traduction de F. Reille, p. 868).

<sup>137</sup> Op. cit. Libro III, cap. VII, p.153. « Mais comme ce n'est pas pour avoir un conseiller ou un bouffon que je veux une femme, mais pour coucher avec elle (ce qui, si elle est laide et savante, revient à se mettre au lit avec Aristote, Sénèque ou un livre), je choisis des filles plus aptes à pratiquer l'art de pêcher. » (Traduction de F. Reille, p. 856).

## II-LA FEMME MARIÉE

### 1-LA CONCEPTION DU MARIAGE

En 1583, Fray Luis de León<sup>138</sup>, célèbre professeur de Salamanque, illustre dans un petit ouvrage intitulé *La perfecta casada*, comment doit se comporter la femme mariée idéale dans son rôle d'épouse, de maîtresse de maison, de mère. L'auteur définit trois types de tâches qui incombent à la femme : elle doit avant tout savoir gérer les biens de son mari, ne pas être dépensière. On attend d'elle qu'elle soit une compagne agréable pour son mari, parlant peu et de façon raisonnable. En tant que maîtresse de maison, elle doit veiller à organiser et diriger le travail de ses domestiques. Elle doit être vouée à ses devoirs conjugaux, domestiques et maternels. Dans sa fonction de mère, elle se doit de nourrir ses enfants et les éduquer.

Le rôle principal du mariage aux yeux des parents est d'assurer la sécurité de leur fille du point de vue matériel, peu importe si les époux n'éprouvent aucun sentiment l'un pour l'autre, ce qui compte avant tout c'est de faire en sorte que leur fille ait une existence exempte de soucis financiers. A l'époque prise en considération, la femme peut difficilement assurer elle-même sa subsistance, elle doit pouvoir compter sur un mari qui ait les moyens de la faire vivre à l'abri du besoin. Un époux et des enfants est la destinée normale de la femme. Le mariage est donc vu comme un moyen d'acquérir une position stable, une protection pour l'avenir. Une femme seule est à la merci des « qu'en dira-t-on », parfois même de la misère si elle n'est pas en mesure d'assurer sa survie par le travail. Toutefois, avec le mariage, la femme perd toute existence réelle, tout ce qu'elle possède devient la propriété légale de son mari, même ses enfants. Dans la vie quotidienne, elle est rarement admise à être une compagne pour son mari ; elle lui tient sa maison, s'occupe de ses enfants ; le mari restant le chef

---

<sup>138</sup> De León, Fray Luis, *La perfecta casada*, 1583. Fray Luis de León (1528-1591) fut un poète et écrivain humaniste espagnol de la deuxième moitié du XVIème siècle.



incontesté de la famille. Les idées de Fray Luis de León sur la condition de la femme mariée se poursuivent encore aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

En matière de droits, l'influence de Samuel Von Pufendorf<sup>139</sup> n'est pas négligeable. Selon lui, la définition d'un mariage où le mari détiendrait l'autorité découle logiquement d'une juste interprétation de la nature de l'homme. Comme, d'autre part, la légitimité des enfants dépend de la bonne foi de la femme, il importe que celle-ci prononce les promesses qui l'engagent à une absolue fidélité qui est comme la forme première de sa subordination naturelle. Von Pufendorf reconnaît l'excellence de la monogamie et l'avantage de l'honnêteté du mariage monogamique pour la paix domestique. La chasteté de la femme est le fondement même de la famille, le lien qui unit spirituellement à sa femme, le père et ses enfants.

Jean-Jacques Burlamaqui<sup>140</sup> reprend les arguments de Von Pufendorf, selon lui l'amour du père pour ses enfants dépend de la certitude qu'ils sont de lui. Dans une société qui stipule que la femme sera à la charge de son mari, il est juste que celle-ci s'engage à une fidélité absolue.

Les opinions des différents auteurs de fictions littéraires ne sont guère différentes. Les frères Goncourt<sup>141</sup> insistent sur les incompatibilités au sein du couple : « Que venait faire la passion dans son ménage ? Il n'y avait point compté. Elle ne convenait ni à son caractère ni à ses goûts. Elle n'était point faite d'ailleurs pour les gens nés et élevés comme lui. »

Amédée Mas affirme que dans l'œuvre de Quevedo « le mariage est zone interdite à l'amour. »<sup>142</sup> Chez Defoe, l'idée de marché est toujours associée à celle de mariage. Le choix d'un mari permettant d'assurer à la femme une position privilégiée est un objectif presque commun à toutes les femmes en âge de se marier.

---

<sup>139</sup> Von Pufendorf Samuel, *De jure naturae et gentium (Du droit de la nature et des gens)*, 1672. Samuel Von Pufendorf (1632-1694) fut un juriste et philosophe allemand du droit naturel, connu pour avoir développé des conceptions originales de la société naturelle, de la loi naturelle, du pouvoir souverain et du double contrat. (Source : wikipédia).

<sup>140</sup> Burlamaqui Jean-Jacques, *Principes de droit naturel*, 1747. Jean Jacques Burlamaqui (1694-1748) fut un jurisconsulte d'origine suisse qui devient très célèbre en France, Hollande et Angleterre.

<sup>141</sup> De Goncourt Edmond et Jules, *La femme au dix-huitième siècle*, 1862, p. 73.

<sup>142</sup> Mas Amédée, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, 1957, chapitre III, p. 129.

La jeune Teresa (*Teresa de Manzanares*) n'envisage le mariage que s'il apporte un confort économique, peu importe si le mari est vieux, il doit être riche avant tout.

El señor Lupercio de Saldaña trató de admitirme por su esposa porque era viudo. Yo estaba con tanto deseo de salir de la sujeción de las viejas, que me determiné a casar aunque fuese con tantos años.<sup>143</sup>

Doña Teresa est ravie de son choix, elle n'a plus besoin de travailler et le vieil homme la couvre de cadeaux.

Rufina (*La garduña de Sevilla*) désire avant tout vivre dans l'opulence et elle essaie d'y parvenir à travers des mariages avantageux.

Il en est ainsi de la cousine de L'Indigent philosophe qui accepte elle aussi d'épouser un vieil homme extrêmement riche car elle pense s'en accommoder mais après quelque temps, elle regrette profondément d'avoir fait ce choix tout en sachant qu'il lui faut se résigner.

Je vous trouve différente de ce que vous étiez, lui dis-je ; vous n'êtes pas contente. Tais-toi, mon cousin, me dit-elle, ne parlons point de cela. J'insistai : Conte-moi ce qui en est, lui dis-je, y a-t-il quelque chose qui vous chagrine ? Je n'ai, me dit-elle, qu'un mot à te répondre : mon mari est si vieux.<sup>144</sup>

L'indigent philosophe ne défend aucunement sa pauvre cousine car c'est elle qui en a décidé ainsi. Il critique l'attitude intéressée qu'ont les jeunes filles, elles ne répondent aux avances qui leur sont faites que si le prétendant exhibe une certaine richesse.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> Op. cit. p. 81. « Le Sieur Lupercio de Saldaña chercha à me prendre pour épouse parce qu'il était veuf. Pour ma part, j'avais tellement le désir de me libérer de l'emprise des vieilles femmes, que j'acceptai de me marier même si la différence d'âge était grande. » (Traduction libre).

<sup>144</sup> Marivaux, *L'indigent philosophe*, Paris : Armand Colin, 1992, p. 112-113.

<sup>145</sup> L'Indigent philosophe cite l'exemple d'une de ses connaissances qui malgré sa bonne mine s'est vu refusé par la jeune fille sur laquelle il avait jeté son dévolu tout simplement parce qu'il était mal vêtu. Un peu plus tard, ayant eu gain de cause à son procès, il peut se permettre de s'habiller avec goût et cette fois-ci, la jeune fille accepte sa proposition. (*L'Indigent Philosophe*, p. 109-110).

Justina (*La pícaro Justina*) décide de se marier avec Lozano pensant obtenir de lui la protection et l'aide nécessaires contre l'avidité de ses frères dans la question de l'héritage familial. Toutefois, il se révèle être un fort mauvais mari puisqu'il n'est qu'un gentilhomme désargenté qui a la passion du jeu. A sa mort, Justina fait le choix d'épouser Santaloja, un vieil homme riche, en mesure de lui assurer une vie décente.

Moll Flanders accepte d'épouser Robin plutôt que de se retrouver seule après avoir subi l'affront de Robert. Elle se montre toujours calculatrice dans le choix de ses maris.

Pamela, la sœur de Joseph Andrews, est particulièrement orgueilleuse d'avoir épousé un gentilhomme. En effet, l'homme qui épouse une femme de situation plus humble, l'ennoblit et l'élève à son propre niveau.

La différence d'âge est une donnée négative des plus fréquentes au mariage amoureux. C'est l'intérêt qui est à l'origine de ce genre de combinaison. La formule usuelle du mariage malheureux est souvent fondée sur l'extrême jalousie du mari, ou bien sur son infidélité, mais dans le roman picaresque le cocuage est de règle pour une certaine espèce d'hommes.

L'image de la perfecta casada se reflète-t-elle dans la littérature ? Loin s'en faut, rares sont celles dont la seule préoccupation est de se vouer corps et âme à leur devoir d'épouse parfaite.

### **2-UN AGENT AMÉLIORATEUR : LA BONNE ÉPOUSE**

Ce type de femme ne représente qu'une minorité de l'échantillon d'épouses observé. Il s'agit d'une épouse dévouée, au service de son mari, attentionnée, fidèle. Elle occupe la fonction d'agent améliorateur<sup>146</sup> puisqu'elle facilite la vie de son mari qui devient alors le bénéficiaire de l'action amélioratrice.

---

<sup>146</sup> Op. cit. p. 283. L'agent améliorateur permet à un patient de bénéficier d'un état satisfaisant. A cet effet, Claude Bremond précise que « Le rôle actif d'améliorateur implique un rôle passif complémentaire de bénéficiaire d'amélioration : il n'est pas d'amélioration qui ne tende à améliorer le sort d'un patient. »

Ainsi en est-il de la deuxième femme de Thomas (*The English Rogue*) :

I was an absolute monarch in my family. She and her servants willingly condescended to by my vassals [...] as soon as I desired anything, it was immediately performed, with much alacrity and expedition.<sup>147</sup>

Moll Flanders est elle aussi une bonne épouse pour les différents maris qu'elle a eus. Le mariage lui procure de la stabilité. C'est une épouse honnête, bienveillante. A Bath, elle se comporte également de la sorte avec le gentilhomme avec lequel elle a une relation stable pendant un certain nombre d'années.

Après trois mariages ratés, Jack (*Colonel Jack*) rencontre Margaret qui est pour lui une bonne épouse, honnête, réservée, timide, innocente.

Pamela (*Joseph Andrews*) est une épouse modèle pour le gentilhomme M. Booby. Doña Mencia de Mosquera (*Gil Blas de Santillane*) est un autre exemple de fidélité, de pureté, de générosité. Croyant son premier mari mort, elle accepte d'épouser don Ambrosio, un gentilhomme âgé et riche qu'elle comble de bonheur.

La femme du comédien Zapata (*Gil Blas de Santillane*) est elle aussi une bonne épouse ; en effet, il ne peut se plaindre d'avoir épousé une femme malhonnête. Toutefois, il voudrait qu'elle soit un peu moins vertueuse car il souhaiterait pouvoir profiter de ses charmes pour vivre fastueusement.

Les épouses trop raisonnables doivent parfois affronter des maris atroces qui se montrent redoutables dans leur courroux. Elles deviennent à leur tour des « patients » victimes de l'emportement d'un mari jaloux ou bien irrévérencieux. La femme du seigneur Guttierrez à Vera Cruz au Mexique (*Le bachelier de Salamanque*) s'attirant tous les regards des jeunes gens de la maison, éveille la jalousie de son mari qui la fait enfermer dans sa chambre.

Fielding se montre fort critique envers le personnage du mari ingrat et malhonnête. Dans *Tom Jones*, Mme Blifil est très vite lasse des douceurs du mariage. Son mari la considère comme une servante, ce qui fait qu'elle

---

<sup>147</sup> *The English Rogue*, ch. LXXVI, p. 262. « J'étais un monarque absolu dans ma famille. Elle et ses servantes acceptaient volontiers d'être mes vassales. [...] Dès que je désirais quelque chose, on me donnait immédiatement satisfaction avec empressement et promptitude. » (Traduction libre).

commence à le mépriser. Sa mort soudaine la délivre d'un poids qu'elle ne supportait plus. Henriette, le cousin de Sophia décide de prendre la fuite pour se libérer d'un mari hargneux, infidèle (il entretenait une maîtresse) et dépensier (il avait dissipé tout l'argent comptant qu'elle lui avait apporté).

### ***3-UN AGENT DÉGRADATEUR : LA MAUVAISE ÉPOUSE***

L'agent dégradateur, tel que l'a défini Bremond, exerce une action qui tend à dégrader le sort d'un patient, qui dans le cas présent est le mari de la mauvaise épouse. Les trois types principaux de patients sont l'influencé, le bénéficiaire et la victime. Les types majeurs d'agents définis par rapport à leur influence sur le patient comprennent l'influenceur, l'améliorateur, le dégradateur, le protecteur et le frustrateur.

La mauvaise épouse contribue à rendre la vie difficile à son mari en se rendant coupable d'adultère ou bien en le harcelant ; par conséquent, elle est avant tout un agent dégradateur ou frustrateur.

#### ***3-1- La femme infidèle***

Pendant la période prise en examen, la femme reste en droit subordonnée à son mari, ce qui le rend responsable de sa conduite et lui permet dans les faits de la corriger en lui faisant subir des peines corporelles si elle se comporte mal. Il peut se permettre de la tromper, l'infidélité chez l'homme étant tolérée par la société. Par contre elle la condamne sans rémission chez l'épouse. L'infidélité est pourtant un des principaux défauts de l'épouse type du roman picaresque, et cela quel que soit son milieu social.

La femme de Lazare (*El Lazarillo de Tormes*) est la maîtresse de l'archiprêtre, son protecteur.<sup>148</sup> Les allusions aux relations charnelles de l'archiprêtre avec sa servante sont facilement repérables dans le choix du vocabulaire lorsque Lazare

---

<sup>148</sup> Cf. l'article de Valentine Castellarin « La vision de la femme dans le Lazarillo de Tormes », visible sur le site du Doctorat du DESE de l'Université de Bologne, partie « travaux des doctorants ».

parle de sa femme. Il est difficile de ne pas percevoir un double sens dans la « carga de trigo »<sup>149</sup>, dans la « carne »<sup>150</sup> ou dans le complément circonstanciel « cuando el par de los bodigos »<sup>151</sup> (allusion à l'eucharistie : le corps du Christ). André Michalski<sup>152</sup> établit une équivalence entre la « carga de trigo » et la semence, celle de l'archiprêtre, tout autre qu'inféconde puisque sa servante aurait accouché trois fois avant de se marier avec Lazare. Le critique fait également un parallèle entre les « pedazos de carne »<sup>153</sup> qu'apportait Zaide à Antona et la « carne » offerte par l'archiprêtre à sa servante. « Y siempre en el año le da, en veces, al pie de una carga de trigo ; por las Pascuas, su carne ; y cuando el par de los bodigos, las calzas viejas que deja »<sup>154</sup>. Elvira n'a pas à subir le courroux d'un mari jaloux. Au contraire, Lazare semble parfaitement accepter cet état de mari cocu, condition sine qua none pour conserver son poste de crieur public. Le mariage de Lazare est garanti par les gains du crieur public et par les visites inconvenantes de son épouse à l'archiprêtre. Lazare reçoit le paiement de la conduite immorale de sa femme sans protester. Au moment où il écrit ses mémoires, c'est un homme marié mais il passe totalement sous silence sa vie intime. Il accepte avec soumission son humiliante condition de mari trompé. Les propos des mauvaises langues ne l'affectent pas beaucoup car il a toujours à l'esprit l'enseignement de son premier maître. A quoi bon se préoccuper des « on dit » si les cadeaux de l'archiprêtre comptent par-dessus tout ? L'honneur de sa femme, même s'il est faux, équivaut au profit. Pour Lazare, la morale consiste avant tout à ne pas se laisser mourir de faim et après avoir satisfait ses besoins primaires à chercher à vivre convenablement. Il se résigne donc à croire que sa femme, la concubine de l'archiprêtre, est honnête. Lazare a appris à se comporter en hypocrite, à se conformer au mensonge de l'archiprêtre, en appelant honnête une situation qu'il sait fort bien qu'elle est

---

<sup>149</sup> « Charge de froment ».

<sup>150</sup> « La viande ».

<sup>151</sup> « Un couple de pains bénits ».

<sup>152</sup> Michalski André, « El pan, el vino y la carne en el Lazarillo de Tormes » in *La picaresca : orígenes, textos y estructura : actas del I congreso internacional sobre la Picaresca*, 1979, p. 413-420.

<sup>153</sup> « Les morceaux de viande ».

<sup>154</sup> « Il lui donne tous les ans, l'un dans l'autre, une charge de froment, aux Pâques quelque morceau de chair, parfois une couple de pains bénits ou quelques vieilles chausses, de celle qu'il ne veut plus porter. » (Septième traité, p. 51, traduction de Maurice Molho).

malhonnête. C'est pourquoi, lorsqu'on lui demande de rendre compte de sa situation familiale, il préfère ne pas parler directement du « caso »<sup>155</sup> et offre en échange son autobiographie. Ce qu'il veut c'est qu'on le laisse en paix, peu lui importe que sa femme soit la maîtresse de l'archiprêtre. D'ailleurs, il affirme que sa femme est aussi vertueuse que n'importe quelle autre femme de Tolède. Sachant que la ville de Tolède comprenait un nombre très élevé de prostituées, cette affirmation n'est guère fiable ; de plus, Lazare le dit lui-même lorsqu'il parle des prostituées qui se trouvent en compagnie de l'écuyer, il précise qu'elles sont nombreuses dans cette ville de Tolède. Il prononce un jurement solennel garantissant l'honnêteté de sa femme en la comparant à l'innocence de toutes les femmes de Tolède : « Que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo. »<sup>156</sup> N'est-ce pas là une contradiction de la part du narrateur qui soutenait quelques pages auparavant que les femmes de mauvaise vie étaient nombreuses à Tolède ? Ce faux jurement sur l'hostie consacrée serait donc un sacrilège ; preuve que Lazare est prêt à tout pour conserver son statut de crieur public et son bien-être tant convoité. Lorsqu'il parle de sa femme, ce n'est plus l'enfant innocent qui juge mais l'homme qui a acquis de l'expérience. Désormais, il s'exprime de façon ironique et cynique. Pourtant, la réussite finale de Lazare dépend totalement de l'influence que sa femme exerce sur l'archiprêtre ; si cette influence diminue, il sera privé de la sécurité qu'il croit avoir trouvée. Le scandale qui pourrait éclater à la suite de ce « caso » ramènerait le protagoniste à un état humiliant et c'est ce qu'il ne peut supporter. Il en veut à sa femme pour ne pas avoir agi plus discrètement. Peu lui importe qu'elle ait été infidèle, qu'elle ne l'ait jamais aimé, ce qu'il veut par-dessus tout c'est conserver son état actuel. Lazare termine sa narration en précisant cela : « desta manera no me dicen nada, y yo tengo paz en mi casa. »<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> « le cas ».

<sup>156</sup> Op. cit, *trattado septimo*, p. 134-135. « Et j'oserais jurer sur l'hostie consacrée qu'elle est aussi femme de bien qu'aucune autre qui vive entre les quatre portes de Tolède. » (Traduction de Maurice Molho, p. 52).

<sup>157</sup> Op. cit. *trattado septimo*. « Par ainsi ne me disent rien, et j'ai la paix en ma maison. » (Traduction de Maurice Molho, p. 52).

La situation de Guzmán (*Guzmán de Alfarache*) avec sa deuxième femme Gracia est sensiblement différente. Gracia est une femme légère et provocante qui attire les regards de nombreux prétendants et Guzmán profite de ses avantages pour satisfaire son avidité. Ainsi en est-il de Montúfar, le mari de Elena (*La hija de la Celestina*) qui fait un véritable commerce des charmes de sa partenaire. Cependant, Gracia finit par quitter Guzmán pour passer en Italie avec un capitaine de galères et Elena se débarrasse d'un mari devenu gênant en l'empoisonnant.

Dans l'ensemble, les différents types de femmes mariées que nous présente Luna<sup>158</sup> forment une vraie galerie de prêtresses de Vénus<sup>159</sup> qui portent l'homme à la ruine et parfois à l'exil perpétuel (comme dans le cas de Lazare dans cette deuxième partie du *Lazarillo de Tormes*). La femme de Lazare, par exemple, fait en sorte que son époux supporte son infidélité, perde son poste de crieur public, soit exilé de Tolède et soit contraint à mener une vie de pícáro. Par la suite, au chapitre XIV, alors que Lazare sert d'écuyer à sept femmes distinguées dont quatre d'entre elles sont mariées, l'épisode de l'orgie collective est le moyen pour Luna de décrire avec plus de détails les femmes infidèles. Elles ne sont pas identifiées par un nom mais par la fonction de leur mari. L'une est la femme du tailleur, elle représente la femme mariée de mauvaise vie ; une autre est la femme du corroyeur, elle évoque la faiblesse féminine ; une autre encore est la femme de l'horticulteur, elle renvoie à la femme adultère par excellence ; la femme du charcutier fait allusion à un objet de désir et de concupiscence; viennent compléter ce tableau : la veuve de l'argousin, la nièce de la femme de l'horticulteur, la bigote.

Il est facile de faire un rapprochement entre cette scène de débauche et l'orgie que décrit Sorel dans le *Francion*. L'abondance des mets les plus variés est mise en évidence dans les deux textes. Chacun des auteurs insiste sur la qualité et la quantité de la nourriture proposée aux invités.

---

<sup>158</sup> Juan de Luna, *segunda parte del Lazarillo*, edición de Pedro M. Piñero, Catedra letras hispánicas, 1620.

<sup>159</sup> Prêtresse de Vénus : courtisane, femme galante, prostituée.



Acudieron muchos galancetes, sacando cada uno de su faldriquera, cuál una gallina ; uno sacaba un conejo, otro, un par de palominos; éste, un poco de carnero, aquél, un pedazo de solomo, sin faltar quien sacase longaniza o morcilla; tal hubo que sacò un pastel de a real envuelto en su pañuelo. Diéronlo al cocinero, y entre tanto retozaban con las señoras, y daban en ellas como asno en centeno verde.<sup>160</sup>

Voici comment Sorel décrit cette profusion de victuailles :

Lorsque la nuit fut entièrement venuë, l'on couvrit la table d'une magnifique collation, qui valoit bien un soupé : car de première entrée il y avait force viandes des plus exquises, desquelles ceux qui avoient faim pûrent se rassasier. Les confitures estoient en si grande abondance, que chacun en ayant remply son corps et ses pochettes, il en demeura beaucoup, dont l'on en fit une douce guerre, en les ruant de tous les costes.<sup>161</sup>

Dans le texte de Luna, la dissimulation de la nourriture est surtout l'action des femmes. L'auteur présente avec ironie cette appropriation, les femmes sont telles des vautours qui s'abattent sur la proie et ne laissent aucune trace de leur passage.

No quedaba nada en la mesa que las damas no metiesen en sus faldriqueras, envolviéndolo en sus mocadores. Sacaron la postre los galanes de las suyas : unos, manzanas ; otros, queso, aceitunas, y uno dellos, sacó media libra de confitura. Mucho me agradó aquel modo de tener la comida tan cerca de sí para una necesidad, y propuse de allí adelante hacer tres o cuatro faldriqueras en las primeras calzas que Dios me deparase, y una dellas de buen cuero, bien cosida para meter el caldo; porque si traían todo en su faldriquera, y las señoras lo llevaban cocido en las suyas, yo, que no era sino un escudero de piltrafas, lo podía bien hacer.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Op. cit. chap. XIV, p. 362. « Plusieurs jeunes galants arrivèrent. Chacun d'eux apporta un présent, l'un d'eux une poule, un autre un lapin, un autre encore une paire de pigeons ; celui-ci un peu de mouton ; celui-là, un morceau d'aloiau ; il ne manquait pas non plus celui qui avait apporté une saucisse ou du boudin et celui qui avait sorti un pâté de viande enveloppé dans un mouchoir. Ils donnèrent le tout au cuisinier et, entre temps, ils batifolaient avec les dames et ils se jetaient sur elles comme l'âne dans le seigle vert. » (Traduction libre).

<sup>161</sup> Sorel, *Histoire comique de Francion*, p. 316-317.

<sup>162</sup> Op. cit. p. 363. « Tout ce qui restait sur la table finissait dans les jupons des dames, enveloppé dans leurs mouchoirs. Les galants avaient sorti le dessert de leurs poches : les uns des pommes, les autres du fromage, des olives ; l'un d'eux sortit une demi-livre de confiture. J'appréciai beaucoup cette façon de conserver la nourriture si près de soi pour toute nécessité et je

Si Luna reste implicite quant aux ébats amoureux des participants à l'orgie (« Lo que allí pasó no me es licito decirlo, ni al lector contemplarlo. »<sup>163</sup>), Sorel décrit avec précisions les agissements des libertins :

Les six Chevaliers et leurs six Dames ne bougèrent de la salle, ayans assez de loisir de prendre leurs esbats ensemble, en une autre heure. Ils cherchoient chacun leur aventure d'un costé et d'autre, en folastrant avec un nombre infiny de plaisirs. Francion manie en tous endroits toutes les femmes qu'il trouve.<sup>164</sup>

A la suite de cette période de plaisir, commence celle des disputes dans le texte de Luna. Alors que Sorel fait voler la nourriture dans tous les sens, Luna fait voltiger les gifles, les coups de poing et les insultes. Cette période d'exaltation est bien vite suivie d'une altercation entre les femmes et leurs galants. Elles prétendent une compensation monétaire que les hommes refusent de leur donner, estimant avoir déjà bien cher payé avec la nourriture apportée.

La riña se comenzó, según pude entender, porque algunos dellos no querían dar ni pagar nada a aquellas señoras, diciéndoles bastaba lo que habían comido. Sucedió que la justicia pasaba por la calle, y oído el ruido, llamaron a la puerta, diciendo :  
¡Abran a la justicia!  
Oída esta palabra, huyeron los unos por aquí, los otros por allí; unos dejaban los herreruelos, los otros las espadas; ésta dejaba los chapines, aquella el manto; de manera que todos desaparecieron, escondiéndose cada uno lo mejor que podía.<sup>165</sup>

---

proposai dorénavant de faire trois ou quatre petites poches dans les chausses que je souhaitais avoir faites d'un bon cuir, bien cousu pour tenir au chaud ; car si les hommes apportaient tout dans leurs poches, les femmes l'emportaient cousu dans les leurs, et moi qui n'était qu'un pauvre petit écuyer, je pouvais bien le faire aussi. » (Traduction libre).

<sup>163</sup> « Ce qui se passa ici, il n'est pas permis de le dire, ni au lecteur de l'envisager. » (Traduction libre).

<sup>164</sup> Op. cit. p. 317.

<sup>165</sup> Op. cit. p. 363. « La bagarre commença, selon ce que je pus comprendre, parce que certains d'entre eux ne voulaient ni donner ni payer quoi que ce soit à ces dames, leur disant que ce qu'elles avaient mangé était bien suffisant. La justice vint à passer par là et entendit les bruits. Ils frappèrent à la porte en disant : Ouvrez à la justice. A ces mots, les uns s'enfuirent par ici, les autres par là. Certains laissaient les capes, d'autres les épées. Celle-ci laissait les claques, celle-là le châle, de façon que tous disparurent ; chacun se cachant du mieux qu'il pouvait. » (Traduction libre).

Luna fait une terrible description de ces sept femmes, il prend plaisir à présenter le caractère obscène et sensuel de la situation d'une manière grotesque. Dans la scène de la découverte du couple caché dans un tonneau, il souligne le ridicule de la situation en insistant sur la nudité des protagonistes et leur exhibitionnisme.

Fuese a la cuba y, destapándola, halló dentro un hombre y una mujer. No quiero decir cómo los halló, por no ofender las castas orejas del benigno y escrupuloso lector; sólo digo que la violencia de su acción había hecho rodar la cuba, y fue causa de su desgracia, y de mostrar en público lo que hacían en secreto. Sacáronlos fuera : él parecía a Cupido con su flecha, y ella a Venus con su aljaba. El uno y el otro desnudos como su madre los había parido, porque, cuando la justicia llamó, estaban en una cama haciendo las paces, y con el alarma no habían tenido lugar de tomar sus vestidos, y por esconderse se habían metido en aquella cuba vacía, donde proseguían su devoto ejercicio.<sup>166</sup>

L'auteur n'attribue pas à la femme un rôle très flatteur ; la violence, la tromperie et la frivolité vont toujours de pair avec le personnage féminin.

La femme de l'employé de banque qui deviendra le cinquième mari de Moll (*Moll Flanders*), n'est guère différente de ces femmes. Elle a une réelle passion pour le vice, elle est malhonnête et infidèle. Son mari souffre énormément de la conduite de sa femme, il est si désespéré qu'il a demandé le divorce. Il ne lui épargne aucune critique et n'hésite pas à plusieurs reprises à la qualifier de « putain ».

I found at last he had a Wife; but when he own'd he had a Wife he shook his Head, and said with some concern, that indeed he had a Wife, and no Wife [...] I am a Cuckold, and she is a Whore.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> Op. cit. p. 365. « Il alla vers le tonneau et en le découvrant il trouva dedans un homme et une femme. Je ne veux pas dire comment il les trouva, pour ne pas offenser les chastes oreilles de notre lecteur scrupuleux ; je dis seulement que la violence de leur action avait fait rouler le tonneau et ce fut la cause de leur malheur qui les avait obligés à montrer en public ce qu'ils faisaient en secret. On les sortit du tonneau : il avait l'air de Cupidon avec sa flèche et elle de Vénus avec son carquois. Tous deux étaient nus comme leurs mères les avaient faits car à l'appel de la justice d'ouvrir la porte, ils étaient dans une chambre en train de faire la paix et avec l'alarme, ils n'avaient pas pris le temps de prendre leurs vêtements. Pour se cacher, ils s'étaient mis dans ce tonneau vide où ils avaient poursuivi leur dévot exercice. » (Traduction libre).

<sup>167</sup> Op. cit. p. 133. « Il avait une femme; mais en m'avouant la chose, il me dit avec quelque anxiété qu'en fait il en avait une tout en n'en n'ayant point. [...] Je suis un cocu et elle est une p... » (Traduction de Marcel Schwob).

Smollett dresse un portrait peu élogieux de la femme du pharmacien Lavement.<sup>168</sup> Elle dirige la boutique en véritable matrone, manifestant sa totale indifférence pour Roderick qui travaille comme apprenti. Elle entretient un rapport avec un locataire de la maison, le capitaine Odonnell à l'insu de son mari, devenant ainsi la rivale de sa propre fille, elle aussi la maîtresse d'Odonnell.

This lady's passions became every day more and more violent, till at last she look'd upon decency as an unnecessary restraint; and one afternoon when her husband was abroad, and her daughter visiting, order'd me to call a hackney coach, in which she and the captain drove off towards Covent-Garden.<sup>169</sup>

Lorsque son mari, Monsieur Lavement, apprend qu'elle lui est infidèle, il est pris d'une vive colère et insulte les deux amants sans ménagement.

About eleven a clock my master enter'd, and ask'd if his wife was gone to sleep: upon which I told him, my mistress went out in the afternoon, and was not yet return'd. This was like a clap of thunder to the poor Apothecary, who starting back, cried "Mort de ma vie! Vat you tell a me? – My wife not, at home! [...] Ah! Traïtresse [...] she flounc'd immediately into the shop, and address'd her husband thus: "I suppose you though I was lost, my dear – Captain Odonnell has been so good as to treat me with a play" – "Play-play (replied he) Oho! Yes by gar, i believe ver prettie play" – "Bless me! (She said) what's the matter?" – "Vat de matter? (Cried he, forgetting all his former complaisance) by gar, you be one damn dog's wife – ventre bleu! Me vill show you vat it is to put one horn upon mine head. Pardieu! Le capitaine Odonnell be one" [...] I am a man of honour, and I believe you are too much of a gentleman to be offended at the civility I shew your life" – This declaration had such an effect on the apothecary, that he resum'd all the politeness of a Frenchman; and with the utmost prostration of compliment, assur'd the captain that he was perfectly satisfied with the honour he had done his wife.<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Op. cit. p. 100.

<sup>169</sup> Op. cit. chap. XIX, p. 101. « De jour en jour ses passions s'échauffaient plus, s'échauffaient tant qu'elles finirent par offusquer en elle tout respect de la décence ; et, un après-midi que son mari était sorti et sa fille en visite, elle me fit appeler un fiacre où elle s'engouffra avec le capitaine O'Donnell, et fouette cocher pour Covent Garden ! » (Traduction de José-André Lacour, p. 113).

<sup>170</sup> Op. cit. chap. XIX, p. 101. « Vers onze heures, mon patron rentre à son tour et demande si Madame est couchée. Non, dis-je, Madame est sortie cet après-midi et n'est pas encore rentrée ! Ce fut, sur le pauvre apothicaire, comme une décharge de la foudre. Quoi ? Ma femme pas rentrée ? Qu'est-ce que... ah ! Mort de ma vie. [...] Ah ! Traïtresse ! [...] Elle fonce dans la boutique et, sans désesparer : Ah ! Chéri ! Tu pensais que j'étais perdue, n'est-ce pas ? Ce n'est

Le pauvre pharmacien est profondément humilié par sa femme et son amant ; il est également pris en dérision par l'auteur qui se moque du personnage à travers le choix insolite du nom et à travers son langage chargé de gallicismes et sa connaissance superficielle de la langue anglaise (« vat you tell a me ? », « yes by gar, I believe ver prettie play », « vat de matter ? » « you be one damn dog's wife », « me vill show you vat it is to put one horn upon mine head »).

Smollett affectionne tout particulièrement ce genre de situation où l'amant est partagé entre la mère et la fille puisque dans un autre de ses célèbres romans il reproduit la même chose (*Ferdinant Count Fathom*). La mère est cette fois la femme d'un riche bijoutier qui s'est entichée du séduisant Fathom. Voyant qu'il est surtout attiré par sa belle-fille Wilhelmina, elle lui fait comprendre qu'il a bien plus à attendre d'un rapport avec elle qu'avec sa fille et elle commence à le couvrir de cadeaux, de bijoux et d'argent. Elle veille jalousement sur la vertu de sa belle-fille et intervient dès qu'elle peut pour contrecarrer les plans d'attaque de Fathom. Lorsqu'elle apprend que Wilhelmina a cédé à ses avances et que Fathom n'est qu'un perfide profiteuse qui se moque de son aspect physique, elle n'a d'autre pensée que de se venger de sa vilénie.

Le personnage de la Marquise Origo mis en scène par Lesage (*Histoire d'Estévanille Gonzalez surnommé le garçon de bonne humeur*) a beaucoup de traits communs avec la femme du pharmacien de Smollett. C'est une femme effrontée, artificieuse et déterminée. Elle a recours aux stratagèmes les plus farfelus pour se rendre chez son amant Octave, le comédien. Elle fait semblant d'être malade et fait saigner sa soubrette à sa place pour déjouer la surveillance du Duc.<sup>171</sup>

La femme infidèle est aussi fort présente dans un autre roman de Smollett, *The adventures of Peregrine Pickle*. Elle apparaît sous les traits d'une séduisante

---

pas ça. Mais le capitaine O'Donnell a été assez aimable pour me conduire au théâtre ! – Théâtre, bégaye l'autre, théâtre ! Ah ! Et... c'était beau ? Hein, c'était une belle pièce, j'imagine ! - Quoi ? S'écrie-t-elle, qu'est-ce qu'il te prend ? – Ce qui me prend, crie-t-il, oubliant toute complaisance, il me prend que tu es une sacrée poufiasse. Ventrebieu ! Je m'en vais t'apprendre moi, à me faire cocu ! Ah ! Nom de Dieu ! Je t'en foutrai moi du capitaine O'Donnell ! [...] On est homme d'honneur et vous êtes, je pense, trop honnête homme pour prendre offense des civilités que je fais à madame votre épouse ! Mr. Lavement en tenait pour la vieille politesse française, il s'incline, il salue : comment donc ! Capitaine ! Vous m'en voyez ravi, au contraire ! » (Traduction de José-André Lacour, p. 113-114).

<sup>171</sup> Op. cit. p. 187.

jeune femme effrontée, Mrs Deborah Hornbeck, qui occupe dans le roman un rôle tout à fait secondaire.

Mrs Hornbeck, of whose heart he had already made a conquest in imagination [...] She shewed herself particularly well satisfied with her entertainer by sundry sly and significant looks, while her husband's eyes were directed another way.<sup>172</sup>

Elle trompe son mari à plusieurs reprises avec Peregrine Pickle et envisage même de le quitter pour suivre son amant.

Daniel Defoe ne rend pas la vie facile à son héros dans *Colonel Jack*. Il se marie quatre fois et c'est, à une exception près, un fiasco total. Sa première femme avait l'air d'une honnête femme mais elle est en fait infidèle et dépensière. La deuxième profite de son absence à la guerre pour entretenir une relation avec un marquis. La troisième femme est au départ une créature magnifique, sans le moindre défaut ; c'est une maîtresse de maison accomplie qui lui donne trois beaux enfants. La situation se renverse totalement après une maladie. Elle commence à boire, devient infidèle puis elle se transforme en une sorte de bête, esclave de l'alcool.

Toutefois, il arrive que la femme subisse un revirement de situation lorsque le mari trompé assume le rôle « d'obstructeur de frustration »<sup>173</sup>. Il tente de mettre fin par une réaction violente à une situation devenue insoutenable.

La trahison de la femme, qui reste impunie dans le *Lazarillo de Tormes* ainsi que dans la *Segunda parte del Lazarillo*, peut avoir des conséquences d'une grande cruauté lorsque le mari trompé ne tolère pas cette situation. Marcos de Obregón (*Vida del escudero Marcos de Obregón*) fait subir un triste sort à sa jolie femme, rencontrée en Italie. Celle-ci avait tellement l'apparence d'une sainte qu'elle n'avait jamais éveillé aucun soupçon sur son infidélité. En réalité, elle s'est jouée de lui en inventant l'histoire d'un fantôme qu'elle croyait voir à la nuit tombée, incitant Marcos à s'éloigner de son lit conjugal pour aller

---

<sup>172</sup> Op. cit. chapter XLI. « Mrs Hornbeck, dont il avait déjà fait la conquête dans son imagination [...] Elle se montra particulièrement satisfaite de son amuseur à travers divers regards dissimulés et significatifs, alors que son mari regardait d'un autre côté. » (Traduction libre).

<sup>173</sup> Cette expression est utilisée par Claude Bremond dans son ouvrage *Logique du récit*, cité précédemment.

contrôler et elle en profitait pour y faire entrer son amant Cornelio, qui la rejoignait en accédant à sa chambre à l'aide d'une échelle.

La fantasma es Cornelio, su gran privado, que hace este embeleco porque mientras vuesa merced sale, él està con mi señora haciendo traición a vuesa merced, el como y por dónde entra ya no lo se si no es que algún demonio lo ayude.<sup>174</sup>

Au courant de la manigance des deux amants, Marcos met en place un véritable plan d'attaque pour les prendre en flagrant délit. Il annonce à Cornelio qu'il aura beaucoup à faire et ne pourra probablement pas retourner chez lui cette nuit-là ; il l'envoie avertir sa femme à la grande satisfaction de Cornelio. Marcos rentre à l'improviste et trouve dans le jardin l'échelle par laquelle Cornelio rejoint sa femme en son absence. Marcos déplace alors l'échelle et monte dans sa chambre où il obtient la preuve de l'infidélité de sa femme.

Aparté la escalera de allí con intención que no tuviese por donde bajar, y como un trueno acudí a mi estancia, y llamando para coger los descuidados, mi esposa me vino a abrir la puerta, y él fue muy de prisa a poner los pies en la escalera, y poniéndolos, en el aire, dio con su persona abajo, quebrándose ambas piernas por las rodillas [...] Determiné de matarla con hambre y sed, dándole cada día media libra de pan, y muy poca agua. Hoy hace quince días que no ha visto luz, ni oído palabra de mi boca, ni ella la ha hablado, con darle yo esa miseria con mis propias manos.<sup>175</sup>

La vengeance de Marcos est bien cruelle, il décide de la laisser mourir de faim et de soif. Sa femme, consciente d'avoir blessé son mari, accepte sans rétorquer ce châtement infligé.

---

<sup>174</sup> Espinel Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, Libro III, descanso VI. « Le fantôme est Cornelio, qui vous est si familier ; c'est lui qui met en scène cet attrape-nigaud parce que pendant que Monsieur descend, lui, il est avec ma maîtresse trahissant Monsieur ; lui, comment et par où entre-t-il ? Je ne sais pas si quelque démon lui accorde son aide. » (Traduction libre).

<sup>175</sup> « Je déplaçai l'échelle de là dans le but qu'il ne sache pas par où descendre, et comme un éclair je rejoignis ma chambre et j'appelai pour surprendre les insoucians. Ma femme vint m'ouvrir la porte et lui, il alla rapidement à l'échelle et croyant poser les pieds dessus, il tomba dans le vide, se cassant ainsi les deux jambes [...] Je décidai de la laisser mourir de faim et de soif, lui donnant chaque jour une demi-livre de pain et très peu d'eau. Il y a aujourd'hui quinze jours qu'elle n'a pas vu la lumière du jour ni entendu un mot de ma bouche ; elle n'a pas non plus parlé après que je lui ai infligé ce supplice de mes propres mains. » (Traduction libre).

Rufina (*La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*) a eu plus de chance que la malheureuse dont nous venons de parler. Elle a échappé à la fureur de son mari, Lorenzo de Sarabia, car celui-ci est mort accidentellement avant d'avoir accompli son désir de vengeance. Rufina avait pris pour amant Roberto, le croyant riche. Lorsqu'elle lui demande une robe en gage d'amour, il n'a d'autre solution que d'en emprunter une pour quelques jours et prétend sa restitution trois jours plus tard. Rufina est terriblement offensée par cet affront et décide de se venger. Elle séduit alors le riche Feliciano pour arriver à ses fins, Feliciano ne devient son amant qu'après l'avoir couverte de cadeaux.

Toda aquella tarde se gastò en entablar esta amistad muy a satisfacción del galán y con mucho gusto de Rufina, llevando la mira a dos cosas : la una, a que Feliciano la vengaría de Roberto, y la otra, a quitarle cuanto pudiese. [...] llovieron regalos en ella, así de cosas de comer como de galas y joyas. [...] con esto pudo Feliciano llegar a los brazos de Rufina.<sup>176</sup>

Lorsque Sarabia apprend l'infidélité de Rufina, il n'a d'autre ambition que d'ôter la vie aux amants.

Bien sabía Sarabia que lo que le tocaba era buscar a los adúlteros y quitarles primera la vida, y luego a su mujer ; mas no conociéndolos, bastante venganza era quitarla a ella la vida ; en estas perplejidades pasó gran parte de la noche, escribiendo. borrando y rompiendo papeles, con grandísima aflicción suya [...] Todo esto pasaba en su casa, y Rufina estaba, descuidada de todo, durmiendo.<sup>177</sup>

Castillo Solórzano débarrasse sans ménagement le vieil homme de la vie de Rufina. De plus, les circonstances de sa mort sont si cocasses qu'elles contribuent à dédramatiser l'incident. Rufina sort apparemment victorieuse de

---

<sup>176</sup> Op. cit. p. 233. « Toute cette après-midi là fut consacrée à nouer amitié avec Feliciano, à la grande satisfaction du galant et avec beaucoup de plaisir de la part de Rufina, ayant en tête deux choses : la première, que Feliciano la venge de Roberto et la deuxième, le quitter dès que possible [...] De nombreux cadeaux lui furent apportés, de la nourriture, des vêtements et des bijoux [...] avec ceci Feliciano put conquérir Rufina. » (Traduction libre).

<sup>177</sup> Op. cit. p. 236-237. « Sarabia savait bien que ce qui l'attendait était de trouver les amants adultères et leur ôter la vie. Mais ne le connaissant pas, il était suffisamment vengé en lui ôtant la vie à elle ; C'est avec toutes ces perplexités en tête qu'il passa une bonne partie de la nuit à écrire, raturer, froisser des papiers avec une grande tristesse. [...] Tout ceci se passait chez lui et à l'insu de Rufina qui était en train de dormir. » (Traduction libre).



cette situation, elle a échappé à la mort mais elle se retrouve veuve et pauvre car un neveu du défunt s'approprie des biens de son oncle.

Quant à l'époux de Mrs Hornbeck (*Peregrine Pickle*), il décide de faire enfermer sa femme dans un couvent sous la protection d'une abbesse, lorsqu'il s'aperçoit de son infidélité réitérée.

### **3-2- La prostitution légitimée**

Il est possible de parler de prostitution légitimée lorsque la femme pratique la prostitution avec le consentement de son mari. Celui-ci en tire des avantages économiques mais il devient la risée du quartier. Dans le *Guzmán de Alfarache*, le protagoniste se marie en deuxièmes noces avec Gracia, fille d'aubergistes. Guzmán est un mari complaisant car il l'autorise à se vendre et vit de ce déshonneur. De commun accord avec Gracia, il garde le silence sur les activités de sa femme, qui exerce de façon temporaire la prostitution. Il fait de son épouse une courtisane et lui, fait office de mari patient. Grâce aux activités de son épouse, il mène une vie à l'abri du besoin et s'en accommode fort.

Teníamos cama, bufete y sillas. Y, no supe de dónde, se habían comprado cuatro buenos guadamecíes. La casa estaba que, con pocos trastos más, pudiéramos matar por nosotros. [...] Lo que no era de mucho provecho me causaba mucho enfado. No solamente me contentaba con el sustento y vestido necesario, sino con el regalo extraordinario ; que comprasen a peso de oro la silla que se les daba, la conversación que se les tenía, el buen rostro que se les hacía, el dejarlos entrar en casa, y sobre todo la libertad que les quedaba en saliendo yo della.<sup>178</sup>

Guzmán profite de la situation, jusqu'au jour où elle s'enfuit avec un capitaine en Italie, en abandonnant son époux plongé dans la misère. Une situation analogue attend le terrible Montúfar. Elena, sous la protection de Montúfar, se consacre à

---

<sup>178</sup> Alemán Mateo, *Guzman de Alfarache*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, p. 784-785. « Nous avions maintenant un lit, un buffet et des chaises et je ne sais d'où nous vinrent quatre beaux maroquins. En somme le logis était déjà tel qu'avec un peu de hardes nous eussions pu aller tout seuls. [...] Tout ce qui ne me profitait pas fort me déplaisait fort. Je ne me contentais point d'avoir de quoi manger et me vêtir : il me fallait les présents extraordinaires. Je voulais qu'ils payassent au poids de l'or le siège qu'on leur donnait, la conversation qu'on leur soutenait, la bonne mine qu'on leur faisait, le fait que je les laissasse entrer chez moi et surtout la liberté qu'ils avaient quand j'en étais sorti. » (Traduction de F. Reille).

séduire des hommes pour de l'argent. Elle arpente les rues des villes pour le compte de son proxénète. Après leur mariage, ils vivent de la prostitution d'Elena ; lorsqu' Elena tombe amoureuse d'un de ses clients, Montúfar, furieux, la frappe. La vengeance de la jeune femme ne se fait pas attendre, puisqu'elle décide d'empoisonner son mari.

Le deuxième mari de Teresa (***Teresa de Manzanares***) se comporte lui aussi comme les deux autres maris cités. Sarabía est un joueur forcené qui fait en sorte que sa femme puisse rencontrer ses admirateurs. Il laisse le champ libre lorsque l'un d'entre eux est attendu.

Daba Sarabía lugar, con irse de casa, á que hablásemos o solos, cosa que yo me ofendía mucho [...] Dióme la ocasión, y yo no la dejé pasar ; así que comencé más afable a dar audiencia al príncipe.<sup>179</sup>

Cependant il devra lui aussi, faire les frais de cet excès de liberté consenti.

---

<sup>179</sup> Op. cit. p. 209. « Sarabía permettait, en quittant la maison, des conversations en tête à tête, ce qui m'offensait beaucoup [...] Il me donna l'occasion, et je ne la laissai pas passer ; c'est ainsi que je commençai à devenir plus affable au cours de mes entrevues avec le prince. » (Traduction libre).

FRANCISCO GOYA, « MAYAS AL BALCÓN » (METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK), 1835



Annexe n°1

### 3-3- La mégère

La littérature et le folklore de tous les temps regorgent de mégères. Elles sont présentes dans les comédies d'Aristophane, dans les comédies latines, dans les histoires folkloriques. La mégère shakespearienne est certainement la plus connue de toutes. A l'époque élisabéthaine, la mégère était avant tout une mauvaise langue. Dans l'imaginaire de la Renaissance, mégère est associée à sorcière et à femme légère. Dans de nombreuses histoires, la mégère est présentée comme une source de discorde au sein du mariage, une épouse bruyante caractérisée par sa fureur verbale et physique et dont les débordements ridiculisent le mari.<sup>180</sup>

La description que fait Agathe (*Histoire comique de Francion*) de sa première maîtresse met l'accent sur la terrible méchanceté de cette femme. C'est une véritable diablesse qui rend la vie impossible à son propre mari.

Elle ne remplit aucunement ses devoirs conjugaux et se place en réelle dominatrice. Le pauvre homme n'a pas d'autre choix que de capituler devant un dragon de la sorte.

Je vous dy donc que mon pere ne me pouvant tousjours nourrir à cause de sa pauvreté, me mit à l'aage de quinze ans à servir une bourgeoise de Paris, dont le mari estoit de robbe longue. En ma foy c'estoit la plus mauvaise femme que je vy jamais. Bon Dieu ! Comment le croyez vous bien ? Il eust mieux valu que celui qui l'avoit espousée eust espousé un gibet<sup>181</sup> ou qu'il eust esté attaché à une chaisne de gallere, que d'estre lié à elle par mariage, car il n'eust pas eu tant à souffrir. Dès le matin elle se mettoit à jouer et à faire gogailles avecque ses voisines. Monsieur estoit il revenu du Chastelet fort tard, il avoit beau dire que la faim le pressoit, elle ne se mettoit point en devoir de luy faire apprester à disner, parce que pour elle, elle estoit saoule, et luy sembloit que les autres l'estoient de mesme. Qui plus est, s'il pensoit ouvrir la bouche pour crier, elle le forçoit de la clorre aussi tost de peur de l'irriter davantage, car elle l'estourdissoit de tant d'injures, qu'il falloit qu'il fust armé de la patience de Job pour les souffrir. Combien que ce fussent ses affaires qui l'avoient emesché de revenir de bonne heure, elle luy disoit que c'estoit son yvrongnerie, et qu'il venoit de trinquer quelque part. Quant il voyait cela,

---

<sup>180</sup> Voir à ce propos l'article de Nathalie Vienne-Guerrin, « La réécriture de la Mégère dans le théâtre de Shakespeare », in *Réécritures : colloque du 15 mai 1997 et 6-7 novembre 1998* de Jean-Pierre Maquerlot.

<sup>181</sup> Espouser un gibet : se faire pendre.

il prenoit son manteau, et s'en alloit prendre son repas ailleurs : mais il rendoit sa cause pire, car elle faisoit en sorte que quelqu'une de ses voisines sçavoit le lieu où il alloit, et puis elle luy disoit ; vous voyez, nostre maison luye pue, il n'y vient point ny pour la table ny pour le lict : puis elle procuroit tant que quelqu'un de ses parents luy en faisoit des reprimendes.<sup>182</sup>

La littérature anglaise présente aussi des mégères dignes de ce nom, capables de mettre tout homme en difficulté. Madame Partridge (*Tom Jones*), la femme du maître d'école du village de Little Baddington, est d'une jalousie malade envers son mari qu'elle soupçonne d'avoir eu une liaison avec Jenny, leur jeune servante. Convaincue du bien fondé de ses soupçons, elle devient chaque jour plus furieuse et plus agressive jusqu'au moment où sa colère éclate et telle une furie, elle se lance sur son mari en lui faisant une scène d'une violence inouïe.

In a word, she was convinced of her husband's guilt, and immediately left the assembly in confusion. [...] Not with less fury did Mrs Partridge fly on the poor pedagogue. Her tongue, teeth, and hands, fell all upon him at once. His wig was in an instant torn from his head, his shirt from his back, and from his face descended five streams of blood, denoting the number of claws with which nature had unhappily armed the enemy. Mr Partridge acted for some time on the defensive only; indeed he attempted only to guard his face with his hands; but as he found that his antagonist abated nothing of her rage, he thought he might, at least, endeavour to disarm her, or rather to confine her arms; in doing which her cap fell off in the struggle, and her hair being too short to reach her shoulders, erected itself on her head; her stays likewise, which were laced through one single hole at the bottom, burst open; and her breasts, which were much more redundant than her hair, hung down below her middle; her face was likewise marked with the blood of her husband: her teeth gnashed with rage; and fire, such as sparkles from a smith's forge, darted from her eyes. So that, altogether, this Amazonian heroine might have been an object of terror to a much bolder man than Mr Partridge.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Op. cit., p. 96.

<sup>183</sup> Op. cit. Book II, chap. IV, p. 51. « Elle fut convaincue de la culpabilité de son mari et quitta aussitôt l'assemblée, en grande confusion. [...] Ce ne fut pas avec une moindre fureur que Madame Partridge se lança sur le pauvre pédagogue. Sa langue, ses dents et ses mains s'acharnèrent tout à la fois sur lui. Dans l'instant, la perruque du malheureux fut arrachée de sa tête, sa chemise de son dos, et de son visage coulèrent cinq ruisseaux de sang, marquant le nombre de griffes dont la nature avait par malheur armé l'ennemi. Monsieur Partridge se borna un moment à la défensive ; en fait, il ne tenta que de préserver son visage de ses mains; mais, voyant que son adversaire ne relâchait aucunement sa rage, il s'avisa d'essayer au moins de la désarmer, ou plutôt de lui immobiliser les bras ; ce que faisant, le bonnet de la dame tomba dans la lutte et ses cheveux, trop courts pour atteindre ses épaules, se dressèrent sur sa tête ; de plus, son corset, lacé par un seul œillet à la base, céda brusquement, et ses seins, beaucoup plus

Au cours de cette scène tout à fait burlesque, Mrs Partridge est comparée à une femme guerrière qui manifeste toute sa hargne. Elle se lance sur son époux sans craindre de se montrer inférieure physiquement. Au terme de cet affrontement, elle finit à demi nue sous l'apparence d'une folle. Non contente d'avoir provoqué cette terrible confusion, elle veut avoir le dessus en se faisant passer pour une victime aux yeux du voisinage et accuse son mari de l'avoir battue.

The poor man, who bore on his face many more visible marks of the indignation of his wife, stood in silent astonishment at this accusation; which the reader will, I believe, bear witness for him, had greatly exceeded the truth; for indeed he had not struck her once; and this silence being interpreted to be a confession of the charge by the whole court, they all began at once, *una voce*, to rebuke and revile him, repeating often, that none but a coward ever struck a woman.<sup>184</sup>

Cette mégère déchaînée réussit à convaincre son auditoire de la culpabilité de son mari, totalement anéanti par cette injuste accusation. Mais Fielding exprime nettement son opinion en faveur du mari, victime d'une épouse en plein délire.

L'auteur réitère le personnage de la mégère avec Madame Houspille (**Joseph Andrews**), la propriétaire de l'hôtellerie dans laquelle Joseph et M. Adams se sont arrêtés pendant leur voyage pour Londres. Il s'agit d'une femme autoritaire qui crie comme une harpie et qui soumet son mari à ses volontés. Elle a tous les défauts : acariâtre, violente, colérique, avare. La seule qualité de cette femme est la fidélité, qui s'explique en partie par l'aspect physique repoussant du personnage. L'auteur précise non sans ironie qu'elle est totalement dépourvue de charmes : petite, décharnée, bossue, le front élevé, le nez rouge et pointu, les lèvres livides, le menton pointu, les joues plates. C'est la caricature de la

---

abondants que sa chevelure, pendirent jusque sous sa taille ; cependant que sa figure était toute marquée du sang de son mari ; ses dents grinçaient de rage ; et le feu, telles les étincelles d'une forge, s'échappait de ses yeux. Si bien qu'à tout prendre, cette amazone aurait bien pu être un objet de terreur pour tout homme, fût-il infiniment plus courageux que Monsieur Partridge. » (Traduction de Francis Ledoux).

184 Op. cit. Book II, chap. IV. « Le pauvre homme, dont la figure portait de nombreuses marques plus voyantes de l'indignation de sa femme, resta figé dans un muet étonnement devant cette accusation ; qui, le lecteur en témoignera, je pense, pour lui, dépassait largement la vérité ; car, en fait, il ne l'avait pas frappée une seule fois. Et le tribunal interprétant unanimement ce silence comme un aveu de la charge, toutes commencèrent aussitôt, *una voce*, à le blâmer et à invectiver contre lui, répétant à maintes reprises que seul un lâche frappait une femme. » (Traduction de Francis Ledoux).

sorcière. Elle soupçonne son mari d'être l'amant de sa servante Nanon et lui fait une scène épouvantable où elle manifeste toute sa violence.

But Mrs Tow-Wouse's voice, like a Bass Viol in a Concert, was clearly and distinctly distinguished among the rest, and was heard to articulate the following Sounds. "O you damn'd Villain, is this the Return to all the Care I have taken of your Family? This the Reward of my Virtue? Is this the manner in which you behave to one who brought you a Fortune, and preferred you to so many Matches, all your Betters? [...] Mrs Tow-Wouse then armed herself with the Spit: but was prevented from executing any dreadful Purpose by Mr. Adams, who confined her Arms with the Strength of a Wrist, which Hercules would not have been ashamed of."<sup>185</sup>

Avec le personnage de la mégère dominatrice, ce n'est plus l'homme qui a le dessus sur la femme mais c'est la femme qui l'emporte.

### **3-4- La femme dépensière**

Guzmán (*Guzmán de Alfarache*) est méprisé et ruiné par sa première femme. L'issue de son mariage est très révélatrice puisque sa femme, égoïste et dépensière, le ruine par sa prodigalité, puis meurt sans lui laisser d'enfants. La dot sur laquelle comptait Guzmán pour relever ses affaires retourne alors au beau-père : « No me dejò carta de pago, un hijo con que valerme de la dote »<sup>186</sup>. Guzmán reste donc sans descendance comme la plupart des picares.

La première femme de Jack (*Colonel Jack*) est bien semblable à la femme de Guzmán. Elle ruine Jack en faisant des dépenses folles et en perdant au jeu.

---

<sup>185</sup> Op. cit. Book I, chapter XVIII, p. 72. « Mais la voix de la Houspille, comme un fifre dans un concert, gagnoit dessus, et on l'entendoit articuler ce qui suit : « Indigne coquin que tu es, est-ce ainsi que tu me payes les soins, que je prends de ta famille ? Voilà donc la récompense de ma vertu. C'est ainsi que tu reconnois mes bienfaits, moi qui t'ai donné du bien, et qui t'ai choisi au préjudice de cent autres, qui valoient mieux que toi » ; [...] Alors la Houspille se saisit d'une broche ; mais Monsieur Adams prévint les suites funestes de cet emportement, en lui opposant un bras terrible, dont la force eût bien pû se fâcher autant que la Maîtresse de l'auberge. » (Traduction de l'abbé Desfontaines).

<sup>186</sup> Op. cit. Segunda parte, Libro III, cap. III. « La seconde, en ce que l'ayant souffert si longtemps pour à la fin y perdre mon bien je restais les mains vides de toute lettre de change : je veux parler d'un fils qui m'eût soumis la dot. » (Traduction de F. Reille).

She carry'd on this Air of Levity to such an Excess, that I could not but be dissatisfy'd at the Expence of it, for she kept Company that I did not like, liv'd beyond what I could support, and sometimes lost at Play more than I car'd to pay: Upon which, one Day, I took Occasion to mention it, but lightly; and said to her, by way of Rallery, that we liv'd merrily, for as long as it would last; she turn'd short upon me, what do ye mean, *says she*, Why, you don't pretend to be uneasy do ye? No, no, Madam, not I, by no means, 'tis no business of mine you know, *said I*, to enquire what my Wife spends, or whether she spends more than I can afford, or less, I only desire the Favour to know as near as you can guess, how long you will please to take to dispatch me, for I would not be too long a dying.<sup>187</sup>

Jack feint de ne pas être offensé par son comportement mais, en réalité, il est sur le point de ne plus pouvoir supporter cette femme qui lui manque totalement de respect et le dépouille de ses avoirs.

L'épouse apparaît principalement comme un poids pour le mari car elle lui rend la vie bien difficile à tous les égards.

La femme en tant que mère n'est pas mieux considérée que l'épouse puisqu'elle est rarement vue comme une bonne mère de famille, elle est dans la majorité des cas, une femme dénuée d'instinct maternel.

---

<sup>187</sup> Defoe, *Colonel Jack*, p. 101. « Son dévergondage, elle ne s'efforçait même pas de le cacher, et sa conduite fut bientôt telle qu'il m'eût été impossible de l'ignorer : elle fréquentait des gens qui ne me plaisaient pas, dépensait plus que je ne pouvais le lui permettre et perdait au jeu plus que je ne voulais payer. Je m'autorisai, un jour, à faire à ce train de vie excessif une discrète allusion en lui disant, sur le ton de la plaisanterie, que nous avions bien raison de vivre joyeusement, et que cela durerait ce que cela durerait. Qu'est-ce à dire ? Me demanda-t-elle. Vous n'allez pas me prétendre que vous êtes gêné, hein ? Du tout, m'écriai-je, du tout ! Que ma femme dépense plus ou moins que mes moyens ne me le permettent, je sais très bien que cela ne me regarde pas. Seulement, j'aimerais que vous me fissiez la faveur de me dire, autant que vous pouvez le deviner, combien de temps il vous faudra pour en finir avec moi, car je ne voudrais pas mettre trop longtemps à mourir ! » (Traduction de Michel Le Houbie, p. 255).



### **III - LA MÈRE (UN AGENT CONSERVATEUR)**

Pour la femme mariée, la procréation est un stade auquel elle ne peut se dérober. A l'exception de quelques cas, la fécondité est la règle pour la femme mariée. Le rôle de la mère consiste à nourrir l'enfant mis au monde et lui fournir une éducation. En fonction de la classe sociale d'appartenance, cette tâche incombe directement à la mère ou bien à toute une série de servantes, nourrices, gouvernantes qui suivent les ordres donnés par la mère. On ne décrit guère la maternité et l'accouchement, les détails de la vie de famille ne sont en général pas mentionnés, on ne trouve que des allusions à la vie domestique. L'image que ces romans suggèrent de l'enfance est assez conventionnelle. L'éducation est l'objet essentiel des familles aisées alors que chez les familles de conditions plus modestes prédomine l'art de s'arranger.

Les mères virtuelles qui peuplent nos romans sont des personnages assez singuliers ; il leur est rarement donné beaucoup d'importance dans le roman picaresque soit parce qu'elles abandonnent très tôt leurs enfants à leur propre sort, soit parce qu'elles décèdent. Il est toutefois quelques cas de mères qui accomplissent leurs devoirs en assurant à leurs enfants leur protection et en leur fournissant une éducation.

#### ***1-UN AGENT PROTECTEUR***

##### ***1-1-La mère nourricière et protectrice***

Le rôle de la mère est avant tout de nourrir, protéger son enfant, et de l'éduquer. Certaines femmes avaient recours aux soins d'une nourrice car elles avaient des obligations d'ordre social : les femmes de la classe moyenne qui habitaient la ville mais laissaient leurs enfants à la campagne car on pensait qu'il était plus sain d'y élever un enfant, ainsi que les ouvrières qui ne pouvaient se permettre

d'emmener leurs nouveaux-nés sur le lieu de travail car trop insalubre ou malsain. Les autres femmes devaient se charger elles-mêmes de leurs enfants.<sup>188</sup> La mère de Lazare (*Lazarillo de Tormés*) appartient à un milieu modeste qui ne lui donne pas la possibilité d'avoir l'aide d'une nourrice. Elle se consacre corps et âme à la famille.<sup>189</sup> Elle n'a d'autre objectif que de procurer de la nourriture à son enfant. Lorsqu'elle se retrouve seule après la mort de son mari, elle n'hésite pas à aller travailler. Elle décide de se rendre à la ville et gagne un peu d'argent en cuisinant et en lavant le linge pour le compte des étudiants et des palefreniers : « Metióse a guisar de comer a ciertos estudiantes, y lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos del Comendador de la Magdalena... »<sup>190</sup>. C'est à cette occasion qu'elle rencontre celui qui deviendra son amant : il est l'esclave du commandeur de la Madeleine. Sa liaison avec l'esclave noir du nom de Zaide a pour conséquence directe d'améliorer leurs conditions de vie. C'est désormais Zaide qui se charge de nourrir la famille. D'ailleurs Lazare s'en rend très vite compte et bien qu'il désapprouve la présence de l'homme noir dans sa maison, il voit un lien direct entre Zaide et la quantité de nourriture qui est servie à table. Lorsque Zaide est arrêté pour vol, Antona est encore privée de cette protection masculine et c'est à nouveau sur elle seule qu'elle doit compter et cette fois-ci avec deux enfants à nourrir puisqu'entre temps elle a mis au monde le demi-frère de Lazare. Aussi tente-t-elle sa chance comme servante : « Y por evitar peligro y quitarse de malas lenguas, se fue a servir a los que al presente vivían en el mesón de la Solana. »<sup>191</sup>

Elle ne rechigne pas à se mettre au travail malgré ses deux enfants à élever car elle est consciente qu'elle doit maintenant penser seule à leur trouver les moyens de subsistance. Son instinct maternel est mis en évidence par sa

---

<sup>188</sup> Hufton Olwen, "Donne, lavoro e famiglia" in *Storia delle donne dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di N. Zenon Davis e A. Farge, p.15-52. Olwen Hufton souligne que la femme doit avant tout être une mère et ne doit se laisser aller à aucune déviance.

<sup>189</sup> Cf. l'article de Valentine Castellarin « La vision de la femme dans le *Lazarillo de Tormes* », visible sur le site du DESE de l'Université de Bologne, partie réservée aux travaux des doctorants.

<sup>190</sup> Op. cit. Premier traité, p. 5. « Elle s'entremet d'accoutrer leur viande à certains écoliers et laver le linge de quelques palefreniers, serviteurs du Commandeur de la Madeleine... » (Traduction de M. Molho).

<sup>191</sup> Op. cit. Premier traité, p. 6-7. « Pour ne jeter le manche après la cognée, la pauvre s'efforça de n'enfreindre la sentence, ains, pour éviter le péril et se sauver des mauvaises langues, alla servir les gens qui pour l'heure tenaient l'auberge de la Solane. » (Traduction de M. Molho).

décision de garder l'enfant de Zaide. La naissance du demi-frère de Lazare est un déshonneur inqualifiable pour Antona, comme il l'aurait été pour n'importe quelle femme dans la société espagnole du XVI<sup>ème</sup> siècle. Des exemples de ce genre étaient fréquents à l'époque et les codes éthiques de cette société étaient très durs avec la mère et l'enfant. La réparation par le mariage était une solution possible mais dans le cas d'Antona, le mariage aurait dû être approuvé par le maître de Zaide car il s'agissait d'un esclave noir. La solution de l'avortement pouvait être envisagée par Antona mais il comportait de sérieux risques pour la santé de la femme. La troisième possibilité était celle d'abandonner l'enfant, choix qui est rejeté par Antona puisqu'elle préfère mettre au monde cet enfant de la honte et être marquée à vie par son acte. La mère est pour Lazare une référence sur le plan éducatif; c'est elle qui lui inculque sa règle de vie « arrimarse a los buenos por ser uno dellos. »<sup>192</sup> Lazare est profondément marqué par cet enseignement et il essaiera toute sa vie de respecter cette devise qu'il répétera à l'archiprêtre : « Señor, le dije, yo determiné de arrimarme a los buenos. »<sup>193</sup> C'est elle, enfin, qui lui cherche un maître afin qu'il puisse parfaire son éducation et lui fournir la nourriture suffisante qu'elle n'est plus en mesure de lui procurer.

Il est des mères qui s'attirent les foudres de leur mari pour prendre la défense de leur progéniture. C'est le cas d'Antonia (*Ferdinand Count Fathom*), elle soutient jusqu'au bout le choix de sa fille d'épouser celui qu'elle aime. Antonia s'oppose à la volonté de don Diego son mari de marier sa fille avec don Manuel de Mendoza, gentilhomme qui ne plaît aucunement à Serafina, sa fille. Elle choisit de se mettre dans le camp de sa fille et de subir la furieuse réaction de son mari, qui vit comme un affront le refus d'obéissance de sa femme et de sa fille. Le choix d'Antonia va marquer son destin car elle sera séparée de son mari à la suite de la tentative d'empoisonnement de don Diego, acte qui sera à l'origine de sa fuite.

---

<sup>192</sup> Op. cit. p. 51. « Se joindre aux gens de bien pour être du nombre d'iceux. » (Traduction de M. Molho).

<sup>193</sup> Op. cit. p. 51. « Monsieur, lui dis-je, j'ai délibéré me joindre aux gens de bien. » (Traduction de M. Molho).

Dans les romans anglais du XVIIIème siècle la mère est généralement chargée de surveiller les bonnes fréquentations de sa fille, aussi se montre-t-elle en sa compagnie lorsqu'elle assiste à des réunions mondaines. Mrs Gauntlet, la mère d'Emilia (*Peregrine Pickle*), l'accompagne dans les soirées et donne son consentement aux invitations qui sont faites à sa fille.

### 1-2- La mère de substitution

Souvent vue comme une véritable salvatrice pour l'orphelin ou l'orpheline, la mère adoptive est caractérisée par sa bonté, son attention, son dévouement. C'est surtout la littérature anglaise qui présente ce type de personnage et notamment Daniel Defoe. La figure de la nourrice-maîtresse de Moll (*Moll Flanders*) à Colchester est une rare et excellente ménagère, dotée de toutes les vertus possibles : c'est une femme sobre, pieuse, propre, de façons et mœurs honnêtes. Elle s'évertue à donner à Moll la meilleure éducation possible pour qu'elle puisse devenir une femme respectable.

My old woman managed for me like a meer Mother, and kept them for me, oblig'd me to Mend them, and turn them and twist them to the best Advantage, for she was a rare House-Wife.<sup>194</sup>

Elle meurt lorsque Moll a quatorze ans passés et est prête à entrer au service d'une famille. Sans cette nourrice, Moll n'aurait probablement pas appris les bonnes manières et n'aurait pas eu la possibilité de côtoyer le beau monde avec tant d'aisance.

La nourrice de Jack (*Colonel Jack*) à l'instar de celle de Moll, a toutes les qualités d'une bonne mère, c'est une brave et honnête femme qui se dévoue pour élever son enfant en compagnie des deux orphelins adoptés. « She bred me up very

---

<sup>194</sup> Op. cit. p. 15. « Ma vieille femme soignait tout cela pour moi comme une mère, m'obligeait à raccommoier et à tourner tout au meilleur usage. » (Traduction de Marcel Schwob).

carefully with her own son, and with another son of shame like me, who she had taken upon the same terms. »<sup>195</sup>

Malheureusement, sa mort prématurée, alors que Jack n'a pas encore atteint ses dix ans, est une catastrophe pour les trois orphelins livrés à eux-mêmes dans une ville impitoyable comme Londres.

Sous certains aspects, l'aveugle peut être considéré comme une mère de substitution pour Lazare (*El Lazarillo de tormes*). Il se charge de son éducation, lui apprend à se débrouiller dans la vie et a pour lui quelques gestes d'affection qui rappellent ceux de la mère pour son enfant. Il le laisse s'asseoir entre ses jambes en signe de protection. Le fait que ce soit un homme qui prenne la place de la femme dans l'éducation de l'enfant est signe que l'auteur, probablement misogyne, déprécie le rôle de la femme qui n'est plus en mesure d'assurer le rôle qui lui est assignée. Plus tard, Lazare trouve aussi des mères de substitution pendant une courte durée parmi les fileuses de coton. Elles se comportent en bonnes mères, le nourrissent et le protègent. Ce sont en quelque sorte des figures en creux de la mère qui s'opposent aux maîtres masculins qui refusent toute charité par avarice ou manque d'argent et au père absent. Les fileuses de coton, qu'il rencontre lorsqu'il entre au service de l'écuyer, sont présentées comme des anges gardiens (« A mi dieronme la vida unas mujercillas hilanderas de algodón. »<sup>196</sup>) puisque ce sont elles qui lui donnent à manger lorsque l'écuyer n'y pourvoit pas et ce sont elles encore qui le sauvent des mains de l'alguazil venu l'arrêter car le croyant complice de l'écuyer.

Señores, éste es un niño inocente y ha pocos días que está con ese escudero, y no sabe dél más que vuestras mercedes, sino cuánto el pecadorcico se llega aquí a nuestra casa y le damos de comer lo que podemos, por amor de Dios, y a las noches se iba a dormir con él. <sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> Op. cit. p. 4. « Elle m'éleva très soigneusement en compagnie de son propre fils et d'un autre enfant de la honte. » (Traduction de Michel Le Houbie).

<sup>196</sup> Op. cit., tractado III, p. 93. « Je dois la vie à quelques fileuses de coton. » (Traduction de M. Molho).

<sup>197</sup> Op. cit., tractado III, p. 109. « Messieurs, cet enfant est innocent, et de bien peu de jour en ça demeurait avec l'écuyer. Il n'en sait guère plus que vous, d'autant que le pauvre s'en venait chez nous et lui donnions à manger, pour l'amour de Dieu, de ce que nous pouvions, et la nuit s'en retournait dormir avec son maître. » (Traduction de M. Molho, p. 42).

Le pícáro découvre la charité avec les filandières, elles l'aident à ne pas mourir de faim et prennent le risque de lui donner de quoi manger nonobstant la décision du conseil municipal d'arrêter et de fouetter les mendiants étrangers. Lazare doit beaucoup à ces femmes qui l'ont toujours tiré d'affaire.

### ***2-UN AGENT FRUSTRATEUR***

La présence de l'agent frustrateur présuppose l'existence d'un « patient » victime de frustration, qui est en premier lieu l'enfant. Celui-ci subit la perte de la mère, son abandon, son déshonneur, son caractère exécrationnel.

#### ***2-1- La mère absente***

##### ***2-1-1- Le décès***

L'absence de la mère est soit totale soit partielle. Elle est totale lorsque la mère disparaît quand l'enfant est encore en couche et ne réapparaît plus dans la vie de son enfant. Cette séparation peut être volontaire ou involontaire. Elle est involontaire lorsqu'un destin funeste vient frapper la mère ; tel est le cas de la mère de Roderick (***Roderick Random***) qui meurt quand il n'est encore qu'un bébé. Elle est la cause du désaccord entre le père et le grand-père de Roderick. Ce dernier est un homme fortuné mais terriblement ingrat ; il s'oppose catégoriquement à l'union de son fils avec cette femme qu'il ne retient pas à la hauteur de leur condition sociale. Le refus du grand-père d'apporter de l'aide au jeune couple entraîne le profond désespoir et la mort de la mère. Cette mort subite est à l'origine de la fuite du père, incapable de supporter la douleur et d'assumer son rôle de père. Le jeune enfant est alors placé chez son grand-père qui prend en charge l'éducation de l'enfant mais en lui faisant subir les pires vexations.

The injuries which this unhappy mother received from her removal in such circumstances, and the want of necessaries where she lodged,

together with her grief and anxiety of mind, soon threw her into a languishing disorder which put an end to her life. My father, who loved her tenderly, was so affected with her death, that he remained six weeks deprived of his senses; during which time, the people where he lodged, carried the infant to the old man, who relented so far, on hearing the melancholy story of his daughter-in-law's death, and the deplorable condition of his son, that he sent the child to nurse, and ordered my father to be carried home to his house, where he soon recovered the use of his reason. – Whether this hard-hearted judge felt any remorse for his cruel treatment of his son and daughter; or (which is more probable) was afraid his character would suffer in the neighbourhood; he professed great sorrow for his conduct to my father, whose delirium was succeeded by a profound melancholy and reserve. At length he disappeared, and notwithstanding all imaginable inquiry, could never be heard of, which confirmed most people in the opinion of his having made away with himself in a fit of despair.<sup>198</sup>

Le décès de la mère de Rufina (*La garduña de Sevilla*) est aussi causé par le désespoir de cette femme à la suite de la mauvaise conduite de son mari. Trapaza est hanté par le jeu à tel point qu'il perd tout ce qu'il a, plongeant ainsi sa famille dans la misère. La perte d'une mère honnête et sensible et l'incapacité de Trapaza d'assumer sa paternité, obligent Rufina à devoir s'arranger très tôt dans la vie et cela quelquefois à ses propres dépens.

### **2-1-2- L'abandon**

A la lumière des différents romans qui constituent notre corpus, il est évident que les cas d'abandon étaient fréquents. Il s'agissait soit d'abandons à la naissance soit d'abandons qui passaient pour des séparations involontaires dues à des problèmes d'indigence.

---

<sup>198</sup> Op. cit. p. 4. « Les chocs que ma malheureuse mère éprouva au cours d'un transfert opéré en de telles conditions, l'inconfort de l'endroit où il fallut loger, son chagrin enfin et tant d'anxiétés la plongèrent dans une étrange langueur et bientôt elle mourut. Mon père, qui l'aimait tendrement, fut si frappé qu'il fut six semaines hors de sens ; c'est pendant ce temps que les gens qui le logeaient conduisirent l'enfant chez le vieux gentleman lequel, en apprenant la triste mort de sa belle-fille et le déplorable état de son fils, s'attendrit tellement qu'il m'envoya en nourrice. Ensuite, il fit ramener mon père chez lui, où il recouvra bientôt la raison. Soit que le cœur féroce du juge éprouvât du remords pour la façon cruelle dont il avait traité son fils et sa fille, soit que (ce qui est probable) il craignît que sa réputation ne souffrît dans le voisinage, il se mit à témoigner à l'égard de mon père d'un vif regret de sa conduite. Mais mon père maintenant vivait dans la profonde dépression mélancolique qui avait suivi son délire. Un beau jour il disparut. L'on enquêta partout, néanmoins on n'entendit plus parler de lui. Ce qui fit dire aux gens qu'il avait dû se tuer dans un accès de désespoir. » (Traduction de José-André Lacour, p. 16).

### 2-1-2-1- Le déshonneur

Les orphelins étaient pour une bonne part des enfants de la honte ; l'abandon garantissait la sauvegarde de l'honneur. La jeune Henriette-Sylvie (*Les mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière*) appartient certainement à cette catégorie.

Quoi qu'il en soit, on m'a assuré que je vis le jour dans un hameau situé à l'entrée d'un bois, à deux ou trois lieues de Montpellier, sur le bord de la mer. Quatre hommes et deux femmes y amenèrent celle qui m'a mise au monde, au mois de juillet de l'année mille six cent quarante-sept. Ils abordèrent dans une chaloupe qu'on brûla sur le rivage après avoir pris terre. La raison, je ne la sais pas. On choisit la première maison qui se trouva ; c'était celle d'une pauvre femme qui nourrissait son enfant. Ma mère, qui qu'elle soit, n'y fut pas une heure, qu'elle accoucha. On fit nourrir l'enfant de la paysanne par une autre, et on me mit entre ses mains avec une somme d'argent, puis la nuit venue, on disparut ; la paysanne qu'on avait logée ailleurs pour cette nuit, trouva le lendemain qu'on avait emporté ma mère à la faveur des ténèbres ; si on me demande où ? je le sais encore moins que le reste, je voudrais le savoir, plus pour ma satisfaction que pour celle des autres.<sup>199</sup>

Tout ce mystère qui plane autour de la naissance d'Henriette-Sylvie laisse à penser qu'il devait s'agir d'une jeune femme appartenant à une famille importante, en atteste le déploiement de personnes qui l'accompagnaient et surtout le fait qu'ils aient pris possession du logement de la paysanne pour agir à leur aise. Jack (*Colonel Jack*) est lui aussi un enfant abandonné probablement par une femme bien née. Tout comme la mère d'Henriette-Sylvie, elle ne cherchera pas à revoir son enfant. Aucun indice n'est donné sur l'identité de sa véritable mère, si ce n'est ce que lui a appris sa nourrice.

My original may be as high as any body's for aught I know, for my mother kept very good company, but that part belongs to her story, more than to mine; all I know of it, is by oral tradition. My nurse told me my mother was a gentlewoman, that my father was a man of quality, and she (my nurse) had a good piece of money given her to take me off his hands, and deliver him and my mother from the importunities that usually attend the misfortune of having a child to keep, that should not be seen or heard

---

<sup>199</sup> Op. cit. p. 45.



of. My father, it seems, gave my nurse something more than was agreed for, at my mother's request, upon her solemn promise, that she would use me well, and let me be put to school; and charged her, that if I lived to come to any bigness, capable to understand the meaning of it, she should always take care to bid me remember, that I was a gentleman; and this, he said, was all the education he would desire of her for me ; for he did not doubt, he said, but that some time or other, the very hint would inspire me with thoughts suitable to my birth, and that I would certainly act like a gentleman, if I believed myself to be so.<sup>200</sup>

Sa mère naturelle appartient désormais à un autre monde, « cela fait partie de son histoire plutôt que de la mienne ». Il n'a rien à partager avec elle, conscient d'avoir été un fardeau dont on s'est débarrassé.

### 2-1-2-2- L'indigence

Antona (*El Lazarillo de Tormes*) se sépare de son fils aîné lorsqu'elle n'est plus en mesure d'assurer son avenir. Elle le confie à un maître dont elle sait bien peu de choses. Elle ne fait que répondre à une demande venue de la part de l'aveugle, « Me pidió a mi madre, y ella me encomendó a él. »<sup>201</sup> Elle se contente de l'affirmation suivante : « Me recibía, no por mozo, sino por hijo. »<sup>202</sup> De toute évidence, la raison de cette séparation est avant tout économique, elle se débarrasse ainsi d'une bouche à nourrir. La séparation se fait sans trop de simagrées ; elle s'adresse assez sèchement à Lazare pour lui dire qu'il est

---

<sup>200</sup> Op. cit. p. 2. « Mes origines peuvent, autant que je sache, être aussi élevées que celles de n'importe qui, car ma mère fréquentait des gens de très bonne compagnie, mais cela fait partie de son histoire plutôt que de la mienne. Tout ce que j'en sais, par tradition orale, se borne à ceci : ma nourrice m'a dit que ma mère était une femme de distinction, mon père un homme de qualité et qu'on lui avait donné une gentille somme d'argent pour les débarrasser, tous les deux, des ennuis dont s'accompagne en général le malheur d'avoir à élever un enfant qui ne devrait pas être vu et dont il ne faudrait pas qu'on entendît parler. A la demande de ma mère, mon père, à ce qu'il paraît, remit à ma nourrice plus qu'il n'avait été convenu, en échange de la promesse solennelle qu'elle me traiterait bien et m'enverrait à l'école. Il l'adjura, si j'atteignais l'âge de comprendre ce que cela voulait dire, d'avoir grand soin de me rappeler que j'étais un gentleman ; c'était là, disait-il, toute l'éducation qu'il lui demandait pour moi, car il était absolument convaincu que tôt ou tard cette seule idée suffirait à m'inspirer des pensées en rapport avec ma naissance et que je me conduirais en gentleman si je m'en croyais un. Toutefois mes malheurs n'étaient pas destinés à prendre fin aussitôt que commencés. » (Traduction de Michel Le Houbie).

<sup>201</sup> Op. cit. tractado primero, p. 21-22. « Il me demanda à ma mère, et elle me confia à lui. » (Traduction de M. Molho).

<sup>202</sup> Op. cit. tractado primero, p. 22. « Il ne me considérait pas comme un serviteur mais comme un fils. » (Traduction de M. Molho).

désormais le moment de voler de ses propres ailes. Cette séparation a bien l'aspect d'un abandon pur et simple car elle lui dit qu'elle sait qu'elle ne le verra plus. « Hijo, ya sé que no te veré más. Procura de ser bueno, y Dios te guíe. Criado te he y con buen amor te he puesto ; válete por ti. »<sup>203</sup>

A partir de ce moment fatidique, Lazare est contraint de se tirer d'affaire tout seul. Antona confie son fils à un homme qu'elle qualifie de brave alors qu'il est tout le contraire. Il est vrai qu'elle pouvait difficilement se douter qu'il s'agissait d'un homme cruel et méchant mais la facilité avec laquelle elle lui a confié son fils relève de la pure indifférence pour le sort de Lazare. Ce dernier ne manquera pas de souligner à plusieurs reprises les défauts évidents de cet individu pour lequel il n'épargne aucune critique. De nombreuses expressions morphosémantiques indiquent la haine que Lazare éprouve pour le méchant homme. « Jamás tan avariente ni mesquino hombre no vi »<sup>204</sup>; « el mal ciego » (plusieurs fois)<sup>205</sup>; « el traidor »<sup>206</sup>; « quise mal al mal ciego »<sup>207</sup>; « el cruel ciego »<sup>208</sup>; « Maldito ciego »<sup>209</sup>; « El perverso ciego »<sup>210</sup>; « aquel malvado »<sup>211</sup>; « maldito ciego » (deuxième traité); « mas el avariento ciego » (troisième traité). Les adjectifs « Mal, traidor, avariento, cruel, perverso, maldito, malvado, mesquino »<sup>212</sup> et le substantif « avaricia » soulignent amplement les traits négatifs de l'aveugle. Lazare est un enfant innocent, naïf, ingénu ; il se retrouve sous le joug du cruel aveugle qui va lui faire connaître ce dur apprentissage de la vie. Antona lui cède son fils aîné sans trop tergiverser. Elle le voit désormais comme une bouche de trop à nourrir. Lazare se retrouve dans cette situation difficile suite à un véritable désengagement de la part d'Antona. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il ne reverra plus jamais sa mère.

---

<sup>203</sup> Op. cit. tractado primero, p. 22. « Mon fils, je sais que je ne te verrai plus. Tâche d'être homme de bien, et Dieu soit en ton aide. Je t'ai nourri, si t'ai donné bon maître : songe à toi. » (Traduction de M. Molho).

<sup>204</sup> « Jamais je ne vis homme si avare et mesquin ».

<sup>205</sup> « Le méchant aveugle ».

<sup>206</sup> « Le traître ».

<sup>207</sup> « Je pris en haine le pervers aveugle ».

<sup>208</sup> « Le cruel aveugle ».

<sup>209</sup> « Maudit aveugle ».

<sup>210</sup> « Le pervers aveugle ».

<sup>211</sup> « Ce scélérat ».

<sup>212</sup> « Méchant, traître, avare, cruel, pervers, maudit, mauvais, mesquin ».

Le protagoniste de *Le Bachelier de Salamanque* est lui aussi dans une situation analogue à celle de Lazare. Sa mère s'étant retrouvée veuve avec trois enfants et se voyant dans l'impossibilité de subvenir à leurs besoins, décide de ne garder avec elle que sa fille cadette et fait comprendre à ses deux fils qu'ils doivent désormais se débrouiller seuls.

Malheureusement pour nous, notre protecteur mourut avant que nous fussions hors du collège ; de manière que nous voyant réduits à vivre de notre patrimoine, qui ne pouvait suffire à tous nos besoins, nous fûmes obligés de nous abandonner à la Providence. Don César, se sentant de l'inclination pour les armes, prit parti dans un régiment de cavalerie que la Cour envoyait à Milan. De mon côté, profitant de l'amitié qu'un vieux parent, docteur de l'Université, avait pour moi, j'acceptai un logement qu'il m'offrit gratuitement chez lui avec sa table. Par ce moyen ma mère n'ayant sur les bras que dona Francisca ma sœur, qui n'avait que sept ans, se vit en état de subsister doucement avec elle.<sup>213</sup>

L'abandon pour des raisons économiques insuffisantes est monnaie courante dans nos romans. Dans l'épisode du nègre de Surinam (*Candide ou l'optimisme*), la mère n'hésite pas à vendre son fils aux marchands d'esclaves. Est-ce par naïveté ou cupidité ? Toujours est-il qu'elle se montre très rapide dans le choix de sa décision.

Cependant, lorsque ma mère me vendit dix écus patagons sur la côte de Guinée, elle me disait : « Mon chère enfant, bénis nos fétiches, adore-les toujours, ils te feront vivre heureux, tu as l'honneur d'être esclave de nos seigneurs les blancs, et tu fais par là la fortune de ton père et de ta mère ». Hélas ! Je ne sais pas si j'ai fait leur fortune, mais ils n'ont pas fait la mienne. Les chiens, les singes et les perroquets sont mille fois moins malheureux que nous.<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> Le Sage, *Le bachelier de Salamanque*, librairie de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1881, p. 3-4.

<sup>214</sup> Op. cit. p. 95.

## 2-1-2-3- La condamnation

Dans le cas de Moll Flanders<sup>215</sup>, l'abandon de la mère est lié à sa déportation en Virginie. Moll est séparée de sa vraie mère pendant de longues années ignorant tout d'elle.

I have been told, that in one of our Neighbour Nations, wheteher it be in France, or where else, I know not; they have an Order from the King, that when any criminal is condemn'd, either to Die, or to the Gallies, or to be transported, if they leave any Children, as such are generally unprovided for, by the Poverty or Forfeiture of their Parents; so they are immediately taken into the Care of the Government, and put into an Hospital call'd the House of Orphans, where they are Bred up, Cloath'd, Fed, Taught, and when fit to go out, ar plac'd out to Trades, or to Services, so as to be well able to provide for themselves by an honest industrious Behaviour. Had this been the Custom in our Country, I had not been left a poor desolate Girl without Friends, without Cloaths, without Help or Helper in the World, as was my Fate; [...] However it was, this they all agree in, that my Mother pleaded her Belly, and being found quick with Child, she was respited for about seven Months, in which time having brought me into the World, and being about again, she was call'd Down, as they ter mit, to her former Judgment, but obtain'd the Favour of being Transported to the Plantations, and left me about Half a Year old; and in bad Hands you may be sure.<sup>216</sup>

C'est par un heureux hasard qu'elle la retrouve en Virginie bien des années plus tard, où elle s'est installée en compagnie de son nouveau mari. Mais l'ironie du sort a voulu qu'il s'agisse de son demi-frère. La mère de Moll réapparaît donc temporairement dans la vie de sa fille et assume son rôle de mère qu'elle n'a jamais été jusqu'alors.

---

<sup>215</sup> Op. cit. p. 7-8.

<sup>216</sup> Op. cit. p. 7-8. « On m'a dit que dans une nation voisine, soit en France, soit ailleurs, je n'en sais rien, il y a un ordre du roi, lorsqu'un criminel est condamné ou à mourir ou aux galères ou à être déporté, et qu'il laisse des enfants (qui sont d'ordinaire sans ressources par la confiscation des biens de leurs parents), pour que ces enfants soient immédiatement placés sous la direction du gouvernement et transportés dans un hôpital qu'on nomme Maison des Orphelins, où ils sont élevés, vêtus, nourris, instruits, et au temps de leur sortie entrent en apprentissage ou en service, tellement qu'ils sont capables de gagner leur vie par une conduite honnête et industrielle. Si telle eût été la coutume de notre pays, je n'aurais pas été laissée, pauvre fille désolée, sans amis, sans vêtements, sans aide, sans personne pour m'aider, comme fut mon sort. [...] Quoi qu'il en soit, ils s'accordent tous en ceci, que ma mère plaida son ventre, qu'on la trouva grosse, et qu'elle eut sept mois de répit ; après quoi on la saisit (comme ils disent) du premier jugement ; mais elle obtint ensuite la faveur d'être déportée aux plantations, et me laissa, n'étant pas âgée de la moitié d'un an, et en mauvaises mains, comme vous pouvez croire. » (Traduction de Marcel Schwob).

### 2-1-2-4- Le refus de la condition de mère

Moll Flanders abandonne systématiquement ses différents enfants, ils sont soit laissés à la charge de la famille paternelle, soit confiés en adoption. A aucun moment, sauf peut-être pour l'enfant qu'elle a eu avec l'homme qui partagera ses vieux jours avec elle, elle ne fait preuve de préoccupation pour ses enfants. Lorsqu'elle retrouve son fils en Virginie, elle ment sur la provenance de la montre qu'elle lui cède en souvenir d'elle. En réalité cette montre n'est autre que le produit d'un de ses vols.

Miss Sally Appleby, la mère de Peregrine (*Peregrine Pickle*), renie son premier enfant car il n'est pas à la hauteur de son attente. Elle refuse de le considérer comme son fils et cesse de se comporter comme une mère avec lui. Elle n'éprouve plus pour lui que de la haine et cherche à s'en séparer par tous les moyens.

La mère adoptive d'Henriette-Sylvie (*Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière*) se défait de la présence de la jeune fille peu après la mort de son mari. Celle-ci ne serait qu'un obstacle à un éventuel remariage.

Pour ces mères, l'enfant est un poids à leur liberté, il faut donc s'en libérer dès que possible.

### 2-2-La mère indigne

Que de mères indignes sont présentes dans nos romans ! Ces mères déshonorent leurs enfants par leur comportement déviant et font office de mauvais exemple. Antona, la mère de Lazare, est d'abord complice de vol lorsque son mari travaille au moulin et se charge d'éventrer les sacs de farine pour s'accaparer une partie de leur contenu. Antona est parfaitement au courant de ses agissements et prend part à ses activités. Maria, la mère de Justina, n'est pas non plus une sainte femme. Elle s'ingénie à tromper ses clients de l'auberge et ne reconnaît le mérite des gens que lorsqu'ils sont rusés et débrouillards. C'est pour cette raison qu'elle a une préférence pour sa fille Justina qui lui ressemble fort sous ces différents aspects. Maria se montre même bienveillante

envers l'assassin de son mari qui espère remédier à son acte en versant à la veuve une grosse somme d'argent, compromis que Maria accepte sans hésiter. De nombreuses mères sont également taxées de « femmes légères », en particulier la mère de Pablos (*El buscón*), Marcela, la mère de Guzmán de Alfarache, Zara, la mère d'Elena (*La hija de la Celestina*). Que dire de la mère de Ferdinand (*Ferdinand Count Fathom*), sinon qu'elle se présente elle aussi comme une aventurière qui à l'exemple de la Vagabonde Courage<sup>217</sup>, apporte un peu de réconfort aux officiers du régiment. Plus tard, elle devient la tenancière d'un cabaret, il est donc facile d'imaginer qu'elle continue sans vergogne à pratiquer son ancien métier. La mère de Moll Flanders subit même une peine carcérale pour vol et est déportée en Virginie. La mère de Miss Bidy (*Ferdinand Count Fathom*) appartient aussi à cette catégorie puisqu'elle entre en compétition avec sa propre fille pour s'accaparer les faveurs de Fathom. Elle essaie de se faire valoir et de rabaisser les qualités de sa fille pour séduire cet homme.

Parmi ces mères indignes figurent également celles qui miséreuses et dénaturées n'hésitent pas à vendre leur fille pour combler leurs difficultés financières. La mère Seagrim (*Tom Jones*) accepte que sa fille se vende pour des cadeaux, elle l'encourage à se comporter ainsi car elle prend part aux profits de son inconduite. Laure (*Gil Blas de Santillane*) tient avant tout à l'argent, elle est sans scrupules et n'hésite pas à vendre sa fille au roi d'Espagne.

La mère de Destin (*Le roman comique*) appartient elle aussi à la catégorie des mères indignes, elle est d'une ingratitude hors du commun. C'est une femme froide et insensible : « ma mère eut encore moins de regret que mon père à me perdre de vue. »<sup>218</sup> Le protagoniste émet un jugement fort sévère à l'encontre de sa mère, il lui reproche son manque d'attachement, son indifférence pour le fils qu'elle a mis au monde. Un peu plus loin dans le roman, il reprend cette critique à l'égard de sa mère : « ma mère me reçut fort froidement. »<sup>219</sup> L'attitude de la mère a certainement causé la souffrance de ce jeune homme car il en parle à plusieurs reprises insistant toujours sur l'insensibilité de la figure maternelle. Il

---

<sup>217</sup> Grimmshausen, *Lebensbeschreibung der Landstörzerin Courasche (La vagabonde Courage)*, 1670.

<sup>218</sup> Op. cit. p. 120.

<sup>219</sup> Op. cit. p. 142.

évoque aussi son avarice qui atteint des niveaux assez surprenants : « Elle tâcha de nourrir de son lait son fils et son mari en même temps. »<sup>220</sup>

### 2-3-La mère jalouse

A l'antipode de la bonne nourrice évoquée par Defoe, se profile le personnage de la mère adoptive, jalouse de sa belle-fille. Ainsi en est-il dans le roman de Fielding, *Ferdinand Count Fathom*, où la belle-mère de Wilhelmina, la fille du riche bijoutier chez lequel Fathom a trouvé asile, fait espionner sa belle-fille qu'elle soupçonne de faire les yeux doux à Fathom. Elle fait tout ce qui lui est possible de faire pour empêcher les deux jeunes de rester seuls, car elle n'a d'autre intention que de séduire elle-même le jeune homme. Quant à la tante de Celinda (*Ferdinand Count Fathom*) qui est en fait la femme de son père naturel, elle est jalouse de la jeune fille et ne laisse passer aucune occasion de la contrarier et de lui infliger des vexations. Elle ne supporte pas de voir ses propres enfants éclipsés par cette fille illégitime. Misses Lavement (*Roderick Random*), la femme du pharmacien, voit sa propre fille comme une rivale, devant partager avec elle, son amant le Capitaine Odonnell. « Se loved diversions and looked upon Miss as her rival in all parties, in the affections of Captain Odonnell, who lodged in the house. »<sup>221</sup>

La mère est un personnage complexe et ambivalent : elle fait figure de mère protectrice pour son enfant mais peut aussi être la cause des déboires que sa progéniture devra affronter au cours de son existence.

---

<sup>220</sup> Op. cit. p. 117.

<sup>221</sup> Op. cit. Chap. XIX, p. 98. « Elle aimait les plaisirs et y considérait sa fille assez bien comme une rivale. » (Traduction de José-André Lacour, p. 111).

### IV-LA FEMME EN DEHORS DU MARIAGE

Les femmes qui peuvent être classées dans cette catégorie sont les veuves, les vieilles filles, les religieuses, les comédiennes, les prostituées, les vieilles femmes, les entremetteuses. Ces différents personnages assument principalement le rôle « d'agent influenceur », tel que l'a défini Claude Bremond. Son action s'exerce toujours sur un agent éventuel, c'est-à-dire un patient qui est supposé réagir à l'influence exercée sur lui. Parmi les influenceurs, Claude Bremond distingue les différents groupes suivants : « l'informateur et le dissimulateur »<sup>222</sup>, « le séducteur et l'intimidateur »<sup>223</sup>, « l'obligateur et l'interdicteur »<sup>224</sup>, « le conseiller et le déconseilleur »<sup>225</sup>.

« L'agent influenceur » peut prendre l'aspect d'un informateur ou d'un dissimulateur s'il choisit ou non de communiquer une information à un patient. Il peut être séducteur ou intimidateur s'il exerce une influence tendant soit à exciter chez un patient le désir d'un état agréable soit la crainte d'un état désagréable. Il peut aussi être obligateur s'il cherche à faire en sorte que le patient accomplisse un devoir, ou interdicteur s'il lui fait respecter un interdit.<sup>226</sup> Enfin, il est considéré comme un conseiller lorsqu'il pousse un patient à exécuter une tâche pour en obtenir des avantages et il est déconseilleur lorsqu'il lui indique les façons de ne pas exécuter cette tâche. Nous n'avons pas relevé la présence d'agents obligateurs ou interdicateurs dans les romans, probablement parce qu'ils sont motivés par des valeurs morales, valeurs qui ne sont guère présentes dans les romans picaresques.<sup>227</sup>

---

<sup>222</sup> Bremond Claude, *Logique du récit*, éditions du Seuil, 1973, p. 259.

<sup>223</sup> Op. cit. p. 264.

<sup>224</sup> Op. cit. p. 270.

<sup>225</sup> Op. cit. p. 278.

<sup>226</sup> L'analyse des différents romans du corpus n'a pas mis en évidence la présence du couple d'agents obligateurs et interdicateurs. Cette absence peut s'expliquer par le fait qu'il manque des mobiles éthiques aux personnages du roman picaresque.

<sup>227</sup> Les traits caractériels correspondant aux mobiles éthiques sont le sens du devoir, de l'honneur, la dignité, la noblesse d'âme.



### ***1-UN AGENT INFLUENCEUR***<sup>228</sup>

L'influenceur exerce une influence sur un patient influencé. L'influence a pour résultat de modifier l'opinion de la personne influencée sur une situation présente ou future. La modification qui en résulte peut être de type intellectuel (lorsque l'influenceur agit sur la connaissance de « l'influencé ») ou bien affective (l'influenceur agit sur les mobiles qui peuvent pousser le partenaire à prendre une décision ou à éviter d'agir). Dans les romans analysés, la femme en dehors du mariage peut être un agent informateur ou dissimulateur, un agent séducteur ou intimidateur, ou bien encore un agent conseiller ou déconseilleur.

#### **1-1-L'agent informateur et l'agent dissimulateur**

L'influenceur peut agir positivement sur l'influencé en lui procurant une information ou en confirmant une information déjà reçue ou négativement lorsqu'il lui dissimule une information. Les personnages féminins qui assument le rôle d'agent informateur sont essentiellement des veuves, des vieilles filles et des vieilles femmes.

Le veuvage fait de la femme un être indépendant, ayant une capacité juridique ce qui lui permet de gérer son patrimoine comme elle l'entend. Libérée de ses devoirs conjugaux, la veuve peut choisir de se consacrer à ses enfants et à la pureté de son âme. Toutefois, si la veuve ne se trouve pas dans les conditions de jouir d'un patrimoine personnel, elle se voit contrainte de se remarier ou bien de trouver une activité qui puisse la sauvegarder du besoin. Plusieurs types de veuves sont présents dans notre corpus, la veuve chaste et généreuse qui consacre sa vie à son prochain, celle qui continue à s'occuper de ses enfants, celle qui profite de son veuvage pour déchaîner ses appétits sexuels, celle qui encore attrayante, réussit à s'attirer les attentions et les générosités des hommes. Elles jouent un rôle d'informateur lorsqu'elles fournissent des

---

<sup>228</sup> Bremond Claude, « Le rôle d'influenceur », in *Communications*, 16, *Recherches rhétoriques*, éditions du Seuil, 1994, p. 88-101.

informations qui permettent au patient d'améliorer son sort. Il en est ainsi pour les deux nourrices que Defoe met en scène dans *Moll Flanders* et *Colonel Jack* ; elles sont bien semblables pour leur générosité, leur respectabilité, leur dévouement. Toutes deux ont choisi de se consacrer à l'éducation des enfants pour s'assurer un veuvage honorable. La nourrice de Moll est entièrement vouée à un rôle d'éducatrice pour enfants abandonnés. La nourrice de Jack prend en adoption des enfants de la honte qu'elle se charge d'élever et d'éduquer moyennant une compensation monétaire de la part des parents. Elles ont pris soin d'informer les jeunes enfants sous leur protection, de la situation dans laquelle ils se trouvent. Une bonne éducation leur permettra d'affronter plus facilement les difficultés de la vie. Dans les deux cas, la mort empêche les deux vieilles femmes de terminer leur tâche.

Dans *Le paysan parvenu*, les veuves qui entrent en action sont toutes deux des logeuses. Madame d'Alain et Madame Rémy apportent leur aide à leurs protégés en mettant à disposition leur logement et en leur procurant toutes les informations nécessaires pour mener à bien leurs projets mais elles sont peu fiables et ne garantissent pas la discrétion de leurs clients. Madame d'Alain protège le couple de Mademoiselle Habert et de Jacob en les accueillant chez elle mais ses bavardages mettent à risque le projet de mariage du couple. Quant à Madame Rémy, elle loue son logement pour des entrevues galantes mais permet à quiconque de pénétrer dans sa maison, faisant courir le risque à ses clients de quelque indiscretion ou interrompant l'entretien qui est en cours, comme dans le cas de Madame de Ferval en compagnie de Jacob.

Les vieilles filles appartiennent aussi à cette catégorie des influenceurs. Dans le roman de Fielding *Tom Jones*, c'est une vieille fille un peu dérangeante pour l'héroïne féminine (Sophia) qui est mise en scène. Madame Western est la tante de la jeune fille, elle est comme une seconde mère pour Sophia, elle est avec elle d'une bonté et d'une douceur extraordinaires. Elle est prévenante à son égard, elle désire faire son bonheur et par conséquent l'informe de son mieux de la conduite à tenir pour rester toujours une femme respectable. Mais lorsqu'elle apprend que Sophia a l'intention d'épouser Tom, un bâtard, elle se transforme en agent « déconseilleur ».

Madame Clément (*Ferdinand Count Fathom*), est bien différente de Madame Western puisqu'elle se montre toujours délicate. C'est une vieille fille aux sentiments raffinés, elle est d'une extrême générosité pour la pauvre Monimia, victime du surnois Fathom. Grâce à elle, Monimia évite encore une fois de tomber sous les griffes de son agresseur et réussit à retrouver la sérénité. Madame Clément fait preuve d'une grande clairvoyance car elle comprend que seule la mort de la jeune fille pourra dissuader son agresseur. Par conséquent, elle l'informe que la seule façon d'éloigner l'importun Fathom est de se faire passer pour morte.

Miss Slipslop (*Joseph Andrews*) est une vieille fille dépourvue de finesse ; l'auteur la ridiculise en lui attribuant un nom saugrenu et en la dépeignant avec peu de générosité en matière de beauté. Elle n'a en effet rien d'éclatant. Agée de quarante-cinq ans, elle est courte de taille et grosse. Son teint est rubicond, son nez est plat et un peu large, ses yeux sont petits et pour couronner le tout, la pauvre femme boite. Ses caractéristiques morales ne sont pas plus flatteuses puisqu'elle est brutale et emportée, mais elle possède quelques qualités qui font d'elle une bonne servante : c'est une femme d'esprit qui reste fidèle à sa maîtresse. Elle informe Lady Booby, amoureuse de Joseph, de ses moindres faits et gestes.

Véritable « ange des ténèbres »<sup>229</sup>, Léonarde, la cuisinière des brigands (*Gil Blas de Santillane*) qui ont enlevé le protagoniste, apparaît dans toute sa laideur au fin fond de la caverne. Condamnée à l'obscurité, elle ne souhaite pourtant pas quitter cet endroit et remplit ses fonctions sans protester.

Il faut que j'en fasse le portrait, dit Gil Blas : des cheveux encore roux malgré ses soixante et quelques années [...] outre un teint olivâtre, elle avait un menton pointu et relevé avec des lèvres fort enfoncées ; un grand nez aquilin lui descendait sur la bouche et ses yeux paraissaient d'un très beau rouge pourpre.<sup>230</sup>

Les brigands la présentent comme une créature fort humaine alors que la description grotesque qui en est faite est plutôt celle d'un être diabolique, d'une

---

<sup>229</sup> Lesage, *Gil Blas de Santillane*, éditions Gallimard, 1973, p. 49.

<sup>230</sup> Op. cit. p. 49.

sorcière. Elle est chargée de veiller sur les prisonniers et d'informer les brigands de leurs agissements.

A l'opposé de ce type d'agent plutôt positif se trouve l'agent dissimulateur qui en choisissant de ne pas informer le patient, influence négativement son parcours.

Dans le roman *Tom Jones* de Fielding, se profile une autre figure féminine appartenant à la catégorie des vieilles filles, du moins temporairement. Il s'agit de Miss Brigitte Allworthy, personnage énigmatique, qui n'est présente qu'au début de l'histoire mais qui va déterminer le destin de Tom, le protagoniste. Fielding retarde volontairement sa confession pour tenir en haleine le lecteur qui n'apprend qu'à la fin qu'elle est la véritable mère de Tom. Son frère, le gentilhomme Allworthy, ayant découvert un bébé dans sa chambre, demande conseil à sa sœur qui décide de le garder et de l'élever. A aucun moment elle ne révèle son secret d'avoir enfanté en dehors du mariage par crainte de perdre son honneur. Elle préfère faire accuser une innocente à sa place. Elle garde l'enfant illégitime sous son toit mais son silence le marquera du déshonneur d'être considéré comme un bâtard. Miss Brigitte passe très vite de la condition de vieille fille à celle de veuve puisqu'elle perd son mari quelques années seulement après son mariage. Son mari lui donnera un fils, Blifil, qui sera élevé en compagnie de Tom. Se sachant perdue, à la suite d'une maladie, elle ne dira la vérité à son sujet qu'avant de mourir dans une lettre de confession adressée à Tom, lettre qui sera interceptée par le perfide Blifil, voulant écarter Tom de la famille. La découverte de la lettre annulera la bâtardise de Tom et lèvera tous les obstacles au mariage de Sophia et de Tom.

De toutes les servantes présentes dans ce roman, la femme de chambre de Mademoiselle Sophia Western, Madame Honour est la plus emblématique ; elle paraît très attachée à Mademoiselle Sophia, mais elle l'est de façon intéressée car elle est parfaitement consciente de la bonté et de la générosité de sa jeune maîtresse. Elle est pour elle sa confidente, aussi est-elle au courant de toutes ses préoccupations et lui donne-t-elle des conseils pour résoudre ses problèmes. « One's virtue is a dear thing, especially to us poor servants; for it is our

livehood, as a body might say. »<sup>231</sup> Elle a cependant la langue bien pendue, défaut qui est commun à presque toutes les servantes et agit toujours par intérêt. Elle est tentée de trahir Sophia, mais « as she knew Sophia to have much more generosity than her master, so her fidelity promised her a greater reward than she could gain by treachery »<sup>232</sup>. Pourtant, à un moment donné, elle décide de la trahir pour le compte de Lady Bellaston, devenue la rivale de Sophia. Elle dissimule son intention de l'abandonner jusqu'au jour où elle trouve un meilleur offrant.

Dans le même roman de Fielding, la vieille fille Miss Deborah Wilkins, bien que pointilleuse en matière de vertu, « Miss Deborah Wilkins, who, though in the fifty-second year of her age, vowed she had never beheld a man without his coat »<sup>233</sup>, a su s'enrichir en faisant fonction d'intendante de Mr Allworthy et cela sans trop se faire de scrupules. Voici les réflexions de Miss Wilkins lorsque Mr Allworthy, qui se croit mourant, annonce qu'il a fait quelques legs à ses domestiques :

Sure master might have made some difference, methinks, between me and the other servants. I'd have his workshop know I am no beggar. I have saved five hundred pounds in his service, and after all to be used in this manner. It is a fine encouragement to servants to be honest; and to be sure, if I have taken a little something now and then, others have taken ten times as much.<sup>234</sup>

Lesage met en scène un personnage très semblable dans *Gil Blas*. Il s'agit de la gouvernante du licencié Sedillo. Dame Jacinte est présentée comme une femme déjà parvenue à l'âge de discrétion, elle est vertueuse, chaste et béate mais

---

<sup>231</sup> Op. cit. Livre VII, chap. VIII, p. 378. « La vertu nous est chère, surtout à nous autres, pauvres domestiques, vu que c'est notre gagne-pain, comme qui dirait. » (Traduction de Francis Ledoux).

<sup>232</sup> Op. cit. Book VII, chap. VIII. « Sachant Sophia beaucoup plus généreuse que son maître, elle pouvait s'attendre pour sa fidélité à une plus grande récompense que ne lui en procurerait la trahison. » (Traduction de Francis Ledoux).

<sup>233</sup> Op. cit. Book I, chap. III, p.8. « Madame Deborah Wilkins, qui, bien que dans sa cinquante-deuxième année, déclarait n'avoir jamais vu un homme sans habit. » (Traduction de Francis Ledoux).

<sup>234</sup> Op. cit., Book V, chap. VIII, p. 188. « Monsieur aurait bien pu, ce me semble, faire quelque différence entre moi et les autres domestiques, pour sûr. Je suppose qu'il m'a laissé mon deuil ; mais, c'est pas pour dire, si c'est tout, le diable pourra bien le porter son deuil, pour moi. Je voudrais bien que Son Honneur il sache que je suis pas une mendicante. Cinq cents livres que j'ai mis de côté à son service, et tout ça pour être traitée comme ça en fin de compte. Voilà-t-il pas un bel encouragement pour que les domestiques soient honnêtes ! Et, pour sûr, si j'ai pris un petit quelque chose de temps à autre, d'autres en ont pris dix fois plus. » (Traduction de Francis Ledoux).

après la mort du licencié Sedillo elle apparaît sous un tout autre aspect : hypocrite, fausse dévote et intéressée. Elle n'avait pour but, en dissimulant sa vraie nature, que d'entrer dans les bonnes grâces de son maître pour qu'il soit convaincu de la coucher sur son testament. Il se montre très généreux envers elle et beaucoup moins envers Gil Blas, qui espérait pourtant obtenir un peu plus pour les bons services rendus à son maître.

L'âpreté au gain de ces femmes célibataires s'explique probablement par le fait que l'argent représente pour elles l'indépendance ou la possibilité de trouver un mari que leur dot attirera. C'est l'argent qui peut faire leur bonheur en les affranchissant de tout esclavage. A l'époque, la condition de vieille fille n'est acceptable que si la femme peut compter sur une rente ou une fortune personnelle. Le célibat peut être pour elle un choix de la famille, une décision personnelle ou encore une nécessité imposée par les circonstances. Celle qui doit compter sur un travail pour se mettre à l'abri du besoin ne peut toutefois pas mener une existence totalement indépendante vu le bas niveau des salaires féminins, ce qui explique que les vieilles filles sans fortune personnelle étaient généralement des gouvernantes, des dames de compagnie ou des servantes.

### **1-2- L'agent conseiller et l'agent déconseilleur**

Claude Bremond définit le conseil comme « toute influence incitant un patient à entreprendre une tâche pour obtenir certains avantages présentés comme consécutifs à l'exécution de la tâche »<sup>235</sup>, alors que le déconseil correspond à « toute influence incitant un patient à s'abstenir d'une tâche pour éviter certains inconvénients présentés comme consécutifs à l'exécution de la tâche »<sup>236</sup>. Nous avons classé dans cette catégorie les vieilles femmes qui choisissent de divulguer leurs connaissances pour en tirer des avantages, elles appartiennent essentiellement au groupe des « agents conseillers ».

« Nulle dans la société, la dévotion est son unique et dernière ressource » dit Diderot dans son article « Sur les femmes »<sup>237</sup>, à propos de la vieille femme. La

---

<sup>235</sup> Op. cit. p. 278.

<sup>236</sup> Op. cit. p. 278.

<sup>237</sup> Diderot Denis, *Sur les femmes* (1772), Paris : Léon Pichon, 1919.

vieille femme est-elle aussi « nulle dans la société » que le pense Diderot ? Quelle vision de la vieille femme donne-t-on dans les romans de notre corpus ? Mis à part quelques cas, la vieille femme est toujours assimilée à la figure de l'entremetteuse. Elle est reléguée à des fonctions équivoques. La vieillesse et la laideur apparaissent comme la contrepartie de la beauté et de la séduction de la jeune fille. La Célestine, personnage créé par Fernando de Rojas à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle, a influencé une grande partie de la littérature européenne. La Célestine connaît toutes les intrigues amoureuses de la ville et a accès à toutes les maisons pour favoriser ceux qui font appel à elle. Elle se comporte comme le maître de la ville. Elle est interpellée par le noble Calixte car il veut séduire Mélibée, la jeune fille d'un riche marchand. La Célestine doit lui permettre, par l'emprise qu'elle exerce, de parvenir à ses fins. La littérature picaresque utilise de façon satirique ce personnage d'entremetteuse qui dans la littérature espagnole est souvent associé à celui de sorcière. L'entremetteuse est pour la plupart des cas une vieille prostituée qui, ayant perdu ses charmes, se tourne vers l'activité de maquerele ; elle vend ses conseils aux jeunes filles encore inexpertes. Parmi les diverses activités de la maquerele, figurent aussi celles de vendeuse d'onguents et de fards, de sage-femme et de raccommodeuse de virginité.

Elena (*La hija de la Celestina*) raconte l'un des arts de sa mère, spécialisée dans les techniques de réparation de l'hymen :

Y sobre todas sus gracias tenía la mejor mano para adereçar donzellas que se conocía en muchas leguas, fuera de que las medicinas que aplicava para semejantes heridas estaban aprovadas por autores tan graves que su doctrina no se despreciava como vulgar.<sup>238</sup>

Jeanine Goldin<sup>239</sup> signale dans son article consacré aux topos et fonctionnement narratif de la maquerele dans *L'histoire comique de Francion*, qu'il est difficile

---

<sup>238</sup> « Et parmi toutes les qualités qui lui étaient attribuées, elle était connue à des lieues de distance pour raccommode les filles ; sans parler des médicaments qu'elle appliquait pour certaines blessures et qui étaient approuvés par des auteurs si graves que sa doctrine n'était pas considérée comme vulgaire. » (Traduction libre).

<sup>239</sup> Goldin Jeanine, « Topos et fonctionnement narratif : la maquerele dans *l'histoire comique de Francion* », in *Etudes françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977, p. 89-117.

d'établir le milieu auquel appartient la maquerelle pour la simple raison qu'elle fréquente tous les milieux, de la Cour aux marchés. De plus, son langage est parfaitement adaptable à ses différents locuteurs. La maquerelle est un personnage énigmatique qui est caractérisé dans les romans de notre corpus par sa déchéance physique et sa vénalité.

En tant qu'entremetteuse, elle assume le rôle d'agent « influenceur » qui cherche à persuader la jeune fille de suivre la voie de la prostitution. Pour la convaincre, elle a même recours à l'information mensongère. N'ayant plus la possibilité de se procurer de quoi vivre, elle doit se servir de la jeune fille afin d'obtenir ce qu'elle désire.

### **1-2-1- Une créature repoussante**

Les descriptions qui sont faites de ce personnage ne sont guère flatteuses ; elle a l'air repoussant et son physique suscite l'horreur. La vieillesse et la laideur sont quasiment toujours associées, de même que la vieille femme et le dragon, qui représente la figure du démon dans l'iconographie chrétienne ; le mot dragon lui est attribué pour souligner qu'il s'agit d'une femme acariâtre. On la définit souvent comme une sorcière pour insister sur sa laideur et sa méchanceté. Ainsi est-elle « a mere dragon », « a female of a dragon », « a grave ancient matron » « this ancient urganda » (*Ferdinand Count Fathom*)<sup>240</sup>, « cette vieille sorcière », « cette vieille », « cette Sibylle Cumée ».

Le portrait que Francion (*L'histoire comique de Francion*) fait d'Agathe, après avoir appris qu'il a couché sans le savoir avec la vieille femme, est des plus répugnants.

Si j'ay touché à ton corps, c'est que je le prenois pour quelque vieille peau de parchemin, que je trouvois bonne à torcher un trou où ton nez ne merite pas de fleurir. [...] Cette guenuche embeguinée [...] Ses cheveux serviroient plutost aux Demons pour entrainer les ames chez Pluton, qu'à l'Amour pour les conduire sous ses loix.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> Chapitre XXIII. L'auteur décrit de la sorte la tenancière du bordel « Le temple de l'amour » où se rend le protagoniste.

<sup>241</sup> Op. cit. p. 93.



FRANCISCO GOYA, « MAYA Y CELESTINA AL BALCÓN » (COLECCIÓN B. MARCH, PALMA DE MALLORCA, ESPAÑA), 1808-12



**Annexe n°2**

Au livre VII, un seigneur invité au banquet donné en l'honneur de Francion par le gentilhomme bourguignon, se plaint de la présence de la vieille Agathe, dont la laideur le dégoûte. Il la définit comme une « pièce antique de cabinet », « ceste Sibylle Cumée »<sup>242</sup>.

Un certain Seigneur qui estoit à costé de Francion, luy dit tout bas, en luy monstrant Agathe, qui estoit assise au bout de la table, Monsieur, ne sçavez vous point la raison pourquoy Raymond a fait mettre icy ceste vieille, qui semble une piece antique du cabinet. Il veut que nous nous adonnions à toutes sortes de voluptez, et cependant il nous desgoute de celle de l'amour, plutost que de nous y attirer, car il nous met devant les yeux ce corps horrible, qui ne fait naistre en nous que l'effroy. Il est bien certain que voicy d'austres Dames belles outre mesure, qui sont d'ailleurs assez capables de nous donner du plaisir à suffisance, mais tousjours ne devoit il pas mesler ceste Sibylle Cumée avecque elles.<sup>243</sup>

Quant à la vieille tenancière du bordel surnommé «Le temple de l'amour», où se rend Fathom (*Ferdinand Count Fathom*) pendant son séjour en France, elle n'est pas moins désobligeante par son aspect.

Her head was agitated by the palsy, like the leaf of the poplar-tree, her hair fell down in scanty parcels, as white as the driven snow; her face was not simply wrinkled, but ploughed into innumerable furrows: her jaws could not boast of one remaining tooth; one eye distilled a large quantity of rheum, by virtue of the fiery edge that surrounded it, the other was altogether extinguished and she had lost her nose in the course of her ministration.<sup>244</sup>

La gérante de la maison close londonienne où Mary se rend pour travailler, a le visage ravagé par les rides, même si, comme l'indique la narratrice, on pouvait deviner qu'elle avait été belle : « I was entertained by a grave ancient matron in

---

<sup>242</sup> Au IIIe siècle avant Jésus-Christ, l'érudition grecque signalait à Cumes une Sibylle qui rendait des oracles dans une caverne, qui était considérée comme très âgée et qui passait selon les uns pour Érythréenne, selon les autres pour Cuméenne. (Source : Wikipédia).

<sup>243</sup> Op. cit. p. 333.

<sup>244</sup> Op. cit. chap. XXIII. « Sa tête tremblotait comme la feuille du peuplier ; ses cheveux clairsemés tombaient en mèches aussi blanches que neige ; son visage n'était qu'une pâle copie de cette vieillarde dont on eût pris aisément la figure pour celle de l'épouse du Chaos ou de la mère du Temps. » (Traduction de André Fayot).

whose face might be seen the ruins of no common beauty ; the defects of that being occasioned by age. »<sup>245</sup>

La vieille qui accompagne Cunégonde (*Candide ou l'optimisme*) dans ses péripéties, se vante d'avoir été belle, mais le temps a fait ses ravages : « Je n'ai pas eu toujours les yeux éraillés et bordés d'écarlate ; mon nez n'a pas toujours touché à mon menton, et je n'ai pas toujours été servante. »<sup>246</sup>

L'hôtesse des auberges est généralement décrite avec une corpulence presque monstrueuse. Ce détail est mis en évidence dans *La Pícara Justina* lorsque la protagoniste décrit sa mère : « Tratamos de enlutarnos ; y así hiciéramos, sino que mi madre echó de ver que no habría luto que le viniese bien porque era muy gorda. »<sup>247</sup> Plus loin, la tenancière de l'auberge chez laquelle Justine s'arrête au retour de son voyage à León, présente les mêmes caractéristiques.

Yo luego que desperté, había rogado a una mesonera o ventera gorda que vivía frontera de la ermita. »<sup>248</sup> [...]

Y está era gorda en tanto extremo, que de cuando en cuando la sacaban el unto para que no se ahogase de puro gorda. [...] Sin duda, era mala visión, toda ella junta parecía rozo de roble. Era gorda y repolluda. [...] Los anillos de sus manos eran verrugas, que parecían botones de coche en cortina encerada. Nariz roma, que parecía al gigante negro. Los labios como de brocal de pozo, gruesos y raídos como con señal de sogas. Los ojos, chicos de yema y grandes de clara [...] Antes de hablar disparó una rociada de gargajos, y yo la hice la salva a la gran salvaja. <sup>249</sup>

---

<sup>245</sup> Op. cit. chap. XXXV, p. 445. « Je fus reçue par une vieille matrone sérieuse dont le visage montrait les ruines d'une beauté peu commune ; le résultat de cet état étant à attribuer à l'âge. » (Traduction libre).

<sup>246</sup> Op. cit., chap. XI, p. 57.

<sup>247</sup> Op. cit. Livre I, chap. 3. « Nous avons quelque dessin de veiller le corps, mais nous en prîmes une autre ; l'argent qu'on nous avait donné, banissant notre mélancolie, nous excita la gaité et l'envie de faire un petit morceau de bonne chère, à quoi ma mère se trouva fort disposée. » (Traduction anonyme, 1636).

<sup>248</sup> Op. cit. 2, II, 4, núm. 2. « A mon réveil, je m'étais adressée à une grosse aubergiste qui vivait près de l'ermitage. » (Traduction libre).

<sup>249</sup> Op. cit. Libro 2, parte III, cap. II, p. 180 « Celle-cy estoit si excessivement grasse, que de temps en temps, on luy tirait du suif du corps, de peur qu'elle n'étoufast de graisse. » (Traduction anonyme de 1636) [...] C'était sans doute une horrible vision, toute sa personne paraissait un tronc de chêne. Elle était grosse et trapue. » (Traduction libre). « Les anneaux de ses mains, estoient des veruës aussi grosses que des pruneaux, elle avait le nez camus comme une More, les lèvres grosses, noires, fenduës et renversées ; les yeux éraillés et chassieux. [...] A l'instant qu'elle voulut commencer à nous parler, elle nous fit present d'une belle demye douzaine de larges huitres hors d'écaille, engendrées dans la mer de sa poitrine et qu'elle claqua à nos pieds. » (Traduction anonyme de 1636).

La description que fait Espinel de l'hôtesse qui accueille Marcos (*Marcos de Obregón*) n'est pas plus flatteuse :

Llegueme a la ventera, que era una mujer coja y mal tallada; tenía las narices tan romas, que si se reía, quedaba sin ellas [...] Echaba un tufo de ajos y vino por unos dientes entresacados y pardos, bastante a ahuyentar todas las víboras de Sierra Morena ; las manos parecían manojos de patatas.<sup>250</sup>

Les comparaisons, hyperboles ou métaphores développées à propos de l'hôtesse appartiennent toutes au domaine de la caricature burlesque.

Alemán, à propos du premier repas de Guzmán à l'auberge, évoque la similarité entre l'hôtesse et son domaine :

¡Oh, poderoso señor, y cómo con aquel su mal resuello me pareció que contraje vejez y con ella todos los males ! Y si tuviera entonces ocupado el estómago con algo, lo trocara en aquel punto, pues me hallé con las tripas junto a los labios. [...] Hizome sentar en un banquillo cojo y encima de un poyo me puso un barretero de horno, con un salero hecho de un suelo de cántaro, un tiesto de gallinas...<sup>251</sup>

L'haleine fétide de l'hôtesse associée à la saleté est reprise par l'auteur de la *Pícara Justina* et par l'auteur de *Marcos de Obregón*. Cette mauvaise haleine est certainement due au goût immodéré de ces personnages pour la boisson et les mauvaises odeurs sont le résultat de la saleté qui caractérise ces auberges.

Dans la perspective du récit picaresque, les personnages de la fille d'auberge et de la vieille hôtesse permettent de décrire la trajectoire qui mène à la prostitution. La fille d'auberge se livre à la prostitution pendant sa jeunesse et lorsqu'elle arrive en fin de carrière elle devient aubergiste.

---

<sup>250</sup> Op. cit. Libro I, Descanso XIII. « Je m'approchai de l'aubergiste qui était boiteuse et mal faite. Elle avait le nez si camus que si elle riait il disparaissait complètement [...] Il émanait de ses dents écartées et noires un relent d'ail et de vin qui suffisait pour faire fuir toutes les vipères de la Sierra Morena. Ses mains avaient l'air d'un tas de pommes de terre. » (Traduction libre).

<sup>251</sup> Op. cit. livre I, chap. III, p. 123. « Seigneur tout-puissant ! Je reçus au visage cette haleinée et me crus aussitôt infecté de vieillesse, et de tous les maux qui s'ensuivent ! Si je n'avais eu l'estomac vide, j'aurais rendu, car je sentis mes tripes se soulever jusqu'aux lèvres [...] Elle me fit seoir sur un escabeau boiteux, et sur un banc de pierre m'étendit un écouvillon de four, y posa un cul de pot cassé qui servait de salière, une auge à poules... » (Traduction de Maurice Molho).

### 1-2-2- Une intermédiaire intéressée

La vieille femme qui entreprend la carrière de l'entremetteuse est une personne forcément habile, vénale et dénuée de scrupules. Ce rôle est très prisé par la vieille femme qui se présente comme une véritable conseillère pour la jeune fille encore ingénue. Elle doit se montrer avant tout convaincante pour réussir à appâter la jeune novice. Le succès pécuniaire de l'entremetteuse dépend directement du nombre des jeunes filles recrutées et de leur beauté.

La présence de la vieille Agathe dans *L'histoire comique de Francion* est justifiée par le fait que le héros éprouve une véritable passion pour Laurette. S'étant aperçue des intentions de Francion de séduire Laurette, elle le met en garde contre elle. La jeune Laurette mène une vie similaire à celle qu'a conduit Agathe : elle devient prostituée et s'associe à une entremetteuse. Agathe est aujourd'hui pour Laurette ce que dame Perrette était pour elle à l'époque de sa jeunesse. A la mort de dame Perrette, Agathe a continué seule son « métier » et l'a abandonné lorsque son aspect physique ne lui a plus permis de continuer. Agathe se sachant vieillie et malade, compte sur Laurette pour assurer ses vieux jours. Aussi l'instruit-elle de son mieux car son avenir en dépend.

La maquerelle de Mary sait fort bien que la jeune fille est attirée par la vie de luxe et le fait de pouvoir disposer de tout l'argent nécessaire, c'est pourquoi elle insiste sur cet aspect du métier. Convaincue, Mary ne voit plus que l'avantage économique, elle oublie tout le reste.

Whereas hitherto I had only been reserved to serve the pleasures of one man, or two at the most, and for that I had only reaped sorrow and trouble, that I might command many who would not only please and serve me, but I should command their purses by having money enough at my own disposal.<sup>252</sup>

---

<sup>252</sup> Op. cit. p. 445. « Alors que jusqu'ici j'avais juste été réservée à satisfaire les plaisirs d'un homme ou deux tout au plus, et pour cela je n'avais récolté que du chagrin et des ennuis, je pourrais dès lors en commander plusieurs qui seraient désireux de me plaire et de me servir, mais je pourrais surtout commander leurs bourses, ayant ainsi assez d'argent à ma disposition. » (Traduction libre).

Smollett présente Mrs Coupler, l'entremetteuse de Miss Williams (*Roderick Random*), comme une fourbe matrone, attirée par l'appât du gain. Mrs Coupler convainc Miss Williams à se prostituer en lui promettant la réussite économique.

I soon understood her drift and gave her such encouragement to explain herself that she came to an agreement immediately to divide the profits of my prostitution, accruing from such gallants as she should introduce to my acquaintance.<sup>253</sup>

Mrs Coupler, sachant qu'une jeune vierge se vend bien plus cher, n'hésite pas à tromper les clients de Miss Williams: « My virginity was five times sold to good purpose. »<sup>254</sup>

Moll (*Moll Flanders*) a affaire à deux types d'entremetteuses. La première est sa logeuse à Bath. Apparemment désintéressée, puisqu'elle lui concède de séjourner chez elle pour une modique somme, la sachant dans le besoin ; elle fait en sorte que Moll rencontre un gentilhomme disposé à couvrir ses dépenses. La deuxième est une créature perverse qui tire profit des actions malhonnêtes de Moll. Cette grave matrone exerce son activité sur plusieurs fronts : entremetteuse, prêteuse sur gage, sage-femme, conseillère. Elle est rusée, utile pour sa sécurité, mais la pousse à aller plus loin. La vieille gouvernante en profite pour soutirer de l'argent au gentilhomme imprudent auquel Moll a vendu ses faveurs, en échange des objets dérobés, puis sert d'entremetteuse, car cet homme devient le visiteur régulier de Moll.

Madame d'Aison (*Jacques le fataliste*) est la tenancière d'un tripot, elle complotte avec Madame de la Pommeraye pour que celle-ci puisse se venger de M. des Arcis. La d'Aison est intéressée et amoralisée à tel point qu'elle voue sa propre fille à la prostitution et n'hésite pas à l'impliquer dans le complot de

---

<sup>253</sup> Op. cit. chap. XXII, p. 127. « Je sentais l'oignon, je lui dis de s'expliquer mieux, l'encourageai à le faire, et une heure plus tard nous avons fait accord : je me prostituerais, elle m'amènerait autant de galants qu'elle pourrait, nous partagerions les profits. » (Traduction de José-André Lacour).

<sup>254</sup> Op. cit. chap. XXIII, p. 130. « Cinq fois encore, pour un bon prix, nous avons vendu ma virginité. » (Traduction de José-André Lacour).

Madame de la Pommeraye. Diderot ne lui donne cependant pas l'apparence repoussante des autres entremetteuses.

Quant à l'entremetteuse surnommée La Pepita que Lesage présente dans *L'histoire d'Estévanille Gonzalez*, elle organise une entrevue avec la belle Bernardina et le cavalier Don Christoval moyennant une bourse de pistoles.

Pour vous faire une fidelle image de cette vieille sorcière, vous n'avez qu'à vous représenter une femme de soixante-douze ans pour le moins, haute de trois pieds et demi, qui n'a que la peau et les os, avec de petits yeux plus rouges que du feu, et une bouche dont la lèvre inférieure s'élève de façon qu'elle couvre celle de dessus.<sup>255</sup>

La vieille qui accompagne Cunégonde (*Candide ou l'optimisme*) dans une bonne partie de ses péripéties joue un rôle non négligeable dans la progression du récit puisque c'est elle qui pousse Cunégonde à accepter la proposition du gouverneur. C'est également à la suite de son intervention décisive que Candide se résout à quitter Buenos-Aires. Tout en étant un personnage secondaire, elle oriente le cours des événements qui feront l'objet des chapitres suivants. Elle suggère les décisions à prendre et conditionne le déroulement de l'histoire. Ainsi, dans le chapitre X, elle conseille à Candide de vendre son cheval pour se procurer de l'argent et continuer leur voyage. « Vendons un des chevaux, dit la vieille ; je monterai en croupe derrière mademoiselle, quoique je ne puisse me tenir que sur une fesse, et nous arriverons à Cadix ». L'attitude de la vieille contribue à créer un climat de suspens car ce personnage est plein d'attentions pour Candide mais lorsque celui-ci lui pose des questions pour connaître les raisons de cette sollicitude, elle ne répond pas ou ne donne que des réponses énigmatiques. Elle a aussi pour fonction de rapprocher le héros du récit de la femme qu'il aime. La rencontre de Candide et Cunégonde dans un cabinet doré est provoquée par la vieille.

Certaines entremetteuses, malgré leur rôle discutable, continuent à être considérées comme des personnes vénérables. La vieille femme très discrète qui organise les rendez-vous dans sa petite maison entre Laure (*Gil Blas de Santillane*) et ses soupirants, se charge aussi de trouver de beaux partis pour la

---

<sup>255</sup> Op. cit. p. 66-67.

jeune femme. Voici comment elle se présente auprès de Gil Blas, le prenant pour un gentilhomme :

Je reçois ici, par exemple, certaines femmes que des dehors de vertu empêchent de voir leurs galants chez elles. Je leur prête ma maison, pour concilier leur tempérament avec la bienséance.<sup>256</sup>

La vieille n'est pas sans ignorer le métier de Laure mais elle fait son éloge, car cela est d'usage. « Je lui ai déjà présenté trois cavaliers bien bâtis, qu'elle a dédaignés. »<sup>257</sup> Gil Blas joue le jeu et adopte la façon de parler du personnage qu'il fait semblant d'être : « Je suis curieux d'avoir un tête-à-tête avec une beauté difficile. Je n'en ai point encore rencontré de ce caractère-là. »

L'entremetteuse est généralement décrite comme une intrigante aux manœuvres les plus variées. Elle est souvent peinte comme une créature ambiguë qui agit en toute immoralité mais qui reste digne de respect malgré tout. En effet, l'entremetteuse a rarement des travers avec la justice, soit par corruption, soit grâce à l'influence de ses clients de marque. C'est un personnage ambivalent qui tire profit des jeunes filles dans le besoin mais qui dans un même temps affiche de solides croyances religieuses. La deuxième entremetteuse de Moll Flanders fait elle aussi un examen sérieux de ses fautes lorsque Moll est emprisonnée pour vol, c'est elle qui lui envoie le pasteur chargé de sauver son âme, qui contribue à l'obtention d'un report d'exécution pour la condamnée à mort. Defoe confère un double aspect à l'entremetteuse qui fait preuve d'une noirceur morale incontestable mais est aussi présentée comme bonne et généreuse.

L'agent influenceur peut aussi être représenté par la vieille fille dont le rôle est de déconseiller la jeune fille de prendre une décision qui pourrait entraîner la perte de sa respectabilité. La tante de Sophia dans le roman *Tom Jones* de Fielding passe du rôle d'agent informateur à celui d'agent déconseilleur lorsqu'elle apprend que Sophia est convaincue de vouloir épouser Tom. Son immixtion dans la vie de sa nièce va contrecarrer les projets de Sophia et de Tom. La violente insistance de Madame Western pour que la jeune fille épouse

---

<sup>256</sup> Op. cit. p. 240.

<sup>257</sup> Op. cit. p. 240.



Blifil et non pas Tom pousse cette dernière à s'enfuir de son domicile familial pour éviter le mariage forcé. Madame Western ne se montre pas cohérente avec les idées féministes qu'elle professe ; en effet, elle est fière de son indépendance et se montre critique envers les femmes qui cherchent le bon parti. Cela laisse supposer qu'elle est davantage favorable au mariage d'amour. « Women consider matrimony, as men do offices of public trust, only as the means of making their fortunes, and of advancing themselves in the world. »<sup>258</sup>

S'adressant aux hommes en la personne de son frère, elle soutient que « We are to be convinced by reason and persuasion only, and not governed by force. »<sup>259</sup>, et elle se targue des privilèges des femmes anglaises :

English women, brother, I thank heaven, are no slaves. We are not to be locked up like the Spanish and Italian wives. We have as good a right to liberty as yourselves.<sup>260</sup>

C'est une femme énergique à qui le célibat ne semble pas peser et qui en apprécie la liberté. Le personnage entre en contradiction avec elle-même lorsqu'elle déconseille à Sophia d'épouser Tom. « You ought to have a greater regard for the honour of your family than for your own person. »<sup>261</sup> Il en va de son honneur et Madame Western va tenter par tous les moyens de dissuader Sophia de mener à bien son projet de mariage avec Tom. Elle va même faire en sorte que son frère, le père de Sophia, ne transige aucunement à risquer une telle ignominie pour sa famille.

Nous avons constaté que plusieurs vieilles filles ou veuves se transforment en agents séducteurs ou en agents intimidateurs. Les agents séducteurs sont

---

<sup>258</sup> Op. cit. Book VI, chap. XIII, p. 252. « Les femmes ne voient dans le mariage, comme les hommes dans les emplois publics, qu'un moyen de faire leur fortune et d'avancer dans le monde. » (Traduction de Francis Ledoux).

<sup>259</sup> Op. cit. Book VI, chap. XIII, p. 252. « Nous ne nous laissons convaincre que par la raison et la persuasion, et non gouverner par la force. » (Traduction de Francis Ledoux).

<sup>260</sup> Op. cit. Book VI, chap. XIV, p. 256. « Les femmes anglaises, mon frère, ne sont pas Dieu merci, des esclaves. On ne peut pas nous enfermer comme les Espagnoles ou les Italiennes. Nous avons autant droit à la liberté que vous. Nous ne nous laissons convaincre que par la raison et la persuasion, et non gouverner par la force. » (Traduction de Francis Ledoux).

<sup>261</sup> Op. cit. Book VII, chap. III, p. 266. « Vous devriez avoir plus de considération pour l'honneur de votre famille que pour votre propre personne. » (Traduction de Francis Ledoux).

toutefois beaucoup plus représentés par les comédiennes, les courtisanes et les prostituées.

### **1-3- L'agent séducteur et l'agent intimidateur**

La séduction est « l'exercice d'une influence tendant à exciter chez le patient le désir d'un état agréable –et subsidiairement le vouloir d'une action conçue comme concourant à réaliser cet état »<sup>262</sup>. Au contraire, l'intimidation a pour but de faire vivre au patient un état désagréable. Il s'agit souvent d'une femme séduite et bernée qui veut faire subir à son séducteur une forme d'intimidation pour se venger de lui. Quel que soit le type d'agent intimidateur, il essaie de contrecarrer les plans d'une autre personne.

Claude Bremond fait la distinction entre l'agent séducteur volontaire et l'agent séducteur involontaire.<sup>263</sup> Dans le deuxième cas, la séduction n'est pas due à une action intentionnelle, elle a lieu malgré la volonté de l'intéressée.

#### **1-3-1-La veuve et la vieille fille**

Dans les romans espagnols analysés, les veuves sont très souvent de jeunes femmes à la recherche d'un autre mari qui puisse subvenir à leurs besoins. Elles doivent donc convaincre l'homme qu'elles ont identifié comme un mari possible, de les épouser. Justina est veuve à deux reprises, la première fois après la mort de Lozano, la deuxième fois avec le décès de Santolaja. Teresa (***Teresa de Manzanares***) se marie quatre fois et est deux fois veuve elle aussi.

Lesage reprend à plusieurs reprises le personnage de la jeune veuve à la recherche d'un nouveau mari. Dans ***l'Histoire d'Estévanille Gonzalez***, le protagoniste côtoie deux charmantes veuves qui se trouvent dans l'entourage du duc, son nouveau maître. Doña Blanche Sorba est la veuve d'un maître des comptes du patrimoine royal, elle peut rivaliser en beauté avec sa fille, veuve elle aussi alors qu'elle n'a que dix-huit ans. Elle est la maîtresse du duc qui lui rend souvent visite à Palerme où elle habite avec sa mère. Malheureusement

---

<sup>262</sup> Op. cit. p. 264.

<sup>263</sup> Cf. p. 264.

cette aventure amoureuse sera découverte par la femme du duc. Elle n'aura alors d'autre but que d'éliminer l'obstacle qui se trouve désormais entre elle et son mari. Elle choisira le poison pour se débarrasser de la ravissante baronne de Conça. La sœur d'Estévanille, du nom d'Inésille n'apparaît qu'à la fin du roman au moment où elle retrouve son frère. Elle a toutefois droit à son histoire.<sup>264</sup> Elle a épousé très jeune le militaire don Gabriel de Ginestar mais elle devient très vite veuve. En deuxièmes noces, elle accepte d'épouser don Cosme ; au bout de six mois elle redevient veuve. En troisièmes noces, elle se marie avec un jeune gentilhomme, fils d'un riche marchand de la ville de Barcelone. Elle perd aussi ce mari peu de temps après. Son beau-père lui lègue alors l'hôtellerie du Phénix à laquelle elle associe Estévanille. Inésille sait se tirer d'affaire en séduisant et en épousant des hommes de condition.

Dans *Le bachelier de Salamanque*, la mère du protagoniste a très vite trouvé un protecteur à la mort de son mari. Il est d'ailleurs précisé qu'elle avait la réputation d'être un peu coquette, l'auteur insinue probablement qu'elle était la maîtresse du couloir, si généreux avec ses enfants. La mort de ce dernier vient la priver à nouveau d'un soutien indispensable pour une mère de trois enfants. Doña Louise de Padilla est une veuve de qualité au service de laquelle le protagoniste est entré comme précepteur de son petit-fils. D'âge un peu avancé, elle fait tout son possible pour rester attrayante car elle a l'intention de se remarier. C'est sur notre héros qu'elle jette son dévolu. « Ses deux dames d'atour employaient tout leur savoir-faire à rapiécer ses appas »<sup>265</sup>. Ce n'est pas sans ironie que Lesage évoque les efforts de doña Louise pour rester plaisante malgré son âge. Sa situation financière lui permet d'épouser un jeune homme, comme l'est notre protagoniste. Mais la veuve devra renoncer à ses intentions car un de ses neveux s'opposera à cette union.

Mademoiselle Habert (*Le paysan parvenu*) découvre les délices de l'amour à l'orée de la cinquantaine avec le jeune et séduisant Jacob. C'est bien entendu sa position sociale et sa richesse qui la mettent en situation d'épouser un homme de trente ans son cadet.

---

<sup>264</sup> Op. cit. Chapitre LV, p. 399.

<sup>265</sup> Op. cit. p. 23.

Mademoiselle Habert jouissait de quatre mille livres de rente et au-delà ; et j'apercevais un avenir très riant et très prochain, ce qui devait réjouir l'âme d'un paysan de mon âge, qui, presque au sortir de la charrue, pouvait sauter tout d'un coup au rang honorable de bon bourgeois de Paris ; en un mot j'étais à la veille d'avoir pignon sur rue.<sup>266</sup>

Le mariage tourmente Mademoiselle Habert, elle n'a que trop conservé sa vertu. « J'attendais donc que la Providence, à qui je remettais le tout, me fit trouver l'homme que je cherchais. »<sup>267</sup> C'est une femme qui jusqu'à l'instant où elle rencontre Jacob ne s'est laissée aller qu'au péché de la gourmandise. Elle le regarde « avec une avidité qu'elle n'avait pas encore eue. »<sup>268</sup> Mademoiselle Habert est récompensée après de longues années de vertu, elle est comblée de bonheur au moment où elle ne l'espérait peut-être plus. La sœur aînée de Mademoiselle Habert est au début un obstacle à cette union car la différence de classe sociale est très nette entre les deux futurs époux, mais le problème se résout grâce à l'entêtement de Mademoiselle Habert et surtout à la conviction de l'auteur que l'appartenance à une classe sociale déterminée n'est pas un état figé. La vieille fille que rencontre Gil Blas (*Gil Blas de Santillane*) lorsqu'il entre au service d'une femme noble (Séraphine) en qualité d'intendant, est elle aussi âgée de la cinquantaine comme Mademoiselle Habert. Lorença, la gouvernante de Séraphine, n'est pas dénuée de beauté, elle a conservé des charmes qui ne laissent pas Gil indifférent.

Ma conquête, pour dire les choses en fidèle historien, faisait la cinquantaine. Cependant un air de fraîcheur, un visage agréable, et ses deux beaux yeux dont elle savait habilement se servir, pouvaient la faire encore passer pour une espèce de bonne fortune.<sup>269</sup>

Lorença fait mine de résister aux tentatives de Gil, voulant passer à ses yeux pour une vestale mais elle n'a d'autre intention que de le séduire. Un fâcheux malentendu mettra fin à cette idylle.

---

<sup>266</sup> Op. cit. p. 90.

<sup>267</sup> Op. cit. p. 99.

<sup>268</sup> Op. cit. p. 79.

<sup>269</sup> Op. cit. Livre VII, chap. I, p. 506.

Quant à la servante de Lady Booby (*Joseph Andrews*), son manque d'attrait ne l'empêche pas de tenter à plusieurs reprises de séduire le jeune Joseph. Elle voudrait se laisser aller aux plaisirs de l'amour car sa chasteté lui pèse. Tous les moyens sont bons pour s'accaparer les attentions du jeune homme : « She had given him Tea, Sweetmeats, Wine, and many other Delicacies, of which by keeping the Keys, she had the absolute Command. »<sup>270</sup> Miss Slipslop a probablement choisi le célibat à la suite d'une légère erreur de jeunesse ; elle se fait passer pour une femme prude et pointilleuse en matière de vertu, mais seulement en paroles puisqu'elle se montre insistante avec Joseph.

Les auteurs présentent souvent le personnage de la veuve comme un être énigmatique capable des pires actions pour satisfaire à ses penchants. Elle se révèle alors être une terrible opposante.

Les veuves mises en scène par Fielding dans *Tom Jones* et *Joseph Andrews* sont assez proches pour leur comportement. Lady Bellaston est la noble femme chez laquelle Sophia trouve refuge à Londres après sa fuite. Apparemment prête à plaider sa cause, elle devient ensuite secrètement sa rivale lorsqu'elle fait la connaissance de Tom. Encore désirable, bien qu'entrée dans l'automne de sa vie, elle est prête à tout pour séduire Tom, quitte à l'entretenir. Sa condition sociale, sa fortune, lui permettent de créer un véritable réseau d'espionnes qui l'informent des faits et gestes de ceux qui l'entourent. En parfaite manipulatrice, elle obtient ce que bon lui semble ou presque. Elle est la cause de la trahison de la femme de chambre de Sophia. Lady Booby (*Joseph Andrews*) se place sur le même plan que Lady Bellaston. C'est une dame de qualité, veuve, riche, qui ressent une vive passion pour le jeune Joseph, son laquais. Fielding ne s'attache pas à en faire une description physique, il décrit par contre avec minutie ses agissements, ses réactions devant les refus répétés de Joseph. Lady Booby lutte contre la bassesse de son inclination, son orgueil la pousse à vouloir étouffer cette vive passion mais elle ne peut s'empêcher de l'aimer. Elle assaille sans pudeur la vertu de son valet. Elle s'efforce alors de haïr celui qui a osé dédaigner ses sentiments. Alors qu'elle lui donnait toutes les libertés que les dames de qualité accordent aux domestiques de confiance, elle est maintenant capable des

---

<sup>270</sup> Op. cit. Livre I, chap. VI, p. 27. « Elle ajoutait à ses agaceries mille petits présents de liqueurs et de confitures qu'elle tenait sous la clé. » (Traduction de l'abbé Desfontaines).

pires vexations pour se venger de son refus. Finalement, elle préfère le chasser de sa maison, étant incapable de dominer sa passion. Le tempérament fougueux et la fortune inspirent à ces veuves des démarches assez hardies.

La veuve de l'ermite que Luna met en scène dans la deuxième partie du *Lazarillo de Tormés* (*Segunda parte del Lazarillo*) n'a aucune intention d'épouser Lazare par amour, elle vise avant tout à s'approprier son argent. « Mi vida, dime donde están los dineros, para que con ellos hagamos una boda alegre »<sup>271</sup>. L'argent est le moteur de sa promesse de mariage. Lorsqu'elle obtient finalement ce qu'elle cherchait, elle réalise toutes sortes de duperies pour se moquer de Lazare et de sa promesse de mariage de la façon la plus rude qu'aucun personnage féminin ne l'avait jamais fait dans l'histoire du roman picaresque.

Peláronme la horcajadura, y una de ellas, la más atrevida, sacó un cuchillo, diciendo a las otras :  
-Tenedlo bien, que yo le sacaré las turmas para que otra vez no le venga la tentación de casarse <sup>272</sup>.

Cet épisode grossier met en évidence la tromperie, la brutalité et même le sadisme de la femme. La misogynie de l'auteur apparaît avec netteté dans cet épisode car les accusations qui sont présentes dans la littérature misogyne ne manquent pas d'être mentionnées (la jalousie, la luxure, la tromperie, l'adultère, le sadisme)<sup>273</sup>.

Les veuves qui apparaissent dans le roman *Guzmán de Alfarache* sont belles, riches mais féroces et vindicatives. L'une d'elles est une noble dame qui est demandée en mariage par deux gentilshommes. Son choix porte sur le plus galant des deux, l'autre ayant trop d'imperfections. Elle s'accorde avec ce premier et il ne reste plus qu'à fixer les noces. Se sachant devancé, le deuxième

---

<sup>271</sup> « Mon chéri, dis-moi où est ton argent pour que nous puissions célébrer un heureux mariage. » (Traduction libre).

<sup>272</sup> De Luna Juan, *Segunda parte del Lazarillo de Tormés*, p. 386. « Elles découvrirent l'entrecuisse et l'une d'elles, la plus audacieuse, sortit un couteau et dit aux autres : tenez-le bien, je vais lui ôter les testicules de façon à ce qu'une autre fois il n'ait pas la tentation de se marier. » (Traduction libre).

<sup>273</sup> Cf. Ornstein Jacob, « La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana » in *Revista de Filología Hispánica*, III (1941), p. 219-32.

prétendant met en place un plan astucieux. Il feint à plusieurs reprises d'avoir passé la nuit avec la belle veuve et se montre de bon matin sortant de son habitation, prenant soin de bien se faire remarquer par les passants. Le fiancé l'apprend et renonce à épouser une femme si impertinente et inconstante. La veuve étant consciente d'avoir perdu son honneur dans cette histoire, décide d'épouser celui qui l'a trompée et prépare sa vengeance à petit feu. Elle soumet son consentement à une condition : il devra respecter son vœu de continence pendant une période de deux mois et quelques jours. Le gentilhomme accepte et le mariage a lieu. Une fois mariée elle lui tranche la gorge pendant son sommeil et se réfugie au couvent.

Cuando a noticia de la señora llegó este hecho y la ocasión por lo que se decía en el pueblo, y que ya no era en algún modo poderosa par quitar de su honor un borrón tan feo, sintiolo como mujer tan perdida, que tanto perdió junto, la honra, marido, hacienda y gusto, sin esperarlo ya más tener por aquel camino ni su semejante, sin poder jamás cobrarse. Fue fabricando con el pensamiento la traza con que mejor poder salvar su inocencia ejemplarmente, pareciéndole y considerándose tan rematada como su honestidad, y que de otro modo que por aquel camino era imposible cobrarlo, pagando una semejante alevosía con otra no menos y más cruel.

Revistiósele una ira tan infernal, y fuele creciendo tanto, que nunca pensó en otra cosa sino en cómo ponerlo en efeto. Líbrenos Dios de venganzas de mujeres agraviadas, que siempre suelen ser tales, cuales aquí vemos esta presente. Lo que primero hizo fue tratar de meterse monja –que aun si aquí parara, hubiera mejor corrido-, y, dando parte de sus trabajos y pensamiento a otra muy grande amiga suya del proprio monasterio, lo efetuó con mucho secreto.<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> Op. cit. libro III, cap. III, p. 643. « La dame cependant ayant su la chose et sa raison (grâce à la rumeur publique), et voyant qu'il n'était plus en son pouvoir de laver son honneur d'une tache si noire, en eut le ressentiment qu'on se peut imaginer d'une personne si décriée, qui perd d'un coup réputation, mari, situation et plaisir, sans espoir de pouvoir jamais se racheter ni retrouver la joie en aucune façon. En cette transe elle pensa et repensa au moyen qu'elle prendrait pour démontrer avec éclat son innocence qui lui semblait aussi mal en point que son honorabilité et tout son être, qu'on lui avait faite par une autre trahison non moins cruelle sinon plus. Une colère si infernale l'habita dorénavant, chaque jour plus violente, qu'elle n'eût désormais qu'une pensée : comment consommer sa vengeance. Que Dieu nous garde de la vengeance des femmes offensées : elle est toujours de la pâte de celle que tu vas voir ! La première chose qu'elle fit fut de faire dessein d'entrer en religion (si elle s'en était tenue là, tout se serait mieux terminé); elle confia ses soucis et ses pensées à une grande amie qu'elle avait dans le monastère même, et se prépara en grand secret. » (Traduction de F. Reille).

Alemán fait dire à son narrateur qu'il n'y a pire vengeance que celle de la femme, incapable de pardonner les offenses. « La venganza ya he dicho ser cobardía, la cual nace de ánimo flaco, mujeril, a quien solamente compete. »<sup>275</sup> Ces propos misogynes reflètent directement la pensée de l'auteur qui met toujours en évidence des défauts qu'il répute féminins.

Diderot procède de la sorte en narrant l'histoire de Madame de Pommeraye (*Jacques le fataliste*), mais il ne se limite pas à une petite anecdote de quelques pages comme le fait Alemán. Madame de la Pommeraye est le sujet d'un récit qui tient Jacques et son maître en haleine. Son histoire, racontée par l'hôtesse d'une auberge, n'est pas donnée d'un seul trait car cette dernière est constamment interrompue pendant son récit. Diderot retarde ainsi le final du récit, ce qui contribue à créer une forme de suspens pour le lecteur. Madame la marquise est distinguée et charmante, elle devient la maîtresse de Monsieur des Arcis auquel elle accorde toutes les faveurs. Elle l'aime tendrement jusqu'au moment où elle nourrit le soupçon de son infidélité. C'est alors que se déclenche le mécanisme de la vengeance qui s'avérera cruelle pour Monsieur des Arcis. La vengeance est froidement préparée et mise en œuvre graduellement de façon à s'assurer sa réussite.

Que de cruauté également et de détermination chez Madame d'Englesac (*Mémoires d'Henriette-Sylvie de Molière*), la mère du comte d'Englesac, prétendant d'Henriette-Sylvie, la protagoniste de l'histoire. Madame d'Englesac apparaît sous les traits d'une terrible dame artificieuse qui fait tout ce qui est en son pouvoir pour déjouer les plans de son fils, enclin à épouser Henriette-Sylvie. Elle désapprouve cette union car elle n'estime pas la jeune fille, aux origines obscures, à la hauteur d'un tel mariage. Elle harcèle Henriette-Sylvie pendant une longue période. Elle la fait enfermer au couvent, l'attaque par la voie des procès, tâche de convaincre la reine mère des mauvais côtés de la jeune fille. « La comtesse d'Englesac lui avait donné de pernicieuses impressions de ma conduite, en m'accusant de tout le malheur de son fils. »<sup>276</sup> La ténacité de Mme

---

<sup>275</sup> Op. cit. libro III, cap. III, p. 641. « J'ai déjà dit que la vengeance était une action lâche, naissant d'un mince et féminin courage, avec lequel seul elle s'accorde. » (Traduction de F. Reille).

<sup>276</sup> Op. cit. p. 64.



d'Englesac va rendre la vie impossible à l'héroïne, condamnée à fuir pour ne pas être arrêtée et à s'éloigner involontairement de l'homme qu'elle aime.

Nous avons pu voir jusqu'à présent que les agents séducteurs et intimidateurs sont surtout des femmes veuves ou des vieilles filles ; celles-ci ne sont toutefois pas les plus représentatives de cette catégorie. Ce sont les comédiennes et les prostituées qui font surtout usage de la séduction.

### **1-3-2-La comédienne**

Dans sa recherche sur la femme dans l'Espagne du Siècle d'Or, J. W. Bomli consacre un chapitre à la figure de l'actrice. Elle rappelle l'interdiction de monter sur les planches qui fut imposée aux femmes dans la majorité des pays d'Europe jusqu'au XVIème siècle. Par conséquent, ce n'est qu'à partir du XVIIème siècle que les actrices trouvent leur place dans les œuvres de fiction. Nous verrons dans cette partie de notre travail quelle est l'image de la comédienne qui est véhiculée dans les romans de notre corpus. Ce personnage occupe avant tout la fonction d'agent séducteur car la comédienne vise à s'accaparer les attentions du public masculin afin d'obtenir ses faveurs. Elle devient alors un objet du désir pour le patient séduit. Ceci l'amènera à améliorer sa situation initiale et à obtenir une forme de protection de la part du patient séduit.

L'actrice qui doit s'exhiber sur la scène et à laquelle il est demandé de savoir aussi danser et chanter attire forcément les regards des hommes venus pour l'admirer. De plus, les costumes, les accessoires, les perruques, le maquillage contribuent à mettre en valeur son corps et sa beauté. Les admirateurs ont l'habitude de lui rendre visite à la fin du spectacle, ils sont quelquefois pressants avec elle.

Teresa (***Teresa de Manzanares***) relate la partie de sa vie pendant laquelle elle se consacre à la carrière de comédienne et se plaint au départ des avances que lui font ses différents admirateurs.

Había en Granada algunos señores que estaban pleiteando en aquella Real chancillería ; uno de ellos, caballero mozo, rico y lucido, que dió en

festejarme y comenzar a hacerme regalos de dulces y de merendas ; acudía las noches a mi posada. Daba Sarabia lugar con irse de casa, a que hablásemos o solos, cosa que yo me ofendía mucho ; porque aunque en los de aquella profesión sea estilo, yo quería bien a mi esposo, y no gustaba de aquellas conversaciones que estimaran mis compañeras ver en sus casas, teniendo no poca envidia de mí.<sup>277</sup>

Scarron, dans *Le roman comique*, met en scène des comédiennes de campagne qui ont la caractéristique d'être jeunes et jolies et par conséquent, elles attirent l'attention du public masculin de province, qui n'hésitent pas à leur rendre visite après la représentation. Tout comme Teresa de Manzanares, elles vivent ces visites avec un certain embarras.

Quand nos comédiens arrivèrent, la chambre des comédiennes était déjà pleine des plus échauffés godelureaux<sup>278</sup> de la ville dont quelques-uns étaient déjà refroidis du maigre accueil qu'on leur avait fait. Ils parlaient tous de la comédie, des bons vers, des auteurs et des romans. Jamais on n'ouït plus de bruit en une chambre, à moins que de s'y quereller.<sup>279</sup>

A l'exception de Mademoiselle de la Caverne et de sa fille, pour lesquelles la comédie est une tradition de famille, et mises à part celles qui se sont réfugiées dans une troupe pour fuir à des agresseurs, les actrices dont il est fait le portrait ont quasiment toutes choisi cette activité par nécessité économique. Les futures actrices arrivent à exercer ce métier car elles entrent en contact avec des comédiens ou comédiennes qui leur vantent les avantages de la profession. Elles sont d'abord informées par un personnage qui joue le rôle d'agent conseiller. Teresa de Manzanares retrouve son vieil amant Sarabia, qui fait en sorte qu'elle devienne actrice dans une compagnie itinérante. Laure (*Gil Blas de Santillane*), la jolie soubrette dont Gil Blas est tombé éperdument amoureux, se laisse convaincre par les éloges de Phénice et des autres comédiennes qui lui

---

<sup>277</sup> Op. cit., chap. XV, p.209. « Il y avait à Grenade quelques hommes distingués qui se livraient à des discussions dans cette chancellerie royale ; l'un d'eux, jeune chevalier, riche et élégant, commença à me courtiser et à m'offrir en cadeau des friandises et des goûters ; il venait dans mon auberge pendant la nuit. Sarabia faisait en sorte de sortir de la maison pour que nous puissions parler seuls, ce qui m'offensait beaucoup, car même si c'était le style de la profession, j'aimais bien mon époux et je ne supportais pas ces conversations que mes compagnes auraient apprécié avoir chez elles et qu'elles m'enviaient beaucoup. » (Traduction libre).

<sup>278</sup> Un godelureau est un jeune sot aux manières affectées.

<sup>279</sup>Op. cit. chapitre VIII, p. 84-85.

proposent d'entrer dans leur troupe. C'est surtout l'aspect pécuniaire qui est mis en évidence par Phénice.

Rien n'est plus convenable aux personnes d'esprit qui manquent de bien et de naissance. C'est un état qui tient un milieu entre la noblesse et la bourgeoisie ; une condition libre et affranchie des bienséances les plus incommodes de la société. Nos revenus nous sont payés en espèces par le public qui en possède le fonds. Nous vivons toujours dans la joie et dépensons notre argent comme nous le gagnons.<sup>280</sup>

Laure ravit les spectateurs et a de nombreux prétendants : « Depuis deux mois, il y avait à Grenade un grand seigneur portugais, nommé le marquis de Marialva, qui faisait beaucoup de dépenses pour elle. »<sup>281</sup>

L'argent est le principal moteur de leur choix. « Yo me tenía mi dinerillo que ocultaba de Sarabia. »<sup>282</sup>, confie Teresa qui n'a aucune intention de laisser Sarabia dilapider tous ses avoirs. Laure révèle à Gil Blas que le succès l'avait rendue bien plus exigeante et sélective : « Et, devenant aussi avare de regards agaçants que j'en avais jusqu'alors été prodigue, je résolus de n'arrêter ma vue que sur des ducs, des comtes ou des marquis. »<sup>283</sup>

Mises à part Mademoiselle de L'Etoile et Angélique (*Le roman comique*) qui sont de très honnêtes filles, sincères et généreuses, les autres comédiennes qui nous sont présentées sont caractérisées par leur frivolité. Edwige Keller-Rahbé<sup>284</sup> souligne que lorsqu'une femme honnête et vertueuse a été forcée d'entreprendre la carrière de comédienne, elle n'a d'autre intention que de quitter la scène lorsqu'elle tombe réellement amoureuse. Y aurait-il incompatibilité entre une situation sentimentale stable et l'exercice de cette profession ?

Teresa de Manzanares s'exprime clairement sur ce point ; elle n'a aucun scrupule à se détourner de son mari Sarabia.

---

<sup>280</sup> Op. cit. livre VII, chap. VII., p. 549-550.

<sup>281</sup> Op. cit. p. 536.

<sup>282</sup> Op. cit. chap. XV. « Je gardais mon argent de poche à l'insu de Sarabia. » (Traduction libre).

<sup>283</sup> Op. cit. livre VII, ch. VII. p. 553.

<sup>284</sup> Keller-Rahbé Edwige, « Du théâtre ! Ma fille ! Actrices en romancie aux XVIIème et XVIIIème siècles » in *Communication pour la Society for seventeenth Century French Studies conference*, Londres, 10-12 sept. 2009.

Visto lo que Sarabia me habia dicho, desde aquel punto se me borró el amor que le tenía, como si no fuera mi esposo y le hubiera amato tanto. Dióme la ocasión, y yo no la dejé pasar ; así que comencé más afable a dar audiencia al príncipe, el cual comenzó a cuidar de mí por lo mayor, gastando conmigo largamente en galas, pues me daba cuantas se ofrecían al propósito de las representaciones.<sup>285</sup>

Laure est profondément infidèle, elle collectionne ses amants, papillonne continuellement et se fait même passer pour une jeune veuve distinguée à la recherche d'un mari pour être sûre d'attirer de beaux partis. Laure justifie sa propre légèreté comme une conséquence de son appartenance au théâtre. La métaphore employée par Laure prend une connotation sexuelle : « Je m'attirai les regards de plusieurs cavaliers. Il y en eut qui voulurent sonder le gué »<sup>286</sup>. Pour Laure, le sentiment est un luxe ruineux auquel toute jeune femme qui entreprend la carrière galante, doit renoncer.

Je ne veux plus d'attachement qui trouble mon repos. Il ne nous sied point, à nous, de soupirer comme les autres. Nous ne devons pas sentir en particulier une passion dont nous faisons voir en public le ridicule.<sup>287</sup>

Lucinde, la mère de don Raphaël (*Gil Blas de Santillane*), comédienne de profession, reçoit un soufflet en pleine représentation d'un certain Brutandorf. Le duc d'Ossune, à qui elle s'est plainte de la brutalité de son gentilhomme, déclare pour liquider l'affaire :

Brutandorf, je vous chasse de chez moi et vous défends de paraître à mes yeux, non pour avoir donné un soufflet à une comédienne, mais pour avoir manqué de respect à votre maître et à votre maîtresse, et avoir osé troubler le spectacle en leur présence.<sup>288</sup> [...] Le monde, en conclut Lucinde, ne confond pas les acteurs avec les rôles qu'ils représentent.<sup>289</sup>

---

<sup>285</sup> Op. cit. chap. XV, p. 209. « Vu ce que Sarabia m'avait dit, à partir de ce moment-là, l'amour que j'avais pour lui disparut, comme s'il n'était plus mon mari et que je ne l'avais pas tant aimé. Il me donna l'occasion et je ne la laissai pas passer ; je commençai ainsi à donner audience au prince de façon plus affable ; il commença à s'occuper grandement de moi, dépensant pour moi beaucoup d'argent en atours, de cette façon il m'en donnait autant que ce que l'on offrait pour les représentations. » (Traduction libre).

<sup>286</sup> Op. cit. livre VII, chap. VII, p. 554.

<sup>287</sup> Op. cit. livre VII, chap. VII, 884

<sup>288</sup> Op. cit. livre V, chap. I, p. 442.

<sup>289</sup> Op. cit. livre V, chap. I, p. 443.

Une comédienne reste une prostituée. Les actrices sont considérées par l'ensemble du XVIII<sup>ème</sup> siècle comme des femmes de petite vertu ; les liens entre l'actrice et la courtisane sont évidents. Rousseau assimile les actrices à des prostituées « Ce que l'état de comédienne a d'exécration, c'est d'avoir pour unique objet de se montrer en public, et qui pis est, de se montrer pour de l'argent. »<sup>290</sup> Il reproche à la comédienne de faire étalage de son corps comme le fait la prostituée, « Toute femme qui se montre se déshonore. »

Les frères Goncourt partagent l'opinion de Rousseau à cet égard : « Il s'agit en effet pour elles de mettre leur corps en vitrine, exposé au regard de tous, du désir des hommes comme de la jalousie des femmes. »<sup>291</sup>

La scène est pour la comédienne, l'occasion de s'exposer et de faire étalage de la générosité du ou des amants qui ont précédé afin d'en attirer un nouveau dans ses filets.

Dans le passage où a lieu la présentation de Gil Blas à Arsénie, la comédienne est comparée à une déesse qui a été couverte de présents par ses adorateurs.

On pouvait définir cet appartement : le temple d'une déesse où chaque voyageur apportait pour offrande quelques raretés de son pays. J'aperçus la divinité assise sur un gros carreau de satin. Je la trouvai charmante et grasse de la fumée des sacrifices et je dressai le buffet composé de la plus belle vaisselle d'argent et de plusieurs vases d'or. Autres offrandes que la déesse du temple avait reçues. <sup>292</sup>

Les romans de notre corpus véhiculent presque tous l'image d'une comédienne amoralisée et débauchée. Elle prend les traits de la pécheresse, entourée d'amants, exhibant son corps sur scène et est souvent assimilée à la courtisane, c'est-à-dire à une femme aux mœurs légères, visant à se faire entretenir par des hommes riches. Les auteurs n'ont guère une attitude complaisante à l'égard de la comédienne. Seul Scarron essaie de réhabiliter le personnage de la comédienne. Dans *Le roman comique*, elle est honnête, possède une bonne morale et exerce son métier honorablement. De toute évidence, il résulte que la comédienne confine à la courtisane dans l'optique morale de la période prise en

---

<sup>290</sup> Rousseau Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758.

<sup>291</sup> Goncourt Edmond et Jules de, *La femme au XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1862, p. 102.

<sup>292</sup> Op. cit. livre III, chap. IX, p. 269.

examen. L'image traditionnelle de la femme de théâtre est nettement péjorative. De la comédienne à la prostituée il n'y a qu'un pas.

### **1-3-3- La prostituée**

Jusqu'au début du XVI<sup>ème</sup> siècle, la prostitution est largement tolérée en Europe. A partir de 1520, après les réformes religieuses et la découverte d'une maladie vénérienne, la syphilis, des changements s'opèrent pour essayer d'enrayer ce problème ou du moins pour le limiter. De nouvelles normes sont instituées, les institutions judiciaires deviennent moins tolérantes à l'égard des prostituées. Elles sont désormais assimilées à des délinquantes. Avec la contre-réforme la prostituée est considérée comme une pécheresse entraînant l'homme vers la luxure. Au cours du XVI<sup>ème</sup> siècle, les bordels municipaux et les maisons closes proches des villes ne sont plus tolérés. Charles IX décrète la prostitution illégale en 1561. Au siècle suivant, en 1658, Louis XIV ordonne d'emprisonner toutes les femmes coupables de prostitution jusqu'à ce que les prêtres ou les religieuses responsables de les surveiller n'aient pas reconnu leur repentance. Les prostituées sont ainsi rejetées dans la clandestinité et la marginalité. En Espagne, un décret de 1621 prescrit le port de courtes mantes noires aux courtisanes ; en 1623, Philippe IV décrète la fermeture de toutes les maisons closes du pays. En Angleterre et en Espagne sont créés des établissements visant à accueillir les prostituées repenties. Pourtant, la prostitution urbaine continue à se développer en Europe<sup>293</sup>. Les auberges, les tavernes se montrent accueillantes au commerce du sexe.

Ainsi, bien que moins organisée et coupable aux yeux de la loi, la prostitution continue à être alimentée par un flux constant de jeunes femmes déshonorées ou sans ressources s'adressant à une clientèle d'hommes surtout célibataires.<sup>294</sup>

---

<sup>293</sup> En Angleterre, il existe au XVIII<sup>ème</sup> siècle une sorte de hiérarchie des prostituées auxquelles on attribue des noms différents pour les désigner. Les six espèces de prostituées à proprement parler sont les « Ladies of pleasure », les « Whores », les « Park-Walkers », les « Street-Walkers », les « Bunters », les « Bulk-mongers. » (G.T. Taylor, *The Angel-Makers. A study in the psychological origins of historical change, 1750-1850*, London: Heinemann, 1958, p. 71).

<sup>294</sup> Matthews-Grieco Sara F., « Corps et sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime », in *Histoire du corps, de la Renaissance aux Lumières*, volume dirigé par Georges Vigarello, p. 167-234, (p. 209).

FRANCISCO GOYA, « NI ASÍ LA DISTINGUE » (CAPRICHOS N°7), 1796-97



**Annexe n° 3**

L'image de la prostituée dans les romans de notre corpus est variée, il y a celles qui recourent à la prostitution pour s'assurer les ressources nécessaires pour vivre, celles qui tombent sous le joug d'un proxénète ou d'une entremetteuse, celles qui aiment vivre dans le luxe et se font entretenir par des personnages puissants et riches.

La prostituée, tout comme la comédienne, peut être classée dans la catégorie des agents séducteurs. Elle vise à se faire entretenir par un homme riche pouvant lui garantir un bon niveau de vie.

### **1-3-4- La femme entretenue**

La femme entretenue est en général à l'abri de la misère. Elle peut se permettre de faire des frais pour acheter des toilettes, faire des dépenses exagérées. Elle prend les traits de la courtisane raffinée qui est au service des élites sociales. Dans son article que nous avons déjà cité un peu plus haut, Sara F. Matthews-Grieco<sup>295</sup> rappelle que :

Les maîtresses entretenues et les courtisanes n'avaient pas seulement besoin de tous les atours de la mode, exigés par leur position et celle de leurs patrons, elles maintenaient des demeures où travaillaient également des domestiques, des cuisiniers, des coiffeurs et des cochers.

Le standing de la courtisane dépend directement du statut social de ses clients. Aussi, la courtisane porte-t-elle son choix sur les amants les plus fortunés. N'est-ce pas ce qui caractérise Laure, la comédienne et courtisane dont Gil Blas est tombé amoureux ? Elle lui confie qu'une courtisane doit être prudente, elle doit faire son choix en fonction de la disponibilité économique de son admirateur et non de son apparence favorable.

---

<sup>295</sup> Op. cit. p. 209.



WILLIAM HOGARTH, « MOLL AS A MISTRESS OF A JEWISH MERCHANT HIDES HER LOVER », 1732



Annexe n° 4

Si j'eusse suivi mon inclination, j'aurai choisi le plus jeune et le plus joli ; mais nous ne devons, nous autres, consulter que l'intérêt et l'ambition, lorsqu'il s'agit de nous établir. C'est une règle de théâtre. C'est pourquoi don Ambrosio de Nisana, homme déjà vieux et mal fait, mais riche, généreux et l'un des plus puissants seigneurs d'Andalousie, eut la préférence. Il est vrai que je la lui fis bien acheter. Il me loua une belle maison, la meubla très magnifiquement, me donna un bon cuisinier, deux laquais, une femme de chambre et mille ducats par mois à dépenser. Il faut ajouter à cela de riches habits avec une assez grande quantité de pierreries. Quel changement dans ma fortune ! Mon esprit ne put le soutenir. Je me parus tout à coup à moi-même une autre personne. Je ne m'étonne plus s'il y a des filles qui oublient en peu de temps le néant et la misère d'où un caprice de seigneur les a tirées. [...] Les femmes de notre profession sont des personnes titrées. Nous ne sommes point responsables des effets que produisent nos charmes. Tant pis pour les familles dont nous plumons les héritiers !<sup>296</sup>

Moll Flanders, qui contrairement à Laure, contracte plusieurs fois le mariage, lui ressemble cependant beaucoup quant à sa façon de faire le choix d'un partenaire. La recherche d'un homme fortuné et généreux est indispensable. Moll choisit ses maris sur le seul critère de leur fortune. Elle recherche avant tout l'homme qui puisse lui assurer la sécurité matérielle et la libérer de sa triste condition sociale. Hors du mariage, la seule possibilité pour une femme qui refuse de travailler de ses mains, est de vendre son corps qui est une marchandise. Moll ne pense pas à gagner sa vie par le travail qui ne peut satisfaire ses goûts de luxe. En dehors du mariage, Moll ne vend son corps qu'à de rares occasions. Sa relation avec l'ami de Bath, qui pourvoit à ses besoins pendant plusieurs années avant de retourner auprès de sa femme, a tout du rapport qu'entretient la courtisane « honnête »<sup>297</sup> avec son protecteur du moment. Quelque temps plus tard, Moll consent à avoir des rapports sexuels avec un inconnu rencontré dans un carrosse à Knightsbridge puis elle accepte de le revoir et il continue à la fréquenter en échange d'un paiement. Moll retrouve donc son métier d'origine, mais elle n'arrive pas à obtenir de lui un revenu fixe et régulier. Désormais, Moll ne réussit à retenir que le regard

---

<sup>296</sup> Op. cit. Livre VII, chap. VII, p. 552-553.

<sup>297</sup> La courtisane « honnête » ne s'autorise qu'un seul amant à la fois pendant une période déterminée.

d'amants de passage. Pour Sylvie Lafon<sup>298</sup>, Moll aurait déjà pris le chemin dangereux de la prostitution lorsqu'elle acceptait un dédommagement en espèces du fil aîné auquel elle ne pouvait refuser les avances.

Here's a Earnest for you; and with that he pulls out a silk Purse, with a hundred Guineas in it, and gave it me; and I'll give you such another, says he, every year till I marry you. My colour came and went, at the Sight of the Purse, and with the fire of his Proposal together, so that I could not say a World.<sup>299</sup>

Cunégonde (*Candide ou l'optimisme*) s'accommode sans problème d'une vie de femme galante, elle accorde facilement ses faveurs en échange d'un confort matériel et l'on devine que ses scrupules, lorsqu'elle demande un quart d'heure de réflexion au gouverneur, seront de courte durée. Le seul moyen qu'elle envisage pour trouver de l'argent est de se faire entretenir par un homme riche. Après le vol de ses diamants, n'est-ce pas ce qui la préoccupe avant tout ? « Où trouver des Inquisiteurs et des Juifs qui m'en donnent d'autres ? »<sup>300</sup> Cunégonde est loin d'être insensible à l'attrait de l'argent puisqu'elle accepte les avances de don Issacar. Entretienue par deux hommes à la fois (don Issacar et le grand inquisiteur), elle s'adapte chaque fois à sa nouvelle situation et répond aux désirs de ces hommes. Elle ment à Candide lorsqu'elle lui fait croire qu'elle a résisté à « l'ancienne loi » comme à la nouvelle<sup>301</sup>. C'est la vieille qui interviendra au chapitre XIII pour rétablir la vérité.

La femme qui se prostitue peut aussi être vue comme une victime de la situation et devenir un patient, à l'instar d'autres personnages féminins dont nous allons parler ci-dessous.

---

<sup>298</sup> Lafon Sylvie, « La parole est d'argent, le silence est d'or : le commerce des mots dans Moll Flanders » in *Lectures d'une oeuvre Moll Flanders de Daniel Defoe*, ouvrage collectif coordonné par Georges Lamoine, éditions du temps, 1997.

<sup>299</sup> Op. cit. p. 28. « Voici quelque chose de sérieux pour vous, et là-dessus il tira une bourse de soie avec cent guinées et me la donna ; et je vous en donnerai une autre pareille, dit-il, tous les ans jusqu'à ce que je vous épouse. Ma couleur monta et s'enfuit à la vue de la bourse, et tout ensemble au feu de sa proposition, si bien que je ne pus dire une parole et il s'en aperçut aisément. » (Traduction de Marcel Schwob, p. 66).

<sup>300</sup> Op. cit. chap. X, p. 55.

<sup>301</sup> Il s'agit de la loi de l'Ancien Testament ou celle du Nouveau Testament, c'est à dire si la nuit du samedi au dimanche relevait de la loi juive ou de la loi chrétienne, donc de Don Issacar ou de l'Inquisiteur.

## **2- UN PATIENT**

Le personnage jouant le rôle de patient est affecté par le cours des événements racontés. Il peut être influencé, bénéficiaire ou victime. La religieuse, la prostituée et la comédienne peuvent être classées dans cette catégorie car elles sont la plupart du temps des victimes de circonstances défavorables qui les plongent dans une situation difficile.

### **2-1-La religieuse**

Cette figure de la femme recluse n'apparaît que dans les romans espagnols et français. Elle est absente des romans anglais probablement par souci de réalisme de la part des auteurs anglo-saxons puisque les couvents protestants n'existaient pas. P. W. Bomli précise, dans son ouvrage sur la femme dans l'Espagne du Siècle d'Or<sup>302</sup>, que le choix d'entrer au couvent était très souvent un repli pour la jeune fille qui s'opposait à la volonté de ses parents, qui était privée de dot ou qui devait cacher un état de honte ou de désespoir.

#### **2-1-1- Un repli**

La jeune femme dont les parents ne pouvaient pas garantir une dot suffisante pour la marier ou qui n'avait pas eu une conduite respectable était généralement amenée à prendre le voile. Elle devenait dès lors une proie quasiment inaccessible.

La religieuse dont le protagoniste (*El Buscón*) s'entiche est inflexible, rien ne peut entacher son honneur, au grand regret de Pablos car il a trouvé là la seule femme en mesure de susciter en lui l'amour vrai.

---

<sup>302</sup> Bomli P.W., *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, 1950, chapitre 3 : La religieuse, p. 270-280.

Sa vertu sans défaillance est probablement ce qui l'attire. « Realmente tenía entendimiento y era hermosa. »<sup>303</sup> Mais face aux refus répétés de la religieuse, Pablos se fatigue assez vite de la courtiser inutilement et d'entretenir des relations qui ne procurent que de chastes émotions.

Los favores son todos toques, que nunca llegan a cabeas : un paloteadico con los dedos. Hincan las cabezas en las rejas y apúntanse los requiebros por las troneras. Aman al escondite.<sup>304</sup>

Dans *El Buscón*, Quevedo compare les nonnes à des poules dans un poulailler. Lorsqu'il devient galant de nonnes, Pablos les observe derrière la grille du chœur et décrit la scène comme une « pepitoria »<sup>305</sup>, elles sont déshumanisées, deviennent des morceaux de viande, de véritables appâts pour le galant qui les voit du dehors.

Le pícario Guzmán de Alfarache (*La segunda parte del Guzmán de Alfarache*) reproche à l'un de ses amis d'écouter une passion aussi stérile que celle qu'il ressent à l'égard d'une religieuse.

Asenté con tres hijos de vecino de Madrid, que de ordinario son gente desenvuelta, como criada en la corte ; el uno se preciaba mucho de galán de monjas y tenía su devoción, cosa que jamás aprobé, con todo mi mal trato; que, a la verdad, desde un día que oí contar muchos sucesos desastrados, que habían sucedido a los que procuran la inquietud de las doncellas consagradas a Dios, siempre llevé en el entendimiento de no arrostrar a tal disparate ; y con muy justa razón son castigados aun en esta vida los que se atreven a pensar torpemente en las esposas de Cristo, porque habiéndolas ocasiones, los que las procuran son tizonos del infierno ; sirven de ministros de Satanás, como invidiosos de que haya tales vergeles en la tierra, imitantdo la pureza angélica del cielo ; y, las que procuran con tantas veras imitar a la Virgen purísima es bien que todos las veneran y honren y no se les atreven. Grande es el valor de las doncellas castas, que con razón debiera avergonzarnos, pues, siendo

---

<sup>303</sup> Op. cit. libro III, chap. IX, p. 165. « Ma nonnain était fine et fort belle. » (Traduction de Francis Reille).

<sup>304</sup> Op. cit. libro III, chap. IX, p. 172. « Les faveurs y sont des flèches qui ne font jamais mouche, un petit ballet-pantomime des doigts ; on écrase son visage contre les grillages, on pointe ses galanteries à travers les meurtrières : on aime à cache-cache. » (Traduction de Francis Reille).

<sup>305</sup> Una pepitoria : une fricassée de poule.

nosotros los que tenemos más fortaleza, ellas son las que nos vencen y han hecho maravillosos ejemplos de castidad.<sup>306</sup>

Catégorique est aussi la position de Doña Mencia de Mosquera (*Gil Blas de Santillane*) lorsqu'elle décide de prendre le voile après la mort de ses deux maris, son bien-aimé don Alvar de Mello et don Ambrosio Mesia Carrillo. Le vide qu'a creusé dans sa vie la disparition des deux hommes qu'elle a épousés et perdus la pousse à recourir aux consolations religieuses. Doña Mencia se sent coupable d'avoir cru son premier mari mort alors qu'il ne l'était pas et d'avoir épousé don Ambrosio alors que son mari était encore vivant. Elle se reproche aussi d'avoir quitté don Ambrosio pour fuir avec don Alvar, réapparu après quelques années. Don Ambrosio était si attaché à doña Mencia qu'il en est mort de chagrin. De plus, la pauvre femme a assisté au meurtre de son premier époux car elle se trouvait aussi dans le carrosse qui a été attaqué par les brigands.

On ne me verra point, quoique je sois jeune encore, passer dans les bras d'un troisième époux. Outre que cela ne convient, ce me semble, qu'à des femmes sans pudeur et sans délicatesse, je vous dirai que je n'ai plus de goût pour ce monde. Je veux finir mes jours dans ce couvent et en devenir une bienfaitrice.<sup>307</sup>

C'est dans un couvent de Burgos que Gil Blas rend visite à doña Mencia qui sait se montrer généreuse envers celui qui l'a libérée des mains des cruels assaillants qui complotaient de la violer. Il est difficile de prévoir si doña Mencia respectera ses volontés, car ne l'oublions pas, elle avait déjà évoqué sa « répugnance » pour un second mariage, après la mort supposée de don Alvar. La solitude poussera peut-être cette femme de vingt-cinq ans à se trouver un

---

<sup>306</sup> Op. cit. livre II, chap. VI, p. 329-330. « Je m'assis avec trois jeunes de près de Madrid qui d'ordinaire sont des gens désinvoltes comme l'est toute bonne domestique à la cour ; l'un d'eux se vantait d'être un galant de nonnes et il avait sa dévotion, chose que je n'ai jamais approuvée, malgré mes mauvaises manières ; en vérité, depuis le jour où j'entendis raconter de nombreux épisodes malheureux qui étaient arrivés à ceux qui procurent de l'inquiétude aux demoiselles consacrées à Dieu, j'ai toujours eu le bon sens de ne pas faire face à une telle idiotie. Et à plus forte raison sont châtiés dans cette vie ceux qui osent penser lourdement aux femmes du Christ [...] Grande est la valeur des jeunes filles chastes, ce qui devrait nous rendre honteux, car nous avons plus de force mais ce sont elles qui gagnent en donnant de merveilleux exemples de chasteté. » (Traduction libre).

<sup>307</sup> Op. cit. livre Ier, chap. XIV, p. 98.

troisième mari. En attendant, son aide matérielle permet à Gil Blas de se faire passer pour un gentilhomme, du moins pendant quelque temps.

### **2-1-2- Une victime**

L'enfermement dans un couvent est un moyen pour contrôler la femme qui se montre rebelle, qui devient un obstacle ou qui fait preuve de trop de frivolité. La religieuse qui propose à Henriette-Sylvie (*Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière*) de prendre la fuite avec elle a été enfermée au couvent pour qu'elle ne puisse prétendre à sa part d'héritage. Quant à Henriette-Sylvie, elle devenait gênante pour Madame d'Englesac qui voulait l'éloigner de son fils. Mademoiselle de Melvil (*Ferdinand Count Fathom*) subit le même sort que les deux précédentes. Elle est enfermée dans un couvent de Vienne par son beau-père afin de la tenir à l'écart des affaires familiales. La femme qui entre au couvent contre sa volonté ne se comporte pas toujours avec une conduite exemplaire. Henriette-Sylvie et sa complice décident de prendre la fuite. Cette dernière n'hésite pas à tromper Henriette en lui cachant que l'un des complices de leur évasion est le marquis de Birague déguisé en valet, prétendant qu'Henriette a toujours dédaigné. La religieuse, après avoir gagné la confiance d'Henriette, la livre en pâture à cet amant éconduit. Quant à l'abbesse, la sœur de la comtesse d'Englesac, elle tombe facilement sous le charme d'Henriette déguisé en homme.

La misogynie déclarée de l'époque prise en considération n'exempte pas les religieuses des habituels défauts féminins. Il est vrai qu'il s'agit souvent de jeunes filles dont la vocation est plutôt forcée, ce qui porte les auteurs à davantage d'indulgence.

### **2-2-La femme dans le besoin**

La jeune fille séduite et abandonnée provenant d'un milieu social bas, les veuves sans ressources, les travailleuses occasionnelles, recourent à la prostitution comme ressource temporaire en attendant de trouver mieux. L'opinion

publique devient plus indulgente vis-à-vis des prostituées qui s'abandonnent à ce triste métier par nécessité. Sara F. Matthews-Grieco<sup>308</sup> soutient que :

La prise de conscience croissante que la prostitution était motivée surtout par la pauvreté, et que la putain était une victime plutôt qu'une pécheresse ou un émissaire du diable, provoqua un changement graduel dans le traitement des délinquantes sexuelles reconnues.

La jeune Laurette (*L'histoire comique de Francion*) est contrainte comme l'a été la vieille Agathe, d'avoir recours à la prostitution pour gagner sa vie. Seule au monde, car elle est une enfant trouvée, elle n'envisage que cette activité pour se sortir de la misère.

Le parcours de Miss Williams (*Roderick Random*) est similaire, du moins en ce qui concerne ses débuts dans le métier. Contrairement à la vieille Agathe qui a continué dans la voie du vice plus par goût que par nécessité, Miss Williams fait partie de la grande majorité de ces femmes qui continuent à exercer ce métier par obligation. Le manque d'argent, le manque d'amis, les menaces de quelque logeuse exigeante, empêchent la pauvre fille de retourner sur le droit chemin.

Miss Williams ne manque pas d'ailleurs de faire part des côtés sinistres de ce genre d'activité.

I have often sauntered between Ludgate-hill and Charing-cross, a whole winter-night, exposed not only to the inclemency of the weather, but likewise to the rage of hunger and thirst, without being so happy as to meet with one cully, then creep up to my garret in a deplorable, dragged condition, sneak to bed, and try to bury my appetite and sorrows in sleep. –When I lighted on some rake or tradesman reeling home drunk, I frequently suffered the most brutal treatment, in spite of which I was obliged to affect gaiety and good humour, tho' my soul was stung with resentment and disdain, and my heart loaded with grief and affliction.<sup>309</sup>

---

<sup>308</sup> Op. cit. p. 211.

<sup>309</sup> Op. cit. chap. XXIII, p. 136. « Souvent j'ai fait le tapin entre Ludgate Hill et Charing Cross, des nuits entières, en hiver, avec le froid, la pluie, le gel et aussi avec la faim et la soif, et pas un seul client en vue. Je devais remonter dans ma mansarde, crevée, me coucher et essayer d'enterrer dans le sommeil ma faim et mon chagrin. Des fois, j'ai accroché des types, commerçants ou noceurs, qui passaient, soûls, et ils me tapaient dessus et pourtant il fallait que je sois gaie et de bonne humeur, minable comme j'étais, et dégoûtée et blanche de haine. » (Traduction de José-André Lacour).



WILLIAM HOGARTH, « MOLL, IN DEBT, IS PROSECUTED BY SIR JOHN GONSON, A WHORE-HUNTER OF THE PERIOD », 1731



**Annexe n°5**

Ce n'est que grâce à l'aide inespérée de Roderick que Miss Williams abandonne ce triste métier.

La jeune Elinor (*Ferdinand Count Fathom*) que Ferdinand a rencontrée dans la diligence allant de Cantorbéry à Londres, est séduite et abandonnée par lui. Venant d'un milieu assez modeste de la campagne, elle n'a aucune connaissance à Londres, elle est sans argent car Ferdinand lui a dérobé le peu qu'elle avait et n'arrive pas à se procurer un travail honnête, sa déchéance devient alors inévitable.

Le veuvage est aussi une des causes de la chute de la femme dans la prostitution. Ne pouvant plus bénéficier de l'aide matérielle du mari, la femme est souvent contrainte à faire ce choix, surtout si elle a des bouches à nourrir.

Pour Francisco Rico<sup>310</sup>, Antona (*El Lazarillo de Tormes*) se serait prostituée lorsqu'elle était blanchisseuse pour le compte de certains garçons d'écurie du commandeur de la Madeleine<sup>311</sup>. Elle fréquentait les écuries et exerçait probablement la fonction de « establera », soit un type de prostituée de bas niveau dont les clients étaient principalement les valets d'écurie. Plus tard lorsqu'elle entre au service des aubergistes de la Solana « padesciendo mil importunidades »<sup>312</sup>, peut-être s'est-elle là encore livrée à la prostitution ? Francisco Rico s'appuie sur la mauvaise réputation qu'avaient à l'époque les femmes de chambre pour justifier ses convictions. La réputation des hôtelières et des domestiques n'était pas des meilleures dans la littérature de l'époque car elles étaient souvent disposées à égayer les nuits des hôtes et des voyageurs. De plus, Antona subissait « mil importunidades » car la présence du petit noiraud était la preuve aux yeux de tous qu'elle avait mené une vie peu recommandable. Rappelons également que l'esclave Zaide utilise le terme grossier « hideputa »<sup>313</sup> en s'adressant à son propre fils. Il peut s'agir d'une simple exclamation mais pris au sens littéral c'est une véritable offense pour Antona. Elle serait donc une veuve qui a vendu ses faveurs sexuelles pour obtenir des

---

<sup>310</sup> Rico Francisco, « En torno al texto crítico del Lazarillo de Tormes », *Hispanic Review XXXVIII*, University of Philadelphia Press, 1970, p. 405-419.

<sup>311</sup> Cf. l'article de Valentine Castellarin « La vision de la femme dans le Lazarillo de Tormes », visible sur le site du DESE de Bologne, partie « travaux des doctorants ».

<sup>312</sup> Op. cit. tractado primero, « endurent mille maux. » (Traduction de Maurice Molho).

<sup>313</sup> « fils de pute ».

bénéfices matériels. Jeanine Montauban<sup>314</sup> partage cette opinion avec Francisco Rico. Elle formule l'hypothèse que la mère de Lazare se soit prostituée, de par les allusions aux moulins et au fleuve, les moulins et le fleuve étant d'ordinaire des lieux de prostitution.

Pour ce qui est des fileuses de coton, si souvent disponibles envers Lazare, elles sont présentées de façon équivoque dans le récit. Le narrateur ne leur attribue-t-il pas le diminutif péjoratif de « cillas » ?

A mi diéronme la vida unas mujercillas hilanderas de algodón, que hacían bonetes y vivían par de nosotros, con las cuales yo tuve vecindad y conocimiento.<sup>315</sup>

La relation qu'il entretient avec ces « mujercillas » est assez ambiguë. L'utilisation des termes « vecindad » et « conocimiento » pour expliquer la naissance de leurs rapports pourrait ne pas être innocente. Les deux substantifs peuvent avoir une double signification. « Conocimiento » est une possible référence biblique du verbe connaître<sup>316</sup>. « Ella y un hombre moreno, de aquellos que las bestias curavan, vinieron en conocimiento. »<sup>317</sup> En ce qui concerne le mot « vecindad », il est facile de le rapprocher des termes « posada » et « conversación » qui servent à signaler les relations charnelles existant entre Antona et Zaide. « De manera que continuando la posada y conversación, mi madre vino a darme un negrito muy bonito. »<sup>318</sup> La présence de cette isotopie figurative de type érotique suggère une tout autre interprétation aux visites que faisait Lazare à ces femmes, d'autant plus qu'à cette époque, les femmes qui pratiquent ce métier ne jouissent pas d'une bonne réputation. Quant aux prostituées de Tolède qui apparaissent au bord du fleuve en compagnie de

---

<sup>314</sup> Montauban Jeanine, *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*, Madrid, Visor Libros, 2003, p. 49.

<sup>315</sup> Op. cit. tractado tercero, « Pour ce qui est de moi, quelques pauvres femmes me sauvèrent la vie, bonnetières et filandières de coton qui demeuraient auprès, desquelles pris connaissance à raison du voisinage. » (Traduction de M. Molho, p. 36).

<sup>316</sup> Evangile selon Saint Luc, I, 34. (Marie dit à l'ange : « Comment cela sera-t-il, puisque je ne connais point l'homme ? »)

<sup>317</sup> Op. cit. tractado primero. « ...tellement qu'elle et un nègre, de ceux qui pansent les bêtes, vinrent à grande connaissance. » (Traduction de M. Molho, p. 5).

<sup>318</sup> Op. cit., tractado primero. « Tant se prolongèrent ces conversations et bon accueil que ma mère en vint à me donner un petit noiraud fort joli. » (Traduction de M. Molho, p. 6).

l'écuyer, elles sont vite cataloguées par Lazare pour leur vénalité. Ces Vénus, fortes de leur beauté, ont dès lors un prix et Lazare comprend bien pourquoi elles se détournent immédiatement du pauvre écuyer dont la misérable condition est évidente.

Dos rebozadas mujeres, al parescer de las que en aquel lugar no hacen falta.<sup>319</sup>

[...] muchas tienen por estilo de irse a las mañanicas del verano a refrescar y almorzar sin llevar qué, por aquellas frescas riberas, con confianza que no ha de faltar quien se lo dé, según las tienen puestas en esta costumbre aquellos hidalgos de lugar.<sup>320</sup>

Il s'agit là de prostituées qui en échange des faveurs habituelles, demandent de la nourriture. La catégorie à laquelle elles appartiennent est nommée « mujeres rebozadas »<sup>321</sup> car elles couvrent le bas de leur visage avec un rebozo ou mantilla, en guise de signal d'identification.

Justina (*La pícaro Justina*) omet de parler de ses aventures sexuelles mais n'oublions pas qu'elle décide d'écrire parce qu'elle est malade. « Mas ya querréis decirme, pluma mía, que el pelo de vuestros puntos está llamando a la puerta y al cerroyo de las amargas memorias de mi pelona francesa. »<sup>322</sup> La « pelona francesa » n'est autre que la syphilis, elle était ainsi appelée car elle laissait ses victimes chauves. La narratrice ne décrit pas ses abus vénériens mais met en évidence ses conséquences. De plus elle affirme : « No hay hombre a quien no me someta »<sup>323</sup> et elle ajoute un peu plus loin qu'elle craint fort qu'on ne puisse lui attribuer un sixième nom débutant par la lettre « p » aux cinq qui la caractérisent déjà : pícaro, pobre, poca vergüenza, pelona y pelada.<sup>324</sup>

---

<sup>319</sup> Op. cit. tractado tercero. « deux femmes au visage voilé, dont semble qu'il y a foison à Tolède. » (Traduction de M. Molho, p. 32).

<sup>320</sup> Op. cit. tractado tercero. « La plupart font état de s'en aller déjeuner et prendre la fraîcheur, aux matins d'été, le long de ces fraîches rives, sans y rien porter toutefois, en l'assurance qu'il n'y deffaudra quelqu'un qui les convie, à quoi les ont accoutumée gentilshommes de l'endroit. » (Traduction de M. Molho, p. 32).

<sup>321</sup> « Femmes au visage couvert d'une mantille. » (Traduction libre).

<sup>322</sup> Op. cit. p. 29. « Laisse moy je te prie poursuivre mon projet, ne m'accuse point de ma pelade autant que je la décrive et la déclare moy-mesme. A voir ton impatience et ton indiscrétion, il sembleroit que tu me voulusses obliger à me décoifer et me mettre in puribus. » (Traduction anonyme de 1636).

<sup>323</sup> Op. cit. p. 61. « Il n'existe aucun homme auquel je ne me soumette pas. » (Traduction libre).

<sup>324</sup> Op. cit. p. 61. « Pícaro, pauvre, sans honte, chauve et fauchée. » (Traduction libre).

ETIENNE JEAURAT « LA CONDUITE DES FILLES DE JOIE À LA SALPÊTRIÈRE »  
(MUSÉE CARNAVALET, PARIS), 1755



Annexe n° 6

Dans le cas d'Elena (*La hija de la Celestina*), il est indiqué de façon explicite qu'elle se livre très tôt à la prostitution. Elle est vendue trois fois comme vierge. A la mort de sa mère, Elena s'allie avec Montúfar, qui devient son protecteur.

Mistress Mary (*The English Rogue*) est un autre exemple de jeune fille séduite, qui se retrouve avec un enfant sur les bras et rejetée par ses parents qui refusent de subir la honte d'avoir une fille-mère. Elle finit par se prostituer sur conseil de sa propre tante lui faisant miroiter des gains faciles.

La femme qui se prostitue par nécessité est doublement victime puisqu'elle est aussi passible de condamnation.

### 2-3-La femme seule

La comédienne et la prostituée sont toutes deux victimes de leur choix, car elles se retrouvent souvent seules après avoir mené une vie dissolue. Le revers de la profession de comédienne est bien celui de n'attirer l'attention des divers prétendants que de façon passagère, lorsqu'ils se sont lassés, ils vont chercher mieux. Sarabía se lasse bien vite de Teresa qu'il ne considère plus que comme un moyen de se procurer l'argent nécessaire à ses vices, de même que Laure qui est rapidement abandonnée par les divers protecteurs qui se montrent amoureux et généreux pour un temps seulement. Le corrégidor Pedro Zendono n'a qu'une brève liaison avec elle, le riche Ambrosio de Nisana reste son amant pendant seulement six mois.

Je m'accommodais fort d'une vie si agréable ; mais elle ne dura que six mois. Les seigneurs sont sujets à changer. Sans cela, ils seraient trop aimables. Dom Ambrosio me quitta pour une jeune coquette grenadine qui venait d'arriver à Séville avec des grâces et le talent de les mettre à profit.<sup>325</sup>

Laure décide de se retirer dans un couvent après avoir subi la triste perte de sa fille Lucrece. Elle se retrouve seule, ayant perdu tout espoir de reprendre goût en la vie.

---

<sup>325</sup> Op. cit. p. 345.

Laure, de son côté, ne pouvant se consoler de la perte de sa fille, et d'avoir sa mort à se reprocher, se retira dans le couvent des Filles Pénitentes, pour y pleurer les plaisirs de ses beaux jours.<sup>326</sup>

L'ultime perspective de la prostituée Paquette (*Candide ou l'optimisme*) est semblable à celle de Laure dans *Gil Blas*.

Ah ! Monsieur, si vous pouviez vous imaginer [...] et de n'avoir en perspective qu'une vieillesse affreuse, un hôpital et un fumier, vous concluriez que je suis une des plus malheureuses créatures du monde. <sup>327</sup>

Paquette est consciente qu'elle finira ses vieux jours en pleine solitude. Lorsqu'elle aura perdu ses attraits, les hommes n'auront plus aucun intérêt pour elle.

Dans la plupart des œuvres de fiction, les femmes sont présentées selon les grands états de leur vie : filles, épouses, mères, veuves, vieilles. Elles occupent une place fondamentale dans le récit puisqu'elles ont dans la majorité des cas, le rôle d'agent, à l'origine des changements qui ont lieu. La jeune fille est la plupart des cas un agent volontaire ou involontaire, c'est un personnage actif qui subit rarement sans réagir. La mère appartient toujours à la catégorie des agents conservateurs, elle assume parfois le rôle d'agent protecteur mais elle est surtout un agent frustrateur. L'image de la mère qui en ressort est donc généralement négative. La femme mariée a la fonction d'agent modificateur. Elle se présente occasionnellement comme un agent améliorateur, elle est plutôt un agent dégradeur. Quant à la femme en dehors du mariage, elle influence par son action informatrice, dissimulatrice, intimidatrice... le cours des événements.

Ces personnages ne peuvent être caractérisés sans prendre en considération les différents lieux où ils s'insèrent et dans lesquels ils évoluent, aussi proposons-nous de les explorer afin de voir quelle place ils occupent dans l'univers féminin.

---

<sup>326</sup> Op. cit. p. 945.

<sup>327</sup> Op. cit. p. 124.

**DEUXIÈME PARTIE :  
LES ESPACES DU FÉMININ**



Si l'on excepte l'intérêt porté à l'espace par la critique positiviste de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, il faut attendre la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle pour que la critique se penche sur la notion d'espace littéraire. La parution de l'essai de Maurice Blanchot<sup>328</sup> en 1955 marque le début des différentes approches critiques sur cette notion. Maurice Blanchot part du principe que donner vie à la littérature équivaut à dire qu'elle doit "avoir lieu". Selon lui, la littérature est indissociable d'un espace où un événement est en mesure de se produire. En ce sens, pour que la littérature "ait lieu", il est indispensable qu'un espace soit présent pour pouvoir l'accueillir.

Gaston Bachelard<sup>329</sup> accorde un intérêt particulier aux lieux favoris de sa vie intime, en tenant compte de la poétique de ces sites dans leur rapport immédiat à la rêverie, ou encore dans leur lien avec une topographie mythique intemporelle. Quant à Gilbert Durand<sup>330</sup>, il situe l'espace dans un cadre anthropologique et cherche à établir les lois immuables de la perception esthétique dans le vaste domaine de l'imagination. L'attention de ces deux critiques porte plutôt sur la problématique de l'espace imaginaire que sur l'univers romanesque proprement dit.

C'est grâce à Gérard Genette<sup>331</sup> qu'apparaît une étude plus éclairante sur le sujet. Dans *Espace et langage*, Genette rappelle qu'il faut distinguer les notions d'espace qui s'appliquent au signifié d'un discours de celles qui s'appliquent au signifiant. Dans sa description de la spatialité dans le roman, il s'attache avant tout au signifiant. Il distingue quatre formes de spatialité dans la littérature : la spatialité inhérente à l'utilisation du langage (prédominance de termes spatiaux), la spatialité du texte écrit (le signifiant comme trace écrite, comme matérialité qui s'inscrit dans l'espace), la spatialité que suppose toute rhétorique ou figure de style et la spatialité de la production littéraire universelle (l'espace intertextuel de tous les textes existants).

---

<sup>328</sup> Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

<sup>329</sup> Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, 1957.

<sup>330</sup> Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1967.

<sup>331</sup> Genette Gérard, « Espace et langage », in *Figures I*, Paris, Seuil, Collection Points, 1966, p. 101-108.

Genette s'interroge en particulier sur la spatialité textuelle<sup>332</sup> :

Y-a-t-il de la même façon, ou d'une manière analogue, quelque chose comme une spatialité littéraire active et non active, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ?

En 1978, le comparatiste belge Jean Weisgerber<sup>333</sup> fait remarquer dans son étude consacrée à l'espace romanesque, la relative rareté des ouvrages théoriques concernant la notion d'espace en littérature et ses applications pratiques.

L'espace du roman n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnages que celui-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part<sup>334</sup>.

Depuis, la critique s'est penchée avec plus d'attention sur cette notion d'espace littéraire.

Henri Mitterand<sup>335</sup> réserve à l'espace une place plus prépondérante dans le monde fictif : « C'est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un ubi autant qu'un quid ou d'un quando; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité. »

L'espace se dispose de telle manière qu'il facilite les déplacements, en permettant aux personnages de circuler sur les routes, d'entrer, de sortir... Les déplacements incessants constituent la consistance de l'espace. L'espace génère les intrigues et les actions. L'espace et l'action se déterminent réciproquement en fonction des programmes narratifs.

---

<sup>332</sup> Genette Gérard, « La littérature et l'espace » in *Figures II*, Paris : Seuil, Collection Points, 1969, p. 43-48.

<sup>333</sup> Weisgerber Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, éditions l'Age d'homme, Bibliothèque de littérature comparée, 1978, 265 p.

<sup>334</sup> Op. cit. p. 14.

<sup>335</sup> Mitterand Henri, « Le lieu et le sens » dans *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 189-212.

La démarche décrite par Philippe Hamon<sup>336</sup> pour l'étude du personnage prend en considération chaque lieu comme un acteur du roman. Il parle de « lieux cybernétiques » où se stocke, se transmet, s'échange, se met en forme l'information.

Plus récemment, les travaux de Jacques Soubeyroux<sup>337</sup> s'efforcent d'apporter une approche méthodologique à l'étude de l'espace littéraire. Soubeyroux propose d'appréhender la notion d'espace littéraire sous trois angles : le repérage et la classification des lieux, l'analyse toposémique et l'analyse symbolique de l'espace.

Cette notion d'espace littéraire nous a paru fort judicieuse car elle permet de prendre en considération les différents aspects qui sont présents dans le roman picaresque. Aussi, suivrons-nous les grandes lignes de cette approche pour rédiger ce chapitre.

Notre investigation du système de la représentation des espaces féminins dans les romans picaresques de notre corpus s'intéressera à dégager les différentes fonctions narratives des espaces et à voir quelles relations s'établissent entre les lieux et les personnages féminins. Nous essaierons de démontrer que l'espace est la représentation verbale d'un lieu physique dont la fonction est avant tout d'éclairer le comportement des personnages féminins sur lesquels nous concentrerons notre attention.

Nous nous attacherons à recenser les lieux<sup>338</sup> où évoluent les personnages féminins, à voir comment ils sont décrits et caractérisés, quelle est leur fonction narrative et quels sont les rôles thématiques des personnages à l'intérieur de ces lieux déterminés.

---

<sup>336</sup> Hamon Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

<sup>337</sup> Soubeyroux Jacques, « Le discours du roman sur l'espace, approche méthodologique », in *Lieux dits, Recherches sur l'espace dans les textes ibériques*, Cahiers du GRIAS n°1, Saint-Etienne, 1993.

<sup>338</sup> Nous utiliserons les deux termes « espace » et « lieu » dans l'acception générale du dictionnaire. Dans le Petit Robert, l'espace est défini comme « un lieu plus ou moins délimité », alors que le lieu est une « portion déterminée de l'espace ».

### I-LES ESPACES TOPOGRAPHIQUES

Il est nécessaire de rappeler toute l'importance du déplacement dans ces récits, l'espace picaresque comprenant toujours le motif de l'errance.

Les espaces topographiques sont construits à partir de signes qui se réfèrent à la réalité. Dans les romans de notre corpus, ce type d'espace est caractérisé par les toponymes qui indiquent des pays, des villes, des quartiers, des rues, des places ou bien des villages ou des pays lointains. Comme l'indique Roland Barthes<sup>339</sup>, la première fonction de l'espace, construit sur la base de toponymes, est de dénoter la réalité. L'effet de réel qu'exige le recours au genre autobiographique suppose que soient employés les noms de lieux qui permettent au lecteur d'avoir une vision plus réaliste de l'espace.

Les déplacements des personnages féminins ont lieu essentiellement sur le continent européen (Espagne, France, Belgique, Angleterre, Allemagne, Italie) et pour quelques rares exceptions sur le continent américain. L'abondance des toponymes, urbains et non, est signe de l'intensité des déplacements des personnages. Le récit autobiographique des personnages féminins est scandé par les déplacements de l'héroïne. La référence à l'espace sert presque toujours de transition entre deux épisodes.

L'espace diégétique des différents romans pris en examen est généralement urbain ; les espaces ruraux sont moins fréquents.

La pícara Justina quitte l'auberge familiale située à Mansilla de las mulas, « es pueblo pasajero y de gente llana del reino de León »<sup>340</sup>, pour se rendre à Arenillas (un pueblo que cae junto a Cisneros)<sup>341</sup> pour assister à la fête patronale. Le village est en fête et l'ambiance anime le désir de danser de la pícara. C'est là qu'a lieu l'enlèvement de Justina. De retour chez elle à Mansilla, elle projette d'aller visiter la ville de León dont les clients de l'auberge familiale ont parlé avec enthousiasme. La visite de Justina est donc purement touristique, elle veut satisfaire à une curiosité personnelle. La ville de León fait l'objet d'une

---

<sup>339</sup> Barthes Roland, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, p. 81-90.

<sup>340</sup> Op. cit. Libro primero, cap. III, núm. I, p. 60. « C'est un village de passage peuplé de gens simples appartenant au royaume de León. » (Traduction libre).

<sup>341</sup> (un village qui se trouve près de Cisneros).

description détaillée de la part de la narratrice, « Está solas tres leguas de mi pueblo.<sup>342</sup> » Marcel Bataillon<sup>343</sup> montre que l'attention que l'auteur de la *Pícara Justina* démontre à la ville de León s'explique par le passage de la Cour de Philippe III en vue d'établir un canoniat dans la cathédrale de León en février 1602. Justina s'attache à décrire la cathédrale dont elle souligne l'élégance, le monastère de San Claudio, le monastère de San Marcos. L'itinéraire emprunté par la pícara peut facilement être suivi sur une carte : la puente del Castro, la puente de San Marcos, la puerta de San Lázaro, la fuente de Jabalina, la calle de Santa Cruz, Plaza y Calle Nueva, la Iglesia Mayor, la calle Renueva, los dos ríos de León. Justina se déplace ensuite à Rioseco, probablement Medina de Rioseco, pour suivre le jugement en appel de son affaire d'héritage. Pendant ses déplacements, Justina fréquente surtout les auberges et les tavernes ainsi que les églises. Les auberges sont surtout caractérisées par la saleté, la malhonnêteté des aubergistes et les tavernes sont des endroits malfamés.

Teresa (*La niña de los embustes*) passe son enfance près du fleuve Manzanares. Elle grandit dans une auberge située dans la calle de la Cava de San Francisco (el mesón de las dos hermosas)<sup>344</sup> tenue par sa mère. L'auberge est meublée avec les moyens du bord, le nécessaire est acheté dans les ventes aux enchères pour ne dépenser que le nécessaire. L'ambiance qui est décrite est celle d'un lieu agréable où Teresa jusqu'à l'âge de dix ans y est fort à son aise. A la mort de son père, elle entre au service de deux vieilles femmes veuves dont la maison n'est pas décrite. La maison est un lieu très fréquenté par les prétendants de Teodora, la fille d'une des vieilles femmes et par les clientes de Teresa, car c'est dans cette maison qu'elle débute avec son activité de confectionneuse de perruques.

No se vaciaba la casa de mujeres de todos estados, unas, peladas de enfermedades ; otras, calvas de naturaleza ; otras, con canas de muchos años ; todas venían con buenos deseos de enmendar sus defetos. »<sup>345</sup>

---

<sup>342</sup> « La ville de León n'est qu'à trois lieues de mon village ».

<sup>343</sup> Bataillon Marcel, *Picaros y picaresca*. Persiles, Taurus, 1968, chapitre 5 « Una vision burlesca de los monumentos de León en 1602. » p. 123.

<sup>344</sup> L'auberge des deux beautés. (Traduction libre).

<sup>345</sup> Op. cit. p. 68. « La maison était toujours pleine de femmes de tous les états ; les unes chauves à cause de maladies, les autres chauves de nature, les autres encore avec des cheveux blancs

Teresa loge ensuite chez son futur époux, le vieil hidalgo nommé Lupercio de Saldaña. La protagoniste apprécie particulièrement cette période de sa vie, elle vit dans le luxe, est servie et cajolée. Après le mariage, elle se sent opprimée à cause de la jalousie excessive de son mari. Désormais il l'accompagne partout où elle se rend. A sa mort elle entre au service d'une comtesse, doña Berenguela, qui vit dans un palais. Puis elle retourne pendant quelque temps chez les deux veuves avant de quitter Madrid pour aller à Cordoue où elle espère gagner de l'argent en faisant des perruques. Sur le chemin, elle est attaquée par des brigands, dévalisée et tenue prisonnière dans une baraque dans la Sierra Morena. Elle réussit à s'enfuir et atteint le refuge d'un ermite puis elle rejoint Cordoue. A partir de là tous les déplacements de Teresa sont dus à ses agissements malhonnêtes qui l'obligent à quitter la ville où elle se trouve pour se cacher. Elle se déplace ensuite à Malaga et se rend chez don Sancho de Mendoza où elle se fait passer pour sa fille. Une fois démasquée, elle quitte Malaga pour se rendre à Grenade où elle retrouve son ami Sarabía et l'épouse. A sa mort elle prend la route de Séville où elle épouse un péruvien, don Alvaro. La présence de quelques galants dans la rue met son vieux mari en alerte et est la cause de leur déménagement. Elle habite désormais dans un logement qui se trouve dans un quartier près de San Agustín et de la puerta de Carmona. Après le drame qui pousse son mari à s'enfuir, elle décide de se rendre à Tolède où elle loue une maison près de la plaza de Zocodover. Seul l'extérieur de l'habitation est mentionné : il s'agit d'une maison avec deux portes d'entrée. La bourle faite aux deux gentilshommes de Toledo l'oblige à repartir. A Madrid, elle s'installe dans le quartier de San Sebastián. Ce quartier a une bonne réputation et se trouve à proximité de deux théâtres. Son appartement est bien décoré, spacieux, digne d'une personne respectable. Après quelques moments difficiles, elle quitte Madrid pour Alcalà. Elle loge pendant quelques jours chez son amie Teodora avant de prendre un logement personnel.

L'héroïne de *La garduña de Sevilla*, est surtout présente dans sa ville natale : Séville. Elle se déplace de ville en ville soit après la mort d'un de ses maris soit après avoir commis un délit en compagnie de son acolyte Garay, qui était un ami

---

depuis de longue date ; toutes venaient avec le désir de corriger leurs défauts. » (Traduction libre).

de son père. Les déplacements se limitent à la ville de Madrid et à la région de l'Andalousie, dont elle parcourt les villes principales. Les différentes maisons et les auberges ne sont pas décrites. Les lieux ne sont nommés que parce qu'il s'y passe quelque chose qui fait progresser le récit.

Elena (*La hija de la Celestina*) est originaire de Madrid. Sa mère décide de partir pour Séville avec elle, car une affaire a mal tourné. En chemin, elles sont attaquées par des bandits qui les dérobent et tuent la mère d'Elena. Elena retourne alors à Madrid où elle loge chez une amie. Elle y rencontre Montúfar et la fidèle Mendez. Ensemble, ils se rendent à Tolède où Elena met en place la bourle contre don Sancho. Poursuivis par ce dernier, ils s'enfuient à Madrid puis à Burgos et à Guadarrama où les deux femmes décident d'abandonner Montúfar, fort malade et de prendre la route de Burgos. Vite repris de son affaiblissement, il les rejoint alors qu'elles traversent une montagne. Il vole leurs bijoux et leur argent et les attache à un arbre pendant quelque temps avant de venir les libérer. Le trio à nouveau réuni se rend à Séville. Leurs mauvaises actions sont la conséquence de l'arrestation de La Mendez et la fuite de Montúfar et d'Elena à Madrid. Les différents déplacements d'Elena sont dictés par la nécessité de fuir les villes dans lesquelles elle a été démasquée.

La protagoniste du roman de Madame de Villedieu parcourt la France de long en large puis se rend en Belgique et en Allemagne. Ses nombreux voyages la conduisent à Versailles, Bruxelles, Montpellier, le Val-de-Grâce, Paris (le Louvre, le Pont-Marie, Le labyrinthe du jardin des simples<sup>346</sup>), la forêt de Senlis, Tournai, Bourbon (le Prieuré de Saint George proche de Bourbon), Grenoble, le Languedoc, Grenoble à nouveau, Lyon (L'abbaye de Saint Pierre), Paris, le pays d'Artois, Spa, Liège (la belle maison de Modave appartenant à Monsieur de Marsin est l'unique habitation qui mérite une petite description de la part de la narratrice), Maubeuge, Bruxelles, au pays de Liège, Cologne. Que de déplacements pour Henriette-Sylvie de Molière ! Elle n'est pas sitôt arrivée dans un lieu qu'elle en repart. Elle voyage pour des raisons bien précises, soit pour s'éloigner d'un mari jaloux ou d'un amant importun, soit pour essayer de retrouver celui qu'elle aime, le Comte d'Englesac. Les châteaux et les maisons

---

<sup>346</sup> Actuel Jardin des Plantes.

des villes où elle réside sont à la fois des refuges et des prisons, selon les circonstances. Elle trouve par exemple refuge dans le château du marquis de Birague mais elle ne se sent pas en sécurité car son hôte voudrait la séduire. Elle est ensuite reçue dans le château de Mme d'Englesac, où un incendie se propage. Elle loge dans la maison de Mme de Séville, sa protectrice, à Bruxelles, dans la maison d'une présidente en province, dans la maison d'une marquise tombée amoureuse de Sylvie travestie en homme, dans des auberges, dans les couvents. L'héroïne de Defoe est, à l'instar d'Henriette-Sylvie, une grande voyageuse. Defoe situe le récit dans l'Angleterre en pleine expansion industrielle et commerciale de la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle. Le récit de Moll Flanders est scandé par les différents déplacements de l'héroïne. Les lieux sont identifiés par leur nom. La quantité de lieux précisés indique les différents déplacements de la protagoniste qui de sa naissance dans la prison de Newgate à Londres, se rend dans de nombreux endroits qui sont pour les villes : Colchester (en Essex) où Moll a passé son enfance chez sa nourrice, Londres, Oxford (Moll fait référence aux collègues, à l'université), Bath où elle loge à son retour du Nouveau Monde et où elle rencontre le gentilhomme londonien, Chester, Dunstable, Liverpool, Gloucester, Stone (dans le Cheshire), etc. ; pour les comtés : le Lancashire et pour les colonies : La Virginie et le Maryland. Lorsqu'elle se trouve à Londres, il est fait état de références précises aux quartiers : Redriff, La Cité, Covent Garden, St Jame's Park... Le quartier de la Monnaie est décrit comme un endroit sordide, il est situé à Southwark, de l'autre côté du fleuve, hors de la juridiction de Londres. Les débiteurs fugitifs y cherchaient refuge comme dans le quartier de Whitefriars. Il y règne un climat de méfiance, les habitants du quartier étant là pour se cacher. Parmi les rues qui sont nommées figurent : Long-Lane, Charterhouse-yard, John's Street, Smithfield, Chick-Lane, Field-Lane, Holborn-Bridge. Lorsque Moll commence sa carrière de voleuse, elle décrit avec précision les trajets suivis lors des différentes expéditions. La ville de Londres est comparée à un véritable labyrinthe, Moll se laisse emportée dans le méandre de ses rues : Long-Lane, Charterhouse-yard, John's Street, Smithfield, Chick-Lane, Field-Lane, Holborn-Bridge. « I cross'd and turn'd thro' so many ways and



turnings that I could never tell which way it was, nor where I went. »<sup>347</sup> Elle fait référence à des boutiques qui attirent son attention car elle pense y trouver quelque chose d'intéressant à voler (la boutique d'un apothicaire dans Leadenhall Street par exemple). Peu d'informations sont fournies sur les différents logements occupés par Moll : la narratrice précise juste l'endroit où elle a pris un logement à Londres : le logement d'Hammersmith, le logement de Saint-Jones. La maison de sa nourrice à Colchester est à l'image de l'austérité qui caractérise le personnage de la maîtresse d'école. Les quelques indications qui sont données dénotent la pauvreté de l'endroit où n'est présent que l'essentiel mais où sont inculqués les bons principes :

So that in a Word, excepting a plain Diet, course Lodging, and mean Cloths, we were brought up as Mannerly and as Genteely, as if we had been at the Dancing School.<sup>348</sup>

La maison de la dame de qualité de Colchester n'est qu'évoquée : c'est une grande maison bourgeoise sur deux étages. La chambre de Betty est la pièce où se concentre toute l'attention car c'est là qu'ont lieu les entrevues entre Betty et le fils aîné de la famille.

Mise à part Cunégonde (*Candide ou l'optimisme*), les autres protagonistes féminines de nos romans ne se déplacent pas beaucoup : Narcissa (*Roderick Random*) fréquente la haute société, elle va au bal, à l'opéra. Les espaces naturels sont soit des lieux de rencontre comme le jardin soit des lieux dangereux comme le chemin qui mène à la maison de Miss Thicket où Narcissa est victime d'une tentative de viol.

L'héroïne de Fielding (*Tom Jones*) vit dans l'opulence. Sa maison n'est pas décrite mais le paysage environnant est présenté comme un lieu délicieux. Son voyage à Londres la conduit dans plusieurs auberges. Le logement de Lady Bellaston à Londres ne fait pas non plus l'objet d'une description, il est seulement indiqué qu'il comporte un grand nombre de pièces. Quant à la maison

---

<sup>347</sup> Op. cit. p. 192. « Je traversai et tournai par tant de chemins et de tournants que je ne saurais jamais dire quel chemin je pris ni où j'allais. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>348</sup> Op. cit. p. 10. « Si bien qu'à ne point parler de la nourriture commune, du rude logement et des vêtements grossiers, nous étions élevés aussi civilement qu'à la classe d'un maître de danse. » (Traduction de Marcel Schwob).

que loue le père de Sophia (M. Western) à Londres, il fait office de prison pour la jeune fille.

Cunégonde vit dans un véritable paradis terrestre : le château de Thunder-ten-tronckh. Voltaire se contente d'en tracer quelques traits : « car son château avait une porte et des fenêtres. Sa grande salle même était ornée d'une tapisserie ». La vie au château est présentée comme une vie idyllique où règnent la tranquillité et la stabilité. L'arrivée des Bulgares au château met fin à cette vie de douceur. Le capitaine des Bulgares la prend à son service, Cunégonde est chargée de laver son linge et de préparer sa cuisine. Vendue à un juif nommé Issacar, elle est emmenée dans sa maison de campagne. Cunégonde la décrit comme un lieu somptueux, bien supérieur à ce qu'était son château natal. Puis elle est conduite au palais du grand Inquisiteur. Toutefois Cunégonde continue à résider chez le juif. Les retrouvailles de Candide et Cunégonde ont lieu dans « un cabinet doré ». Le canapé est recouvert de brocart, c'est-à-dire un riche tissu rehaussé de broderies en fils d'or et d'argent. La jeune femme apparaît à sa vue « brillante de pierreries ». Tous ces détails contribuent à créer une atmosphère de luxe un peu irréelle qui justifie l'impression de Candide « qui croyait rêver » et vivre « le moment présent comme un songe agréable. »<sup>349</sup>

La fuite vers le Nouveau Monde est déterminée par le meurtre de l'Inquisiteur. Le Nouveau Monde est présenté comme le meilleur des univers possibles. La traversée de l'Océan donne lieu à une narration où se succèdent des événements et non à une description car, à aucun moment, Voltaire ne fournit de détails sur l'Océan ou sur le port dans lequel ils abordent. L'arrivée sur le continent américain ne fait l'objet d'aucune description particulière, car ce décor n'est qu'un prétexte pour de nouvelles aventures qui s'enchaînent aussitôt. Les routes de Candide et Cunégonde se séparent à nouveau. Ils se retrouvent sur le rivage de la Propontide, dans la maison du prince de Transylvanie où Cunégonde et la vieille sont esclaves. Candide les libère. Ils vont tous vivre dans une métairie qui constitue en quelque sorte une société utopique puisque les hommes et les femmes qui y vivent ne relèvent directement d'aucun pouvoir politique ou religieux.

---

<sup>349</sup> Op. cit. chapitre septième, p. 47.

Nous avons pu constater après avoir passé en revue ces différents lieux caractérisés par la présence du personnage féminin, que les descriptions des lieux sont rares, elles se limitent quasiment toujours à ce qui est utile à l'intrigue. Une simple allusion à un événement, à un personnage en particulier, est suffisante pour localiser l'action. Les lieux n'ont pas de valeur propre, ils prennent de l'importance pour la fonction qu'ils recouvrent dans le récit.

## **II-LES FONCTIONS NARRATIVES DES LIEUX**

Ces lieux déterminent certaines actions qui ont une importance capitale dans la progression de la narration.

Selon Jean Weisberger<sup>350</sup>, une des caractéristiques modernes du roman picaresque est que le héros n'utilise plus le milieu selon ses besoins et ses possibilités, il devient le produit de l'espace et des lieux. Selon lui, la contamination réciproque de la nature et du personnage marque les débuts du roman moderne.

### **1-L'INITIATION**

Certains endroits sont fondamentaux pour l'apprentissage de la protagoniste. C'est là qu'elle acquiert des connaissances ou des comportements nouveaux qui vont marquer le reste de son existence.

---

<sup>350</sup> Weigerber Jean, *L'espace romanesque*, édition L'âge d'homme, Bibliothèque de littérature comparée, 1978, « Notes sur l'espace picaresque : la vie de Lazarillo de Tormes et Les aventures de Simplicius Simplicissimus ».

### 1-1-L'auberge familiale

L'auberge de « Mansilla de las mulas » est l'endroit où grandit Justina et où elle fait son apprentissage de la vie. La narratrice ne fait pas une description de l'auberge, elle n'est que suggérée. C'est le climat qui y règne qui a de l'importance. L'auberge familiale est pour Justina, le lieu de la tromperie par excellence. Cet espace familial va profondément modeler le comportement, la pensée, les sentiments de Justina qui apprend très tôt l'art de s'arranger, et de berner son prochain. Aucune place n'est faite aux sentiments, à l'honnêteté. Seule importe l'activité commerciale où tout est permis : le vol, l'escroquerie, le mensonge, la fraude sur la qualité et la quantité des denrées servies aux clients et aux montures. Ses parents l'initient à tromper les clients sur la marchandise et à les voler. Les aliments sont travestis, ils sont présentés sous forme de pâtés pour rendre l'aliment de base non identifiable. Ainsi la mère de Justina utilise des viandes coriaces qu'elle cuisine avec des sauces pour les rendre acceptables. Justine fait l'éloge de l'auberge familiale, c'est pour elle l'endroit idéal pour se former, c'est « l'université du monde ». Elle y apprend l'art de manier la réplique ingénieuse. « ¡Oh mesón, mesón! Eres esponja de bienes, prueba de magnánimos, escuela de discretos, universidad del mundo. »<sup>351</sup> L'ironie de l'auteur se manifeste par le fait qu'il va chercher dans la bible un patriarche (Abraham) et le fait patron des auberges.

Dígolo por un librito intitulado La Eufrosina, que leí siendo doncella, en el cual se refiere de un discrepito poeta, que para alabar el mesón, dijo que Abraham se preció en vida de ventero de ángeles, y en muerte, de mesonero de los peregrinos y pasajeros del limbo, los cuales tuvieron posada en su seno.<sup>352</sup>

---

<sup>351</sup> Op. cit. capítulo III, numero primero, p. 60. « Ô hostellerie hostellerie, tu es une éponge du bien, une sangsue du second sang de la vie qui est l'argent, bref tu es une caverne où l'on coupe la gorge aux hommes impunément. » (Traduction anonyme de 1636).

<sup>352</sup> Op. cit. capítulo III, número primero, p. 59. « Je n'ai rien rencontré qui fust digne de vous préférer, si ce n'est un vieux petit livre presque tout rongé de vermine qui me souvient avoir lu étant fille, intitulé L'Euphrosine, lequel parle d'un certain poète vermoulu qui pour louer l'hostellerie, dit que la maison du Patriarche Abraham avait servi d'hostellerie aux Anges durant sa vie et qu'après sa mort, il logeait encore dans son sein, les hommes pellerins et passagers du lymbe. » (Traduction anonyme de 1636).

Teresa (*Teresa de Manzanares*) ainsi que Grazia, la deuxième femme de Guzmán de Alfarache ont aussi été élevées dans une auberge. Teresa grandit dans l'auberge de « las dos hermosas », elle apprend très vite à servir le vin aux clients, à les entretenir avec ses chansons et ses histoires drôles et à recevoir en retour de bons pourboires. Elle sait également se méfier des hommes car le compagnon de sa mère, le licenciado Cebadillo, après avoir vécu à ses dépens, la quitte non sans lui avoir volé quatre cents écus et ses mulets, provoquant ainsi la ruine de sa mère.

Quant à Gracia, elle vit dans l'auberge tenue par sa mère et n'a d'autre ambition que de trouver un bon mari, sa mère étant restée veuve. A l'auberge maternelle, elle apprend à être agréable aux clients ; elle a beaucoup d'esprit et est fort judicieuse.

Era taimada la madre, buscaba yernos y las hijas maridos. No les descontentaba el mozo; diéronme cuerda larga, hasta dejarlas dentro de su casa, donde, cuando llegamos, me hicieron entrar en su aposento, que tenían muy bien aderezado.<sup>353</sup>

L'auberge est pour ces jeunes filles le point de départ d'un itinéraire de formation.

### **1-2-La maison**

Il se passe aussi des événements importants à l'intérieur de la maison, lieu où la femme passe généralement une bonne partie de son temps.

Lorsque Miss Betty (*Moll Flanders*) entre au service de la famille bourgeoise de Colchester, elle est âgée de dix-huit ans. C'est là que l'aîné des deux frères l'initie aux jeux de l'amour. Elle se laisse facilement séduire par Robert pour lequel elle ressent une forte attraction physique. La conquête de Robert se fait par petites étapes qui sont toujours associées à une récompense en argent de la part du

---

<sup>353</sup>Op. cit. IIème partie, livre III, chapitre V, p. 768. « Sa mère était une rusée ; elle cherchait des gendres et ses filles des maris. Le parti leur semblait bon. Elles me firent beau jeu et me laissèrent les accompagner jusqu'à leur maison où elles me firent entrer. » (Traduction de F. Reille).

séducteur. Ainsi Miss Betty associe les faveurs sexuelles à la rentabilité économique. Elle accepte un dédommagement en espèces et quelques belles paroles pour apaiser sa conscience.

Here's an earnest for you; and with that he pulls out a silk purse, with a hundred guineas in it, and gave it me; and I'll give you such another, says he, every year till I marry you. My colour came and went, at the sight of the purse, and with the fire of his proposal together, so that I could not say a word.<sup>354</sup>

Plus tard, lorsqu'elle prend conscience du refus de Robert de l'épouser, elle apprend à ne plus se fier aux belles paroles des hommes et à reconnaître leurs désirs de prédateurs sexuels.

Miss Betty fait aussi la triste expérience de l'amour romantique. Le récit de la séduction de Miss Betty peut être vu comme la montée du désir d'une demoiselle amoureuse qui cède à son amant : « Perhaps he found me a little too easie, for God know I made no resistance to him when he only hold me in his arms and kiss'd me »<sup>355</sup>.

Mais il ne faut cependant pas oublier de prendre en considération le rôle qu'a l'argent à partir de cette scène. La deuxième tentative de Robert se solde par quelques baisers et à cette occasion, elle reçoit cinq guinées. « I was more confounded with the money than I was before with the love. »<sup>356</sup> A une autre occasion encore elle reçoit une poignée d'or. « But thought of nothing but the fine words, and the gold. »<sup>357</sup> Betty est comme envoûtée par les mots prononcés et par l'or, cet or qu'elle contemple pendant des heures et qu'elle compte mille fois par jour. Au bout de ces diverses tentatives, Robert comprend qu'il est temps de la posséder. Son hypocrisie est telle qu'il lui fait une promesse de

---

<sup>354</sup> Op. cit. p. 28-29. « Voici quelque chose de sérieux pour vous, et là-dessus il tire une bourse de soie avec cent guinées et me la donna ; et je vous en donnerai une autre pareille, dit-il, tous les ans jusqu'à ce que je vous épouse. Ma couleur monta et s'enfuit à la vue de la bourse, et tout ensemble au feu de sa proposition, si bien que je ne pus dire une parole. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>355</sup> Op. cit. p. 23. « Il est possible qu'il me trouva un peu trop facile, car je ne lui résistai pas tandis qu'il ne faisait que me tenir dans ses bras et me baiser. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>356</sup> Op. cit. p. 23. « Je fus plus confondue de l'argent que je ne l'avais été auparavant de l'amour. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>357</sup> Op. cit. p. 25. « Je ne pensais à rien qu'aux belles paroles et à l'or. » (Traduction de Marcel Schwob).

mariage afin de s'assurer de son consentement. Elle reçoit alors en compensation de sa défloration, la somme de cent guinées. Elle n'est aucunement préoccupée par son geste, elle accepte la bourse et la met dans son corsage comme s'il s'agissait d'une transaction commerciale.

Pour la jeune Miss Williams (*Roderick Random*), la situation est semblable car elle se montre tout aussi naïve que Miss Betty. Après avoir été chassée de chez ses parents à cause de sa grossesse, elle trouve refuge chez sa tante. Son séjour chez elle est déterminant puisqu'elle se laisse convaincre et accepte de se livrer à la prostitution.

Quant à Laure et à Phénice (*Gil Blas de Santillane*), au départ femmes de chambre de comédiennes, elles ont, grâce à leur activité, la possibilité de partager le style de vie des comédiennes. C'est chez leurs maîtresses qu'elles s'initient à la comédie, c'est le tremplin de leur départ dans la « vie comique »<sup>358</sup>.

### **1-3-La rue**

La rue est un lieu où tous les dangers peuvent se présenter, où se croisent les personnes appartenant aux différentes classes sociales, où il est possible de voir sans être vu.

Moll Flanders commence son activité de voleuse dans le méandre des rues londoniennes. La ville devient un véritable labyrinthe dans lequel elle pénètre sans savoir où le chemin parcouru la conduira. Désormais elle saisit les occasions qui se présentent à elle, sachant qu'elle pourra disparaître en empruntant n'importe quelle rue qui la mènera dans ce labyrinthe. « I went out now by day-light, and wandred about I knew not whither, and in search of I knew not what. »<sup>359</sup>

Miss Williams (*Roderick Random*) connaît les aspects les plus déplorables de la prostitution lorsqu'elle est contrainte d'arpenter les rues pour se procurer ses futurs clients.

---

<sup>358</sup> Op. cit. Livre VII, chap. VII.

<sup>359</sup> Op. cit. p. 193-194. « Je sortis maintenant à la lumière du jour, et j'errai je ne sais où, et en cherche de je ne sais quoi. » (Traduction de Marcel Schwob).

I frequently suffered the most brutal treatment, in spite of which I was obliged to affect gaiety and good humour, tho' my soul was stung with resentment and disdain, and my heart loaded with grief and affliction. In the course of these nocturnal adventures, I was infected with the disease, that in a short time render'd me the object of my own abhorrence.<sup>360</sup>

### 1-4-La prison

Souvent présentée comme un lieu implacable et macabre dans les romans, la prison est l'endroit où toute l'horreur du monde transparait. Dans le roman de Defoe (*Moll Flanders*), la prison est le cadre de toutes les vilénies mais aussi de la rédemption. Aussi bien Moll que Jemy, son deuxième mari qu'elle retrouve en prison, se repentent de leurs actions et ne pécheront plus. La prison est également un lieu d'initiation au microcosme social qu'elle représente.

I got no sleep for several nights or days after I came into that wretch'd place, and glad I wou'd have been for some time to have died there, tho' I did not consider dying as it ought to be consider'd neither, indeed nothing could be fill'd with more horror to my imagination than the very place, nothing was more odious to me than the company that was there: O! If I had but been sent of any place in the World, and not to Newgate, I should have thought myself happy.<sup>361</sup>

---

<sup>360</sup> Op. cit. chapter XXIII, p. 136. « Des fois, j'ai accroché des types, commerçants ou noceurs, qui passaient, soûls, et ils me tapaient dessus et pourtant il fallait que je sois gaie et de bonne humeur, minable comme j'étais, et dégoûtée et blanche de haine. C'est dans une de ces parties nocturnes que j'ai attrapé cette maladie qui me dégoûte de moi-même. » (Traduction de José-André Lacour).

<sup>361</sup> Op. cit. p. 274-275. « Je ne pus dormir pendant plusieurs nuits et plusieurs jours après que je fus entrée dans ce misérable lieu : et durant quelque temps j'eusse été bien heureuse d'y mourir, malgré que je ne considérasse point non plus la mort ainsi qu'il le faudrait ; en vérité, rien ne pouvait être empli d'horreur pour mon imagination que le lieu lui-même : rien ne m'était plus odieux que la société qui s'y trouvait. Oh ! Si j'avais été envoyée en aucun lieu de l'univers, et point à Newgate, je me fusse estimée heureuse ! » (Traduction de Marcel Schwob).



WILLIAM HOGARTH, « MOLL IN PRISON » (SHE BEATS HEMP AMONG THE OTHER CRIMINALS, WHILE HER MAID ENCOURAGES THEFT), 1731



Annexe n° 7

Le premier impact de la prison est dévastant pour Moll Flanders. Le monde qu'elle a sous les yeux est répugnant. Les prisonniers vivent dans la saleté, ils souffrent de la faim et sont parfois torturés. Toutefois, après une période passée dans cet enfer, Moll finit par s'y accoutumer.

All my terrifying thoughts were past, the horrors of the place, were become familiar, and I felt no more uneasinesses at the noise and clamours of the prison, than they did who made that noise; in a word, I was become a meer Newgate-Bird, as wicked and as outrageous as any of them.<sup>362</sup>

### **2-LA TRANSGRESSION**

Certains lieux sont plus propices à la transgression que d'autres ; à l'intérieur de la maison et dans la chambre principalement, il se passe des scènes pouvant être considérées obscènes.

La chambre que Miss Williams (**Roderick Random**) loue chez Mrs Coupler est le théâtre de nombreuses visites galantes reçues par la jeune femme et des ébats amoureux qui s'ensuivent : « I exerted my talents to the uttermost, and soon became the favourite with all company. »<sup>363</sup>

Quant à la chambre de Mariette (**Tom Jones**), elle est à l'image de sa médiocrité.

The room, or rather garret, in which Molly lay, being up one pair of stairs, that is to say, at the top of the house, was of a sloping figure, resembling the great Delta of the Greeks. The English reader may perhaps form a better idea of it, by being told that it was impossible to stand upright anywhere but in the middle. Now, as this room wanted the conveniency of a closet, Molly had, to supply that defect, nailed up an old rug against the rafters of the house, which enclosed a little hole where her best apparel, such as the remains of that sack which we have formerly

---

<sup>362</sup> Op. cit. p. 279. « Toutes mes pensées terrifiantes étaient passées ; les horreurs du lieu m'étaient devenues familières ; je n'éprouvais pas plus de malaise par le tumulte et les clameurs de la prison que celles qui menaient ce tumulte ; en un mot j'étais devenue un simple gibier de Newgate, aussi méchant et grossier que tout autre. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>363</sup> Op. cit. chap. XXIII, p. 133. « J'atteignis mon maximum et je devins la favorite de toute la bande. » (Traduction de José-André Lacour).

mentioned, some caps, and other things with which she had lately provided herself, were hung up and secured from the dust.<sup>364</sup>

Cet espace exigü, sans confort, donne une sensation d'étouffement, ressemblant davantage à une cage qu'à une chambre à coucher. Mais c'est l'endroit que Mariette a choisi pour recevoir ses amants, avec le consentement de sa mère.

La chambre d'Elena (*La hija de la Celestina*) est le lieu de rendez-vous avec son amant du moment Perico el Zurdo. Elle le reçoit, à l'insu de son mari Montúfar, car contrairement aux autres prétendants avec lesquels il se montre complaisant, il se méfie de Perico el Zurdo qui plaît particulièrement à Elena. C'est dans la chambre d'Elena que Montúfar sera assassiné ; s'étant rendu compte qu'Elena avait versé du poison dans sa boisson, il gagne rapidement la chambre d'Elena dans le but de se venger, mais il y trouve, caché derrière les rideaux, son amant Perico el Zurdo qui se charge de mettre fin à sa vie d'un coup d'épée.

La scène de l'orgie décrite par Lazare (*Segunda parte del Lazarillo de Tormes*) lorsqu'il est au service des sept femmes, se passe dans la maison d'une d'entre elles. Les sept femmes et leurs invités se livrent à des excès de table et de boisson avant d'arriver aux plaisirs érotiques. L'auteur fait une parodie de l'orgie, la débauche est totale. Elle aboutit à la dégénérescence comportementale et langagière. La description de la maison est passée sous silence, c'est surtout les actions qui s'y déroulent qui ont de l'importance et qui méritent de s'y intéresser.

---

<sup>364</sup> Op. cit. Book V, p. 173. « La chambre ou plutôt le grenier où était couchée Mariette se trouvant au premier étage, c'est-à-dire en haut de la maison, les murs en étaient inclinés en forme de grand delta des Grecs. Le lecteur s'en fera peut-être une idée plus juste, si je lui dis que l'on ne pouvait se tenir debout qu'au milieu. Comme cette pièce manquait de placard, Molly avait pallié cet inconvénient en clouant une vieille couverture aux solives, ce qui ménageait un petit réduit où ses plus beaux atours, tels que les restes de la robe dont nous avons parlé, quelques bonnets et autres articles qu'elle s'était récemment procurés étaient suspendus à l'abri de la poussière. » (Traduction de Francis Ledoux).

## **3-LA RENCONTRE**

Les lieux de passage ou de séjour facilitent la rencontre entre les personnages du roman et jouent un rôle fondamental dans l'évolution des événements.

### **3-1-L'auberge**

Le thème de l'auberge a été transposé avec succès dans la littérature européenne. Déjà le Moyen Age, l'auberge était vue comme un lieu de rencontre peu édifiant. L'auberge devient le lieu de rencontre traditionnel dans le roman. Dans le roman picaresque l'univers est soumis à la mobilité inhérente de ses personnages, ce qui explique la présence constante de l'auberge qui a la fonction de refuge, de lieu nourricier, de halte, de tromperie. Le développement urbain est certainement à l'origine de l'essor de l'hôtellerie car il a favorisé les déplacements. La présence de l'auberge est étroitement liée à une représentation du monde marchand. Il faut entendre par là les marchands en gros, les hommes d'affaires. Ces voyageurs font halte dans des auberges pour s'y rencontrer, parler, boire, se restaurer, dormir. Les rois, princes et seigneurs ne s'arrêtent pas dans des auberges, sauf cas tout à fait exceptionnel. Avec leur suite et leurs gens, ils sont reçus dans les châteaux des autres grands seigneurs. En dehors de ces derniers, les voyageurs (soldats, courriers, marchands, ecclésiastiques qui doivent aller d'abbaye en abbaye ou se rendre à Rome, moines, etc.) trouvent à se loger dans l'auberge, qu'elle soit dans la ville, dans une bourgade ou au bord de la route. Monique Joly<sup>365</sup> ne manque pas de rappeler dans son ouvrage sur la bourle dans la littérature espagnole du XVIème et XVIIème siècles, que l'auberge des champs (la venta) était beaucoup plus à craindre que l'auberge des villes (el mesón) pour la simple raison que dans l'auberge des champs, l'aubergiste se faisait beaucoup moins de scrupules à berner son client, sachant qu'il n'avait pas beaucoup le choix, étant donné

---

<sup>365</sup> Joly Monique, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIème-XVIIème siècles)*, Thèse de doctorat, éditeur : Atelier national de reproduction des thèses, diffusion France-Ibérie recherche, 1986.

l'isolement du lieu. Les romans picaresques s'en font l'écho. Dans les romans que nous avons analysés, les récits nous conduisent plusieurs fois dans les auberges mais elles ne sont jamais décrites de façon documentaire. Il est difficile de savoir où l'auberge est effectivement située, combien d'étages elle compte, combien de chambres on y trouve, comment est la salle à manger. L'auberge est un lieu auquel il est fait référence mais elle se présente toujours de façon allusive, elle n'est que suggérée. Elle joue le rôle de lieu, de décor, mais n'est pas décrite pour elle-même. Elle est strictement fonctionnelle dans la mesure où elle n'intervient dans le récit que lorsqu'elle est nécessaire au déroulement des aventures des personnages pris en charge par le récit. Les gens s'y rencontrent, des destinées se nouent ou se dénouent, les cours de certaines vies prennent tel embranchement comme par l'action d'un aiguillage.

Lors de son passage à León, Justina descend à l'auberge et fait la connaissance de Juana Redonda baptisée Cobana Restosna par les habitants de la ville pour se moquer de cette vieille femme qui a le vice de la boisson et qui, lorsqu'elle est ivre, en oublie son propre nom. La description que fait la narratrice de l'aubergiste relève du grotesque. « Sin duda, era mala visión. Toda ella junta parecía rozo de roble. »<sup>366</sup> Justina nous informe de la saleté des lieux : « Entró, pues, a la cama de la huéspeda, de la cual a una pocilga no había diferencia. »<sup>367</sup> Cette métaphore a une valeur métonymique puisque l'évocation du lieu renvoie directement au personnage qui l'habite. Justina ayant réussi à gagner la confiance de l'aubergiste, grâce à ses faux soins, est priée de rester à l'auberge. Cette rencontre avec l'aubergiste donne l'occasion à Justina de mettre en place une bourle à ses dépens. Elle en tire un bon profit car elle rentre à Mansilla chargée de victuailles dérobées à la vieille.

Mi burra iba bien cargada y sin peligro de que el aire la llevase a transformar en canícula, a causa de que mi criado y yo habíamos metido en las alforjas más especies de cosas que cupieron en el arca de Noé.<sup>368</sup>

---

<sup>366</sup> Op. cit. p. 180. « Il falloit bien dire que ce fust un épouvantable épouvantail. Elle était aussi grossière d'esprit que de corps. » (Traduction anonyme de 1636).

<sup>367</sup> Op. cit. p. 185. « Il entre donc dans la chambre de l'hostesse qui estoit un vray teét à pourceaux. » (Traduction anonyme de 1636).

<sup>368</sup> Op. cit. p. 197. « Mon asnesse estoit fort chargée ; elle ne devoit pas avoir peur que le vent l'enlevast pour la transformer en asnicule, comme la Canicule, d'autant que mon valet et moi,

L'auberge de Madrid où Guzmán séjourne pendant huit jours, est un lieu invitant qui va de pair avec les bonnes manières de l'hôtesse. Il est au comble de la satisfaction, c'est l'endroit idéal pour faire le point et réfléchir à ce qu'il va faire dans la vie. Ce séjour est placé sous le signe de l'oisiveté : « Hízome regalar y servir los días que allí estuve con toda la puntualidad posible. »<sup>369</sup> Ce climat de détente qui règne dans l'auberge le met en confiance, il commence à prendre goût pour les belles choses et l'hôtesse ne manque pas une occasion pour lui procurer ce dont il a besoin. L'ostentation de richesse finit par attirer quelques femmes. Guzmán fait la connaissance d'une fort jolie personne qu'il commence à courtiser. Au départ très hésitante, elle cède peu à peu à ses avances sous le poids des présents chaque jour concédés. Cette rencontre si agréable pour lui au début finit par devenir un véritable cauchemar. Harcelé par les demandes oppressantes de la jeune fille qui désire toujours plus, il met fin à cette relation. Mais il n'en sera pas quitte pour autant car la vengeance de la demoiselle lui vaudra une dénonciation et une arrestation. Le pauvre bougre est contraint à déboursier la somme de deux cents ducats pour mettre fin à cette triste affaire.

Costóme todo hasta docientos ducados y en media hora lo hicimos noche ; mas no tuve aquélla en la posada ni más puse pie de para sacar mi hacienda, y al punto alcé de rancho. Fuime a la primera que hallé, hasta que busqué un honrado cuarto de casa con gente principal. Compré las alhajas que tuve necesidad y puse mis pucheros en orden.<sup>370</sup>

La rencontre de la fourbe demoiselle et la mauvaise expérience qui s'est ensuivie a orienté Guzmán à se rendre indépendant et à se consacrer à ses affaires sans rechercher la compagnie des femmes (jusqu'à une prochaine fois).

La halte de Jacques et son maître (*Jacques le fataliste*) dans la grande auberge où on leur fait payer très cher un mauvais repas servi dans des plats d'argent et une nuit passée dans de mauvais draps, est l'occasion pour Jacques de

---

avons remply mes valizes de plus de diferentes especes de bestiaux, qu'il n'y en avoit dans l'Arche de Noé. » (Traduction anonyme de 1636).

<sup>369</sup> Op. cit. Segunda parte, libro III, cap. II, p. 707. « Elle me fit régaler et servir au doigt et à l'œil. » (Traduction de F. Reille).

<sup>370</sup> Op. cit. p. 710. « Mais celle du soir ne me trouva point en mon hôtellerie où je ne mis les pieds que pour en tirer mes affaires et plier bagage. Je m'en fus à la première venue, tant que j'eusse trouvé à me loger en maison bourgeoise et dans un honnête département. J'achetai les meubles dont j'avais besoin et installai mes pénates. » (Traduction de F. Reille).

rencontrer la belle servante Javotte qui lui fait miroiter une nuit d'amour. Malheureusement cette rencontre n'occasionne que des déboires au protagoniste car elle lui dérobe sa bourse et il doit se défendre devant le magistrat pour pouvoir la récupérer. Cet épisode lui coûte un écu de six francs pour dédommager la jeune fille des bons soins qu'elle ne lui a pas fournis. Toutefois la servante est chassée de l'auberge pour avoir commis ce vol et s'est fait attribuer la réputation de fille facile vendant ses services aux clients.

La curieuse hôtesse qui accueille Jacques et son maître à l'auberge du Grand Cerf est à l'origine de l'histoire insérée sur la vengeance de Mme de la Pommeraye. L'auteur ralentit volontairement la narration par des interruptions incessantes qui tiennent Jacques et son maître en haleine, car elle tarde à leur révéler le dénouement de l'histoire. Ses qualités de conteuse sont telles que le déroulement de l'histoire nécessite plusieurs pages. Cette nouvelle insérée a pour fonction de suspendre l'action des protagonistes.

Gil Blas (*Gil Blas de Santillane*) rencontre Camille à l'auberge de Valladolid. Camille se fait passer pour la cousine germaine de doña Mencia de Mosquera et l'informe qu'elle le cherche d'hôtellerie en hôtellerie pour satisfaire à la volonté de sa cousine qui lui est si redevable pour lui avoir sauvé la vie. Cette rencontre aura des conséquences bien négatives pour le protagoniste puisqu'il se rendra compte le lendemain d'avoir été conduit dans un hôtel garni et d'avoir été dérobé de tout son avoir pendant la nuit.

Ainsi, comptant de ne les plus revoir, non plus que ma valise, je marchais tristement dans les rues, en rêvant au parti que je devais prendre [...] Je jurai bien aussi que dans la suite je serais en garde contre les femmes. Je me serais alors défié de la chaste Suzanne.<sup>371</sup> [...] Je jetai de temps en temps les yeux sur ma bague ; et quand je venais à songer que c'était un présent de Camille, j'en soupirais de douleur.<sup>372</sup>

Gil Blas décide alors de se mettre au service de quelques maîtres pour se procurer de quoi vivre.

---

<sup>371</sup> Jeune épouse juive, très belle, que durant la captivité de Babylone, deux vieillards, juges iniques, accusèrent faussement d'adultère pour n'avoir pu la séduire. Daniel sut les convaincre d'imposture : on les lapida. (Source : Wikipédia).

<sup>372</sup> Op. cit. chap. XVII, p. 111-113.

Les retrouvailles entre Mme Fitzpatrick et Sophia (*Tom Jones*) ont lieu dans une auberge de fort bonne apparence. C'est le lieu idéal pour que les deux cousines puissent se raconter leurs aventures car elles ont décidé de passer la nuit dans cette auberge. Ainsi Mme Fitzpatrick raconte-t-elle en détail ses vicissitudes, la trahison de son mari et sa décision de prendre la fuite. Sophia à son tour informe sa cousine de ce qui lui est arrivé. Les deux cousines prennent alors la décision de se rendre à Londres ensemble. Elles ont la chance de faire la connaissance d'un gentilhomme à la dite auberge, qui leur fait la courtoisie de prendre place dans la diligence qui les accompagnera le lendemain à Londres. L'auteur fait allusion à l'avidité des aubergistes qui après le départ des deux cousines commentent ce qu'ils ont pu tirer de leur venue à l'auberge.

I fancy, when money is to be got, I can smell it out as well as another. [...] Everybody would not have cajoled this out of her, mind that.<sup>373</sup>

Il arrive que pour une série de coïncidences, une rencontre ne puisse pas se produire et cela même si tous les éléments sont réunis pour qu'elle puisse avoir lieu. La non-rencontre est un procédé qui permet à Fielding dans son roman *Tom Jones*, de retarder le moment où arrivera le dénouement de l'histoire et de relancer l'action. Le départ précipité de Sophia pour éviter d'épouser M. Blifil, est à l'origine d'une course poursuite entre l'héroïne et le protagoniste Tom. Michael Bakhtine parle de motif de la rencontre<sup>374</sup>, pour qu'elle ait lieu, il faut que deux conditions soient réunies : que les deux personnes se trouvent au même endroit, au même moment. Or Tom et Sophia sont bien dans la même auberge (l'auberge d'Upton), au même moment, mais ils ne se voient pas. Tom a failli à son engagement envers elle et a cédé à l'ardente et sensuelle Madame Waters.

In short, no sooner had the more amorous parley ended and the lady had unmasked the royal battery, by carelessly letting her handkerchief drop

---

<sup>373</sup> Op. cit. book XI, chap. IX, p. 513. « J'ai l'idée que, quand il y a de l'argent à gagner, je le flaire aussi bien que quiconque. [...] Ce n'est pas tout le monde qui l'aurait si bien embobinée, note-le. » (Traduction de Francis Ledoux).

<sup>374</sup> Bakhtine Michael, *Estetica e romanzo*, p. 244.



from her neck, than the heart of Mr Jones was entirely taken, and the fair conqueror enjoyed the usual fruits of her victory.<sup>375</sup>

Madame Waters est l'obstacle qui empêche Tom de retrouver sa bien-aimée. En son absence, Tom aurait pu la revoir mais c'est une Sophia profondément blessée qui repartira de l'auberge rendant ainsi la tâche bien plus difficile à Tom. Il est à noter qu'à l'auberge d'Upton, comme dans la majorité des auberges d'ailleurs, les informations circulent rapidement. La femme de chambre de Sophia (Mme Honour) est très vite mise au courant de la présence de Tom à l'auberge. Il est mis l'accent sur la vulgarité des propos échangés entre M. Partridge, Mme Honour et l'aubergiste.

The poor woman had indeed been loading her heart with foul language for some time, and now it scoured out of her mouth, as filth doth from a mud-cart, when the board which confines it is removed.<sup>376</sup>

La malhonnêteté de l'aubergiste est soulignée à la fin du chapitre V :

Then, having paid for what Mrs Honour had eaten, in which bill was included an account for what she herself might have eaten, she mounted her horse, and, once more assuring her companion that she was perfectly easy, continued her journey.<sup>377</sup>

---

<sup>375</sup> Op. cit. Book IX, chap. V, p. 422. « Bref, à peine les pourparlers plus amoureux terminés, la dame eut-elle démasqué la batterie royale en laissant négligemment tomber son fichu de son cou, que le cœur de M. Jones fut entièrement pris et que la belle victorieuse recueillit les fruits habituels de sa conquête. » (Traduction de Francis Ledoux).

<sup>376</sup> Op. cit. Book X, chap. V, p. 448. « La pauvre femme avait amassé depuis un certain temps dans son cœur une provision de langage ordurier, et maintenant il lui dégorgeait de la bouche comme les immondices d'un tombereau quand on retire la planche qui les retient. » (Traduction de Francis Ledoux).

<sup>377</sup> Op. cit., Book X, chap. V, p. 452. « Après avoir payé la note de ce que Mme Honour avait mangé, au total de laquelle figurait ce qu'elle-même aurait pu consommer, elle monta à cheval et, non sans avoir assuré une fois de plus à sa compagne qu'elle avait l'esprit parfaitement tranquille, continua son voyage. » (Traduction de Francis Ledoux).

### 3-2-La taverne

La taverne remplit en général la fonction de lieu topique de mauvaise vie. Ce type de lieu malfamé a incontestablement été un référent extérieur à tout texte littéraire, un référent bien réel, comme l'a souligné Jacques Rossiaud.<sup>378</sup>

Le héros mis en scène par Sorel dans *L'histoire comique de Francion* mène une vie libertine qui le conduit fréquemment dans les tavernes où ont lieu les beuveries et les jeux de cartes. La rencontre de Francion avec la vieille Agathe est mise en évidence par un comique de situation car le héros confond la vieille avec la belle Laurette qu'il poursuit désespérément. Lorsqu'il se rend compte du malentendu, il éprouve un dégoût démesuré car la vieille n'est autre que répugnante. Sans l'intervention de son compagnon qui l'a tiré de son rêve, il aurait satisfait les désirs de la vieille. Il était commun à l'époque que plusieurs personnes couchent dans la même chambre. Il arrivait même de devoir partager sa couche avec un inconnu. « Monsieur, dit l'hoste, il y a là haut un gentil-homme couché tout seul. Je m'en vay m'enquerir de luy s'il voudroit bien vous faire place à l'un de ses costez. »<sup>379</sup> La rencontre de Francion et d'Agathe a lieu tout à fait par hasard mais les deux personnages s'étaient déjà rencontrés auparavant car Agathe, en tant qu'entremetteuse, avait fourni quelques filles à Francion lors de son passage à Paris.

Ils passoient de fortune alors par un petit village où ils furent contraincts de s'arrester devant le logis d'un charron. Mais l'obscurité couvroit l'Hemisphere entièrement, auparavant que leur charrette fust raccommodée, de sorte qu'il leur falut chercher un giste. Ils s'en allerent droict à la taverne du lieu qui estoit fort mal pourveuë de toutes choses, et ayant pris là un repas qui ne leur chargeoit pas beaucoup l'estomach, ils demanderent où ils pourroient coucher. Je n'ay que deux licts dedans ma chambre haute, dit le tavernier, encore sont-ils occupez.<sup>380</sup>

---

<sup>378</sup> Rossiaud Jacques, *La prostitution médiévale*, Paris, Flammarion, « Champs », 1988. « Les prostituées publiques, qui habitent les rues « déshonnêtes » ou logent en ville, peuvent en plein jour racoler dans les tavernes et autres lieux publics. » (p. 22).

<sup>379</sup> Op. cit. p. 80.

<sup>380</sup> Op. cit. p. 80.

En quelques traits le décor est tracé. Le récit s'attarde davantage sur les personnages que sur le décor. Il suffit à l'auteur de préciser que la nourriture était insuffisante et de faire une description sommaire de la taverne pour que le lecteur se fasse une idée de ce lieu sordide. Il s'agit bien évidemment d'un lieu où l'on s'arrête juste par nécessité, comme c'est le cas de Francion et comme c'est le cas du gentilhomme qui a dormi dans le même lit que lui. Le lendemain matin, la vieille Agathe entame une conversation avec les deux gentilshommes qui ont partagé sa chambre et c'est l'occasion pour elle de raconter son histoire.<sup>381</sup>

La taverne, tout comme l'auberge est un lieu potentiel de tromperie. Au cours de ses nombreux déplacements alors qu'il est au service de sa majesté, Estebanillo Gonzalez (*La vida y hechos de Estebanillo González*) est amené à séjourner dans les Flandres. De passage dans une taverne bruxelloise, il fait la connaissance de la nièce de la tavernière qui éveille aussitôt ses instincts sexuels. « Puse los ojos en tal polla, y pareciéndome que estaba ya en edad de poner huevos, le di un día un pellizco tan apretado como el amor que le tenía. »<sup>382</sup>

L'auteur anonyme fait un parallèle ironique avec le Don Quichotte de Cervantes. La jeune fille est comparée à la Dulcinea de Don Quichotte et le serviteur est tout le portrait de Sancho Panza, petit rappel ironique indiquant que le protagoniste idéalise la réalité. La jeune fille qui occupe ses pensées est tout autre que ce qu'elle semble être. « Desde aquel día empecé a menudear en las visitas y desde aquella hora comenzó la corderilla a pelarme y la tía a desplumarme. »<sup>383</sup> Lorsqu'il remet les pieds sur terre c'est pour se rendre compte que tante et nièce l'ont bel et bien dépouillé.

L'arrivée dans une taverne de Jack (*Colonel Jack*), se transforme en véritable guet-apens pour le protagoniste et son frère d'adoption. Tous deux s'arrêtent

---

<sup>381</sup> Todorov Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966, p. 140. Todorov parle d'enclassement (ou récit encadré) qui consiste en l' « inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre ».

<sup>382</sup> Op. cit. p. 124, volume II. « Je mis les yeux sur cette jouvencelle qui me sembla en âge de satisfaire un homme ; je la pinçai si fort, autant que l'amour que j'avais pour elle. » (Traduction libre).

<sup>383</sup> Op. cit. p. 127, volume II. « A partir de ce jour je commençai à multiplier mes visites et à ce moment la douce petite femme commença à me dépouiller et sa tante à me plumer. » (Traduction libre).

pour prendre une bière dans cette taverne tenue par une charmante hôtesse écossaise. Celle-ci engage la conversation avec les deux jeunes et réussit à se faire dire qu'ils voudraient s'embarquer au plus vite pour rejoindre l'Angleterre. Elle met en place un véritable complot avec l'aide du propriétaire du charbonnier sur lequel les deux jeunes hommes devront s'embarquer. Elle les fait manger et boire à l'excès à tel point qu'ils s'embarquent complètement saouls sur un bateau qui les conduit directement et à leur insu en Virginie. La rencontre avec la tenancière du cabaret leur a été fatale car l'homme qui les a amenés à bord n'est autre qu'un bandit employé par des marchands chargés de recruter de gré ou de force de la main-d'œuvre bon marché. Les deux garçons se retrouvent serfs en Virginie alors que leur désir n'était que de quitter l'Ecosse pour se rendre à Londres. Nous voyons ainsi comment à partir d'une simple rencontre fortuite, le cours des événements peut être entièrement bouleversé. L'auteur ne fait aucune description du cabaret où la scène a lieu. Tout le récit est focalisé sur la tenancière dont la gentillesse et l'amabilité apparentes mettent en confiance les deux jeunes garçons. « The subtil Devil, who immediately found us proper Fish for her Hook, gave us the kindest Words in the World. »<sup>384</sup> Cette phrase confirme qu'il s'agissait là de pratiques habituelles. Toute cette machination était savamment préméditée.

### **3-3-Le château**

La présence du château dans le roman picaresque peut paraître quelque peu insolite car il ne fait d'habitude pas partie des espaces picaresques traditionnels. Il fait aussi bien figure de lieu de rencontre que de lieu de refuge. Le château où le Page (*Le page disgracié*) rencontre la jeune fille anglaise, sa future écolière, est d'une grande magnificence, il est richement meublé et décoré. Il est digne du château décrit dans les contes de fées et la jeune fille est aussi belle qu'une princesse. Le Page y fait toutefois de malencontreuses rencontres qui vont

---

<sup>384</sup> Op. cit. p. 108. « La rusée mâtine, s'apercevant tout de suite que nous faisons partie de son gibier ordinaire nous dit toutes sortes de choses gentilles. » (Traduction de Michel Le Houbie).

causer sa ruine : celle de l'écuyer jaloux, celle de la cousine de sa jeune maîtresse.

Les quelques châteaux où va séjourner Henriette-Sylvie (*Les mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière*) ne font l'objet d'aucune description précise. Ces châteaux où elle demeure, même pour une courte durée, sont des lieux de rencontre et de refuge. Le château du marquis de Birague lui sert de refuge après l'épisode de l'agression de son père adoptif. Elle y fait la connaissance de la marquise de Birague qui prend soin d'elle. Henriette-Sylvie souhaite quitter cet endroit lorsqu'elle se rend compte que le marquis s'intéresse un peu trop à elle. Dans le château de Madame d'Englesac où elle trouve à nouveau asile après la complication de l'affaire de meurtre de son père adoptif, elle rencontre le comte d'Englesac, le fils de Madame d'Englesac. Celui-ci met le feu au château par amour pour Henriette-Sylvie. Elle devient la cause du trouble dans le château et doit s'en éloigner. Les séjours de la jeune fille dans ces deux châteaux successifs lui attirent bien des ennuis. Elle se retrouve sans le vouloir au centre de l'attention. Chez M. de Birague, elle prend vite conscience que son propriétaire éprouve un vif intérêt pour elle, il deviendra d'ailleurs son principal persécuteur tout au long du récit. Le château de Mme d'Englesac est le lieu de rencontre avec le jeune comte. C'est là que naît leur idylle tourmentée par Mme d'Englesac car féroce opposée à leur union. La course poursuite entre Henriette-Sylvie et le comte d'Englesac fait l'objet d'une bonne partie de la narration.

Diderot situe la rencontre de Jacques (*Jacques le fataliste*) avec Denise, sa future femme, dans le château de Desglans. Aucune description n'est fournie sur le château en question. C'est là que Jacques est soigné de sa blessure au genou et qu'il découvre l'amour par la même occasion. Lorsque, durant le récit, le narrateur imagine où il pourrait bien faire s'acheminer ses personnages pour contenter son lecteur, il envisage un château qui devient la métaphore du monde :

Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... ou pourquoi pas... vers un château immense, au frontispice duquel on lisait : « je

n'appartiens à personne, et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez. »<sup>385</sup>

Le château de Thunder-Ten-Tronckh (*Candide ou l'optimisme*) et ses occupants apparaissent comme un univers stable et replié sur lui-même. Dans la première partie du premier chapitre, le choix de l'imparfait de l'indicatif permet au narrateur de souligner cette stabilité comme si l'ordre qui régnait au château était immuable. La description qui est faite du château relève de l'ironie du narrateur. « Monsieur le baron était un des plus puissants seigneurs de la Westphalie, car son château avait une porte et des fenêtres. »<sup>386</sup> Le château est comparé à une sorte de paradis terrestre. L'auteur fait lui-même ce rapprochement au début du deuxième chapitre. La vie au château est présentée comme une vie idyllique où chacun semble heureux d'occuper sa place. La rencontre entre Candide et Cunégonde vient bouleverser cette apparente quiétude. Cunégonde, à l'instar d'Eve qui fait chasser Adam du paradis terrestre, est à l'origine de l'éloignement de Candide du château de Thunder-ten-tronckh.

### 3-4-L'église

L'église est un lieu de rencontre privilégié où les hommes et les femmes ont la possibilité de s'observer à leur guise pendant la messe. La récurrence du motif de la rencontre à l'église est majeure dans la littérature espagnole. L'église est un lieu où la jeune femme peut se rendre librement sans éveiller les soupçons de l'homme qui assure sa protection.

Guzmán (*Guzmán de Alfarache*) rencontre Grazia, sa deuxième femme, à l'église. Il est totalement ébloui par sa beauté, à tel point qu'il renonce à entrer dans les ordres pour l'épouser.

Desta manera, con estos entretenimientos, proseguí mi teología, y cuando cursaba en el último año, ya para quererme hacer bachiller, mis pecados me llevaron un domingo por la tarde a Santa María del Val. Romerías hay a veces que valiera mucho más tener quebrada una pierna

---

<sup>385</sup> Op. cit. p. 45.

<sup>386</sup> Op. cit. p. 28.

en casa. Esta estación fue causa y principio de toda mi perdición; de aquí se levantó la tormenta de mi vida, la destrucción de mi hacienda y acabamiento de mi honra. Salí con sola intención de visitar esta santa casa; hícelo, y a el entrar en la iglesia vi un corrillo de mujeres, y entre ellas algunas de muy buena suerte. Llevóme la costumbre a la pila del agua bendita, zabullí la mano dentro, dime con una poca en la frente; pero siempre los ojos en el pie de hato, sin mirar a el altar ni considerar en el sacramento. Asenté la rodilla en el suelo, sacando adelante la otra pierna, como balletero puesto en acecho. En lugar de persignarme, hice por cruces un ciento de garabatos, y fuime derecho adonde vi la gente ; mas, antes que llegase, vi que se levantaron, y, salieron de allí, se fueron por entre los álamos adelante a la orilla del río, y sobre un pradillo verde, haciendo alfombra de su fresca yerba, se sentaron en ella. [...] Iban con otras amigas, no de poca buena gracia; mas la que así se llamaba, que era la hija mayor de la mesonera, de tal manera las aventajaba, que parecía trarla arrastradas; eran estrellas, pero mi Gracia el sol.<sup>387</sup>

Le trouble de Guzmán se manifeste à travers la description presque comique de son comportement à l'intérieur de l'église ; tel un automate, il exécute des gestes mécaniques qui ne sont aucunement dictés par sa volonté de recueillement. Toute son attention se porte sur le groupe de jeunes femmes qu'il a aussitôt remarqué en entrant dans l'église ; l'une d'elles en particulier l'a éminemment frappé par sa beauté. L'auteur joue sur l'homophonie du substantif « gracia » (grâce) et du prénom « Gracia ». Il est difficile pour Guzmán de résister à tant de grâces ! Il succombe aux délices de l'amour et renonce à sa vocation religieuse. Contrairement à Mateo Alemán qui alimente sa description de nombreux détails, la description de la rencontre de Pablos (*El Buscón*) et de la Grapal à l'intérieur de la Iglesia Mayor de Séville est tout à fait laconique.

---

<sup>387</sup> Op. cit. Segunda parte, libro III, cap. IV, p. 765. « Mes péchés me conduisirent un dimanche après dîner à Sainte-Marie du Val. On fait quelquefois tels pèlerinages qu'il vaudrait beaucoup mieux avoir une jambe rompue chez soi. Cette station fut la source et l'origine de ma perte entière et de là vint la tourmente qui submergea ma vie, qui engloutit mon bien et acheva mon honneur. Je n'étais sorti du logis à autre intention que de visiter ce saint temple ; en y entrant j'avisai une troupe de femmes et quelques-unes entre elles de fort bonne façon ; suivant la coutume j'allai au bénitier et, trempant mes doigts dedans, en portai sur mon front quelques gouttes, mais toujours les yeux fixés sur ce que j'avais vu, sans regarder l'autel ni prêter mon attention au sacrement de la messe. Je mis un genou en terre, avançant l'autre jambe en potence comme un arbalétrier à l'affût. Au lieu de me signer à l'ordinaire, mon signe de croix se convertit tout en grimaces de doigts, puis je m'en allai tout droit où j'avais vu ces femmes ; mais avant que j'arrivasse je les vis se lever, sortir et s'en aller par-dessous la saussaie vers le bord de la rivière, là où sur le tapis herbu d'une verte prairie elles s'assirent. [...] Elles allaient en compagnie de quelques autres de leurs amies qui certes ne manquaient pas de grâce, mais celle qui avait ce dernier mot pour nom et était la fille aînée de l'hôtelière. » (Traduction de F. Reille).

Y, al fin, nos acogimos a la Iglesia Mayor, donde nos amparamos del rigor de la justicia y dormimos lo necesario para espumar el vino que hervía en los cascós. [...] Pasábamoslo en la iglesia notablemente, porque al olor de los retraídos vinieron ninfas,<sup>388</sup> desnudándose para vestirnos. Aficionóseme la Grapales; vestime de nuevo de sus colores. Súpome bien y mejor que todas esta vida; y así, propuse de navegar en ansias con la Grapal hasta morir.<sup>389</sup>

Quevedo fait preuve d'ironie dans cette scène de rencontre. Pablos semble avoir trouvé la femme de sa vie en la Grapal, prostituée de renom. Pablos, contrairement à Guzmán, n'est aucunement troublé, en un instant il a mis la main sur celle qu'il avait cherchée longuement tout au long du récit. Il choisit la Grapal comme compagne de route car il voit en elle son alter ego.

Marcos (*Marcos de Obregón*) fait la connaissance d'une jeune Biscaïenne très jolie à l'intérieur d'une église de Bilbao. La prise de contact se fait à travers l'échange des regards.

Estando en una iglesia de Bilbao, puso los ojos en mí una vizcaína muy hermosa, que las hay en extremo de lindísimos rostros ; yo correspondí de manera, que antes que saliese, dijo, después de haber hablado un gran rato, y dado y tomado sobre cierta inclinación que tenía que venir a Castilla, que pasase aquella noche por su casa, y que hiciese una seña.<sup>390</sup>

C'est la jeune fille qui prend l'initiative, Marcos reste passif. Vicente Espinel passe sous silence le trouble de Marcos. Il ne semble aucunement surpris de l'initiative de la jeune demoiselle qui lui fixe un rendez-vous chez elle à la

---

<sup>388</sup> Ninfas : prostituées.

<sup>389</sup> Op. cit. p. 178. « Enfin nous nous réfugiâmes dans la grande église où nous nous abritâmes contre la rigueur de la Justice et dormîmes ce qu'il fallait pour que se dissipassent les fumées vineuses qui tournoyaient dans notre cerveau. Revenu à moi-même je me pâmais en pensant que la Justice avait perdu deux archers et que le commissaire avait fui devant une grappe de raisins, car nous n'étions pas autre chose. Or, dans l'église, nous ne vécûmes pas trop mal, car sentant que des truands s'y étaient réfugiés, des putains y accoururent, qui ôtèrent leurs vêtements pour nous en revêtir. La Grapal était l'une d'elles, qui se prit d'amour pour moi et me revêtit de ses couleurs, et comme cette vie me sembla plus douce et piquante que les autres, je fis dessein de naviguer avec la Grapal jusqu'à la mort. » (Traduction de F. Reille).

<sup>390</sup> Op. cit, descanso XXI. « Alors que je me trouvais dans une église de Bilbao, une très belle biscaïenne, de celles qui ont un visage extrêmement joli, mit les yeux sur moi. Je la regardai aussi de sorte qu'avant de sortir, elle me dit, après avoir parlé un bon moment et après m'avoir fait part de sa volonté de venir en Castille, de passer chez elle cette nuit et de lui faire un signe. » (Traduction libre).



tombée de la nuit. L'auteur prépare le terrain de la bourle qui va suivre, aux dépens de Marcos.<sup>391</sup>

Castillo Solórzano décrit la rencontre de Teresa (*Teresa de Manzanares*) et don Alvaro en quelques lignes seulement. Leur premier contact a lieu à l'église et c'est à travers le regard que tout se passe. « Me pasó más de medio año, hasta que con la venida de la flota vino a ser vecino mío un perulero. Vióme un día en la iglesia, adonde le parecí bien según me dijo. »<sup>392</sup>

Aucune description n'est faite du décor; nous ignorons à quel endroit don Alvaro a abordé Teresa, nous ne sommes même pas à connaissance du nom de l'église. L'aspect sentimental n'a pas d'importance, seul compte son aspect extérieur (« le parecí bien »). Le jugement sommaire de don Alvaro est suffisant, son choix est fait et le consentement de Teresa est donné. Cette décision hâtive n'est cependant pas sans conséquence puisque son troisième mari est d'une jalousie maladive.

Escapé de un celoso ; dí en un jugador, y en el tercer empleo hallé un indiano que, si no fué jugador, era la suma miseria y los mismos celos. [...] Amigo ninguno no le había de entrar en casa, ni visitarme, ni tampoco lo consentía aun a mis amigos.<sup>393</sup>

Voltaire reprend le motif de la rencontre à l'église sur le modèle des auteurs espagnols suscités. Cunégonde (*Candide ou l'optimisme*) est remarquée par le grand Inquisiteur alors qu'elle assiste à la messe. Après l'avoir observée avec intérêt, il l'aborde et lui fait sa proposition.

Le grand inquisiteur<sup>394</sup> m'aperçut un jour à la messe ; il me lorgna beaucoup, et me fit dire qu'il avait à me parler pour des affaires secrètes. Je fus conduite à son palais ; je lui appris ma naissance ; il me représenta combien il était au-dessous de mon rang d'appartenir à un israélite. On

---

<sup>391</sup> Nous évoquerons cet aspect dans la quatrième partie de notre travail consacrée à la bourle.

<sup>392</sup> Op. cit. p. 234. « Plus de six mois passèrent avant que n'arrivasse, avec la flotte, un voisin péruvien. Il me vit un jour à l'église où il me dit qu'il me trouvait à son goût. » (Traduction libre).

<sup>393</sup> Op. cit. p. 241. « Après avoir quitté un mari jaloux, je suis tombée sur un joueur et comme troisième mari, je rencontrai un Indien qui, s'il n'était pas joueur était la somme de l'avarice et de la jalousie. Aucun de ses amis ne pouvait rentrer à la maison, ni me rendre visite et cela était encore moins permis à mes amis. » (Traduction libre).

<sup>394</sup> Le grand inquisiteur : le chef suprême de l'Inquisition.

proposa de sa part à don Issacar de me céder à monseigneur. Don Issacar qui est le banquier de la cour, et homme de crédit, n'en voulut rien faire. L'inquisiteur le menaça d'un autodafé. Enfin mon juif, intimidé, conclut un marché par lequel la maison et moi leur appartiendraient à tous deux en commun ; que le juif aurait pour lui les lundis, mercredis et le jour du sabbat, et que l'inquisiteur aurait les autres jours de la semaine. Il y a six mois que cette convention subsiste.<sup>395</sup>

La pauvre Cunégonde apparaît comme une marchandise que les hommes peuvent s'échanger à leur gré. Malgré les belles paroles de l'inquisiteur, elle ne retrouve aucunement la dignité et la considération liées à sa condition sociale d'origine.

La rencontre à l'église n'a rien de romantique dans les romans picaresques, à aucun cas les personnages ne sont guidés par leurs sentiments. Tout se passe comme un éclair, le personnage est remarqué, abordé et la relation s'instaure.

### **3-5-Le bal**

Le bal est un motif particulièrement propice à la représentation de la société, il est le miroir d'une époque, il fait figure de fenêtre ouverte sur le monde. Le bal est un lieu de rencontre privilégié en littérature ; il réunit dans un même espace, un groupe de personnes qu'il renferme pour mieux observer leurs relations, leurs réactions. Les romans picaresques espagnols sont totalement exempts de ce type de scène car ils visent à mettre en scène un groupe social relativement bas. Il en est de même dans les romans français. Par contre, dans les romans anglais, le bal est un lieu de rencontre et de retrouvaille assez commun entre les personnages car le roman picaresque anglais ne met pas seulement en scène une classe sociale de bas niveau mais aussi et surtout la classe bourgeoise qui partage avec la noblesse le faste des cérémonies mondaines.

Peregrine Pickle, le héros du roman éponyme de Smollett, est littéralement subjugué par la beauté de Miss Emilia Gauntlet qu'il aperçoit à un bal : « He was

---

<sup>395</sup> Op. cit. p. 50.

struck with admiration at her beauty. »<sup>396</sup> Dès qu'il est en mesure de se ressaisir, il s'approche de la jeune fille et l'invite à danser.

He no sooner recollected himself from his astonishment, than he advanced to her with a graceful air of respect, and begged she would do him the honour to walk a minuet with him.<sup>397</sup>

L'état d'agitation du jeune homme se manifeste dans son comportement, dans sa façon de danser. C'est un véritable coup de foudre.

When the company broke up, he attended her to her lodgings, and took leave of her with a squeeze of the hand, after having obtained permission to visit her next morning, and been informed by the mother that her name was Miss Emilia Gauntlet. <sup>398</sup>

Cette scène de bal prend une place déterminante dans le récit car, désormais, Miss Emilia Gauntlet occupera les pensées de Peregrine Pickle jusqu'à la fin. Smollett repropose une scène de bal dans un autre de ses romans (*The adventures of Roderick Random*). Le héros a été repoussé par la belle Melinda qui a enflammé son cœur. Pour se venger de cet affront, il décide de faire la conquête de Miss Biddy Gripewell, au cours du bal. « I had projected to mortify that proud coquette. »<sup>399</sup> Grâce à son ami Banter, il lui est présenté et a l'honneur d'ouvrir le bal avec cette charmante jeune fille.

In the character of Marquis, had the honour of opening the ball with the rich heiress, who attracted the eyes of the whole company, by the prodigious number of jewels with which she was adorned.<sup>400</sup>

---

<sup>396</sup> Op. cit. p. 78. « Il fut frappé d'admiration par sa beauté. » (Traduction libre).

<sup>397</sup> Op. cit. p. 78. « A peine se fut-il repris de sa stupéfaction qu'il s'approcha d'elle avec élégance et d'un air respectueux, il lui demanda si elle pouvait lui faire l'honneur de danser un menuet avec lui. » (Traduction libre).

<sup>398</sup> Op. cit. p. 79. « Quand la compagnie se dispersa, il l'accompagna jusqu'à son logement et pris congé d'elle en lui serrant la main, non sans avoir obtenu au préalable, la permission de lui rendre visite le matin suivant et après avoir appris de sa mère que son nom était Miss Emilia Gauntlet. » (Traduction libre).

<sup>399</sup> Op. cit. chap. L, p. 298. « Je lui dis le plan que j'avais formé pour mortifier l'orgueilleuse coquette. » (Traduction de Michel Le Houbie).

<sup>400</sup> Op. cit. p. 299. « En tant que marquis, j'eus l'honneur d'ouvrir le bal avec la riche héritière qui attirait tous les regards par le nombre prodigieux de bijoux dont elle était parée. » (Traduction de Michel Le Houbie).

Mais l'absence de noblesse de Roderick Random ôte tout espoir de conquérir Miss Gripewell.

Meanwhile, I was tempted by the richness of the prize, to practise upon Miss Gripewell's heart, but soon found it too well fortified with pride and indifference to yield to any efforts in my own character, and I neither would nor could preserve the title I had borrowed, longer than this night.<sup>401</sup>

Le bal est vu ici comme un espace de rencontre et de démonstration de l'appartenance à un groupe social. L'usurpation du titre de Roderick Random ne peut durer que l'instant du bal.

Par contre, le bal masqué est le lieu où les personnages perdent toute identité. Il permet de mettre en scène des quiproquos, des confusions. Au cours du bal masqué auquel participe Tom (**Tom Jones**), sur invitation de M. Nightingale, il a une longue conversation avec une dame qu'il prend pour Mme Fitzpatrick, la cousine de Sophia sa bien-aimée, alors qu'il s'agit en vérité de Lady Bellaston qui apprend de cette façon quel est le rapport qu'entretiennent les deux jeunes gens. Lady Bellaston lui fait la promesse d'organiser une entrevue avec Sophia, même si elle meurt d'envie de les séparer à jamais. La rencontre de Tom avec Lady Bellaston est déterminante pour lui car elle va se charger de l'entretenir pendant les moments les plus difficiles.

So that by her means he was now become one of the best-dressed men about town; and he was not only relieved from those ridiculous distresses we have before mentioned, but was actually raised to a state of affluence beyond what he had ever known. <sup>402</sup>

---

<sup>401</sup> Op. cit. p. 299. « Cependant, tenté par la richesse de la prise, je poussai quelques pointes vers Miss Gripewell, côté cœur, mais bientôt il se révéla qu'elle était si bardée d'indifférence et d'orgueil que le combat eût exigé des efforts qui me dépassaient et de plus, je n'avais ni l'envie ni le pouvoir d'assumer plus d'une nuit le titre dont je m'étais paré. » (Traduction de Michel Le Houbie).

<sup>402</sup> Op. cit. Book XIII, chap. IX, p. 613. « Si bien que, grâce à elle, il était devenu l'un des hommes les mieux habillés de la ville, et que non seulement il était tiré de ces ridicules misères dont nous avons parlé auparavant, mais ce qu'il était même dans un état d'opulence dépassant tout ce qu'il avait connu. » (Traduction de Francis Ledoux).

Ces scènes de bal sont caractérisées par l'absence de précisions que suggère le lieu, celui-ci ne compte que pour le décor qu'il offre. Seule l'atmosphère est recréée. Elle reflète la frivolité des personnages, leur goût du luxe, leur intérêt pour les propos mondains.

### **3-6-Le théâtre**

Le théâtre est un lieu hautement public et social. Il est le microcosme de la bonne société. Il nous montre les personnages d'une certaine classe sociale dans une activité mondaine ; c'est un lieu de rencontre, un lieu d'exhibition. Rien d'étonnant que ce soit un lieu privilégié pour faire des conquêtes. C'est le cas de Teresa de Manzanares qui attirent les prétendants, curieux de l'admirer sur scène.

Había en Granada algunos señores que estaban pleiteando en aquella Real Chancillería; uno de ellos, caballero mozo, rico y lucido, que dio en festejarme y comenzar á hacerme regalos de dulces y de meriendas. <sup>403</sup>

Teresa apprend ainsi que la comédienne possède un pouvoir de séduction sans pareil. Hésitant d'abord à concéder ses faveurs, elle change vite d'avis lorsqu'elle voit quels sont les avantages qu'elle peut tirer de ces relations. C'est au théâtre, lors de la représentation de *La famosa Comedia, El Embaxador de si mismo* composée par Lope de Vega Carpio<sup>404</sup>, que Laure (*Gil Blas de Santillane*) retrouve Phénice, une de ses anciennes amies. Phénice, devenue comédienne après avoir été la femme de chambre de Florimonde, attire les attentions des galants.

Enfin, le moment que j'attendais étant arrivé, c'est-à-dire la fin de *La famosa Comedia*, nous allâmes, ma veuve et moi, derrière le théâtre, où nous aperçûmes Phénice qui faisait la tout aimable et écoutait en

---

<sup>403</sup> Op. cit. p. 212. « Il y avait à Grenade quelques gentilshommes qui discutaient dans cette chancellerie royale ; l'un d'eux, un jeune chevalier, riche et gracieux, se mit à me courtoiser et commença à m'offrir en cadeau des friandises et des goûters. » (Traduction libre).

<sup>404</sup> Lope de Vega (1562-1635), écrivain polygraphe, célèbre surtout comme dramaturge.

minaudant le doux ramage d'un jeune oiseau qui s'était apparemment laissé prendre à la glu de sa déclamation.<sup>405</sup>

Les retrouvailles de Laure et de Phénice marquent un moment important dans le récit puisque Phénice réussit à convaincre Laure à reprendre son métier de comédienne qu'elle avait décidé d'interrompre pour un temps. Phénice fait en sorte que Laure entre dans sa troupe.

Le théâtre, poursuit-elle, est favorable surtout aux femmes. Dans le temps que je demeurais chez Florimonde, j'en rougis quand j'y pense, j'étais réduite à écouter les gagistes<sup>406</sup> de la troupe du prince ; pas un honnête homme ne faisait attention à ma figure. [...] Mais depuis que je suis sur mon piédestal, c'est-à-dire sur la scène, quel changement ! Je vois à mes trousses la plus brillante jeunesse des villes par où nous passons. Une comédienne a donc beaucoup d'agrément dans son métier.<sup>407</sup>

Laure confie à Gil Blas qu'à l'instar de Phénice, c'est grâce à sa profession de comédienne qu'elle a réussi à obtenir des relations de prestige, à se procurer des amants en mesure de l'entretenir.

Or, débiter ainsi, c'était comme si j'eusse fait afficher que j'étais à donner au plus offrant et dernier enchérisseur. Vingt cavaliers de toutes sortes d'âges s'offrirent à l'envi à prendre soin de moi. Si j'eusse suivi mon inclination, j'aurais choisi le plus jeune et le plus joli ; mais nous ne devons, nous autres, consulter que l'intérêt et l'ambition, lorsqu'il s'agit de nous établir. C'est une règle de théâtre.<sup>408</sup>

---

<sup>405</sup> Op. cit. p. 548.

<sup>406</sup> Le gagiste : celui qui est gagé pour quelque service sans être considéré comme domestique (Littré).

<sup>407</sup> Op. cit. p. 550.

<sup>408</sup> Op. cit. p. 552.

### 3-7-Le carrosse

C'est un lieu qui invite à la conversation car les occupants se retrouvent dans un espace limité les uns à côté des autres, il est possible d'y faire des rencontres qui peuvent changer le cours des choses. Mais c'est aussi un moyen de transport qui n'est pas très sûr car il est souvent à la merci des bandits de grands chemins qui n'hésitent pas à piller, saccager et même tuer.

Le voyage en carrosse en compagnie d'un baron en état d'ébriété donne à Moll Flanders l'occasion de le dépouiller. Cette rencontre marque le début de son activité de prostituée. Moll accepte à plusieurs reprises d'avoir des relations sexuelles avec cet homme moyennant une compensation monétaire.

Pour la belle Eléonor, la rencontre avec Fathom (***Ferdinant Count Fathom***) va complètement bouleverser sa vie. Elle vient tout juste de quitter sa campagne pour se rendre à la ville où elle espère trouver un travail honnête. Malheureusement, elle croise Fathom sur son chemin, dont la perfidie n'a pas d'égal. Après avoir observé la belle jeune fille, le carrosse favorisant le rapprochement physique, elle éveille en lui un désir purement charnel. Il élabore rapidement un plan pour conquérir cet être sans défense. Il lui dérobe subtilement sa bourse et sa lettre d'invitation afin qu'elle devienne une proie plus facile. Tous les espoirs d'Eléonor s'affaissent après cet épisode, elle n'est plus qu'un jouet entre les mains du terrible Fathom.

Le voyage en carrosse est pour doña Mencia (***Gil Blas de Santillane***) un moment dramatique. Alors qu'elle prend la fuite en compagnie de son premier mari tant aimé qu'elle croyait mort, elle rencontre sur son chemin un groupe de brigands qui n'hésitent pas à tuer don Alvar<sup>409</sup> et à enlever doña Mencia. Cette mauvaise rencontre met fin aux projets d'avenir de la jeune femme qui avait retrouvé le bonheur avec le retour de son premier époux.

---

<sup>409</sup> Doña Mencia venait tout juste de retrouver son premier mari qu'elle croyait mort. Il avait en effet disparu pendant des années à la suite d'un duel. Ne le voyant plus revenir, elle avait accepté de se remarier avec un vieil homme riche. Le retour de don Alvar ne la fait pas hésiter une seconde, elle accepte de s'enfuir avec lui et d'abandonner son deuxième mari.

### 3-8- Le bateau

L'excursion en bateau, de même que le voyage en bateau donnent l'opportunité d'une rencontre.

Rufina, l'héroïne de *La garduña de Sevilla*, accompagnée d'une voisine chargée de veiller sur elle, décide de faire une excursion en bateau sur le Guadalquivir. Un jeune homme très distingué vient prendre place à ses côtés. Le pouvoir de séduction de Rufina est instantané, le jeune homme tombe éperdument amoureux d'elle. Rufina comprend très vite qu'il est l'homme idéal pour venger son honneur contre les offenses de Roberto son amant. Elle est aussi consciente qu'elle pourra tirer parti de sa richesse. Aussi accepte-t-elle de le revoir.

Toda aquella tarde se gastó en entabla esta amistad muy a satisfacción del galán y con mucho gusto de Rufina, llevando la mira a dos cosas : la una, a que Feliciano la vengaría de Roberto, y la otra, a quitarle cuanto pudiese. Logró los dos intentos como deseaba. <sup>410</sup>

La rencontre a pour le jeune homme un but sentimental, pour la jeune fille elle n'est qu'une opportunité pour résoudre ses affaires personnelles.

Les péripéties de la pauvre Mrs Heartfree (*Jonathan Wild*) la conduisent à faire la traversée de la mer du Nord pour se rendre en Hollande. Le capitaine du bateau pirate français qui a pris possession du vaisseau anglais sur lequel elle se trouvait, tombe aussitôt amoureux de sa belle captive. « The French captain, who was a very young fellow, and a man of gallantry, was presently enamoured to no small degree with his beautiful captive. »<sup>411</sup>

Cette rencontre est l'occasion pour Mrs Heartfree de se venger de Wild qui est à l'origine de tous ses malheurs. Le capitaine ordonne qu'il soit mis à l'eau dans une chaloupe de sauvetage avec juste un paquet de biscuits en guise de vivre.

---

<sup>410</sup> Op. cit. p. 233. « Toute cette après-midi fut occupée à nouer cette amitié, à la grande satisfaction du galant et avec le grand plaisir de Rufina, qui visait à deux choses : la première, que Feliciano la venge de Roberto et la deuxième, à le quitter dès que possible. Elle obtint ce qu'elle désirait. » (Traduction libre).

<sup>411</sup> Fielding Henry, *Jonathan Wild*, Oxford World's classics, 2003, p. 75. « Le capitaine français qui était un très jeune homme et d'une grande galanterie, était à présent amoureux de la belle captive. » (Traduction libre).



Quant au bateau des déportés qui transporte Moll Flanders et son mari Jimmy vers le nouveau monde, il est tout autre que confortable au départ. Moll lamente une couche trop dure. Elle fait allusion à des cabines individuelles à disposition des déportés pour ceux et celles qui disposent d'une literie seulement. Le vaisseau transporte aussi des non-criminels auxquels on a réservé la grande cabine et d'autres parties du vaisseau. Les prisonniers, eux, doivent rester en bas. Moll demande à rencontrer le capitaine du navire car elle voudrait obtenir de petits avantages qui ne sont normalement pas concédés aux prisonniers. Son entretien avec le capitaine est un véritable succès car Moll comprend qu'il est homme à accepter de concéder quelques privilèges moyennant une compensation pécuniaire. Moll réussit à le corrompre et dorénavant les deux condamnés pourront bénéficier d'une traversée agréable. Ils obtiennent une cabine séparée par une cloison de l'habitacle du timonier mais s'ouvrant dans la grande cabine, ce qui leur permet de placer leur coffre et leurs caisses, ainsi qu'une table pour manger. Ils sont conviés à prendre leurs repas à la table du capitaine. « For fifteen Guineas we had our whole Passage and Provisions, and Cabbin, eat at the Captain's Table, and were very handsomely Entertain'd. »<sup>412</sup>

Les autres prisonniers, eux, font le voyage dans la cale du navire et n'apparaissent que rarement sur le pont. La traversée pour Moll et Jimmy, se transforme en voyage d'agrément.

I had a Cabbin and room to set things in; I order'd abundance of good things for our Comfort in the Voyage, as Brandy, Sugar, Lemons, & c. to make Punch, and Treat our Benefactor, the Captain; and abundance of things for eating and drinking in the Voyage; also a larger Bed, and Bedding proportion'd to it; so that in a Word, we resolv'd to want for nothing in the Voyage.<sup>413</sup>

Le bateau devient un lieu d'habitat où Moll retrouve tout le confort qui lui est nécessaire.

---

<sup>412</sup> Op. cit. p. 316. « Pour quinze guinées nous eûmes tout, notre passage et nos provisions, repas à la table du capitaine et fort bravement entretenus. » (Traduction de Francis Ledoux).

<sup>413</sup> Op. cit. p. 316. « J'avais une cabine et la place où tout disposer, je commandai une abondance de bonnes choses destinées à notre confort au cours du voyage, telles que de l'eau-de-vie, du sucre, des citrons, etc., pour faire du punch et traiter notre bienfaiteur, le capitaine, beaucoup de choses à manger et à boire, et aussi un lit plus grand avec la literie appropriée ; si bien, en somme, que nous décidâmes de ne manquer de rien. » (Traduction de Francis Ledoux).

### 3-9-La rue

La littérature picaresque offre de nombreuses images du milieu urbain ; la rue est l'espace de vie où différents personnages se croisent avec ou sans contacts. Nous verrons quelles sont les perceptions que les auteurs donnent de la rue et comment est traité le thème de la rencontre dans la rue. La partie descriptive, comme pour l'auberge et la taverne, est souvent réduite à quelques traits vite esquissés permettant ainsi de situer l'action dans la ville mais sans en donner d'ultérieurs détails.

Guzmán de Alfarache arrive à Saragosse tout à fait par hasard :

Ibame por donde quería, según me lo pidía el gusto y primero se me antojaba : hoy aquí, mañana en Francia. [...] Desta manera caminé por aquella tierra toda, hasta venir a dar en Zaragoza con mi persona.<sup>414</sup>

La ville de Saragosse est bien vite décrite, c'est davantage l'atmosphère de la ville qui nous est transmise : des édifices superbes et massifs, une ville bien administrée et des prix abordables. Guzmán a l'impression d'être en Italie, tout en a l'odeur.

Les indications spatiales données par le narrateur restent imprécises, seuls quelques points de repères sont indiqués : le logement de Guzmán, la rue du Coso, le carrefour mais il est impossible pour le lecteur de se représenter mentalement le plan de cet endroit. Les déplacements du protagoniste s'organisent autour de deux axes : de son gîte à la maison de la veuve ; de son gîte à la maison de la jeune femme qui l'a dérobé. Il répète plusieurs fois ces parcours.

Alors qu'il se promène dans une rue spacieuse (la rue du Coso), il remarque une belle veuve ayant l'air d'être riche et distinguée. Leurs regards se croisent juste un instant puis la femme fait mine de ne pas le voir malgré l'insistance du protagoniste pour se faire remarquer. L'auteur emploie une plaisante

---

<sup>414</sup> Op. cit. Segunda parte, libro III, cap. primero, p. 688. « J'allais où bon me semblait, selon mon goût du moment et ma fantaisie : aujourd'hui ici, demain là-bas, sans demeurer nulle part, changeant toujours d'habits chaque fois que j'arrivais où je le pouvais faire. [...] De la sorte donc je cheminai jusqu'au jour où je me trouvai à Saragosse. » (Traduction de F. Reille).

métaphore pour décrire les gestes du protagoniste qui devient ridicule à cause de son insistance pour attirer l'attention de la dame.

Íbame paseando por una espaciosa calle, que llaman el Coso, no mal puesto ni poco picado de una hermosa viuda, moza y, al parecer, de calidad y rica. Estúvela mirando y estúvose queda. Bien conoció mi cuidado; mas no se dio por entendida ni hizo algún semblante, como si yo no fuera ni allí ella estuviera. Dile más vueltas que da un rocín de anoria (que no somos menos los que solicitamos locuras tales);<sup>415</sup>

Importunée ou feignant de l'être, la jeune femme gagne son habitation. Guzmán apprend de la bouche de son hôte que cette veuve est un excellent parti car elle est belle, riche et a de l'esprit. Le même jour, en se promenant dans la rue, il tombe sur deux jeunes femmes. L'espace d'un instant, Guzmán, se montrant hardi à l'extrême, profite de leur rapprochement physique pour caresser le visage et la poitrine de l'une d'elle. Pendant ce temps, la jeune fille à la main leste lui dérobe le contenu de ses poches (quelque cent réaux). Ayant obtenu ce qu'elle désirait, elle continue son chemin non sans lui avoir au préalable donné rendez-vous dans son logis, « Creíla todo cuanto me dijo. »<sup>416</sup> Guzmán, confiant de pouvoir retrouver la dame, se rend au rendez-vous au lieu et à l'heure indiqués. Il patiente pendant plus de deux heures sans la voir arriver. Décidé à voir sa dame, il se poste sous sa fenêtre. A la nuit tombée, elle se daigne finalement d'apparaître à sa fenêtre mais ce n'est que sa servante. Il engage tout de même la conversation qui est interrompue par les aboiements d'un chien. La scène qui suit est d'un comique mordant : croyant voir une pierre à ses pieds, il saisit cet objet pour le lancer en direction du chien devenu gênant, il s'aperçoit un peu tard qu'il s'agit en réalité d'une crotte de chien. Voulant secouer sa main pour se débarrasser de cette désagréable matière, il frappe le mur du bout des

---

<sup>415</sup> Op. cit. Segunda parte, libro III, cap. primero, p. 689. « Je me promenais dans une rue spacieuse qu'ils appellent le Coso, bien en point et assez piqué d'une belle veuve, fort jeune et qui avait la mine d'être riche et de qualité. Je la regardai fixement par un long temps sans qu'elle bougeât. Elle vit bien ce qui m'arrêtait et quelle était ma fantaisie, mais n'en fit pas plus de semblant que si je n'eusse point existé ni été là. Je fis plus de virevoltes à l'entour d'elle qu'un roussin n'en fait à l'entour d'une noria (sommes-nous, en de telles folies, autre chose ?). » (Traduction de F. Reille).

<sup>416</sup> Op. cit. Segunda parte, libro III, cap. I, p. 701. « Je crus tout ce qu'elle me dit. » (Traduction de F. Reille).

doigts et la douleur lui fait porter les doigts à sa bouche. Profondément dégoûté mais pas résigné, Guzmán abandonne sa proie et rentre à son logis. Le lendemain, il continue d'arpenter les rues de Saragosse. La rue dans laquelle habite la veuve est un véritable défilé de prétendants, pendant toute la journée et jusqu'à la nuit. La dame observe la scène fort amusée depuis son balcon et ne rentre qu'à la nuit tombée. Le cadre est toujours le même : la rue du Coso, le carrefour. Ses déplacements dans la ville ne sont plus guidés que par sa volonté de voir les deux femmes qui l'ont charmé. La veuve étant rentrée, il poursuit dans la rue du Coso dans l'espoir de revoir l'autre, celle qui l'a dérobé. Au niveau du carrefour, Guzmán est épouvanté à la vue de deux troupes venant vers lui de deux côtés différents. Il prend la décision de rentrer dans son logement et de quitter dès le lendemain la ville de Saragosse. Ses rencontres ne le mènent à rien car la veuve est inaccessible puisqu'elle ne peut se remarier sous peine de perdre l'héritage de son défunt mari et pour elle l'argent compte par-dessus tout. Quant à l'autre jeune femme elle s'est bien jouée de lui et n'avait aucunement l'intention de nouer une relation avec cet ingénu.

Le thème de la rencontre fortuite avec une jolie jeune fille est repris dans la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache*. La scène se situe à Naples où Guzmán est entré au service d'un gentilhomme.

Espantéme de ver la belleza de Nápoles, que es un mundo abreviado : la curiosidad y sumptuosidad de sus edificios, el orden de sus oficiales, las calles espaciosas, hermosas ventanajes y sobre todo, bellas mujeres .<sup>417</sup>

La description que fait Alemán de la ville de Saragosse présente des affinités avec celle de Naples.

Desta manera caminé por aquella tierra toda hasta venir a dar en Zaragoza [...] ciudad tan principal y generosa. [...] tan hermosos y fuertes edificios, tan buen gobierno, tan provisión, tan de buen precio todo, que casi daba de sí un olor de Italia.<sup>418</sup>

---

<sup>417</sup> Op. cit. chapitre V. « Je m'étonnai de voir la beauté de Naples, qui est tout un monde : la curiosité et somptuosité de ses édifices, l'ordre de ses officiers, les rues spacieuses, de beaux fenêtrages et surtout de belles femmes. » (Traduction libre).

<sup>418</sup> Op. cit. Libro tercero, Segunda parte, cap. I. « De la sorte donc je cheminai jusqu'au jour où je me trouvai à Saragosse [...] une ville si riche, si belle et si grande. [...] Tant de superbes et

C'est à travers le regard du protagoniste que l'espace est perçu. Il suit tous les mouvements des jeunes femmes qu'il voit passer dans la rue. Cette vision lui procure une sensation de plénitude car il se sent au centre de l'attention de ces dames. « Quisiera irme todo el día por las calles, porque me vieran en el nuevo traje. »<sup>419</sup> Il semblerait que le lieu le plus propice à la rencontre de jeunes filles soit la rue : « Topéme con una venerable vieja que traía de la mano una dama como un serafín, que parecía su hija. »<sup>420</sup> Le terme « serafín » peut prendre des connotations érotiques. Ce type d'ange est souvent utilisé pour caractériser la courtisane.<sup>421</sup> Cette fois le hasard est un peu forcé car la demoiselle en question fait semblant de tomber pour attirer l'attention de Guzmán. Il se sent aussitôt transporté par le sentiment amoureux. « Robábame el corazón con sólo levantar su vista, que tenía no sé qué de suavidad. »<sup>422</sup>

La chute de la jeune fille interrompt le moment de quiétude si cher au protagoniste. Celui-ci se précipite vers elle pour la relever. Comme le chevalier servant qui apporte son aide à sa dame, il accourt pour lui prêter secours. La rencontre est fatale pour lui, c'est le début de toute une série d'humiliations.

Francion, le protagoniste du roman éponyme, croise la belle Laurette dans la rue. C'est le coup de foudre à l'instant.

Sachez donc que je m'appelle Francion, et qu'estant il y a quelques jours à Paris non point en l'habit que vous m'avez veu, mais en celui de Courtisan, je rencontray en faisant la promenade à pied par les ruës une bourgeoise la plus aymable que je vy jamais. Aussi tost la fiebvre d'amour me prit avec une telle violence que je ne sçavois ce que je faisois. Le cœur me battoit dedans le sein plus fort que cette petite rouë qui marque les minutes dans les montres. Mes yeux estincelloient davantage que

---

massifs édifices, un si parfait gouvernement, des commodités si abondantes et à si bon prix me faisaient croire d'être encore en Italie. » (Traduction de F. Reille).

<sup>419</sup> Op. cit. cap. V, p. 201. « Je voulais me promener toute la journée dans les rues pour qu'elles voient mon nouveau costume. » (Traduction libre).

<sup>420</sup> Op. cit. cap. V, p. 201. « Je rencontrai une vénérable vieille qui tenait par la main une dame qui semblait un séraphin et qui devait être sa fille. » (Traduction libre).

<sup>421</sup> Le dictionnaire Covarrubias cite l'ouvrage de 1727 d'Antonio-Enríquez Gomez, *El siglo pitagórico y vida de Don Gregorio Guadaña*, ed. Santos, p. 313-314 y n.2. « Llamábase la más hermosa doña Ángela Serafina de Bracamonte, y celebraba los dos nombres soberanamente, por lo ángel y serafín. No vi en mi vida tan aseada ninfa de Manzanares ». « Elle s'appelait doña Ángela Serafina de Bracamonte, et elle célébrait avec orgueil les deux noms : l'ange et le séraphin. Je n'avais jamais vu une nymphe de Manzanares si élégante. » (Traduction libre).

<sup>422</sup> Op. cit. cap. V, p. 201. « Elle me déroba le cœur juste avec un regard qui était d'une telle douceur. » (Traduction libre).

l'estoille de Vesper ; et comme s'ils eussent esté attirez par une chaisne à ceux de la beauté que j'avois apperceuë, ils les suivoient tout par tout. La bourgeoise estoit mon Pole vers lequel je me tournois sans cesse. En quelque endroit qu'elle allast, je ne manquois point à y porter mes pas.<sup>423</sup>

Francion, totalement subjugué par la belle jeune femme, n'est plus en mesure de contrôler ses actions. Tel un fidèle serviteur, il se met à la suivre, sans rien savoir d'elle. Il suit ses faits et gestes pour savoir qui est la belle inconnue. Après avoir marché pendant quelque temps, elle s'arrête sur le pont au change<sup>424</sup> et entre dans la boutique d'un orfèvre où il apprend le nom de la belle et ses projets pour le futur. La suite des événements sera déterminée par la poursuite de cette jeune femme. D'où l'importance que peut avoir une rencontre fortuite pour l'évolution du récit.

C'est dans la rue que Jacob rencontre Melle Habert, celle qui va faire changer le cours de sa vie. Le lieu de la rencontre est indiqué avec une extrême précision : Le pont Neuf, près du cheval de bronze. Le cheval de bronze auquel il est fait référence est la statue équestre d'Henri IV. Jacob accourt pour porter secours à cette femme défaillante ; tel un chevalier, il l'aide à se relever, lui propose de s'appuyer sur lui, et la raccompagne chez elle. La rencontre amoureuse a lieu sur un pont qui associe l'eau et le passage et souligne que Jacob entre dans une nouvelle phase de sa vie. A partir de ce moment Jacob commence son ascension sociale et c'est grâce à Melle Habert qu'il change de statut.

Dans *Colonel Jack*, Daniel Defoe décrit les bas-fonds londoniens. Colonel Jack et ses deux frères d'adoption se lancent dans la micro criminalité après la mort de la nourrice. Mme Smith, une vieille dame rentrant chez elle à Kentish Town après une journée de travail à Londres, croise sur son chemin les trois voyous à la nuit tombée. L'obscurité l'empêche de voir ses agresseurs. Colonel Jack dérobe la vieille femme ainsi que la jeune servante qui l'accompagne. Cette rencontre provoque une effroyable peur à la vieille femme et la prive de l'argent nécessaire pour acheter de la nourriture, la vieille femme étant seule à travailler et devant s'occuper d'un mari malade.

---

<sup>423</sup> Op. cit. p. 82.

<sup>424</sup> Le pont au Change était à l'époque couvert de boutiques d'orfèvres et de changeurs.

### **3-10-La route**<sup>425</sup>

Dans le roman picaresque, les rencontres sont multiples, quelquefois insignifiantes, quelquefois exceptionnelles ; elles ponctuent toujours le récit. Le roman picaresque est bâti sur la multiplicité des rencontres. La route a une fonction narrative : lieu de passage des personnages, elle est quasiment toujours un lieu hostile car c'est le lieu où les brigands, les bandits de grands chemins, sont à l'affût des voyageurs qui doivent s'attendre aux surprises de la route.

Rufina, l'héroïne de *La Garduña de Sevilla*, parcourt en compagnie de son complice Garay, la route de Malaga. En chemin, ils sont arrêtés par des voleurs. Ceux-ci leur proposent un plan pour dérober un ermite qui demeure non loin de là.

En el camino de Malaga encuentran Garay y Rufina a unos ladrones. [...] Discurre Rufina en robarlo. El ermitaño Crispin está enamorado de Rufina. Se atrevió a decirle que su hermosura era tan poderosa con él que desde que entró en su albergue no podía sosegar, amándola tiernamente.<sup>426</sup>

Rufina, après avoir conquis le cœur de l'ermite, exécute le plan mis en place avec les voleurs. Elle donne un somnifère à Crispin, lui dérobe ses biens et s'enfuit avec ses complices en direction de Malaga. La rencontre de Rufina avec Crispin va déterminer son futur car par l'intermédiaire de l'ermite, désireux de se venger de celle qui l'a trahi, elle rencontre son compagnon de route Jaime qui deviendra son mari.

Généralement la route est un lieu insidieux, surtout pour la jeune femme qui risque de se faire dérober, enlever ou violer. Si elle réussit à échapper au viol, c'est grâce à l'intervention d'un sauveteur qui passait par hasard et qui lui apporte son aide.

---

<sup>425</sup> Braudel Fernand, *Les jeux de l'échange*, Paris, Colin, 1975. Dans son livre, Fernand Braudel nous rappelle que des milliers de gens errent sur les routes : veuves, orphelins, infirmes, chômeurs de toutes sortes, filles-mères, enfants.

<sup>426</sup> Op. cit. p. 324. « Sur la route de Malaga, Garay et Rufina rencontrent des voleurs. [...] Rufina réfléchit à la façon de le dérober. L'ermite Crispin étant amoureux d'elle, il avait eu l'audace de lui dire que sa beauté était d'une telle splendeur que depuis qu'elle était rentrée dans son refuge, il ne pouvait se tranquilliser car il l'aimait tendrement. » (Traduction libre).

La mère d'Elena, l'héroïne de *La Hija de la Celestina*, n'a pas cette chance puisqu'elle est dérobée et assassinée par un groupe de brigands sur la route de Séville. « Partímonos a Sevilla y, en el camino, por robarla, unos ladrones la mataron. »<sup>427</sup>

Doña Mencia de Mosquera (*Gil Blas de Santillane*), victime des brigands sur la route qui la conduisait vers le bonheur avec don Alvar, est enlevée et conduite dans une caverne où les brigands projettent de la violer. Sans l'aide de Gil Blas, elle aurait subi cette violence.

Ainsi en est-il de Fanny (*Joseph Andrews*), qui sur la route pour Londres est agressée par son compagnon de route. Elle est sauvée du viol in extremis par M. Adams, le vicaire.

The good Adams, who, on coming up to the Place whence the Noice proceeded, found a Woman struggling with a Man, who had thrown her on the Ground and had almost overpowered her.<sup>428</sup>

Narcissa, l'héroïne de *The adventures of Roderick Random*, fait la connaissance de Roderick Random, le protagoniste de l'histoire, lors d'une situation analogue à celle qui vient d'être décrite. Sir Timothy tente de violer Narcissa sur la route qui mène à la maison de Miss Thicket. Roderick, passant par là, intervient et la sauve. Cette rencontre est déterminante dans le récit puisque les deux jeunes tombent amoureux l'un de l'autre et Roderick, tout au long de ses péripéties, n'aura de cesse que Narcissa devienne sa femme.

Le motif de la tentative de viol déjouée par l'intervention d'un passant est récurrent dans nos romans.

---

<sup>427</sup> Op. cit. p. 21. « Nous partîmes pour Séville et en chemin, des brigands la dérobèrent et la tuèrent. » (Traduction libre).

<sup>428</sup> Op. cit. book II, chap. IX, p. 198. « Le vicaire intrépide, en arrivant où son bon cœur et son courage l'avaient attiré, trouva une jeune fille qui se débattait entre les bras d'un homme, qui la tenait par terre presque vaincue. » (Traduction de l'abbé Desfontaines).



### 3-11-L'espace naturel

Les personnages féminins se trouvent souvent en difficulté dans les espaces naturels. La nature n'est pas vue comme un lieu paisible mais plutôt comme un cadre propice aux agressions. Toutefois, le jardin, la forêt, sont souvent complices de rencontres.

Léonore de la Boissière (*Le roman comique*) subit une agression dans les jardins de Rome mais elle rencontre à la même occasion son sauveteur : Destin. Ils deviendront le couple central du récit.

Un jour que je me promenais dans une des plus belles, je vis au détour d'une allée deux femmes assez bien vêtues, que deux jeunes Français avaient arrêtées et ne voulaient pas laisser passer outre que la plus jeune ne levât un voile qui lui couvrait le visage. Un de ces Français, qui paraissait être le maître de l'autre, fut même assez insolent pour lui découvrir le visage par force, cependant que celle qui n'était point voilée était retenue par son valet. Je ne consultai point ce que j'avais à faire ; je dis d'abord à ces incivils que je ne souffrirais point la violence qu'ils voulaient faire à ces femmes. Ils se trouvèrent assez étonnés et l'un et l'autre, me voyant parler avec assez de résolution pour les embarrasser, quand ils auraient eu leurs épées, comme j'avais la mienne. Les deux femmes se rangèrent auprès de moi et ce jeune Français, préférant le déplaisir d'un affront à celui de se faire battre, me dit en se séparant : « Monsieur le brave, nous nous verrons autre part, où les épées ne seront pas toutes d'un côté. »<sup>429</sup>

Les lieux naturels servent surtout de cadre aux rencontres marquées par la violence. Le père adoptif d'Henriette-Sylvie tente de la violer lors d'une partie de chasse. Il choisit un endroit invitant pour passer à l'action. La nature se fait accueillante, favorisant les mauvaises intentions de l'homme.

Le lieu invitait à mettre pied à terre, et était tout propre à favoriser deux personnes qui eussent été d'accord. Les arbres y formaient une espèce de berceau, une source faisait entendre son murmure à deux pas de là.<sup>430</sup>

---

<sup>429</sup> Op. cit. p. 123.

<sup>430</sup> Op. cit. p. 48.

Rien ne laisse présager la scène de violence qui va suivre. La brutalité de l'homme entraînant une réaction dictée par le désespoir de la jeune fille. Dans sa fuite, elle se trouve nez à nez avec un sanglier et malgré sa terreur, elle réussit à éviter son attaque. L'arrivée de monsieur de Birague et de Mme de Molière, alertés par le coup de feu, met fin à l'agitation de la jeune fille. Elle trouve en M. de Birague un homme compréhensif, tout près à lui apporter son aide. Il la fait conduire dans son château de Sersac où elle se trouve enfin à l'abri.<sup>431</sup>

Dans le roman de Fielding *Tom Jones*, une jeune femme, Mme Waters, est retrouvée à demi nue attachée à un arbre dans la forêt près de la ville d'Upton, où elle a subi une agression. Tom la délivre et l'accompagne dans une auberge où il lui procure de nouveaux vêtements. La rencontre de Tom avec Mme Waters est l'occasion pour l'auteur de relancer l'action car la présence de Mme Waters dans l'auberge empêche Sophia de revoir Tom qui se trouve en sa compagnie et est à l'origine de leur brouille.

### **4-LA RÉUSSITE SOCIALE**

#### **4-1-La ville**

L'espace picaresque est essentiellement urbain, lorsque la campagne est évoquée c'est pour indiquer la provenance du personnage, ses origines sociales ou bien elle est juste une étape dans le parcours tourmenté du personnage. La campagne est aussi le lieu habituellement consacré au retrait du monde. Pour Maravall<sup>432</sup>, la ville est l'endroit idéal pour un style de vie picaresque. Il est assez rare que le personnage évolue dans un espace rural fort longtemps, l'espace urbain correspond beaucoup mieux à sa sphère d'action. La ville est vue comme un lieu de grande concentration de personnes qui se croisent dans les rues, dans

---

<sup>431</sup> Voir à ce sujet l'article de Pioffet Marie-Christine, « La forêt dans l'imaginaire baroque », in *La République des Lettres 19. Locus in Fabula. La topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime*, Études réunies et présentées par Nathalie Ferrand, éditions Peeters, 2004, p. 373-386. La forêt reste dans l'imaginaire romanesque de cette période une zone grise et ambiguë.

<sup>432</sup> Maravall José Antonio, *La letteratura picaresca, cultura e società nella Spagna del'600*, Marietti editore, p. 859-939.

les tavernes, les lieux de spectacles mais ne se connaissent pas. La ville garantit en ce sens l'anonymat. C'est un endroit où l'on peut trouver la richesse, où il est possible d'améliorer sa condition sociale. C'est le lieu de l'ambition et de la réussite. La lenteur, la monotonie des campagnes, des villages, poussent les hommes et les femmes à l'exode rural, vers ce nouvel Eden qu'est la grande ville. Elle est perçue comme une source d'abondance, comme le monde de l'argent-roi, de la richesse, de la prospérité. Elle est promesse d'un monde meilleur où les statuts semblent pouvoir évoluer. Les personnages féminins auxquels nous nous intéressons tout particulièrement suivent cette tendance. Ils sont attirés par la grande ville. Justina (*La pícaro Justina*) n'a d'autre ambition que d'abandonner sa condition de paysanne pour devenir une citadine. La mère de Lazare (*Lazarillo de Tormés*), une fois devenue veuve, se rend à la ville pour gagner plus facilement sa vie. C'est également le choix que fait la mère de Teresa (*Teresa de Manzanares*) qui décide de rejoindre Madrid et de s'y installer avec sa fille. Rufina (*La garduña de Sevilla*) se déplace de ville en ville comme Elena (*La hija de la Celestina*), Teresa, Moll (*Moll Flanders*) et beaucoup d'autres. La ville offre des possibilités inespérées et les exemples de réussite ne manquent pas. Teresa réussit à s'insérer à la Cour grâce à son commerce de perruques. Elle acquiert une clientèle aisée qui lui permet d'améliorer sa condition sociale. A Tolède, elle loue une maison en plein centre ville et exhibe des toilettes luxueuses. La réussite sociale se fait avant tout à travers les hommes. Ce sont eux qui vont s'employer à faire la réussite de la femme à travers un mariage avantageux, lui permettant de s'élever socialement. Moll et Teresa acquièrent d'abord la richesse à travers des mariages calculés. Les actions malhonnêtes réussies sont une source de gains considérables ; seul un milieu urbain peut leur offrir toutes les opportunités qui se présentent à elles : rencontrer des gens toujours différents, pouvoir juger de la richesse d'une personne par l'étalage qu'elle en fait, entrer en contact avec des personnes distinguées, se cacher facilement en cas de problèmes, pouvoir conserver l'anonymat quand cela est nécessaire ou changer d'identité sans que personne ne s'en aperçoive.

### 4-2-Le nouveau monde

Le nouveau monde est également vu comme un lieu de prospérité. C'est l'endroit où il est possible d'annuler son passé et de recommencer à zéro. Les criminels repentis peuvent donner un nouveau sens à leur vie. Defoe ne fait que peu de descriptions des lieux, il décrit surtout les rapports qui se tissent entre les personnages, leurs sentiments. Il présente le nouveau monde comme une terre d'espoir où tout est possible. C'est le lieu de la réussite honnête pour l'héroïne ; elle l'obtient grâce à son travail. Elle devient quelqu'un de respectable, comme l'a fait sa mère avant elle. Le long séjour de Moll dans le nouveau monde après sa déportation a dans le récit la fonction qui est habituellement occupée par un personnage extraordinaire ; son intervention a pour conséquence de changer radicalement le sort de l'héroïne. Le nouveau monde est dans *Moll Flanders* un Deus ex machina. L'héroïne y devient riche, grâce à son travail et à son esprit d'entreprise, alors qu'en Angleterre, elle ne pouvait compter que sur les hommes et sur le vol pour satisfaire ses exigences. La première femme de Jack (*Colonel Jack*) qui s'était comportée de façon si exécrationnelle lorsqu'elle vivait à Londres avec Jack, est complètement métamorphosée quelques années plus tard en Virginie. Elle devient une grande travailleuse, une bonne ménagère et se repent de la vie qu'elle a menée auparavant.

Dans *Candide ou l'optimisme*, le nouveau monde ne fait l'objet d'aucune description particulière. Comme chez Defoe, ce décor n'est que le prétexte pour la mise en place de nouvelles aventures. Cunégonde est aussitôt remarquée par don Fernando, le gouverneur qui décide d'écarter le personnage gênant représenté par Candide pour pouvoir séduire Cunégonde. C'est l'occasion pour elle de devenir la femme du plus grand seigneur de l'Amérique méridionale.

## 5-LA SÉDUCTION

### 5-1-La fenêtre

Elle occupe une place non négligeable dans le déroulement de la narration. Elle est très souvent le lieu d'où la femme peut voir, se faire voir, attendre, faire attendre, converser, favoriser les échanges avec son prétendant. Comme l'a fait remarquer Christophe Martin<sup>433</sup>, « cette ambivalence de la fenêtre, qui peut aussi bien être une sorte d'offrande du corps féminin que le signe de son inaccessibilité, est riche de possibilités dramatiques. » Dans le roman picaresque, le motif de la femme à sa fenêtre peut prendre des connotations érotiques de façon plus directe. Dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, les femmes qui se tenaient au balcon ou se montraient à la fenêtre se voyaient attribuer l'appellatif de « ventanera » (femme à la fenêtre), ce qui était synonyme de prostituée. Christophe Martin cite à cet effet Michel Delon<sup>434</sup>, « La fenêtre comme lieu d'exhibition, comme étalage du corps est bien connue dans le monde de la prostitution ».

Les proverbes de Correas sur les « ventaneras » sont très significatifs : « Moza que se asoma a la ventana, de ser vista tiene gana ; y si va de rato en rato, quiérese vender barato [...] Moza ventanera, o puta o pederá. »<sup>435</sup>

La fenêtre est donc le lieu qui permet de voir le monde extérieur mais c'est aussi le lieu d'exposition du corps. Dans ce deuxième cas l'évocation sexuelle est indéniable. Pour la femme du roman picaresque, la fenêtre est un moyen d'exercer son pouvoir de séduction.

---

<sup>433</sup> Martin Christophe, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, SVEC, 2004:01, Oxford : Voltaire foundation, 2004, p. 38.

<sup>434</sup> Delon Michel, « Faublas à la fenêtre : la nostalgie de l'unité dans le roman de Louvet, *Les Amours du chevalier de Faublas* », *Seminari pasquali di analisi testuale* 10, Pise 1995, p. 11.

<sup>435</sup> Gonzalo Correas Íñigo o Gonzalo Korreas Íñigo (Jaraíz de la Vera, province de Cáceres, 1571 - Salamanca, 1631), humaniste, helléniste, grammairien, lexicographe. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia que juntó el Maestro Gonzalo Korreas*, edición de Víctor Infantes, Madrid: Visor Libros, 1992. « Jeune fille qui se penche à la fenêtre a envie d'être vue ; et si elle s'y montre de temps en temps, c'est qu'elle veut se vendre à bon marché [...] Jeune fille à la fenêtre, ou pute ou ivrogne. » (Traduction libre).

Dans *Guzmán de Alfarache*, le balcon de la jeune veuve que le protagoniste observe depuis la rue est signe de l'inaccessibilité de la dame puisqu'il lui est impossible de se remarier à moins de renoncer à son héritage, chose à laquelle elle tient par-dessus tout.

Il en est de même pour la « doncella recojida »<sup>436</sup> que Guzmán a rencontrée dans la rue et qu'il voit derrière sa fenêtre à travers laquelle elle lui parle. Elle sait mettre les atouts de son côté, chaque entrevue étant conditionnée par l'apport d'argent pour l'achat de cadeaux. La fenêtre de la jeune fille permet à Guzmán de prendre contact avec elle et de lui faire arriver l'argent qu'elle lui demande.

Hallé ya mi ninfa esperando a la ventana; pedí que echase la liga, y ya la tenía aparejada, y subio con ella el dinero, el cual debía ella esperar con más cuidado que a mí. Hízome grandes muestras de quererme del alma, y que, si estuviera en su mano, aquella noche me hubiera puesto en su casa, pero que ella daría traza brevemente cómo yo pudiese entrar. [...] Hice a la tercera noche lo que las pasadas. Salgo por mi ventana y, por cogermé en el lazo, luego me dijo que andaba trazando cómo podría abrir la puerta. Yo, pensando que era facilitallo, digo que me bajase la liga, y otéle la bolsilla con los cien escudos.<sup>437</sup>

La fenêtre est aussi le lieu qui facilite le passage de l'amant venu rejoindre sa bien-aimée. Vicente Espinel reprend ce topos dans *Vida del Escudero Marcos de Obregón*. La jeune épouse de Marcos laisse entrer son amant Cornelio par la fenêtre qu'il rejoint à l'aide d'une échelle.

La femme à la fenêtre n'est pas seulement un lieu commun de la littérature espagnole. Defoe décrit dans *Colonel Jack*, une situation où la prise de contact entre les personnages a lieu à travers la fenêtre. Pendant son séjour à Londres, Colonel Jack note une jeune femme à sa fenêtre dans la maison d'en face.

---

<sup>436</sup> *Segunda parte del Guzman de Alfarache*, p. 201. « La jeune fille relevée » (traduction libre).

<sup>437</sup> Op. cit. p. 221-226. « Je trouvai ma nymphe qui attendait à la fenêtre ; je lui demandai qu'elle jette la corde qu'elle avait déjà préparée, et elle remonta avec elle, l'argent qu'elle devait attendre avec bien plus d'intérêt que moi. Elle me fit croire de m'aimer de tout son cœur et me dit que si cela ne tenait qu'à elle, elle m'aurait déjà fait rentrer. La troisième nuit, elle fit la même chose que les nuits précédentes. Je sortis par ma fenêtre ; elle, pour se jouer de moi, me dit qu'elle allait essayer de trouver le moyen d'ouvrir la porte. Moi, pensant faciliter les choses, je lui dis de descendre la corde et j'y attachai au bout la petite bourse contenant les cent écus. » (Traduction libre).

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, « LAS GALLEGAS EN LA VENTANA »  
(NATIONAL GALLERY, WASHINGTON), 1670



Annexe n° 8

Leurs appartements ne sont séparés que par une cour, ce qui donne l'occasion à Jack de la voir à sa fenêtre. La femme n'a d'autres mires que de s'accaparer un mari aisé. Au courant de la bonne réputation de Jack et du bon état de ses finances, elle se fait remarquer en se montrant à sa fenêtre et en essayant de l'émerveiller en chantant avec sa magnifique voix. Son stratagème va fonctionner à la perfection puisqu'elle réussira à se faire épouser par Colonel Jack. La fenêtre joue dans ce cas comme dans le précédent, le rôle d'adjuvant pour la jeune femme car elle lui permet d'obtenir ce qu'elle recherche.

### **5-2-La maison**

La maison est le royaume de la femme. C'est le lieu de l'espace familial, le lieu où s'exerce le pouvoir féminin car elle est considérée comme la maîtresse de maison. Dans le roman picaresque, la maison devient aussi lieu de rendez-vous, un lieu de prostitution, de déviation sexuelle. La maison est le lieu où les pécas espagnoles reçoivent leurs amants, souvent avec le consentement et même parfois l'appui de leurs maris complaisants : Elena, Teresa, Grazia (la deuxième femme de Guzmán de Alfarache) reçoivent leurs « clients » à leur domicile.

Rodaban por la casa las piezas de plata, en los cofres no cabían las bordaduras y vestidos de varias telas de oro y seda, los escritorios abundaban de joyas preciosísimas. Nunca me faltó qué jugar, siempre me sobró con qué triunfar. Y con esto gozaban de su libertad; porque, como yo sintiese que no convenía entrar en casa (lo cual sabía por ver que tenía cerrada la puerta), pasaba de largo hasta parecerme hora.<sup>438</sup>

Dame Perrette (*L'histoire comique de Francion*) exerce la prostitution dans sa propre maison parisienne. Elle y reçoit Agathe et toutes deux deviennent de célèbres filles de joie.

---

<sup>438</sup> Op. cit. libro tercero de la segunda parte, capítulo V, p. 788-789. « L'argenterie jonchait la place, les broderies ne pouvaient tenir dans les coffres, les armoires crevaient d'habits de diverses étoffes de soie et d'or, et les cassettes regorgeaient d'exquises pierreries. Jamais je n'eus faute d'argent pour jouer et n'en avais que trop pour me pavaner : cependant ils jouissaient d'une entière liberté car comme je sentais qu'il ne me fallait pas rentrer chez moi (ce que je connaissais à la porte fermée) je tirai outre mon chemin, me promenant tant qu'il me semblât heure de pouvoir retourner. » (Traduction de Francis Reille).



Mon rendez-vous à Paris fut chez la bonne Perrette, qui me receut très humainement. Lorsqu'elle sceust l'argent que j'avais, elle me conseilla de m'en servir pour en attraper davantage, et fit acheter des habit de Damoiselle, avec lesquels elle disait que je paroissois une petite Nymphé.<sup>439</sup>

D'autres personnages féminins préfèrent des endroits plus discrets pour rencontrer leurs prétendants ou leurs prestataires. Laure (*Gil Blas de Santillane*) fait appel aux services d'une vieille femme qui met à disposition sa petite maison où ont lieu les rencontres de la jeune femme avec ses galants, garantissant ainsi la discrétion des partenaires.

La petite maison de Mme Remy (*Le paysan parvenu*) est un lieu de rendez-vous galant pour Mme de Ferval. Elle y reçoit ses amants dans l'espoir d'agir en toute discrétion.

J'ai dit dans la dernière partie que je me hâtai de me rendre chez Mme Remy, où m'attendait Mme de Ferval. Il était à peu près cinq heures et demie du soir quand j'y arrivai. Je trouvai tout d'un coup l'endroit. Je vis aussi le carrosse de Mme de Ferval dans cette petite rue dont elle m'avait parlé, et où était cette porte de derrière par laquelle elle m'avait dit qu'elle entrerait, et suivant mes instructions, j'entrai par l'autre porte, après m'être assuré auparavant que c'était là que demeurait Mme Remy. D'abord je vis une allée assez étroite, qui aboutissait à une petite cour, au bout de laquelle on entrait dans une salle ; et c'était de cette salle qu'on passait dans le jardin dont Mme de Ferval avait fait mention. [...] J'entre, il n'y avait personne dans la salle. Elle n'est donc pas encore venue ? Lui dis-je. Vous allez la voir, me répondit-elle en tirant de sa poche une clef dont elle ouvrit une porte que je ne voyais pas, et qui était celle d'une chambre où je trouvai Mme de Ferval assise auprès d'un petit lit, et qui lisait.<sup>440</sup>

L'accent n'est pas mis sur la description en soi du lieu mais sur le parcours qui mène à Mme de Ferval. Jacob suit les instructions données par cette dernière pour rejoindre l'endroit de leur rencontre.

---

<sup>439</sup> Op. cit. p. 104.

<sup>440</sup> Op. cit. p. 203.

### **6-L'ENFERMEMENT**

Certains lieux familiers ou bien évoquant davantage la protection, peuvent devenir de véritables prisons.

#### **6-1-La chambre**

La chambre est le lieu où le mari jaloux enferme sa femme, c'est aussi le lieu où est punie la jeune fille désobéissant à son père ou à sa mère. La chambre devient alors une prison qui prive la femme de sa liberté.

Le seigneur Guttierrez (*Le bachelier de Salamanque*), après avoir épousé une jeune fille fort jolie au Portugal, se rend à Vera-Cruz pour s'y installer avec sa femme. Là, il ouvre une taverne qui se remplit tous les soirs de galants venus admirer la beauté de la belle portugaise. Le seigneur Guttierrez, fou de jalousie, décide de l'enfermer dans sa chambre où il lui fait porter à manger par un esclave de confiance. Il veut conserver la possibilité d'être le seul à pouvoir admirer sa beauté même s'il doit la rendre captive toute sa vie.

Sophia, l'héroïne de Fielding, est enfermée dans sa chambre sur ordre de son père car elle refuse d'épouser l'homme que son père lui a choisi pour mari. Cette punition vise à faire prendre conscience à la jeune fille qu'elle doit se plier aux décisions prises par son père. Ce dernier espère obtenir son accord après l'avoir punie. La jeune fille ne peut voir que sa camériste, Mme Honour, qui lui apporte ses repas et lui fait un peu de conversation. Sophia trouve le courage de s'échapper pour éviter ce mariage avec M. Blifil. Bien plus loin dans le récit, après maintes péripéties, M. Western retrouve sa fille à Londres et la conduit dans un logement qu'il a loué à Piccadilly. Son intention de lui faire épouser M. Blifil est inchangée, mais le refus de sa fille l'est aussi. La colère de M. Western est telle qu'il l'enferme à clé dans sa chambre. Il l'enferme à nouveau pour la faire céder.

While Sophia was left with no other company than what attend the closest state prisoner, namely, fire and candle, the squire sat down to

regale himself over a bottle of wine, with his parson and the landlord of the Hercules Pillars.<sup>441</sup>

Sophia se sent totalement abandonnée. La chambre n'est plus pour elle un refuge, un lieu protecteur, mais une prison où elle souffre de la solitude.

Le modèle de réclusion domestique sera repris par Rousseau, la réclusion domestique des femmes répondant à l'exigence d'éloigner la femme de la vie libertine.

### **6-2-Le couvent**

Le couvent dans lequel Mme d'Englesac fait enfermer Henriette-Sylvie a tout d'une prison. La vie y est si difficile que l'héroïne accepte la proposition d'une jeune religieuse de s'évader avec l'aide de son amoureux et d'un complice.

Et rien de pis ne me pouvait arriver ; car comme j'étais la cause apparente de tout ce désordre, par ma désobéissance, elle me fit dès le lendemain enlever dans un cloître, et elle me défendit de m'y laisser voir à personne, jusqu'à ce que je me fusse résolue d'y prendre l'habit. Ce que j'y trouvai encore d'affligeant, fut que ce n'était pas le même lieu dont sa sœur était abbesse, où j'eusse pu du moins espérer quelque société. C'était un couvent, bon Dieu : quel couvent ! Qui semblait plutôt une affreuse prison que toute autre chose.<sup>442</sup>

Melle de Melvil, la fille du protecteur de Ferdinand Count Fathom, le protagoniste du roman éponyme de Fielding, est comme Henriette-Sylvie, enfermée de force dans un couvent de Vienne par le deuxième mari de sa mère, le Comte Trebasi, un homme violent et cupide. Elle est complètement privée de tout contact avec l'extérieur car seul son beau-père est au courant de l'endroit exact où elle se trouve et il ne le révélera qu'après avoir subi un terrible échec.

---

<sup>441</sup> Op. cit. book XVI, chap. II, p. 717. « Tandis que Sophie restait sans autre compagnie que celle qu'on accorde au prisonnier d'Etat mis au secret le plus absolu, à savoir du feu et de la chandelle, son père s'installa devant une bouteille de vin pour se régaler avec le pasteur et l'hôte des Colonnes d'Hercule. » (Traduction de Francis Ledoux).

<sup>442</sup> Op. cit. p. 62.

L'enfermement au couvent est une solution adoptée par certains maris jaloux ou désirant mettre fin à la vie libertine de leur propre femme. Estebanillo González (*La vida y hechos de Estebanillo González*) fait enfermer sa dulcinée dans un couvent pendant son absence pour faire cesser les visites continuelles de ses prétendants.

Era enemiga de reclusion y amiga de libertad. [...] Recebía al principio muchas visitas con achaque de primos; y por informarme yo que todos los que la venían a visitar lo eran carnales, no queriendo sufrir segunda vez las armas que me hizo poner el Principe Tomas, la metí en clausura y tomé aposento sin ventana a la calle y en calleja sin salida. En término de un año no tenía crédito ni retiro.<sup>443</sup>

Le mari de Mrs Deborah Hornbeck (*Peregrine Pickle*) prend la même décision pour mettre fin à ses infidélités. Il l'enferme dans un couvent sous la protection d'une abbesse.

He determined to loard her in a convent under the inspection of a prudent abbess who should superentend her morals and recal her to the paths of virtue, which she had forsaken. <sup>444</sup>

---

<sup>443</sup> Op. cit. p. 129, « Elle était ennemie de la réclusion et amie de la liberté. [...] Elle recevait au début de nombreuses visites de la part de prétendus cousins mais m'étant rendu compte que tous ceux qui venaient lui rendaient visite dans un but charnel et ne voulant pas tolérer une deuxième fois de subir une défaite, comme avec le prince Thomas, je la mis en claustration et pris un logement sans fenêtre donnant sur la rue, dans une ruelle sans issue. » (Traduction libre).

<sup>444</sup> Op. cit. chap. XLV. « Il prit la décision de l'enfermer dans un couvent sous le contrôle d'une abbesse qui aurait contrôlé sa moralité et l'aurait fait rentrer dans les sentiers de la vertu desquels elle s'était égarée. » (Traduction libre).

### **6-3-La caverne**<sup>445</sup>

La caverne présente un double aspect, elle est soit un lieu lugubre, sombre, à l'image de l'enfer, soit un lieu invitant, présentant tout le confort, dignement meublé où l'on fait bonne chair.

La caverne des brigands mise en scène par Lesage rappelle à bien des égards la caverne d'Ali Baba et les quarante voleurs<sup>446</sup>. La caverne des brigands leur sert en effet de refuge et de dépôt pour leur butin et l'entrée est soigneusement cachée pour éviter toute intrusion. Toutefois elle est plutôt décrite comme un lieu infernal situé dans les entrailles de la terre dont l'atmosphère et l'obscurité provoquent la frayeur de Gil Blas. Sa rencontre avec les occupants de la caverne est d'autant plus choquante. Le palefrenier est un vieux nègre quelque peu inquiétant, la cuisinière est qualifiée « d'ange des ténèbres ». Tout comme la caverne d'Ali Baba, cette caverne recèle des richesses de toutes sortes : or, argent, étoffes précieuses, vaisselles...

Il me mena dans une cave, où je vis une infinité de bouteilles et de pots de terre bien bouchés, qui étaient pleins, disait-il, d'un vin excellent. Ensuite il me fit traverser plusieurs chambres. Dans les unes, il y avait des pièces de toiles ; dans les autres, des étoffes de laine et de soie. J'aperçus dans une autre de l'or et de l'argent, et beaucoup de vaisselle à diverses armoiries. Après cela, je le suivis dans un grand salon que trois lustres de cuivre éclairaient, et qui servait de communication à d'autres chambres.<sup>447</sup>

La caverne est une véritable prison pour doña Mencia et pour Gil Blas alors que Léonarde, la cuisinière des brigands, célèbre les vertus de la séquestration souterraine.<sup>448</sup>

---

<sup>445</sup> La caverne, du latin *cavus*, qui signifie creux, est une cavité naturelle creusée dans la roche ou dans la terre.

<sup>446</sup> *Ali Baba et les Quarante Voleurs* (titre complet : *Histoire d'Ali Baba, et de quarante voleurs, exterminés par une esclave*) est une histoire d'origine arabe. Il s'agit d'un récit que l'on présente souvent comme faisant partie des *Mille et Une Nuits*, bien qu'il n'ait jamais été présent dans les manuscrits initiaux mais à leurs côtés. (Source : Wikipédia).

<sup>447</sup> Op. cit. p. 49-50.

<sup>448</sup> Bachelard Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris : éd. José Corti, 1948, p. 202. Bachelard écrit à propos de la grotte qu'elle est « un refuge dont on rêve sans fin. Elle donne un sens immédiat au rêve d'un repos tranquille, d'un repos protégé. » Elle a la fonction d'un

Vous devez plutôt vous réjouir de vous voir ici. Vous êtes jeune, et vous paraissez facile. Vous vous seriez bientôt perdu dans le monde. Vous y auriez rencontré des libertins qui vous auraient engagé dans toutes sortes de débauches.<sup>449</sup>

L'intervention de dame Léonarde apparaît comme une parodie des arguments en faveur de la vie monastique.

L'espace de la caverne se déploie en faisant jouer une série d'oppositions structurelles entre l'espace noble et l'espace criminel, la surface et le sous-sol, la lumière et obscurité, le paradis et l'enfer.

### **6-4-La cabane**

La cabane des brigands qui ont enlevé Teresa (*Teresa de Manzanares*) est un lieu de réclusion terrifiant. Le climat qui y règne est inquiétant, les brigands sont décrits comme des êtres sans scrupules, violents et irrévérencieux.

Así los dejaron a todos cada uno a un roble, y cargando con la ropa y cojines, dieron con ellos y conmigo en otro estancia más oculta, que era en una espesura de árboles, adonde tenían formada una barraca de ramos. Allí me encerraron sin tocarme el vestido, y dejándome sola con el desconsuelo que puede pensar el lector, se salieron a fuera a hacer división de los bienes de todos.<sup>450</sup>

L'espace est si limité que Teresa se trouve nez à nez avec ses terribles assaillants dont les intentions ne promettent rien de bon. Heureusement, Teresa aura la chance de son côté et pourra leur fausser compagnie pendant un moment de distraction.

---

« rideau naturel ». Voir aussi l'article de Souiller Didier, « L'image platonicienne de la caverne dans la littérature baroque européenne », *centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-souiller.pdf*

<sup>449</sup> Op. cit. p. 60.

<sup>450</sup> Op. cit. p. 114. « Ainsi, ils les attachèrent tous à un chêne, chargèrent les vêtements et les coussins et m'emportèrent dans un autre endroit plus caché qui se trouvait dans l'épaisseur d'un bois, où ils avaient construit une baraque avec des branches. Là, ils m'enfermèrent sans toucher à mes vêtements et me laissèrent seule avec un chagrin que le lecteur pourra bien s'imaginer ; ils sortirent pour procéder au partage des biens. » (Traduction libre).

### **6-5-La prison**

Il est très fréquent que le protagoniste des romans picaresques soit emprisonné plus d'une fois au cours de sa vie. Guzmán de Alfarache, par exemple, est puni à plusieurs reprises pour ses mauvaises actions et parfois même injustement. Jacques Berchtold<sup>451</sup>, dans un chapitre consacré à l'ouvrage d'Alemán, parle de « prisons injustes du parcours picaresque » où règne la corruption et la perversion. La punition du gueux est inévitable, d'autant plus que sa condition sociale le porte à récidiver dans ses mauvaises actions. Le héros de Quevedo (*El Buscón*) évoque son séjour dans une prison madrilène avec beaucoup plus de précision que son prédécesseur. Par contre, Il subit les mauvais traitements qui lui sont infligés sans jamais se repentir. Même les personnages d'origine moins infâme subissent ce type d'enfermement. Pendant son séjour en prison, Francion (*L'histoire comique de Francion*) connaît une véritable transformation morale alors que la reconversion de Guzmán n'a lieu qu'après une série d'incarcérations dans diverses prisons italiennes et espagnoles. Au cours de son itinéraire, Gil Blas (le héros de Lesage) est détenu dans trois types de prisons.

Trois est aussi le nombre de prisons dans lesquelles va être enfermé un autre héros de Lesage (Estévanille). Le naïf Candide (*Candide ou l'optimisme*) et le fataliste Jacques, font eux aussi l'expérience du cachot. La prison est presque un passage obligé dans le parcours picaresque des personnages masculins. Qu'en est-il des personnages féminins ? Si l'on excepte les romans espagnols où la femme ne subit pas cette peine, l'emprisonnement est une punition à laquelle elle n'échappe pas dans les romans français et anglais.

La prison de Newgate où est emprisonnée Moll Flanders, l'héroïne de Defoe, est présentée comme l'ancre de la mort. La prison est décrite comme un lieu lugubre, malsain où les prisonniers affamés vivent dans la saleté et sont victimes de tortures. Le procédé employé par l'auteur pour produire un effet encore plus frappant consiste à faire la description du lieu à travers les

---

<sup>451</sup> Berchtold Jacques, *Les prisons du roman (XVIIème-XVIIIème siècle), Lectures plurielles et intertextuelles de « Guzman d'Alfarache » à « Jacques le fataliste »*, Librairie Droz, Genève 2000.

impressions de la narratrice. L'accumulation de termes fortement connotés négativement contribue à reproduire l'horreur de ce lieu infamant : le tumulte infernal, les hurlements, les jurements et la clameur, la puanteur et la saleté et toutes les affreuses choses d'affliction. L'idée de se trouver dans cet horrible endroit plonge Moll dans une profonde détresse. Son séjour en prison occupe un peu plus de trente pages dans le récit ce qui indique l'importance que cet emprisonnement va prendre dans la vie de l'héroïne. C'est d'abord une femme terrifiée qui est conduite à Newgate, épouvantée par la mort, contrainte à subir les vexations les plus infamantes de la part des prisonnières qui partagent sa cellule.

They flouted me with my Dejections, welcom'd me to the Place, wish'd me Joy, bid me have a good Heart, not to be cast down, things might not be so bad as I fear'd, and the like.<sup>452</sup>

La prison de Newgate est pour Moll comme la préfiguration de l'enfer. Newgate sert de cadre à toutes les bassesses. C'est un lieu sinistre où les occupants des cellules doivent supporter la faim, la saleté, le froid. Pendant son incarcération, Moll traverse une phase de désespoir intense, elle voit sa fin prochaine. Elle ne voit d'autre moyen que d'expier ses péchés pour éviter la mort.

Cette image de la prison de Newgate correspond parfaitement au récit que fait Miss Williams dans *Roderick Random*. Victime d'un officier avec lequel elle avait passé la nuit, elle est accusée de complicité pour le vol d'un pot de bière et d'une coupe en argent et envoyée à Bridewell où elle est durement punie.

I was often whipt into a swoon, and lashed out of it, during which miserable intervals, I was robbed by my fellow-prisoners of every thing about me, even to my cape, shoes and stockings: I was not only destitute of necessaries, but even of food, so that my wretchedness was extreme.<sup>453</sup>

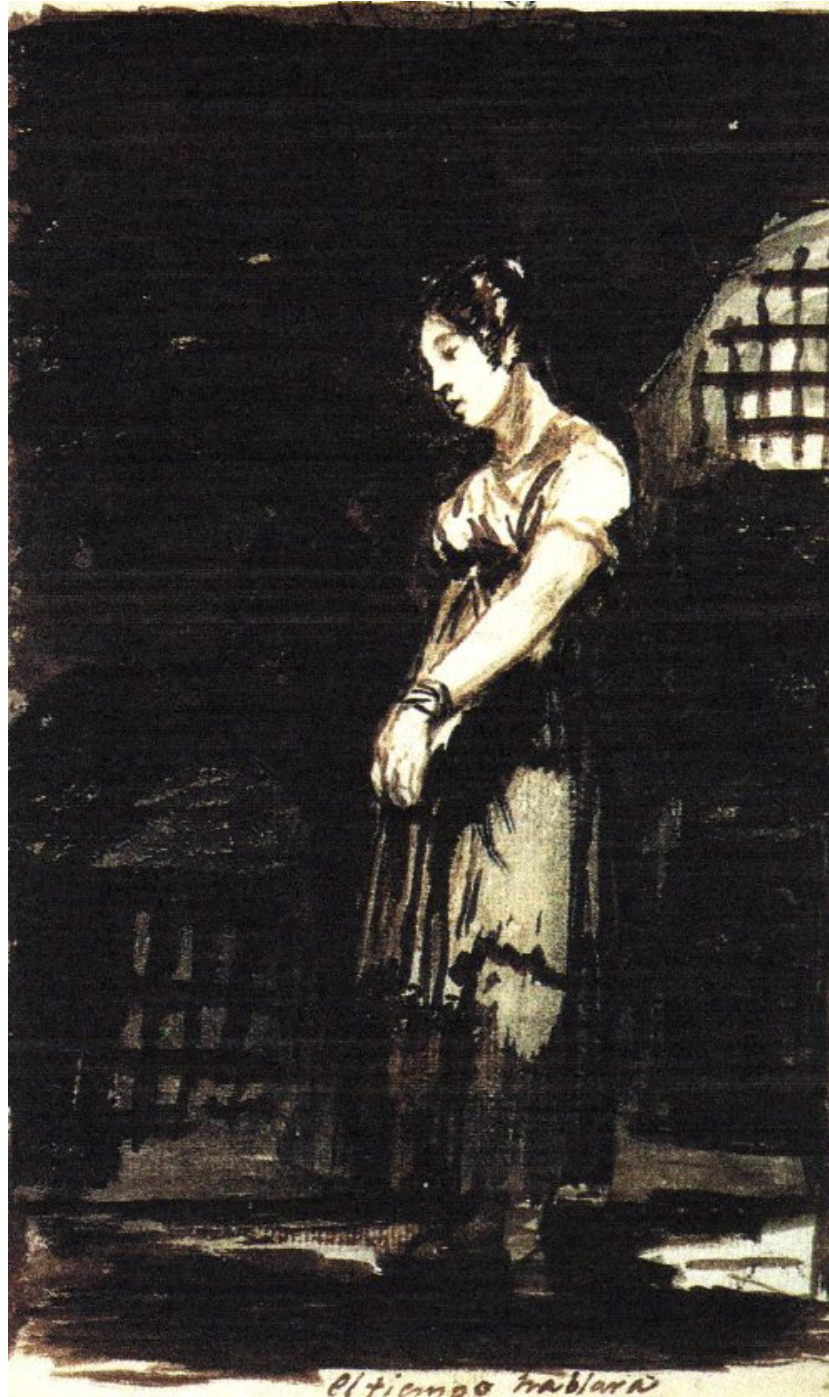
---

<sup>452</sup> Op. cit. p. 275. « Elles me souillaient d'excréments pour me railler, me souhaitaient la bienvenue en ce lieu, et que j'en eusse bien de la joie, me disaient de prendre bon courage, d'avoir le cœur fort, de ne pas me laisser abattre. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>453</sup> Op. cit. chap. XXIII, p. 131-132. « Je fus fouettée jusqu'à m'évanouir et fouettée jusqu'à ce que je me réveille. J'y fus volée, par mes compagnes, de tout ce qui me restait, coiffure, chaussures, bas. On me prit ma nourriture même. Ah ! Le dernier degré de la misère. » (Traduction de José-André Lacour).



FRANCISCO GOYA, « EL TIEMPO HABLARÁ » (CAPRICHOS), 1796-97



Annexe n° 9

Miss Williams va vivre un véritable enfer. Comme Moll Flanders, elle doit affronter la colère de ses compagnes de cellule qui n'hésitent pas à la dépouiller de tout ce qu'elle possède, y compris les vêtements, pendant son évanouissement. Décidée à se laisser mourir de faim, elle est sauvée elle aussi par l'arrivée d'une entremetteuse (Mrs Coupler), qui ayant appris l'arrestation de l'officier réellement coupable du vol, vient annoncer que celui-ci a tout avoué et a disculpé Miss Williams. Elle réussit, tout comme Moll Flanders, à quitter l'enfer de la prison saine et sauve.

L'expérience de Laure (*Gil Blas de Santillane*) est moins tragique que celle des deux héroïnes précédentes mais tout aussi traumatisante pour la jeune femme. Laure raconte à Gil Blas, au début de son récit dans quelles circonstances elle a été conduite en prison à l'Hôpital de la Pitié. Sa maîtresse Arsénie avait choisi de quitter le théâtre et de se retirer dans son château de Zamora et Laure avait accepté de la suivre. Pendant ce séjour de courte durée, Laure avait fait la connaissance d'un jeune galant, Félix de Maldonado, fils du corrégidor de Zamora qui lui avait offert un gros brillant. Un peu plus tard, Laure est arrêtée pour le vol de ce brillant et conduite en prison.

Le corrégidor, le plus sévère de ses pareils, averti de notre intelligence, se hâta d'en prévenir les suites. Il me fit enlever par une troupe d'alguazils qui me menèrent, malgré mes cris, à l'hôpital de la Pitié. Là, sans autre forme de procès, on me fit ôter ma bague et mes habits, et revêtir d'une longue robe de serge grise, ceinte par le milieu d'une large courroie de cuir noir, d'où pendait un rosaire à gros grains qui me descendait jusqu'aux talons. On me conduisit après cela dans une salle, où je trouvai un vieux moine, de je ne sais quel ordre, qui se mit à me prêcher la pénitence, à peu près comme la dame Léonard t'exhorta dans le souterrain à la patience. Il me dit que j'avais bien de l'obligation aux personnes qui me faisaient enfermer ; qu'elles m'avaient rendu un grand service en me tirant des filets du démon.<sup>454</sup>

L'emprisonnement de Laure ne dure que huit jours, mais elle est plongée dans une grande désolation, le temps étant pour elle interminable. Encore une fois, c'est grâce à l'aide inattendue d'un adjuvant, ici Pedro Zondono, l'économe de la maison, que la captive retrouve sa liberté.

---

<sup>454</sup> Op. cit. livre VII, ch. 7, p. 542.

Candide, le héros de Voltaire, retrouve Paquette à Venise, l'ancienne maîtresse du docteur Pangloss. Le trajet biographique secondaire de Paquette éclaire Candide sur les péripéties qu'elle a dû affronter depuis son départ du château de Thunder-ten-tronckh.

J'étais fort innocente quand vous m'avez vue. Un cordelier qui était mon confesseur me séduisit aisément. Les suites en furent affreuses ; je fus obligée de sortir du château quelque temps après que monsieur le baron vous eut renvoyé à grands coups de pied dans le derrière. Si un fameux médecin n'avait pas pris pitié de moi, j'étais morte. Je fus quelque temps par reconnaissance la maîtresse de ce médecin. Sa femme, qui était jalouse à la rage, me battait tous les jours impitoyablement ; c'est une furie. Ce médecin était le plus laid de tous les hommes, et moi la plus malheureuse de toutes les créatures d'être battue continuellement pour un homme que je n'aimais pas. [...] Les parents de madame intentèrent à monsieur un procès criminel ; il prit la fuite, et moi je fus mise en prison. Mon innocence ne m'aurait pas sauvée si je n'avais pas été un peu jolie. Le juge m'élargit à condition qu'il succéderait au médecin. Je fus bientôt supplantée par une rivale, chassée sans récompense, et obligée de continuer ce métier abominable qui vous paraît si plaisant à vous autres hommes, et qui n'est pour nous qu'un abîme de misères. J'allais exercer la profession à Venise.<sup>455</sup>

L'expérience de Paquette est sous certains aspects fort semblable à celle de Candide, qui incarcéré injustement dans une prison parisienne est contraint pour en sortir à avoir recours à la corruption. Paquette ne paie pas en argent comme Candide mais en accordant ses faveurs au juge.

### **7-LE REFUGE**

#### **7-1-Le couvent**

Le couvent assume la fonction de refuge pour le personnage féminin qui désire prendre du recul par rapport à la société, qui veut prendre du temps pour méditer sur son propre sort ou encore pour expier ses péchés. Doña Mencia (*Gil Blas de Santillane*) choisit de se retirer dans un couvent après les diverses

---

<sup>455</sup> Op. cit. p. 123-124.

vicissitudes qui lui ont procuré un immense chagrin. Elle est venue y chercher des moments de sérénité.

Laure fait elle aussi ce choix lorsqu'elle subit la perte de son unique enfant, la belle Lucrèce.

Laure, de son côté, ne pouvant se consoler de la perte de sa fille, et d'avoir sa mort à se reprocher, se retira dans le couvent des *Filles Pénitentes*, pour y pleurer les plaisirs de ses beaux jours.<sup>456</sup>

C'est un lieu où il est possible de trouver des amitiés féminines ; Henriette-Sylvie (*Les mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière*) se lie d'amitié avec l'Abbesse dans le premier couvent où elle se trouve. Elles prennent plaisir à lire ensemble les lettres d'amour adressées à Henriette-Sylvie. A la fin du roman, l'héroïne de Madame de Villedieu, se retirera auprès de son amie, l'Abbesse de Cologne où elle trouvera sa condition douce.

Le couvent est un lieu fermé dans lequel la femme est isolée du reste du monde mais il est aussi un lieu ouvert à toutes sortes de visites et de messages. Doña Mencia reçoit à deux reprises Gil Blas, c'est l'occasion pour elle de le récompenser de l'avoir sauvée. La jeune religieuse qui devient l'amie d'Henriette-Sylvie, parvient à avoir la visite de son bien-aimé. Henriette-Sylvie y reçoit de nombreuses lettres d'amour.

### 7-2- La cabane

C'est un lieu de dialogue et d'ouverture à l'autre. La cabane de l'ermite est l'endroit où le personnage féminin est toujours bien accueilli. Rufina (*La garduña de Sevilla*) est fort bien reçue par l'ermite Crispin. Ignare de la mise en scène de Rufina et Garay, il se précipite au secours de Rufina, attachée à un arbre et l'invite dans sa modeste demeure. Teresa (*Teresa de Manzanares, la niña de los embustes*), est elle aussi sauvée par un ermite après son enlèvement par les brigands. Contrainte à fuir en pleine nuit à travers la forêt et à demi nue, elle arrive à la cabane d'un ermite qui lui offre l'hospitalité. Teresa

---

<sup>456</sup> Op. cit. p. 945.

n'a plus à craindre les terribles brigands ni même les dangers qui peuvent se présenter dans la sylve nocturne.

Una desdichada mujer es, que ha llegado á este refugio por grande milagro del cielo; por Dios os suplico, quien quiera que seáis, que si tenéis clemencia de mi trabajo me deis entrada en esta ermita, que aun aquí no estoy segura de que me venga siguiendo una facinerosa gente que ha querido quitarme el honor después de haberme robado. [...] Gracias al cielo que estáis aquí segura; descansaréis lo que resta de la noche, y á la mañana (placiendo á Nuestro Señor) daremos orden en lo que habremos de hacer, para que prosigáis vuestro camino hasta Córdoba, que es adonde me decís que vais.<sup>457</sup>

Quant à la cabane de la nourrice d'Henriette-Sylvie (*Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière*), elle est vue comme l'archétype de la matrice maternelle ; c'est l'endroit qui a été choisi par la mère naturelle de l'héroïne pour mettre au monde son enfant non désiré et puis l'abandonner. La cabane devient son habitacle initial jusqu'à l'arrivée de son père adoptif.

### 7-3-La chambre

La chambre de la mère de Pablos (*El Buscón*) est un lieu exclusif ; l'entrée est interdite aux autres membres de la famille. C'est un lieu mystérieux où la mère de Pablos se réfugie pour se livrer à des activités étranges. La description qu'en fait le narrateur est plus qu'inquiétante. Toute tapissée de crânes, le cadre de son lit tendu de cordes de pendus, telle est la vision de la chambre qui contribue à assimiler le personnage de la mère à un être diabolique.

Hubo fama que reedificaba doncellas, resuscitaba cabellos encubriendo canas, empreñaba piernas con pantorrillas postizas. Y con no tratarla nadie que se le cubriese pelo, solas las calvas se la cubría, porque hacía

---

<sup>457</sup> Op. cit. p. 117-118. « C'est une malheureuse femme qui est arrivée dans ce refuge par un grand miracle du ciel ; mon Dieu je vous supplie, qui que vous soyez, si vous avez la clémence de mon travail, laissez-moi entrer dans ce refuge, car même ici, je ne suis pas sûre que ne m'aient pas suivi jusqu'ici les scélérats qui m'ont enlevée et qui ont essayé de m'ôter mon honneur. [...] Grâce au ciel, vous êtes ici à l'abri, vous vous reposerez ici pendant le reste de la nuit et au matin (plaise à notre Seigneur) nous déciderons quoi faire pour que vous puissiez poursuivre votre chemin jusqu'à Cordoue, là où vous m'avez dit vouloir vous rendre. » (Traduction libre).

cabelleras; poblaba quijadas con dientes; al fin vivía de adornar hombres y era remendona de cuerpos. Unos la llamaban zurcidora de gustos, otros, algebrista de voluntades desconcertadas; otros, juntona; cuál la llamaba enflautadora de miembros y cuál tejedora de carnes y por mal nombre alcagüeta. Para unos era tercera, primera para otros y flux para los dineros de todos.<sup>458</sup>

### **8-LA CHUTE**

Le milieu urbain n'est pas toujours favorable au personnage féminin. Nous avons vu plus haut qu'il permettait plus facilement la réussite sociale mais il peut aussi être l'endroit où ont lieu les vices les plus abominables.<sup>459</sup> Il devient un espace qui permet d'adopter des comportements irréguliers. La femme n'est pas exempte de tous les risques qu'il présente, même si elle est parée contre toute éventualité.

Pour la jeune fille qui arrive de la campagne, la ville peut être source de désillusion, de solitude, de tromperie. La jeune fille faible, naïve qui se trouve pour la première fois confrontée à cet espace chaotique, cruel, impitoyable peut facilement succomber aux tentations de la ville. La jeune Eléonor (***Ferdinand Count Fathom***) est totalement dépourvue de méfiance. Elle pense qu'en venant à la ville, elle pourra s'élever socialement. Mais son premier impact avec la ville est tout autre, la ville est cause d'un profond désenchantement. Trompée et abandonnée par Fathom auquel elle faisait confiance, elle ne trouve d'autre issue que de se prostituer. Mary (***The English Rogue***) subira le même sort, elle finira par se prostituer dans un bordel. Pour elle qui se retrouve seule, sans amis, sans aide, le bordel apparaît comme un lieu sécurisant. « We were very well accommodated with everything. »<sup>460</sup>

---

<sup>458</sup> Op. cit. p. 50-51. « Elle eut la réputation de savoir refaire un pucelage défloré, ressusciter les cheveux et déguiser les poils blancs. D'aucuns l'appelaient couseuse d'amours, d'autres chirurgienne des affections disloquées, d'autres la taxaient de maquerelle, pour les uns, elle agissait en tierce, était prime pour tous, et rafle de dix pour l'argent de chacun. » (Traduction de Francis Reille).

<sup>459</sup> Il suffit pour s'en convaincre de lire Sodome et Gomorrhe dans la Bible.

<sup>460</sup> Op. cit. chap. XXXIV. « Nous avons tout ce dont nous avons besoin. » (Traduction libre).

Quant à Miss Williams (*Roderick Random*), elle est aussi contrainte de faire la triste expérience du trottoir :

For by this time, my condition was so low, that I was forced to turn out, in the twilight, to the streets in hopes of prey. [...] I had no other resource, than to venture forth like the owls, in the dark, to pick up a precarious and uncomfortable subsistence.<sup>461</sup>

Moll Flanders mène une vie de perversion pendant cinq ans. Son client d'un soir devient un visiteur régulier et ses vols s'intensifient sans que le besoin en soit la véritable raison. Moll est tombée dans l'engrenage du vice et seule l'arrestation y mettra fin.

Nous avons pu constater après avoir passé en revue ces différents lieux caractérisés par la présence du personnage féminin, que les descriptions des lieux sont rares, elles se limitent quasiment toujours à ce qui est utile à l'intrigue. Une simple allusion à un événement, à un personnage en particulier, est suffisante pour localiser l'action. Les lieux n'ont pas de valeur propre, ils prennent de l'importance pour la fonction qu'ils recouvrent dans le récit. L'ambivalence de certains lieux est mise en évidence ; ils peuvent soit faciliter soit entraver l'action, ils se constituent eux-mêmes en adjuvant ou en opposant, parfois même en objet (exemple de la grande ville qu'il faut rejoindre à tout prix pour s'assurer l'anonymat et trouver les opportunités favorables).

Les lieux de nos romans comportent aussi une valeur symbolique que nous tenterons de voir à travers l'évocation des quatre éléments.

---

<sup>461</sup> Op. cit. chapitre XXIII, p. 136. « J'étais si pauvre à ce moment-là que j'étais forcée de faire le trottoir, le soir. [...] Je n'ai plus eu d'autre ressource que d'errer la nuit, comme les hiboux, pour grapiller à gauche et à droite de quoi ne pas crever de faim. » (Traduction de José-André Lacour).

### III-LES FONCTIONS SYMBOLIQUES<sup>462</sup> DES LIEUX

Gaston Bachelard a consacré plusieurs ouvrages aux éléments : le livre qui inaugure cette série d'étude s'attache au feu : *Psychanalyse du feu*, suivi de l'eau (*L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*), l'air (*L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*), la terre (*La Terre et les rêveries du repos et La Terre et les rêveries de la volonté*).

#### 1-L'EAU

Des quatre éléments illustrés par Bachelard<sup>463</sup>, c'est celui de l'eau qui est surtout présent dans le roman picaresque. L'eau est un élément relevant de l'imagination humaine ; l'eau est source de vie, c'est un moyen de purification, de régénération. Chacun des quatre éléments correspond à un réseau particulier d'images. L'eau peut renvoyer à l'élément féminin (maternité ou érotisme), à l'intimité ou encore au sommeil (les « eaux dormantes »). L'interprétation du symbole de l'eau comme source de vie est la plus commune. L'eau est associée à la vie, à la naissance, à la reproduction mais aussi à la mort. Dans le roman picaresque l'élément eau apparaît sous deux formes : le fleuve et la mer.

##### 1-1-Le fleuve

Le fleuve est avant tout source de vie. Antona, la mère de Lazare (*Lazarillo de Tormes*), met au monde son premier enfant non pas sur la rive du fleuve mais dans le fleuve Tormes ; Lazare précise bien au début de sa narration qu'il est né dans l'eau du fleuve. « Mi nacimiento fue dentro del rio Tormes ».<sup>464</sup>

---

<sup>462</sup> Par « fonction symbolique », on entend communément le pouvoir d'utiliser des symboles et par « symbole » au sens le plus général du terme, une chose qui permet de représenter une autre chose en l'absence même de cette chose.

<sup>463</sup> Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, Paris, 1942.

<sup>464</sup> Op. cit. p. 12. « Je fus mis au monde dans le fleuve Tormes. » (Traduction de M. Molho).



L'élément aquatique n'est pas sans rappeler le liquide amniotique de la mère, comme si le protagoniste avait fait le passage d'une mère à l'autre. Le fleuve joue ici un rôle fondamental pour la survie de la famille puisqu'il contribue au fonctionnement du moulin où travaille Tomé Gonzalez, le père de Lazare.

C'est aussi près du fleuve qu'a lieu la naissance de Teresa (***Teresa de Manzanares***) qui d'ailleurs prendra le nom du fleuve près duquel elle est née : le Manzanares. « En aquella ribera se formó Teresa de Manzanares, dándome el apellido al mismo río. »<sup>465</sup>

Le fleuve n'est pas seulement symbole de vie, il annonce aussi la mort. Elena, l'héroïne de la nouvelle de Salas Barbadillo, est condamnée à mort pour avoir empoisonné son mari, elle est exécutée au bord du fleuve Manzanares et son corps y est jeté dedans.

Ainsi que le rappelle Gaston Bachelard, pour le philosophe grec Héraclite d'Ephèse<sup>466</sup>, la mort c'est l'eau même : « c'est mort pour les âmes que de devenir eau » [...], « une mort qui nous emporte au loin avec le courant, comme le courant » ajoute Bachelard.<sup>467</sup>

### **1-2-La mer**

La mer, comme le fleuve est l'image de la vie et de la mort. Elle est le lieu de naissance, de transformation et de renaissance. Henriette-Sylvie (***Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière***) voit le jour au bord de la mer. Sa mère arrive de la mer et rejoint la terre ferme pour enfanter avant de disparaître à jamais.

La mer est le symbole des origines et de la mère. Lorsque Moll Flanders quitte l'Angleterre en compagnie de son mari pour rejoindre la Virginie, n'y retrouve-t-elle pas sa véritable mère, qui est aussi celle de son demi-frère et mari ? Cette

---

<sup>465</sup> Op. cit. p. 32. « C'est dans ce fleuve que naquit Teresa de Manzanares, se voyant ainsi attribuer le même nom que celui du fleuve. » (Traduction libre).

<sup>466</sup> Héraclite d'Ephèse fut un philosophe grec de la fin du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

Clément, Stromates, VI, 17, 2. « Pour les âmes, la mort est de devenir eau ; pour l'eau, la mort est de devenir terre ; mais de la terre vient l'eau, de l'eau vient l'âme. » (Traduction française de Tannery, 1887).

<sup>467</sup> Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris : José Corti, 1942, chapitre 2 : les eaux profondes, les eaux dormantes, p. 69.

traversée de l'Océan l'a conduite vers ses origines, vers celle qu'elle n'avait jamais connue, dont elle ignorait jusqu'à son nom.

Mais la mer est aussi un espace de fuite. L'acte de passer d'une rive à l'autre symbolise le passage d'un monde à un autre. Le personnage a la possibilité de changer d'identité, de refaire sa vie. Lors de sa deuxième traversée de l'Océan pour rejoindre le territoire américain, c'est en qualité de déportée qu'elle le fait. Cette fois la vie de Moll va changer complètement puisqu'elle deviendra définitivement une femme honnête, vivant de son travail. C'est aussi l'espoir de Pablos (*El Buscón*) qui décide de tenter sa chance sur le nouveau continent en compagnie de La Grapal, la femme qui partage désormais sa vie.

La mer est symbole du monde changeant et instable, la mer houleuse représentant les dangers et les difficultés du monde.

Dans son essai sur l'eau et les rêves, Bachelard indique : « Est-il un thème plus banal que celui de la colère de l'Océan ? » de même que « aucune utilité ne peut légitimer le risque immense de partir sur la mer. Pour affronter la navigation, il faut des intérêts puissants. »<sup>468</sup>

Le retour en Angleterre de Moll après un long séjour sur le continent américain se fait dans des circonstances difficiles. Elle perd une bonne partie de sa cargaison à la suite d'une violente tempête et perd par la même occasion toute possibilité de refaire sa vie de façon honorable.

Le topos du péril en mer est souvent lié à celui de l'enlèvement par des pirates et à la réduction en esclavage. Dans le roman d'Henry Fielding *Jonathan Wild*, la femme courageuse d'un pauvre homme accusé injustement, décide de prendre la mer pour se rendre en Hollande où elle peut se procurer des bijoux qu'elle pourra vendre pour faire libérer son mari. Pendant la traversée, le navire est attaqué par des pirates français et elle finit comme esclave du capitaine du navire français. Le conte de Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, présente un épisode fort semblable : le personnage de la vieille connaît un pareil sort lors d'une traversée pour atteindre Gaète où sa mère possédait une très belle terre. Toutes deux sont enlevées par des corsaires et finissent comme esclaves au Maroc.

---

<sup>468</sup> Op. cit. p. 194 (Chapitre VIII : L'eau violente).

## **2-LA TERRE**

La terre symbolise la semence du ciel, la fécondité, la fonction maternelle et nourricière ; elle se lie à l'image de la mère. Dans les romans de notre corpus, cet élément est présent à travers l'évocation de la forêt et de la montagne.

### **2-1- La forêt**

Le symbolisme de l'Arbre est ambivalent en ce qui a trait au sexe. Le tronc dressé vers le ciel, symbole de force et de puissance solaire<sup>469</sup>, serait le phallus ou l'image archétypale du père. Il évoque aussi l'image archétypale de la mère fertile<sup>470</sup>.

Dans nos romans, l'espace forestier est très souvent le théâtre de la violence masculine et d'apparitions impromptues. Henriette-Sylvie (*Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière*) est obligée de prendre la fuite après une tentative de viol de la part de son père adoptif.

Il me mena à la chasse : c'était mon faible ; et m'ayant écartée adroitement de sa femme et du marquis de Birague, qui peut-être de leur côté cherchaient aussi une occasion de s'écarter, il fit tant que nous nous trouvâmes tous deux seul assez loin dans la forêt. Le lieu invitait à mettre pied à terre, et était tout propre à favoriser deux personnes qui eussent été d'accord. Les arbres y formaient une espèce de berceau, une source faisait entendre son murmure à deux pas de là.<sup>471</sup>

La nature se montre complice des mauvaises intentions de son beau-père, elle favorise la mise en place de son plan. Par contre elle se montre hostile à la jeune fille. Celle-ci est terrorisée par le fait de se retrouver en plein milieu d'une forêt où elle ne peut s'orienter et elle atteint le comble de la peur lorsqu'elle tombe nez à nez avec un sanglier. Livrée à elle-même dans un milieu qui se montre

---

<sup>469</sup> L'arbre est relié à la source de lumière qu'est le soleil ; grâce à l'énergie solaire reçue, il part à la conquête du soleil en poussant dans sa direction.

<sup>470</sup> L'arbre est presque toujours associé à la naissance, à la généalogie.

<sup>471</sup> Op. cit. p. 48.

ennemi, elle n'a d'autre espoir que de finalement rencontrer une âme charitable pouvant la secourir.

L'héroïne du roman éponyme *Teresa de Manzanares* est elle aussi agressée, comme cela arrive à Henriette-Sylvie. Elle est attaquée par une bande de voleurs alors qu'elle voyageait en direction de Madrid. Elle est enlevée et conduite en pleine forêt où ses assaillants tentent de trouver un accord pour décider qui pourra jouir en premier de ses faveurs. Profitant d'un moment de distraction, Teresa réussit à fausser compagnie à ses agresseurs et se retrouve en pleine forêt, fuyant dans la direction opposée à celle d'où proviennent les voix de ces brutes qu'elle n'a aucune envie de retrouver. « Oía de cuando en cuando unas dolorosas voces que se duplicaban con los ecos de aquellas soledades, y éstas me atemorizaban grandemente. »<sup>472</sup>

Le silence qui règne dans cette forêt amplifie les voix des brigands et terrorise encore plus la pauvre Teresa.

### 2-2- La montagne

La montagne, tout comme la forêt, est un lieu menaçant pour la femme. Elle y est souvent victime d'agression de la part des hommes dont le but est de la dérober et de profiter d'elle.

La mère de Teresa (*Teresa de Manzanares*) qui voyageait avec un groupe suivi loin derrière par sa fille Teresa, est assassinée par une bande de voleurs lors de son passage sur la Sierra Nevada.

Elena et la Mendez (*La hija de la Celestina*) sont conduites sur une montagne où Montúfar trouve les conditions favorables pour mettre son plan de vengeance à exécution. Il dépouille les deux femmes de tout ce qu'elles possèdent de valeur, les attache à un arbre l'une en face de l'autre et les abandonne à leur sort.

Dans le roman de Fielding *Tom Jones*, le protagoniste se porte au secours d'une femme qui vient d'être attaquée par un homme dans la montagne près d'Upton.

---

<sup>472</sup> Op. cit. p. 116. « J'entendais de temps en temps de terribles voix qui doubleraient d'intensité à cause de l'écho et du silence qui régnait en ce lieu ; ces voix m'effrayaient considérablement. » (Traduction libre).

Tom assiste à la scène d'agression, il trouve la femme à moitié nue se débattant entre les mains d'un bandit qui lui avait passé sa jarretière autour du cou et essayait de l'entraîner vers un arbre.

### **3-LE FEU**

Le symbolisme érotique du feu est donné par toutes les images (spécialement par l'iconographie) et la littérature de l'Occident chrétien, ainsi que par les métaphores qui font coïncider le feu et l'acte sexuel, la passion amoureuse ou simplement l'amour et l'affectivité.

La Pícara Justina narre son premier amour avec Lozano avec une forte intensité. Elle utilise la métaphore du feu qui incendie les cœurs et qui s'empare de tout son corps. Elle est enveloppée par les flammes de la passion.

Este hombre de armas me armó, y si quieres saber cómo fue, no digo más, sino que me miró y mirale, y lavantosé una miradera de todos los diablos, semejante al humo de cal viva. [...] En resolución, digo, que como el verdadero amor nunca echa su caudal en palabras, y metió en su lugar fuego con que abrasa los corazones. Era fuego, y queméme.<sup>473</sup>

Pablo Ronquillo<sup>474</sup> insiste sur la forte connotation sexuelle du lexique employé : hombre de armas, me armó, miradera de todos los diablos, semejante al humo de cal viva, era fuego y queméme<sup>475</sup>. Justina se décide à épouser l'homme qu'elle avait choisi pour la représenter dans son affaire d'héritage contre ses frères.

---

<sup>473</sup> Op. cit. libro cuarto, cap. IV, p. 240. « Il ne fallut pas employer beaucoup de temps à faire nos approches; nous nous regardâmes seulement entre deux yeux et après nous être fixement envisagés durant quelques moments, chacun médita à part soi à quoi sa compagnie lui serait propre, nous nous entreprîmes mutuellement. » (Traduction anonyme de 1636, *La narquoise Justine*, p. 672-673).

<sup>474</sup> Ronquillo Pablo, *Retrato de la picara : la protagonista de la picaresca española del XVII*, Nova Scholar, Madrid, 1980.

<sup>475</sup> « Hombre de armas » : un homme bien équipé ; « Me armó » : il me prit ; « Una miradera de todos los diablos » : un regard endiablé ; « Era fuego y queméme » : c'était le feu de la passion et il me consuma ; « Semejante al humo de cal viva » : telle la fumée de la chaux vive. (Traduction libre).

La jeune Betty (*Moll Flanders*) lors de sa première entrevue avec Robert, venu la rejoindre dans sa chambre, ressent elle aussi une forte chaleur comme si son corps était en feu : « His words I must confess fir'd my Blood »<sup>476</sup>.

Dans le roman de Madame de Villedieu, le feu n'est plus seulement métaphorique comme dans *la Pícara Justina* ou dans *Moll Flanders*, il est bel et bien présent.

Il mit le feu dans un endroit du château, ne voyant pas de moyen de disperser tous ceux qui semblaient être payés pour me gêner, qu'en les obligeant à craindre quelque chose de plus fâcheux que nos entrevues.<sup>477</sup>

Le jeune comte d'Englesac ne trouve d'autre moyen que de mettre le feu au château pour manifester sa passion pour Henriette-Sylvie, contrainte à cacher ses sentiments envers lui.

Dans le *Candide* de Voltaire, l'Inquisiteur qui vient de s'approprier de la belle Cunégonde, décide de célébrer un autodafé.

Enfin, pour détourner le fléau des tremblements de terre, et pour intimider don Issacar, il plut à monseigneur l'inquisiteur de célébrer un autodafé. Il me fit l'honneur de m'y inviter. <sup>478</sup>

Le feu a ici une fonction purificatrice, visant à éloigner le tremblement de terre qui a si profondément touché le Portugal, mais il vise aussi, comme le dit Cunégonde, à « intimider » son rival, l'Inquisiteur voulant marquer par le feu sa supériorité sexuelle.

### **4-L'AIR**

Tout comme le feu, l'air est un élément actif, un élément mâle. L'air est symbole de mouvements, de liberté. Il est étroitement lié au souffle et au vent.

---

<sup>476</sup> Op. cit. p. 22. « Ses paroles, je dois l'avouer, m'enflammèrent le sang. » (Traduction libre).

<sup>477</sup> Op. cit. p. 59.

<sup>478</sup> Op. cit. p. 50.

Lors de sa traversée de l'Atlantique en tant que déportée, Moll Flanders trouve les conditions favorables pour rejoindre le nouveau monde.

We had a fair Easterly Wind sprung up the third day after we came to the Downs, and we sail'd from thence the 10th of April; nor did we touch any more at any Place, till being driven on the Coast of Ireland by a very hard Gale of Wind, the Ship came to an Anchor in a little Bay, near the Mouth of a River, whose Name I remember not, but they said the River came down from Limerick, and that it was the largest River in Ireland. [...] We were here not above five Days, when the Weather turning mild, and a fair Wind; we set Sail again and in two and Forty Days came safe to the Coast of Virginia.<sup>479</sup>

Le « bon vent d'est » permet de partir des Downs dès le troisième jour, le vent est toujours de la partie avec plus ou moins d'intensité. « Après une bonne saute de vent », le bateau arrive sans encombre sur la côte de la Virginie.

Dans le roman de Smollet *The adventures of Ferdinand Count Fathom*, le vent est un allié du protagoniste dans sa mise en scène visant à épouvanter la jeune Celinda. Le perfide Fathom a l'idée de placer sur le bord de la fenêtre un instrument à corde qui, comme la harpe éolienne, se met à jouer sous l'effet du vent.

He that night converted it to the purposes of his amour, by fixing it in the casement of a window belonging to the gallery, exposed to the west-wind, which then blew in a gentle breeze. The strings no sooner felt the impression of the balmy zephyr, than they began to pour forth a stream of melody, more ravishingly delightful than the song of Philomel, the warbling brook, and all the concert of the wood.<sup>480</sup>

---

<sup>479</sup> Op. cit. p. 319. « Nous eûmes bon vent d'est le troisième jour après notre arrivée aux Downs, et nous fîmes voile de là le dixième jour d'avril, sans toucher ailleurs, jusqu'étant poussé sur la côte d'Irlande par une bourrasque bien forte, le vaisseau jeta l'ancre dans une petite baie près d'une rivière dont je ne me rappelle pas le nom, mais on me dit que c'était une rivière qui venait de Limerick et que c'était la plus grande rivière d'Irlande. [...] Nous ne fîmes pas là plus de cinq jours que, la température s'adoucissant après une bonne saute de vent, nous fîmes voile de nouveau et, au bout de quarante-deux jours, arrivâmes sans encombre à la côte de Virginie. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>480</sup> Op. cit. chap. XXXIV, p. 216. « Il la mit cette nuit au service de son aventure en la fixant au cadre d'une fenêtre de la galerie exposée au vent d'ouest, qui soufflait doucement. Les cordes n'eurent pas plus tôt senti le frôlement du zéphyr embaumé qu'elles se mirent à répandre un flot de mélodie plus suave et plus délicieux que la chanson de Philomèle, que le murmure des eaux et que le concert des bois tout entier. » (Traduction de André Fayot).

Fathom profite alors de la situation et sous prétexte de consoler la pauvre demoiselle croyant entendre des sons venant d'outre-tombe, il pénètre dans sa chambre et triomphe de la vertu de l'innocente créature.

Dans *La Pícara Justina*, le symbole de l'air est présent à travers l'évocation réitérée de plusieurs types d'oiseaux<sup>481</sup>. Justina vante les qualités de l'aigle : la femelle de l'aigle enseigne à ses petits à regarder fixement le soleil car étant donné qu'ils naissent avec les yeux humides et fragiles, ils doivent s'attendre à ce que le soleil les leur sèche et les éclaire, afin qu'ils puissent voir leur nid de loin et le rejoindre. Les aiglons pourront ensuite, du haut des cieux, voir l'agneau sur la terre et les poissons dans les eaux les plus profondes du fleuve. La femelle de l'aigle est comparée à la mère de Justina et l'aiglon à Justina elle-même ; comme ces rapaces, elles se jettent sur leur proie sans pitié. Justina fait aussi référence à la colombe, elle rappelle que les Anciens représentaient la femme sous la forme d'une colombe, car à l'instar de cet oiseau, la femme est incapable de vivre sans la présence d'un mâle à ses côtés. « Unos las dibujaron en la paloma, porque esta ave [...] jamás está en palomar ni la hembra sin el macho. »<sup>482</sup> Le paon symbolise l'hypocrisie de l'ermite Martin Pavón. Celui-ci présente un double aspect comme le paon : l'oiseau est doté d'un plumage aux couleurs merveilleuses mais ses pattes et son cri sont horribles ; l'ermite professe de belles paroles tout en ayant de nombreux vices.

Nous avons pu remarquer que l'eau et la terre, qui sont des éléments féminins, occupent une place prépondérante sur le feu et l'air, éléments masculins. Serait-ce un moyen de rappeler l'importance de la présence féminine dans ce type de romans ? De toute évidence, ce troisième point confirme que l'espace est fondamental dans l'univers féminin du roman picaresque ; l'impact du milieu et des circonstances étant déterminants sur le personnage.

Si le personnage féminin est lié à une série d'espaces dans lesquels il évolue, il est tout autant dépendant d'un autre facteur particulièrement décisif : le temps.

---

<sup>481</sup> Voir à cet effet l'article de Rey Hazas Antonio, « El bestiario emblemático de la pícaro Justina », *Edad de Oro XX* (2001), p. 119-145.

<sup>482</sup> Op. cit. Libro cuarto, cap. IV, p. 239. « Certains la représentaient sous la forme d'un pigeon parce que cet oiseau [...] n'est jamais dans le pigeonnier et la femelle n'est jamais sans son mâle. » (Traduction libre).



**TROISIÈME PARTIE :**  
**LA TEMPORALITÉ ET LE FÉMININ**

Les critiques et théoriciens littéraires se sont beaucoup intéressés à l'étude du temps, accordant au facteur temps une prépondérance dans la narration romanesque. Ainsi, Henri Mitterand, tout en reconnaissant l'intérêt de la théorie du chronotope<sup>483</sup> de Michaël Bakhtine, attribue au facteur temps une fonction privilégiée dans le récit.

Certes, le temps est concrètement localisé dans un espace. Le temps de l'évènement se rattache indissolublement au lieu concret de son accomplissement ; mais c'est le temps qui dispose de l'activité créatrice. C'est le temps qui dynamise la description aussi bien que la narration.<sup>484</sup>

C'est aussi la conviction de Gérard Genette qui écrit à ce propos :

Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur.<sup>485</sup>

Genette confirme ainsi la prééminence de deux éléments fondamentaux du récit : temps et narration. Il complète l'étude du temps par une autre dualité : celle du temps de la narration par rapport au temps de l'histoire. Le récit est défini comme l'énoncé romanesque, l'histoire comme le contenu narratif porté par cet énoncé et la narration renvoie à l'acte narratif qui le produit.

La visée strictement temporelle de cette partie de notre travail a pour but de mettre en évidence le facteur temps dans la représentation du personnage féminin. Le facteur temps est présent sous deux formes différentes : comme temporalité intrinsèque du récit et comme facteur extérieur. C'est par le biais de l'étude du temps narratologique que nous affronterons les premiers chapitres qui vont suivre. Nous nous intéresserons dans un premier temps aux procédés

---

<sup>483</sup> Selon Bakhtine, le chronotope « exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps [...] il contribue à établir de l'homme en littérature une image toujours essentiellement spatio-temporelle. » (*Esthétique et théorie du roman*, 1978, p. 235.).

<sup>484</sup> Mitterand Henri, « Chronotopes romanesques », in *Poétique* n°81, février 1990, Seuil, p. 89-104.

<sup>485</sup> Genette Gérard, *Figures III*, Paris, éditions du Seuil, 1972, p. 128.

temporels qui régissent l'ordre et la durée puis nous verrons quels sont les mécanismes qui viennent altérer ces procédés (Todorov parle « d'infraction » à l'ordre de l'histoire ; Genette emploie le terme « d'anachronies temporelles », il définit les anachronies narratives comme des formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit). Nous consacrerons le chapitre suivant au temps de l'écriture. Tzvetan Todorov précise que le temps de l'écriture (ou temps de l'énonciation) « devient un élément littéraire à partir du moment où on l'introduit dans l'histoire : cas où le narrateur nous parle de son propre récit, du temps qu'il a pour l'écrire ou pour nous le raconter. »<sup>486</sup>

Nous nous attacherons ensuite aux effets du temps sur le personnage féminin. Nous constaterons que le temps assume la fonction d'opposant puisqu'il ôte à la femme sa qualité la plus chère : la beauté.

### **I-LE TEMPS DU RÉCIT<sup>487</sup>**

Dans le roman picaresque c'est l'action qui prédomine. Le centre d'intérêt est un individu dont l'existence constitue l'unité de l'histoire, la durée étant restituée par la chronologie des événements rapportés. La narration suit en général le fil du temps ; le récit imite la réalité en respectant le cours du temps. Le roman picaresque adopte la technique du récit suivi et de la progression chronologique. Il est organisé en épisodes qui correspondent aux différents moments de la vie du personnage. La structure du roman repose sur des éléments fondamentaux : la généalogie du personnage, son enfance, son adolescence, sa maturité, ses déplacements et les aventures qui y sont liées.

---

<sup>486</sup> Todorov Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire » in *Communications*, 8, *L'analyse structurale du récit*, Points, éditions du Seuil 1981, p. 147.

<sup>487</sup> Genette s'est penché sur la question du temps du récit. Il s'agit de savoir comment l'histoire est présentée en regard du récit en entier, c'est-à-dire du résultat final. Les écrivains peuvent opter pour plusieurs choix méthodologiques afin de varier l'ordre du récit, la vitesse narrative et la fréquence événementielle.

## **1-L'ASPECT LINÉAIRE DU TEMPS**

L'histoire racontée est la suite d'une série d'épisodes qui illustrent les différentes étapes de la vie de l'héroïne. Qu'il s'agisse d'une narration à la première personne ou à la troisième personne, le schéma narratif repose sur la technique de la linéarité temporelle. Les étapes de la vie sont clairement repérables dans la progression chronologique du récit. L'histoire temporelle du personnage est soit racontée par le personnage principal lui-même (Moll Flanders, Henriette-Sylvie, La pícara Justina, Teresa de Manzanares), soit par un narrateur extradiégétique (Elena, la hija de Celestina ; Rufina, la Garduña de Sevilla ; Tom Jones ; Candide). La durée est restituée par la chronologie des événements rapportés, entre le jour de la naissance et le moment de l'écriture. Les repères chronologiques permettent de cadrer les événements dans le temps. Le tableau ci-dessous a pour but de comparer les différentes phases de la vie de l'héroïne dans les principales œuvres de notre corpus.<sup>488</sup>

	Naissance, enfance	Adolescence	Age adulte	Maturité	Vieillesse	Narration
<b>La pícara Justina</b>	31 pages		149 pages			1 <sup>ère</sup> personne
<b>La hija de la Celestina</b>	3 pages		67 pages			3 <sup>ème</sup> personne
<b>Teresa de Manzanares</b>	53 pages		257 pages			1 <sup>ère</sup> personne
<b>La garduña de Sevilla</b>	5 pages		186 pages			3 <sup>ème</sup> personne
<b>Mémoires d'Henriette-Sylvie</b>	33 pages		144 pages	Quelques lignes		1 <sup>ère</sup> personne
<b>Moll Flanders</b>	13 pages	56 pages	318 pages	100 pages	Quelques pages	1 <sup>ère</sup> personne

<sup>488</sup> Nous n'avons retenu ici que les romans où la femme est le personnage principal de l'histoire.

Il résulte de l'observation du tableau comparatif que les événements qui s'étendent sur plusieurs années, puisqu'ils prennent en compte l'enfance et l'adolescence du personnage, ne donnent matière qu'à un récit de quelques pages, parfois quelques lignes ; les valeurs du temps raconté dépassant largement celles du temps du récit. Dans la *Pícara Justina*, 31 pages sur 249 résument la généalogie de l'héroïne, la présentation des parents, son éducation dans l'auberge familiale, la mort de ses parents. A partir du livre second, la narratrice raconte ses différents déplacements, ses rencontres et les bourles mises en place. Dans le quatrième livre (16 pages), Justina prend la décision de se marier. Elle présente ses différents prétendants. Sa rencontre et son mariage avec Lozano, son premier mari, n'occupent que quelques pages. Le récit du mariage avec son deuxième mari Santolaja ne prend que quelques lignes. A la dernière ligne de cette quatrième partie, la narratrice informe le lecteur qu'elle vient de se marier pour la troisième fois, ce qui renvoie au prologue sommaire de la *pícara* où figure la lettre écrite à Guzmán avant le mariage. Cette intertextualité vise probablement de la part de l'auteur à parodier le célèbre roman d'Alemán. Les déplacements, rencontres et bourles de Justina ainsi que les monologues de la *pícara* occupent 149 pages. Le temps du récit dans cette partie est beaucoup plus dilaté, ce qui montre que l'auteur, qui a toute liberté d'élargir ou de condenser le récit, attribue aux aventures et déplacements de Justina une majeure importance dans le récit car il s'y attarde davantage.

Teresa de Manzanares narre elle-même son histoire qui débute avec la présentation de ses parents pour poursuivre avec ses années de formation au service de ses maîtresses madrilènes. Comme dans *la pícara Justina*, la vitesse du récit<sup>489</sup> ralentit lorsque Teresa raconte ses déplacements et ses bourles. Il en est de même pour La garduña de Sevilla. Le premier chapitre est réservé à la présentation de ses parents et à l'évocation de son enfance. A partir du chapitre II jusqu'au chapitre XX, le narrateur s'attache aux différents mariages de la protagoniste et à ses activités de *pícara*.

L'héroïne de Madame de Villedieu, après avoir passé en revue sa naissance, son enfance et son adolescence, s'attarde davantage sur ses péripéties amoureuses

---

<sup>489</sup> La vitesse du récit est définie par le rapport entre une durée, celle de l'histoire et une longueur, celle du texte (Cf. Genette, *Discours du récit*, Paris, éditions du Seuil, 1972).

et ses pérégrinations à travers l'Europe. Le récit de Moll Flanders suit aussi la logique du temps du vivre. Il commence avec la naissance à Newgate, suivi par son enfance et son adolescence avec la maîtresse d'école. A partir de là, la vie de Moll est partagée en deux : la première période de sa vie jusqu'à 50 ans environ, dépend entièrement des différents hommes qui partagent sa vie ; la deuxième période est centrée sur ses expériences de voleuse, de prostituée, de prisonnière et de déportée.

Le roman de Defoe est le seul ouvrage qui ne comporte aucun découpage dans le récit, alors que les romans ainsi que la nouvelle de Salas Barbadillo sont divisés en épisodes, ou en chapitres pour le roman de Madame de Villedieu. Dans les ouvrages espagnols, chaque épisode est précédé d'un titre qui résume son contenu.

La nouvelle *La hija de la Celestina* est narrée à la troisième personne. Le récit est linéaire puisqu'il débute avec l'entrée en scène de l'héroïne dans la ville de Tolède et se termine avec sa condamnation à mort. Contrairement aux autres romans pris en examen, la fin n'est pas ouverte mais conclusive. Le récit est centré sur les aventures de la pícara en compagnie de ses deux complices : Montúfar et la Mendez. Ce sont leurs différents déplacements de ville en ville et leurs agissements qui sont au centre de l'attention. Le récit ne débute pas avec sa naissance, il entre directement dans l'action. Il faut attendre le chapitre 3 pour que le protagoniste féminin narre l'histoire de sa vie. La présentation des parents d'Elena et l'histoire de son enfance et de son adolescence sont insérées dans un récit métadiégétique, Elena raconte sa vie à Montúfar alors qu'ils sont en route pour Madrid. Ce récit inséré n'occupe que trois pages, Montúfar interrompt la relation de son histoire pour satisfaire sa faim et se reposer quand ils arrivent à l'auberge. Les déplacements et les actions de la pícara sont beaucoup plus développés.

Pour ce qui concerne les autres romans de notre corpus, même lorsque le personnage féminin n'occupe pas la place d'héroïne à part entière, son histoire reste essentiellement linéaire. L'histoire de Sophia (*Tom Jones*), bien qu'occupant une place légèrement en retrait par rapport à Tom, le protagoniste, est racontée en parallèle à celle de Tom suivant l'ordre chronologique des

événements. C'est aussi le cas pour Cunégonde dont les différentes phases de la vie suivent celles du protagoniste Candide.

### ***2-LES HISTOIRES INTERCALEES***

Les histoires intercalées interrompent le récit d'aventures, elles se présentent sous forme d'analepses justificatives ou complétives ou bien de nouvelles sans rapport direct avec le récit. Dans le récit picaresque, le narrateur cède sa place à des « récitants interposés »<sup>490</sup>. Un personnage interromp le récit pour raconter sa propre histoire ou bien un personnage raconte une histoire dont il est à connaissance.

#### ***2-1- Les analepses***

L'analepse est un retour en arrière à fonction explicative. Elle prend en charge une tranche temporelle plus ou moins étendue qui restitue au récit premier une période dont le lecteur n'était pas à connaissance. Lorsque l'analepse est évoquée à l'instant, elle est complétive, elle permet alors de récupérer une information manquante. Le procédé de l'analepse est couramment utilisé pour permettre à la femme, protagoniste ou personnage secondaire, de raconter à la première personne une période de sa vie qui était restée dans l'ombre. Ce récit inséré se présente sous la forme d'une confession ou d'un aveu, il dénote l'intention d'être sincère du personnage féminin.

Dans *l'histoire comique de Francion*, le récit de la maquerele Agathe est une unité à part. La vieille Agathe, personnage secondaire, relate son histoire dans le second livre de l'œuvre, mais elle devient à cet instant, narratrice à la première personne. La narratrice est homodiégétique et raconte sa vie passée. Elle raconte en détail sa jeunesse puis passe à l'histoire de Laurette. Au total son intervention s'étend de la page 96 à la page 130 du roman. Sartre<sup>491</sup> parle de

---

<sup>490</sup> Cf. Genette, *Figures III*, Paris, éditions du Seuil, 1972.

<sup>491</sup> Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964, p. 171-172.

« subjectivités secondes » lorsque des personnages secondaires interviennent et interrompent le cours de l'intrigue pour raconter leur propre histoire. Le roman picaresque utilise beaucoup ce type de narration emboîtée. Le temps du discours (Francion, Agathe et le gentilhomme conversent de bon matin) est interrompu par la narration ultérieure de la vieille maquerelle. Le récit secondaire d'Agathe est composé de plusieurs parties qui s'enchaînent. De la page 96 à 99, elle débute son récit par ses années de formation au service d'une bourgeoise de Paris. D'origine modeste, son père la place très jeune au service de cette bourgeoise acariâtre qui lui fait subir les pires vexations. Elle suspend sa narration pour y enfiler des commentaires au présent : « Je vous laisse à penser si elle n'exerçait pas de notables rigueurs dessus moy »<sup>492</sup> ; « Mais je vous assure que quand je pouvois rencontrer la servante dont... »<sup>493</sup> ; « Il faut que je vous conte comment et pourquoi je sortis d'avec ceste maistresse. »<sup>494</sup> Elle continue ensuite son récit en évoquant sa rencontre avec dame Perrette et sa période passée au service de Monsieur de La Fontaine. (p. 99 à p. 103). Sa rencontre avec dame Perette est déterminante dans la vie d'Agathe. Elle lui recommande en effet d'aller servir Monsieur de la Fontaine, un galant homme qui profite aisément de ses services.

Monsieur de la Fontaine (ainsi s'appelloit ce galant homme à qui je plaisois) ne manqua pas de venir dès le jour mesme chez Perrette, où il n'en bougeoit, tant il avoit haste qu'elle eust accomply la charge qu'il luy avoit donnée de me desbaucher. Quant il me vit, il tesmoigna une allegresse extreme, et me trouvant toute resoluë à faire ce qu'il voudroit, après avoir bien récompensé sa corraitière, il me fit monter en une charrette, qui me porta jusques à un gentil logis qu'il avoit aux champs. Tout le temps que je fus là, s'il me traicta pendant le jour comme sa servante, il me traicta la nuict en recompense comme si j'eusse esté sa femme. Alors je sceus ce que c'est que de coucher avec les hommes, et ne me faschois que de ce que je n'avois pas plus tost commencé à en gouster ; je m'y estois tellement accoustumée, que je ne m'en pouvois non plus passer que de manger et de boire.<sup>495</sup>

---

<sup>492</sup> Op. cit. p. 96.

<sup>493</sup> Op. cit. p. 97.

<sup>494</sup> Op. cit. p. 97.

<sup>495</sup> Op. cit. p. 101-102.



Agathe interrompt alors son récit pour dialoguer avec Francion : « Je ne sais quelle mine vous faictes, Francion, mais il semble que vous vous mocquiez de moy »<sup>496</sup>.

Agathe reprend son récit et insiste sur ses appétits sexuels effrénés qui la poussent à chercher les faveurs du valet Marsault. A l'annonce de son maître de prendre une épouse et de la chasser, elle décide de convaincre Marsault de dérober leur maître et de prendre la fuite. Leur plan réussi, Agathe rejoint Paris et retrouve dame Perrette qui devient sa maquerelle. Agathe exerce en tant que courtisane.

Perrette avoit voulu avoir le bonheur aussi bien que moy, de traîner la noblesse avant sa mort : de sorte que je me voyais au bout de mes moyens, et ne vivois plus que par industrie.<sup>497</sup>

Agathe raconte ensuite quand et comment elle a fait la connaissance de Laurette, dont Francion s'est entiché<sup>498</sup> et poursuit son histoire. Son récit vise à démystifier la belle aux yeux de Francion. « Je vous veux oster ces imaginations et vous conter toute sa vie, afin que vous sachiez de quel bois elle se chauffe »<sup>499</sup>. Après avoir rapidement évoqué l'enfance et l'éducation reçue par Laurette, elle s'attarde un peu plus sur sa vie sentimentale mouvementée avant de clore définitivement son intervention.

La vieille femme raconte donc les différentes étapes de sa vie très naturellement. Elle ne semble regretter aucun de ses actes et n'éprouve aucune honte à s'avouer ex-prostituée, ex-voleuse et maquerelle.

Smollett dans *The adventures of Roderick Random* procède comme Sorel pour parler de la condition de la fille de joie. Il insère l'histoire de Miss Williams dans le récit. Miss Williams prend elle-même la parole pour raconter sa terrible histoire à son sauveur. Ce récit s'étend sur plusieurs pages, tout le chapitre XXII lui est consacré ainsi qu'une bonne partie du chapitre suivant. Miss Williams raconte toutes ses péripéties dans les moindres détails. Ce récit montre de façon

---

<sup>496</sup> Op. cit. p. 102.

<sup>497</sup> Op. cit. p. 104.

<sup>498</sup> p. 104 à 118.

<sup>499</sup> Op. cit. p. 120.

caractéristique la manière dont beaucoup de femmes en arrivaient à la prostitution. Ce n'est plus le maître qui est responsable de la chute de la jeune fille dans la prostitution mais le jeune homme qui la séduit et l'abandonne. Miss Williams est orpheline de mère et vit à la campagne avec son père, qui a quelques biens. Elle se laisse séduire par le jeune Lothario qui l'a sauvée des violences d'un gentilhomme ivre rencontré sur sa route. Une fois enceinte, elle apprend que le jeune homme est sur le point de se marier. Elle décide de le rejoindre à Londres et de se venger de lui. Après une vive dispute avec Lothario, elle tombe malade et perd son enfant. Elle tente en vain d'obtenir une vengeance. A la mort de son père, elle se retrouve sans argent et accepte les offres d'une vieille entremetteuse avec qui elle conclut un marché. Elles partagent les profits obtenus et la vieille se charge de lui procurer des clients. Bientôt abandonnée par son entremetteuse, elle prend un logement près de Charing-Cross. Pour payer son loyer elle s'accorde avec les portiers de certaines tavernes qui lui procurent des clients moyennant le partage des gains.

Mary (*The English Rogue*) raconte elle aussi ses mésaventures dans une histoire insérée dans le récit, ce qui lui donne une importance majeure, d'autant plus que sa narration se déroule sur plusieurs chapitres du roman. Poussée à la prostitution par sa propre tante, elle accepte de travailler dans une maison close de Londres, malgré son hostilité à exercer ce genre de métier. « I was extremely unwilling to prostitute my body to every fellow that should bring money in his hand. »<sup>500</sup>

Il en est de même pour Paquette<sup>501</sup>, un personnage secondaire de *Candide ou l'optimisme*, qui raconte son expérience de prostituée à la première personne.

Ce que c'est que d'être obligée de caresser indifféremment un vieux marchand, un avocat, un moine, un gondolier, un abbé ; d'être souvent réduite à emprunter une jupe pour aller se la faire lever par un homme dégoûtant ; d'être volée par l'un de ce qu'on a gagné avec l'autre ; d'être rançonnée par les officiers de justice.<sup>502</sup>

---

<sup>500</sup> Op. cit. chap. XXXIV. « J'étais extrêmement réticente à l'idée de vendre mon corps à tout individu qui se présenterait avec de l'argent. » (Traduction libre).

<sup>501</sup> Paquette était la maîtresse du docteur Pangloss au château de Thunder-ten-tronckh.

<sup>502</sup> Op. cit. p. 123.

Paquette manifeste un véritable dégoût pour cette profession qu'elle regrette profondément d'avoir pratiquée.

Ce procédé de recours à l'analepse est utilisé à plusieurs reprises par Voltaire au cours du récit. Au chapitre VIII, intitulé « Histoire de Cunégonde », la jeune fille raconte directement ce qui lui est arrivé après le départ de Candide. Elle fait part de ses mésaventures en insistant sur sa qualité de victime. Depuis l'arrivée des Bulgares au château jusqu'à ses retrouvailles avec Candide, elle n'a fait que subir la violence et les décisions prises par les hommes. Son récit commence par l'évocation du viol du grand Bulgare qui lui donne un coup de couteau sur le flanc gauche parce qu'elle essaie de lui résister. Le capitaine la vend ensuite à don Issacar qui profite d'elle allègrement avant d'être contraint de la partager avec l'Inquisiteur. Toutefois, il ressort de sa narration que Cunégonde n'est ni insensible aux plaisirs amoureux ni insensible à l'attrait de l'argent. Lorsqu'elle évoque le capitaine bulgare, elle garde en souvenir la blancheur et la douceur de sa peau : « Je ne nierai pas qu'il ne fût très bien fait, et qu'il n'eût la peau blanche et douce. »<sup>503</sup> Elle accepte ensuite de se faire apprivoiser par le Juif don Issacar lorsqu'elle se rend compte de son énorme richesse :

Le juif, pour m'apprivoiser, me mena dans cette maison de campagne que vous voyez. J'avais cru jusque-là qu'il n'y avait rien sur la terre de si beau que le château de Thunder-ten-tronckh ; j'ai été détrompée.<sup>504</sup>

La vieille qui accompagne Cunégonde raconte elle aussi sa propre histoire mais elle est légèrement plus dilatée par rapport à celle de Cunégonde. Elle s'étale sur deux chapitres (chapitre onzième et chapitre douzième). Comme Cunégonde, elle fait le récit d'une série de mésaventures qui en quelque sorte sont bien semblables à celles qu'a vécues Cunégonde. La vieille renforce le caractère tragique de ce qui lui est arrivé par rapport à Cunégonde. De naissance plus noble encore que Cunégonde, elle subit la perte de son futur époux, l'enlèvement par des pirates, le viol, l'humiliation, l'esclavage, le désespoir. Son récit est beaucoup plus accentué par rapport à celui de Cunégonde, la vieille

---

<sup>503</sup> Op. cit. p. 49.

<sup>504</sup> Op. cit. p. 50.

insistant pour que son expérience résulte plus dramatique que celle de sa protégée. « Mais mademoiselle, avez-vous jamais eu la peste ? [...] Si vous l'aviez eue, reprit la vieille, vous avoueriez qu'elle est bien au-dessus d'un tremblement de terre. »<sup>505</sup>

Les révélations de la mère de Moll (*Moll Flanders*) sur son passé sont en partie narrées à la première personne (discours direct) par la mère elle-même et en partie à la troisième personne.

And Child, says my Mother-in-law, perhaps you may know little of it, or it may be have heard nothing about it, but depend upon it, says she, we all know here, that there are more Thieves and Rogues made by that one Prison of Newgate, than by all the Clubs and Societies of Villains in the Nation; 'tis that cursed Place, says my mother, that half Peoples this Colony.<sup>506</sup>

Ce récit est toutefois fortement lacunaire puisque le narrateur passe sous silence tous les détails et se contente de résumer en quelques lignes le contenu de la confession de la mère. Le choix d'employer une ellipse à ce moment précis dénote probablement la volonté de laisser le personnage au second plan.

Comme les autres personnages féminins évoqués précédemment, *doña Mencia (Gil Blas de Santillane)* a la possibilité de raconter son histoire à la première personne, elle devient protagoniste au chapitre XI « Histoire de *doña Mencia de Mosquera* ». C'est une héroïne de « tiroir » ; son histoire se poursuit en deux temps puisqu'elle reprend son histoire au chapitre XIV. *Doña Mencia* raconte ses vicissitudes à *Gil Blas*, après avoir échappé aux brigands et pendant une halte à l'hôtellerie.

Je suis née à Valladolid, et je m'appelle *doña Mencia de Mosquera* [...] Plusieurs cavaliers des plus considérables d'Espagne me recherchèrent en mariage. Celui qui s'attira mon attention fut *don Alvar de Mello*.<sup>507</sup>

---

<sup>505</sup> Op. cit. p. 63.

<sup>506</sup> Op. cit. p. 87. « Et, mon enfant, dit ma mère, peut-être que tu connais bien mal tout cela, ou il se peut même que tu n'en aies jamais entendu parler ; mais sois-en sûre, dit-elle, et nous le savons tous ici, cette seule prison de Newgate engendre plus de voleurs et de misérables que tous les clubs et associations de criminels de la nation ; c'est ce lieu de malédiction, dit ma mère, qui peuple à demi cette colonie. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>507</sup> Op cit. livre premier, chap. XI, p. 78.

L'histoire de doña Mencia n'occupe qu'une huitaine de pages mais offre un condensé de sa vie de femme mariée avec son premier époux don Alvar de Mello, puis avec son deuxième époux, don Ambrosio Mesia Carrillo et sa décision de prendre la fuite avec son premier mari, de retour après de longues années d'absence. La longueur du passage où doña Mencia exprime son refus de se remarier met en évidence la force de sa résistance et les tourments qu'elle a endurés. Il ressort de sa narration qu'il s'agit d'une femme honnête puisqu'elle s'enfuit en n'emportant que ce qu'elle possédait avant son deuxième mariage. L'entrevue entre Gil Blas et doña Mencia dans un couvent de Burgos permet à cette dernière de poursuivre son histoire depuis leur séparation. « Vous savez, continua-t-elle, mes aventures, jusqu'au jour où nous fûmes emprisonnés tous deux. Je vais vous conter ce qui m'est arrivé depuis. »<sup>508</sup>

Plus tard, c'est au tour de Laure de se confier à Gil. L'histoire de Laure se trouve au livre septième du chapitre VII et s'étend sur seize pages. « Je vais te conter, le plus succinctement qu'il me sera possible, par quel hasard j'ai embrassé la profession comique. »<sup>509</sup> Elle narre son service auprès de sa maîtresse Arsénie, la retraite d'Arsénie près de Zamora. L'épisode où elle raconte sa décision d'épouser le corrégidor de Zamora n'est pas sans ironie. « J'avais deux fortes raisons pour me montrer si réservée : je ne me sentais point de goût pour lui, et je ne le croyais pas riche. » Mais à la vue de son or et de ses pierreries, c'est une réelle métamorphose qui a lieu.

Mon Biscayen devint peu à peu un autre homme à mes yeux. Son grand corps sec prit la forme d'une taille fine ; son teint pâle me parut d'un beau blanc ; je donnai un nom favorable jusqu'à son air hypocrite. Alors j'acceptai sans répugnance sa main devant le ciel qu'il prit à témoin de notre engagement.<sup>510</sup>

La narration de Laure ne marque l'hésitation que lorsqu'elle pressent un manque de richesse chez son partenaire ; par contre, elle prend très vite une décision lorsqu'elle y voit un intérêt économique certain.

---

<sup>508</sup> Op. cit. p. 96.

<sup>509</sup> Op. cit. p. 540-556.

<sup>510</sup> Op. cit. p. 545.

Elena, l'héroïne de la nouvelle de Salas Barbadillo, profite d'un voyage nocturne en compagnie de Montúfar pour lui parler de son enfance et de son passé de prostituée. La nouvelle est narrée à la troisième personne mais ce retour en arrière dans son histoire est raconté directement par Elena à la première personne. Elena devient à cet instant un narrateur homodiégétique ; son récit s'adresse directement à Montúfar et vient combler un vide dans sa vie.

Ya te dije que mi patria es Madrid. Mi padre se llamó Alonso Rodríguez, gallego en la sangre y en el oficio lacayo, hombre muy agradecido al ingenio de Noé por la invención del sarmiento. Mi madre fue natural de Granada y con señales en el rostro, porque los buenos han de andar señalados para que los otros se diferencien.<sup>511</sup>

Elena ne se montre pas sincère, elle présente ses parents avec ironie, elle tend à grandir leur origine sociale et leurs agissements, alors qu'ils ne sont que des êtres ignobles. « Admirárense mucho todos los que le conocían la condición de que hubiese celebrado bodas con una mujer que traía siempre las manos en el agua. »<sup>512</sup> Elle informe ensuite son interlocuteur que sa mère, après son activité de lavandière, est devenue « conseillère » à l'exemple de la Celestina.

« En el tribunal del amor no se determinaba negocio sin su asistencia. »<sup>513</sup> La mère est vue comme un personnage important, comme une véritable artiste dans l'art de combiner des rencontres : « Tenía en su estudio más visitas de príncipes y personas de grave calidad que el abogado de más opinión de toda la Corte. »<sup>514</sup> Toutefois, sa mère, qui est présentée comme une femme honorable, n'hésite pas à prostituer sa fille encore toute jeune : « Tres veces fuí vendida por virgen. »<sup>515</sup> Elena ne parle pas explicitement de son activité de prostituée qui lui

---

<sup>511</sup> Op. cit. p. 18. « Je dois avant tout te dire que ma ville d'origine est Madrid. Mon père s'appelait Alonso Rodríguez, un pur galicien et laquais de profession, homme très reconnaissant au génie de Noé pour l'invention du sarment. Ma mère était originaire de Grenade ; elle portait une cicatrice sur le visage car les bonnes personnes devaient être marquées afin de les différencier des autres. » (Traduction libre).

<sup>512</sup> Op. cit. p. 19. « Tous les gens qui le connaissaient admiraient son choix d'avoir épousé une femme qui avait toujours les mains dans l'eau. » (Traduction libre).

<sup>513</sup> Op. cit. p. 19. « Au tribunal de l'amour, on ne prenait aucun accord sans son assistance. » (Traduction libre).

<sup>514</sup> Op. cit. p. 19. « Elle recevait dans son cabinet plus de visites de princes et de personnes importantes que l'avocat le plus fameux de toute la cour. » (Traduction libre).

<sup>515</sup> « Je fus vendue trois fois en tant que vierge. » (Traduction libre).

permet de faire des connaissances importantes et surtout de recevoir une grande quantité de cadeaux.

C'est avec hypocrisie qu'elle parle de leur « fausse » douleur à la mort de son père. « Mi madre y yo le lloramos, como cuerdas, lo menos que pudimos, y aun para esto fue menester esforzarnos. »<sup>516</sup> L'épisode du départ et de la mort de la mère n'occupe qu'une seule phrase du récit, signe de sa totale indifférence. L'ironie de l'auteur n'épargne pas Montúfar qui est présenté comme un homme de mérite, attentionné et bon, alors qu'il fait office de proxénète et s'accapare une bonne partie des gains.

Me aficioné de tus buenas partes, siendo el primer hombre que ha merecido mi voluntad y con quien hago lo que los caudalosos ríos menores como de varios arroyos y fuentes, se las ofrecen juntas, dándote lo que a tantos he quitado.<sup>517</sup>

La comparaison avec le flux naturel des eaux qui de la source se retrouvent à la mer, avec les butins d'Elena qui arrivent directement dans les poches de Montúfar, est un chef-d'œuvre d'humour.

Dans presque tous les cas, sauf pour Elena, Agathe et Laure qui sont les plus immorales, le flash-back a pour but de revenir sur un moment passé dont le personnage n'est pas très fier. Ces femmes choisissent d'en parler avec sincérité pour exprimer leur regret d'avoir mené une vie si dénuée de morale, ou bien pour se plaindre d'avoir été victimes des circonstances. Cette confession a presque valeur de rachat des péchés. Le changement de la voix narrative mettant au premier rang les femmes qui ont un rôle secondaire, donne davantage d'intérêt au récit.

---

<sup>516</sup> Op. cit. p. 20. « Ma mère et moi le pleurâmes, le moins possible, et cela sans qu'il nous fut nécessaire de nous forcer. » (Traduction libre).

<sup>517</sup> « Je me suis prise d'affection pour tes bons côtés, te considérant comme le premier homme qui a mérité ma volonté et avec lequel je procède comme font ces généreux fleuves avec la mer puisque toutes les eaux qu'ils ont recueillies de leurs affluents, de différents ruisseaux et sources, ils les offrent généreusement ; je te donne ainsi ce que j'ai pris aux autres. » (Traduction libre).

### **2-2- Les nouvelles intercalées**

L'inclusion de nouvelles intercalées est une caractéristique du roman de l'âge classique.<sup>518</sup> Ces nouvelles, centrées autour d'un seul événement, interrompent le récit et sont généralement racontées par le protagoniste ou par un compagnon de voyage. Elles n'ont pas la fonction de faire progresser le récit, elles visent à rendre le voyage moins long en occupant le temps par une histoire ou bien elles sont racontées au cours d'un repas, et leur but principal est de reposer le lecteur. Les nouvelles intercalées occupent une place à part entière dans le roman, elles sont généralement narrées par un personnage qui appartient au récit principal mais qui est totalement extérieur à l'action de la nouvelle. Elles ont pour thème l'amour et l'honneur et mettent en scène des personnages qui appartiennent à une classe sociale privilégiée. Selon Gérard Genette<sup>519</sup> « est récit second tout récit pris en charge par un agent de narration (ou plus généralement de représentation) intérieur au récit premier. » Ces constatations nous conduisent à nous demander quelle est la place du personnage féminin à l'intérieur de ces nouvelles ? Joue-t-il un rôle dans la diégèse ? Ces nouvelles suivent-elles la tendance qui est présente dans les romans ?

#### **2-2-1- Répartition des nouvelles**

Sur l'ensemble de notre corpus, nous avons constaté la présence de quatorze nouvelles qui sont réparties sans critères bien précis à l'intérieur des romans.

---

<sup>518</sup> Brau Jean-Louis, *Fonction des nouvelles intercalées dans le roman espagnol du siècle d'or*. Thèse de doctorat : Lettres, Montpellier 3, 1980. Publication de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice, diffusion des belles Lettres, Nice, 1991.

<sup>519</sup> Genette Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 202.



## L'univers féminin du picaresque

Titre de l'œuvre	Titre de la nouvelle	A quel endroit elle est insérée ?	Qui la raconte ?	L'héroïne	Caractéristiques	Rôle de la femme
Guzmán de Alfarache	La historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja (L'histoire des deux amoureux Ozmin et Darache)	1 <sup>ère</sup> partie, Livre 1er, chapitre VIII	Le plus jeune des prêtres qui accompagnent Guzmán sur la route de Caçaille.	Darache, jeune Mauresque fille unique du gouverneur de la place.	16-17 ans, grande beauté, l'esprit bon, bonnes manières, de noble condition, ferme.	Elle se fait apprécier de tous, elle fait tout son possible pour retrouver son fiancé Ozmín.
	Dorido y Clorinia (Doris et Clorinie)	1 <sup>ère</sup> partie Livre III, chapitre X	Un gentil-homme napolitain, dans une auberge.	Clorinie, une jeune fille de 17 ans.	Fort belle, honnête.	Elle se laisse courtiser par Doris.
	Dorotea y Bonifacio (Dorothee et Boniface)	2 <sup>ème</sup> partie, livre II, chapitre VIII	Histoire écrite par un forçat et lue sur demande du capitaine.	Dorothee, la fille de Micer Jacobo, un marchand étranger.	Très belle, miroir de toutes les vertus, chaste femme.	Elle épouse Boniface, le batteur d'or. Elle est victime d'un stratagème pour la rendre infidèle.
La viuda vengadora (la veuve vengeresse)	2 <sup>ème</sup> partie, Livre II, chapitre VIII	Guzmán lui-même.	Une jeune veuve de noble extraction.	Belle, de noble extraction.	Elle se venge de celui qui a souillé son honneur.	

## L'univers féminin du picaresque

La garduña de Sevilla	Quien todo lo quiere, todo lo pierde (qui veut tout perd tout)	Chapitre VI	Le licencié Monsalve lit cette nouvelle pendant un voyage.	Doña Isabel, la fille de don Berenguel.	Une femme de grande qualité, Belle, ingénieuse, intelligente, avec une voix délicieuse.	Elle se laisse courtiser par Don Alejandro et par Don Fernando. Elle ne réussit pas à faire un choix.
	Quien todo lo quiere, todo lo pierde (qui veut tout perd tout)	Chap. VI	Le licencié Monsalve lit cette nouvelle pendant un voyage.	Doña Isabel, la fille de don Berenguel.	Une femme de grande qualité, belle, ingénieuse, intelligente, avec une voix délicieuse.	Elle se laisse courtiser par don Alejandro et par don Fernando. Elle ne réussit pas à faire son choix.
	El Conde de las Legumbres (Le comte des légumes)	Chap. XII	Un des voleurs de Crispin.	Margarita, la fille du marquis Rodolfo, grand seigneur allemand.	Belle, intelligente vertueuse.	Elle se plie à la volonté de son père d'épouser Leopoldo. Elle refuse de l'épouser quand elle apprend sa trahison.
	A lo que obliga el honor (ce à quoi nous mène l'honneur).	Chap. XVII	Jaime raconte l'histoire à Rufina pour l'amuser.	Doña Victoria.	Jeune veuve, belle, riche.	Elle se venge de don Rodrigo : elle l'empêche d'épouser doña Brianda et l'oblige à tenir sa promesse de mariage.
Le page disgracié	Histoire tragique de deux illustres amants	Chap. VII	Le seigneur d'Ecosse raconte ses histoires au page.	Une fille de qualité.	Belle.	Elle essaie de rejoindre son amant en traversant la rivière.
	Autre histoire écossaise	Chap. VIII	Le seigneur d'Ecosse.	Une fille de grande maison.	Belle.	Elle meurt de tristesse à l'annonce du mariage de son bien-aimé.

## L'univers féminin du picaresque

Le roman comique	Histoire de l'amante invisible	1 <sup>ère</sup> partie, chap. IX	Un petit homme veuf s'offre de lire l'histoire à haute voix.	La princesse Porcia.	Belle, riche.	Elle met la fidélité de son prétendant à l'épreuve.
	Les deux frères rivaux	2 <sup>ème</sup> partie, chap. XIX	Doña Inezilla.	Dorothee, fille aînée de Don Manuel.	Très belle, très courtisée.	Elle accepte de se faire courtiser par don Sanche et l'aide à réussir dans son entreprise pour l'épouser.
	A trompeur, trompeur et demi	Chap. XXII	Doña Inezilla.	Doña Victoria.	Veuve à l'âge de 17 ans, belle, riche, déterminée.	Elle mène une vie retirée à la campagne, puis se laisse séduire par don Lopes. Elle se venge de lui et l'oblige à tenir sa promesse de mariage.
Gil Blas de Santillane	Le mariage de vengeance	Livre 4 <sup>ème</sup> , chap. IV	Elvire raconte l'histoire de sa famille à Aurore.	Blanche, la fille du ministre Siffredi.	Très belle, fidèle, sincère, vertueuse, intransigeante jalouse.	Elle se laisse séduire par Enrique, futur roi de Sicile. Elle épouse le connétable quand Enrique devient roi et doit épouser Constance.
Joseph Andrews	The history of Leonora, or the unfortunate jilt (L'histoire de Léonore ou la malheureuse coquette).	Book II, chapter IV, et Book II, chapter VI (suite de l'histoire).	Une dame, passagère du carrosse dans lequel se trouvent M. Adams et Miss Slipslop.	Leonora, une demoiselle de bonne famille.	Grande et bien faite, air vif et spirituel.	Amoureuse d'Horace, qu'elle est sur le point d'épouser, elle lui préfère Bellairmine qui ostente une grande richesse. A la fin, l'hésitation de la jeune fille lui fait perdre les deux prétendants.

Dans tous les cas, nous rencontrons des exemples de nouvelles dont les protagonistes sont des dames et des chevaliers qui présentent des intrigues amoureuses complexes. Toutes les héroïnes de ces nouvelles sont belles, de noble condition. Elles possèdent de bonnes manières, de belles qualités ; elles sont chastes, vertueuses, honnêtes, ont l'esprit bon et sont fort sensibles au concept d'honneur. Par contre, elles sont jalouses et vindicatives. Elles sont

alors capables d'élaborer des stratagèmes très compliqués pour mettre en œuvre leur désir de vengeance et pour obtenir réparation.

Sur les quatorze nouvelles, sept ont une fin heureuse : généralement les amants se marient après avoir surmonté les obstacles à leur union. Sept histoires finissent mal : les amants ne réussissent pas à éloigner les opposants à leur union. L'opposant est souvent un rival jaloux ou bien les parents des victimes. La fin tragique est marquée par la mort des amants (dans les deux nouvelles du *Page disgracié*), par la mort de la jeune femme (« Doris et Clorinie », « Le mariage de vengeance »). Dans « La veuve vengeresse », la femme se venge d'un outrage que lui a fait un prétendant, en lui tranchant la gorge.

### **2-2-2- Les séquences narratives**

Les nouvelles sont quasi toutes composées de cinq macro-propositions narratives<sup>520</sup> :

- La situation initiale permet de présenter le cadre et les personnages ;
- Une complication ou un élément déclencheur vient perturber la situation d'équilibre initiale ;
- Une action ou évaluation modifie cette phase de complication ;
- Une résolution ou un deuxième élément déclencheur mène à un retour de l'équilibre ou à une autre phase de complication ;
- Situation finale : elle est soit dégradée, soit améliorée.

Les nouvelles, racontées de façon linéaire, mettent en scène des histoires de passion amoureuse contrecarrée par la jalousie d'un opposant ou par le refus des parents de la jeune fille. Ces nouvelles se développent de façon continue sans qu'il n'existe aucune incise qui ramène le lecteur à la trame du cadre principal.

---

<sup>520</sup> Nous nous référons ici aux travaux de Jean-Michel Adam sur le texte narratif. Adam Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris : Nathan Université, 1994.

## 2-2-3- La sortie du registre picaresque

Ces nouvelles sentimentales se démarquent totalement du récit picaresque qui les encadre. Elles relèvent de la littérature courtoise. La thématique amoureuse, quasiment absente dans le récit picaresque, est l'élément principal de la nouvelle intercalée. Les protagonistes ont une attitude héroïque et les personnages qui s'en prennent au héros ou à l'héroïne sont presque toujours châtiés. La perte de l'honneur conduit nécessairement à une action rétablissant cet honneur ou bien à la mort. Les personnages appartiennent à une classe sociale privilégiée. Contrairement au récit picaresque, le protagoniste féminin est exclusivement d'extraction noble et possède toutes les qualités physiques et morales, tout au plus la femme est-elle indécise dans le choix de son futur mari, crédule, jalouse, vindicative ; lorsque c'est le cas, elle a toujours une bonne raison qui explique sa faiblesse : une tromperie dont elle a été victime, un manque de respect de son honneur, le non-respect d'une promesse donnée.

Ces nouvelles avaient pour but de reposer le lecteur, elles assuraient une fonction purement distractive. Elles se devaient de marquer une nette différence avec le récit premier pour que le lecteur perçoive ce type de nouvelle comme une coupure. Elles avaient aussi pour fonction de suspendre l'intérêt porté au récit premier et de retarder la conclusion.

## **II-LE TEMPS DE L'ÉCRITURE<sup>521</sup>**

Dans l'autobiographie classique, la narration est dite ultérieure<sup>522</sup>, le « Je narrant » et le « Je narré » étant séparés par une différence d'âge et par une expérience majeure de la part du « Je narrant ». Le narrateur envisage le temps à

---

<sup>521</sup> Le genre autobiographique n'existe pas encore en tant que tel au XVII<sup>ème</sup> siècle ; il apparaît sous cette appellation au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Cependant, certains ouvrages ont, avant cette date, une valeur autobiographique, à savoir : *Les confessions* de Saint Augustin au V<sup>ème</sup> siècle, *Le Lazarillo de Tormes* au XVI<sup>ème</sup> siècle, etc.

<sup>522</sup> Cf. Genette Gérard, *Nouveau discours sur le récit*, éditions du Seuil, 1972, 1983 (rééd.).

travers sa propre expérience de vie. Son regard sur le passé est distancé. Ce décalage temporel entre les actions et leur narration implique une double chronologie : une logique du temps du vivre et une chronologie à rebours. Le « Je narrateur » prend ainsi du recul par rapport à une expérience vécue et peut exprimer des jugements de valeur sur ses propres actions. Ce type de narration suppose la sollicitation de la mémoire du narrateur qui doit rassembler les souvenirs et les immortaliser à travers l'écriture.

Dans *Études sur le temps humain*, Georges Poulet<sup>523</sup> soutient que :

La grande découverte du XVIII<sup>ème</sup> siècle, c'est donc celle du phénomène de la mémoire. Par le souvenir l'homme échappe au momentané ; par le souvenir il échappe au néant qui se retrouve entre tous les moments de l'existence.

Le narrateur, pour pouvoir écrire, doit connaître, après ses aventures, le temps de la maturité ou de la vieillesse qui correspond au temps de l'écriture. L'acquisition de la sagesse ne peut être que le fait de l'expérience. Elle indique le passage d'un état de naïveté à un état de connaissance. Jean Pouillon affirme dans *Temps et roman*<sup>524</sup>, qu'il est possible de distinguer deux formes d'autobiographie : celle où l'auteur-narrateur s'efforce d'être « avec » celui qu'il fut ; celle où l'auteur-narrateur s'efforce de se revoir pour se juger, se justifier, et polémiquer, ce qui suppose qu'il se sépare de soi et se voit « par derrière ». Le temps de l'écriture se caractérise par un décalage entre le temps de l'expérience et le temps de la narration qui est aussi celui de la réflexion spectatrice. Nous verrons comment ce dédoublement en personnage agissant et personnage spectateur apparaît dans la narration, notamment à travers l'utilisation des temps verbaux et à travers les interventions du narrateur dans son récit. Pour traiter cette partie, nous limiterons notre corpus aux quatre récits autobiographiques des héroïnes : la Pícara Justina, Teresa de Manzanara, Henriette-Sylvie de Molière et Moll Flanders.

---

<sup>523</sup> Poulet Georges, *Études sur le temps humain*, Plon, 1949, Introduction, p. XXIX.

<sup>524</sup> Pouillon Jean, *Temps et roman*, Gallimard, 1946, Chapitre premier « Roman et psychologie », p. 61.

### **1-LE DÉCALAGE TEMPOREL**

L'héroïne connaît au moment où elle raconte ce qu'elle ne connaissait pas lorsqu'elle vivait l'épisode raconté. Ce décalage entre l'héroïne vivant son histoire et l'héroïne la racontant est rendu possible par le choix des temps verbaux. Harald Weinrich<sup>525</sup> distingue les temps commentatifs (le présent, le passé composé, le futur) et les temps narratifs (le conditionnel, l'imparfait, le plus que parfait, le passé simple).

L'héroïne de Madame de Villedieu commence son récit au présent « Ce ne m'est pas une légère consolation, Madame, au milieu de tant de médisances qui déchirent ma réputation partout, que Votre Altesse désire que je me justifie » ; puis, à la page suivante, elle poursuit sa narration au passé simple et à l'imparfait. La narratrice n'utilise les temps de l'indicatif que lorsqu'elle s'adresse à son interlocutrice. Cette distinction indique le passage entre l'instant présent et les événements racontés. Dans le récit des faits, c'est l'utilisation du passé qui prévaut : passé simple, imparfait, qui correspondent à l'éloignement temporel des faits narrés. Au contraire, le temps de la narration correspond au moment de l'écriture où c'est le temps présent qui est utilisé. Henriette-Sylvie prend sa plume et raconte sa vie passée car elle est amenée à se justifier auprès de cette femme dont elle tait le nom jusqu'à la fin mais dont le titre « Votre Altesse » laisse supposer qu'il s'agit de quelqu'un d'important. Henriette-Sylvie se trouve dans une situation analogue à celle de Lazare (*El lazarillo de Tormes*) qui doit justifier sa conduite à un personnage inconnu (Vuestra Merced).

La narration de Moll Flanders débute elle aussi au temps de l'indicatif : « My True Name is so well known in the Records, or Registers at Newgate, and in the Old-Bailey »<sup>526</sup>, et continue après quelques lignes au passé : « But the case was otherwise here, my Mother was convicted of Felony for a certain petty Theft, scarce worth naming. »<sup>527</sup> La narratrice n'informe le lecteur qu'à la fin du livre

---

<sup>525</sup> Weinrich Harald, *Le temps*, ed. du Seuil, 1973.

<sup>526</sup> Op. cit. p. 7. « Mon véritable nom est si bien connu dans les archives ou registres de prisons de Newgate et de Old Bailey. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>527</sup> Op. cit. p. 8. « Mais ici le cas fut différent. Ma mère fut convaincue de félonie pour un petit vol à peine digne d'être rapporté. » (Traduction de Marcel Schwob).

qu'elle se met à écrire alors qu'elle est déjà âgée et de retour dans sa terre natale. L'écriture est pour Moll un besoin de manifester son repentir, elle a l'occasion de faire part de tous les scrupules, regrets et remords qui ont traversé son esprit ; elle peut à ce moment présent les exprimer par écrit.

La narration de *La Pícara Justina* est un peu plus complexe puisqu'elle mélange les temps commentatifs et les temps narratifs tout au long de son récit. Ses pensées et ses paroles viennent s'incorporer au récit raconté au passé.

Nació Justina Díez, la Pícara, el año de las nacidas, que fue bisiesto, a las 6 de agosto, en el signo Virgo, a las seis de la Boba allá. ¿Ya soy nacida? ¡Ox que hace frío! Tapajija, que me verán nacer desnuda.<sup>528</sup>

Justina ne dit pas explicitement ce qui la pousse à raconter son histoire, alors que dans le cas de Teresa de Montanares, c'est certainement la prise de conscience d'avoir renouvelé ses erreurs en matière de mariage. Comme les autres héroïnes, Teresa indique nettement le moment présent qui correspond à celui de l'écriture et le moment de la narration qui est raconté au passé.

Escribo la vida, inclinaciones, costumbres y máquinas de una traviesa moza. [...]. Con sutil ingenio fué buscona de marca mayor, sanguijuela de las bolsas y polilla de las haciendas.<sup>529</sup>

Un peu plus loin, elle utilise à nouveau les temps de l'indicatif :

Teresa de Manzanares es el asunto de este pequeño volumen: nombre que se le puso en la pila con el agua del bautismo [...] Yo comienzo mi historia con referirle el origen de la nuestra que, si bien me acuerdo, tuvo su patria en Galicia, en la villa de Cacabelos.<sup>530</sup>

---

<sup>528</sup> Op cit. Libro primero, cap. I, p. 42-43. « Mon pere et ma mere me forgerent, comme je croy, en jouant et en riant et neanmoins je nâquis en riant et en pleurant. Ô ! La triste fin pour un si joyeux commencement. Venus dominoit alors ; et la sage femme qui me receut, estoit mediatrice d'amour : considere Lecteur, quels heureux presages. Me voila donc née : houf, qu'il fait froid en ce climat cy au pris de celuy d'où je sors. » (Traduction anonyme de 1636, *La narquoise Justine*).

<sup>529</sup> Op. cit. p. 7. « J'écris la vie, les inclinations, les habitudes et projets d'une espiègle jeune fille, d'une fouine raisonnable. [...] D'un esprit subtil, je fus une aventurière de premier ordre, sangsue des bourses et mite des fortunes. » (Traduction libre).

<sup>530</sup> Op. cit. p. 7-8. « Teresa de Manzanares est le sujet de ce petit volume : nom qu'on me donna sur les fonts baptismaux en versant sur mon front l'eau bénite. Je commence mon histoire en



Les différentes temporalités qui se superposent sont également visibles à travers les interventions de la narratrice.

### ***2-LE PRÉSENT DE L'ÉCRIRE***

Le temps de l'expérience permet d'envisager le temps en fonction de sa propre expérience de vie. Les différentes héroïnes n'ont pas la même vision du temps passé qu'elles sont amenées à réorganiser : Justina et Teresa regardent le passé sous un angle ironique, Henriette-Sylvie tend à se justifier mais pas à se juger alors que Moll Flanders semble regretter profondément ses mauvaises actions.

#### ***2-1- La fonction de commentateur***

L'écriture ne s'efface pas derrière un récit et des événements, elle se manifeste par le biais des différentes interventions de la narratrice qui ne se contente pas de raconter mais d'exprimer des jugements de valeur. Les interventions de la narratrice sont nombreuses au cours du récit. Le présent est parsemé tout au long du roman chaque fois que le narrateur s'adresse au lecteur ou au destinataire de son récit. La narration de la Pícara Justina est truffée de digressions et de commentaires ironiques ; elle se caractérise par une extrême variété dans l'expression linguistique, en dénote l'intercalation de fables et de facéties.

A ce propos, Justina souligne :

Pienso yo que la bondad de una historia no tanto consiste en contar la sustancia della, cuanto es decir algunos accidentes, digo acaecimientos transversales, chistes, curiosidades y otras cosas a este tono con que se saca y adorna la sustancia de la historia.<sup>531</sup>

---

racontant l'origine de ma famille qui, si je me souviens bien, était originaire de Galice, de la ville de Cacabelos. » (Traduction libre).

<sup>531</sup> Op. cit. Introducción general, núm. Primero, « Je pense que l'on peut faire une bonne histoire pas seulement en racontant sa substance mais surtout en narrant certains incidents, je fais allusion à ces événements transversaux, des histoires drôles, des curiosités et d'autres choses sur ce ton avec lesquels on façonne la substance de l'histoire. » (Traduction libre).

L'oeuvre est écrite, dit la pícara, « con el mismo estilo con que hablaba. »<sup>532</sup>

Dans l'introduction générale, numéro 1, elle dit :

No pretendo como otros historiadores, manchar el papel con borrones de mentiras, para por este camino cubrir las manchas de mi linaje y persona. Antes pienso pintarme tal cual soy.<sup>533</sup>

Justina insiste sur la véridicité de son histoire, un peu plus loin, elle ajoute : « mi historia ha de ser retrato verdadero. »<sup>534</sup> Pourtant, elle ne manque pas d'affirmer qu'elle est aussi une excellente menteuse et ses références à une fausse mythologie et à de fausses fables ne peuvent que déconcerter le lecteur. L'intervention finale de Justina s'adresse directement au lecteur et annonce la fin de sa narration : « Adios, piadosos lectores. Los cansados de leer mi historia descansen. »<sup>535</sup>

Le ton ironique est toujours présent même lorsqu'il s'agit de raconter des choses plus sérieuses. Justina se présente au lecteur et lui fait part de sa calvitie (probablement due à la syphilis) : « confieso que soy pelona doscientas docenas de veces »<sup>536</sup> ; le ton est tout autre que dramatique, au contraire, Justina prend plaisir à citer l'exemple de la grenouille qui est privée de poils mais n'en est pas moins meilleure pour autant. Justina quitte son lecteur toujours sur un ton ironique, elle vient de se marier, c'est sa nuit de noces, elle a bien mieux à faire ! « Soy recien casada. Es noche de boda. A buenas noches. »<sup>537</sup>

Le ton ironique est aussi une caractéristique de la narration de Teresa de Manzanares, mais contrairement à la Pícara Justina, ses interventions sont

---

<sup>532</sup> Op. cit. Introducción general, núm. Primero, « avec le même style que j'employais quand je parlais. » (Traduction libre).

<sup>533</sup> Op. cit. Introducción general, núm. Primero, « Je n'ai pas la prétention, comme le font d'autres historiens, de noircir le papier avec un tissu de mensonges, pour cacher le déshonneur de mon lignage et de ma personne. Je pense avant tout à me décrire tel que je suis. » (Traduction libre).

<sup>534</sup> Op. cit. Introducción general, núm. Primero, « Mon histoire doit être un portrait authentique. » (Traduction libre).

<sup>535</sup> Op. cit. libro cuarto, cap. V, p. 248, « Adieu, mes pieux lecteurs. Ceux qui sont fatigués de lire mon histoire peuvent se reposer. » (Traduction libre).

<sup>536</sup> Op. cit. Introducción general, núm. Primero, « Je vous confesse que je suis chauve deux cent douzaines de fois. » (Traduction libre).

<sup>537</sup> Op. cit. libro cuarto, cap. V, p. 248. « Je viens de me marier. C'est ma nuit de noces. Bonne nuit. » (Traduction libre).

beaucoup plus claires, d'ailleurs elles sont mises en évidence par le fait qu'elles se trouvent généralement placées entre parenthèses tout au long du récit : « que soy yo », « por no alargarme », « familiar de mi madre », « como he dicho »<sup>538</sup>. Teresa s'adresse aussi directement au lecteur : « con esta conformidad, ve aquí v. m. (señor lector) »<sup>539</sup>. Elle termine sa narration en anticipant au lecteur la suite des événements qu'elle narrera dans un deuxième temps. Son mariage, comme les trois précédents, ne lui ont rien apporté de meilleur dans la vie :

Y así, convido al señor lector, para él en mi segunda parte, diciéndole que del mercader tuve tres hijos y una hija; todos salieron al padre en las costumbres; sola la hija imitó las mías.<sup>540</sup>

Dans les *mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière*, le but de la narratrice est de justifier des erreurs de jeunesse auprès d'une Altesse qui lui demande des explications sur la perte de sa réputation. Henriette-Sylvie tout en essayant de rédiger un récit amusant, vise à se faire plaindre par la destinataire. Le double objectif de la narratrice est mis en évidence dès les premières lignes de son récit :

Ce n'est pas une légère consolation, Madame, au milieu de tant de médisances qui déchirent ma réputation partout, que Votre Altesse désire que je me justifie. J'en ai les sentiments que je dois, et pour n'en être pas ingrate, j'obéirai volontiers au commandement qu'elle me fait de la divertir, par un récit fidèle de mes erreurs innocentes.<sup>541</sup>

Henriette-Sylvie promet, comme l'a fait Justina, de ne rien cacher en racontant sa vie, quand bien même elle devrait narrer les histoires les plus folles. A la page suivante, elle insiste à nouveau sur cet aspect : « Je dis toutefois la vérité à Votre Altesse. » Le récit est constamment interrompu par de brèves interventions qui

---

<sup>538</sup> Op. cit. p. 32. « c'est moi », « pour ne pas trop prolonger mon discours », « un parent de ma mère », « comme je vous disais. » (Traduction libre).

<sup>539</sup> Op. cit. p. 53. « Dans cette condition, vous voyez cher lecteur. » (Traduction libre).

<sup>540</sup> Op. cit. p. 317. « Et ainsi, j'anticipe à mon cher lecteur, ce que j'écrirai dans la deuxième partie, que j'ai eu trois garçons et une fille avec ce marchand, les trois garçons sont tout le portrait de leur père pour ce qui concerne son mode de vie, seule la fille a imité le mien. » (Traduction libre).

<sup>541</sup> Op. cit. p. 43.

s'adressent à son interlocutrice, probablement par souci de conviction. Henriette-Sylvie commente les événements : « Cela est incroyable, Madame », elle donne vie à son récit en essayant de toucher la narrataire. « Jugez, Madame, de ce que ce devait être »<sup>542</sup>, « Jugez, Madame, quelle honte pour moi »<sup>543</sup>, « Il faut que je dise encore cette folie à Votre Altesse »<sup>544</sup>, « J'avouerai à Votre Altesse »<sup>545</sup>, « Mais que dites-vous, Madame, de ces derniers caprices de mon malheur ? »<sup>546</sup>, « Je vous confesse, Madame »<sup>547</sup>, « Me voici enfin parvenue, Madame, à cet endroit de ma vie, si longtemps attendu, et si ardemment souhaité »<sup>548</sup>, « Vous auriez trop ri, Madame, si vous aviez été témoin de nos entretiens »<sup>549</sup>, « Mais, Madame, il faut vous donner un peu de relâche, vous devez être lasse d'une si longue lecture »<sup>550</sup>, « Vous aurez dû me trouver bien folle dans la quatrième partie de ce récit »<sup>551</sup>, « Si je pouvais vous dire de près, comme je vous l'écris ici, que personne du monde n'est dévoué à Votre Altesse avec tant de zèle et tant de soumission, que sa très humble et très obéissante servante. »<sup>552</sup>

Henriette-Sylvie est convaincue de l'utilité de son récit qui s'adresse en premier lieu à « Votre Altesse » mais vise aussi à effacer les malentendus avec d'autres personnes. « Madame d'Englesac s'étonnera peut-être, en apprenant par la lecture de cette histoire, la cause de cet accident, que sans cela elle aurait toujours ignorée. »<sup>553</sup>

A certains moments, la mémoire de la narratrice a quelque défaillance, ce qui confirme l'effort que suppose la narration ultérieure. « La présidente de... je ne sais plus son nom, bonne et vieille veuve, qui était cousine de la religieuse. »<sup>554</sup>

Le cas de Moll Flanders est bien différent, sa narration est affrontée avec sérieux, elle laisse une place importante aux problèmes moraux et religieux.

---

<sup>542</sup>Op. cit. p. 97.

<sup>543</sup> Op. cit. p. 104.

<sup>544</sup> Op. cit. p. 105.

<sup>545</sup> Op. cit. p. 110.

<sup>546</sup> Op. cit. p. 134.

<sup>547</sup> Op. cit. p. 139.

<sup>548</sup> Op. cit. p. 145.

<sup>549</sup> Op. cit. p. 168.

<sup>550</sup> Op. cit. p. 178.

<sup>551</sup> Op. cit. p. 181.

<sup>552</sup> Op. cit. p. 263.

<sup>553</sup> Op. cit. p. 59.

<sup>554</sup> Op. cit. p. 69.

### 2-2- Le désir de repentance

L'évocation des activités et des méfaits de Moll tout au long de sa vie est suivie d'un examen de conscience qui conduit la narratrice à vouloir obtenir réparation des fautes commises. La Moll devenue vieille fait toute une série de réflexions sur les multiples occasions qui l'ont poussée à faire le mal, elle attribue facilement ses mauvaises actions à de fâcheuses rencontres. Moll ne reconnaît que rarement les responsabilités pour ce qu'elle a fait. Le premier responsable de ses fautes est le frère aîné de la famille de Colchester, Robert, car c'est lui qui a profité de son ingénuité et de son manque d'humilité :

I had a most unbounded Stock of Vanity and Pride, and but a very little Stock of Vertue; I did indeed cast sometimes with myself what my young Master aim'd at, but thought of nothing, but the fine Words, and the Gold.<sup>555</sup>

Souvent c'est le diable lui-même qui l'induit en tentation « But as the Devil is an unwearied Tempter, so he never fails to find opportunity for that Wickedness he invites to »<sup>556</sup>; « This was the Bait; and the Devil who I said laid the Snare, as readily prompted me. »<sup>557</sup>

Le mal est personnifié, le démon se met à l'œuvre et remplace la voix de la conscience par celle du mal : « I was like a Voice spoken to me over my Shoulder, take the Bundle ; be quick ; do it this Moment. »<sup>558</sup> L'escalade dans le mal est la conséquence directe de sa peur de tomber dans la pauvreté et de devoir renoncer à tout. La détresse conduit à la tentation.

---

<sup>555</sup> Op. cit. p. 25. « J'avais un fonds illimité de vanité et d'orgueil, un très petit fonds de vertu. Parfois, certes, je ruminais en moi pour deviner ce que visait mon jeune maître, mais ne pensais à rien qu'aux belles paroles et à l'or. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>556</sup> Op. cit. p. 26. « Mais comme le démon est un tentateur qui ne se lasse point, ainsi ne manque-t-il jamais de trouver l'occasion du crime auquel il invite. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>557</sup> Op. cit. p. 191. « Ceci était l'appât ; et le diable qui avait préparé le piège m'aiguillonna, comme s'il eût parlé. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>558</sup> Op. cit. p. 191. « Ce fut comme une voix soufflée au-dessus de mon épaule : prends le paquet ; prends-le vite ; fais-le maintenant. » (Traduction de Marcel Schwob).

Let'em remember that a time of Distress is a time of dreadful Temptation, and all the Strength to resist is taken away; Powerty presses, the Soul is made Desperate by Distress, and what can be done?<sup>559</sup>

Le parcours de Moll vers le mal est toutefois interrompu par des repentirs partiels, elle est prise de remords et recherche l'aide de Dieu, sachant bien qu'elle ne pourra pas s'en sortir seule. Mais à chaque fois elle reprend le mauvais chemin, jusqu'au jour où son repentir à l'intérieur de la prison de Newgate, devient définitif. Avec l'aide du pasteur qui lui procure les consolations de la religion, Moll obtient la grâce divine avant d'obtenir celle de la justice humaine. « This fit of crying held me near two Hours and as I believe held me till they were all out of the World, and then a most humble Penitent serious kind of Joy succeeded. »<sup>560</sup> Moll obtient ainsi une seconde chance pour recommencer sa vie mais cette fois en suivant le droit chemin.

Le moment de l'écriture, qui correspond à une majeure sagesse, autorise les commentaires critiques et moraux du je-narrateur. Le motif du miroir, du regard qui se retourne sur soi, si cher à Marivaux<sup>561</sup>, est aussi bien présent dans les romans picaresques auxquels nous avons fait référence.

---

<sup>559</sup> Op. cit. p. 191. « Qu'ils se souviennent qu'un temps de détresse est un temps d'affreuse tentation, et toute la force pour résister est ôtée ; la pauvreté presse, l'âme est faite désespérée par la détresse, et que peut-on faire ? » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>560</sup> Op. cit. p. 292. « Cette crise de larmes me tint près de deux heures, et ainsi que je crois, me dura jusqu'à ce qu'elles furent toutes sorties de ce monde ; et puis suivit une bien humble, repentante, sérieuse espèce de joie. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>561</sup> Cf. Rousset Jean, *Forme et signification, essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, 1995, p. 45-64.

### III-LE POIDS DU TEMPS

« Le temps passe. Et chaque fois qu'il y a du temps qui passe, il y a quelque chose qui s'efface. »<sup>562</sup> Cette citation de Jules Romain introduit le thème que nous allons traiter dans cette partie.

Le temps achemine inexorablement la femme vers la vieillesse, c'est pourquoi il est le sujet profond de cette période de la vie. Elle ne résiste pas à l'usure des jours. Le corps qui se fragilise, s'enlaidit, est une forme de rappel. Désormais, le temps n'est plus seulement perçu comme temps présent, le temps écoulé et le temps à venir deviennent une constante interrogation pour la femme qui prend conscience de ne pas pouvoir échapper à l'emprise et au triomphe du temps. Le temps n'est pas clément avec la femme qui, par son action, perd son principal atout : sa beauté. La déchéance physique n'est que trop mise en évidence dans nos romans. Le temps, au sens de temps qui passe, apparaît en effet dans le roman picaresque comme lié très largement au corps féminin et comme facteur principal de métamorphose de ce corps.

#### **1-LA DÉCHÉANCE PHYSIQUE**

Contrairement à ce qui se passe pour la femme, la déchéance physique de l'homme est très peu évoquée dans les romans, comme s'il était exempt de ce processus naturel ; le vieillissement ne semble pas le toucher outre mesure alors que dans le cas de la femme, il est fait remarquer qu'elle ne peut échapper à son emprise. Les textes littéraires auxquels nous faisons référence mettent en scène des figures de femmes vieillissantes à travers un regard masculin dépréciatif. Il n'est alors pas étonnant de remarquer que le seul roman de notre corpus écrit par une femme (*Les mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* de Madame de Villedieu) passe sous silence le phénomène de vieillissement de l'héroïne.

---

<sup>562</sup> Romain Jules, *Les hommes de bonne volonté*, 1932-1946.

La vieillese féminine est généralement très critiquée alors que la vieillese masculine est relativement épargnée. La femme a infiniment plus à perdre pour son vieillissement qui entraîne sa déchéance sociale et érotique alors que la vieillese de l'homme est beaucoup moins dramatique ; elle ne le prive pas du sentiment amoureux et elle est souvent compensée par la richesse et par la sagesse. Lesage (*Gil Blas de Santillane*) concède à son protagoniste de contracter un mariage à un âge déjà avancé et d'être comblé de satisfaction.

Je fis donc allumer pour la seconde fois le flambeau de l'hyménée, et je n'eus pas sujet de m'en repentir. Dorothee, en femme vertueuse, se fit un plaisir de son devoir ; et, sensible au soin que je prenais d'aller au-devant de ses desirs, elle s'attacha bientôt à moi comme si j'eusse été jeune.<sup>563</sup>

Chez la femme, la vieillese est montrée du doigt. Dans la tradition littéraire, la femme découvre son propre vieillissement à travers le regard de l'autre qui commence à remarquer les premiers signes de son vieillissement. Dans son ouvrage consacré à la vieillese, Simone de Beauvoir affirme que la découverte de son propre vieillir se fait essentiellement à travers le regard de l'autre qui constate l'apparition de marques extérieures de vieillese.<sup>564</sup>

La Méndez, la fidèle gouvernante d'Elena (*La hija de la Celestina*) avertit la jeune femme de ce qui l'attend à mesure que le temps passe :

Sabed, señora, que en llegando una mujer a los treinta, cada año que pasa por elle la deja una arruga. Los años no se entretienen en otro cosa sino en hacer a las personas mozas viejas. <sup>565</sup>

La Méndez reprend ici le thème que le poète latin Horace a résumé par l'expression du *carpe diem* et que le poète français Ronsard présente dans « Mignonne, allons voir si la rose »<sup>566</sup> ; le temps fuit et la beauté féminine se fane rapidement. Aussi faut-il « cueillir la fleur » de la jeunesse et jouir de ses appas,

---

<sup>563</sup> Op. cit. p. 981-982.

<sup>564</sup> Beauvoir Simone de, *La vieillese*, Paris : Gallimard, 1970, p. 302.

<sup>565</sup> Op. cit. p. 41. « Sachez, Madame, que lorsqu'une femme atteint les trente ans, chaque année qui passe lui laisse une ride. Les années ne s'attardent que pour transformer les personnes jeunes en vieilles. » (Traduction libre).

<sup>566</sup> De Ronsard Pierre, *Les Amours*, 1552.



car tout passe et la vieillesse fera vite tomber les pétales de la fleur épanouie. La Méndez parle en connaissance de cause et veut faire en sorte que son expérience serve d'enseignement à sa jeune protégée, la flétrissure étant une donnée immanente.

Le constat est amer pour Agathe (*Histoire comique de Francion*), autrefois belle et désirable :

Les ans gasterent tellement que le teint et les traits de mon visage que la Ceruse et le vermillon n'estoient pas capables de me rembellir [...] Ignorez-vous la puissance des ans qui ne pardonnent à rien ?<sup>567</sup>

La mère de Guzmán de Alfarache, dont le charme était reconnu de tous, a perdu elle aussi tous ses atouts. Guzmán qui la retrouve après de nombreuses années a des difficultés à la reconnaître : « Halléla flaca, vieja, sin dientes, arrugada y muy otra en su parecer. Consideraba en ella lo que los años estragan. »<sup>568</sup>

Estebanillo González (*La vida y hechos de Estebanillo González*), qui est resté douze ans en dehors de Naples, constate lorsqu'il revient que les femmes qu'il connaissait ont beaucoup changé. « Consideré cuán breve flor es la hermosura y con cuánta velocidad se pasa la juventud y cuán a la sorda se acerca la muerte, y qué de mudanzas hay de un día para otro. »<sup>569</sup>

Terrible constat que celui du temps qui passe et qui transforme la beauté en laideur. Quelle n'est pas la surprise de Candide lorsqu'il retrouve finalement Cunégonde dans la maison du prince de Transylvanie !

Le tendre amant Candide, en voyant sa belle Cunégonde rembrunie, les yeux éraillés, la gorge sèche, les joues ridées, les bras rouges et écaillés, recula trois pas saisi d'horreur, et avança ensuite par bon procédé.<sup>570</sup>

---

<sup>567</sup> Op.cit. p. 120.

<sup>568</sup> Op. cit. p. 799. « Je la trouvai chenue, édentée, maigre, ridée, tout autre qu'elle n'était jadis. Je considérais en elle comme le temps mine et dévore toutes choses. » (Traduction de F. Reille).

<sup>569</sup> Op. cit. volume II, p. 256-257. « Je considérai combien était brève la fleur de la jeunesse et avec quelle rapidité elle se fane et quand la mort s'approche en sourdine et que les changements se remarquent chaque jour. » (Traduction libre).

<sup>570</sup> Op. cit. p. 147.

Moll Flanders admet sans détour qu'elle a atteint l'âge de la ménopause et qu'elle a beaucoup perdu de ses charmes.

I had had two children by him and no more, for to tell the Truth, it began to be time for me to leave bearing children for I was now Eight and Forty, and I suppose if he had liv'd I should have had no more. [...] First it was past the flourishing time with me when I might expect to be courted for a Mistress; that agreeable part had declin'd some time, and the Ruins only appear'd of what had been.<sup>571</sup>

Les effets du temps sur la beauté de la femme, arme indispensable pour continuer à disposer des hommes comme elle l'entend, la contraignent à prendre conscience d'un nouvel état des choses. La perte de la beauté correspond à une neutralisation du pouvoir séducteur de la femme sur l'homme. Il ne lui est désormais plus possible de continuer ses activités comme auparavant, ne pouvant plus compter sur cet atout fondamental qu'est la beauté, il lui faut désormais envisager son futur sous un autre angle.

### **2-LA RECONVERSION**

La vieille Agathe raconte à Francion qu'une fois sa beauté flétrie, elle a perdu tous ses prétendants ce qui l'a amenée à changer d'activité.

Petit à petit le nombre de mes amants s'amointrissoit et je n'avois plus chez moy que des faquins, moins chargés d'argent que de desirs d'en avoir : cela me contraignit à me tirer du rang des filles, et à me mettre du rang des meres qui cherchent la proye pour leurs petits.<sup>572</sup>

Agathe passe de prostituée à entremetteuse, elle se charge de mettre en contact les hommes à la recherche de compagnie et les filles de joie.

---

<sup>571</sup> Op. cit. p. 189. « J'avais eu deux enfants de lui, point plus, car il commençait maintenant à être temps pour moi de cesser d'avoir des enfants ; car j'avais maintenant quarante-huit ans et je pense que, s'il avait vécu, je n'en aurais pas eu d'autres. [...] D'abord, c'était fini de mon temps florissant où je pouvais espérer d'être courtisée comme maîtresse ; cette agréable partie avait décliné depuis quelque temps et les ruines seules paraissaient de ce qui avait été. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>572</sup> Op. cit. p. 120.

Je cognoissois les braves hommes à leur mine, et quand j'avois acquis leur cognoissance, je les menois en des lieux où ils recevoient toute sorte de contentement. Si quelqu'un estoit amoureux de quelque fille, j'employois pour luy tout mon pouvoir, et faisois tenir finement des lettres à sa maistresse.<sup>573</sup>

Ainsi en est-il pour la mère de Guzmán qui ne peut désormais compter que sur son expérience et en faire part aux jeunes femmes qui entreprennent de suivre son exemple. Elle comprend assez vite qu'elle peut former au mieux la femme de Guzmán dont la carrière est fort prometteuse.

Dábale buenos consejos: que nos admitiese mocitos de barrio, que demás de infamar, decía dellos que son como el agua de por San Juan: quitan el provecho y ellos no lo dan [...] Tan ajustada la tenía y tales lecciones le daba, como aquella que del vientre de su madre nació enseñada.<sup>574</sup>

L'héroïne de Defoe comprend qu'elle doit renoncer à ses projets de mariage lorsqu'elle atteint un certain âge; elle ne peut plus espérer trouver un beau parti en comptant sur sa beauté et sur ses charmes, aussi est-elle contrainte de se mettre à voler. « I grew as impudent a thief, and as dexterous as ever Moll Cutpurse was, though, if fame does not belie her, not half so handsome. »<sup>575</sup>  
Moll fait appel à ses qualités d'esprit, à son habileté et ne mise plus sur son aspect physique.

---

<sup>573</sup> Op. cit. p. 120.

<sup>574</sup> Op. cit. p. 799-800. « Elle lui donnait de bons conseils, de ne point recevoir de ces godelureaux de faubourg, car outre le mauvais bruit que leur fréquentation donne, ils sont comme la pluie à la Saint-Jean, ôtant le profit et ne rapportant rien [...] Bref elle la dressait aussi bien et lui faisait d'aussi bonnes leçons qu'on se le peut imaginer d'une personne maîtresse en ces arts dès avant sa naissance. » (Traduction de Francis Reille).

<sup>575</sup> Op. cit. p. 201. « Je devins voleuse aussi habile et aussi subtile que le fut jamais Moll la coupeuse de bourse. » (Traduction de Marcel Schwob).

FRANCISCO GOYA, « BELLOS CONSEJOS » (CAPRICHOS N° 15), 1796-97



**Annexe n° 10**

La femme qui perd sa fraîcheur n'a plus aux yeux des hommes de valeur véritable, elle doit désormais mettre en œuvre d'autres qualités pour pouvoir affronter le temps à venir. Le temps qui passe laisse ses marques sur le corps féminin et est la principale conséquence de ce nouvel état de choses.

Les romans de notre corpus mettent en évidence deux catégories de personnages : la femme qui subit son destin et est contrainte à rester dans l'ombre et un personnage tout à fait singulier, la femme indépendante ; c'est une femme libre qui refuse d'accepter sa position sociale. Elle finit par se marier une ou plusieurs fois soit par amour soit pour obtenir une certaine stabilité. Les caractéristiques qui font de cette femme une vraie pícara sont : la liberté, l'intérêt économique, la fraude matrimoniale, le déguisement, l'usurpation d'identité, le vol, la bourle. C'est par ces moyens que cette femme se libère de sa subordination et acquiert autonomie et indépendance. Elle ne peut y accéder grâce à sa formation intellectuelle car elle est encore refusée à la grande majorité des femmes jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle.

**QUATRIÈME PARTIE :  
LA FEMME, ENTRE VISION  
RÉTROGRADE ET MODERNITÉ**

Nous verrons dans cette partie, ce qui différencie la femme ordinaire de la femme libre ou pícara. Cette dernière excelle dans les arts de la transgression : le mensonge, le vol, la bourle, le déguisement, l'usurpation d'identité. Ce sont ces pratiques qui la placent dans une position de supériorité par rapport aux hommes, même si pour certaines ce n'est que pour une durée limitée. La société de l'époque est encore réfractaire à l'émancipation de la femme ; son désir d'indépendance fait peur et l'on préfère l'assigner à des rôles traditionnels qui mettent en évidence la subordination de la femme. Dans les romans de notre corpus le destin intervient ponctuellement dans la vie du personnage féminin, se présentant dans la majorité des cas comme une entrave à l'ambition féminine.

### **I-LA FORCE DU DESTIN**

Nous allons nous intéresser, à ce stade de notre travail, à l'action du destin dans la vie du personnage féminin ; ce dernier est-il condamné à priori à subir des événements prédestinés quels que soient les actions effectuées ou bien le destin est-il déterminé par le choix que lui-même ou d'autres personnages font ?

#### ***1-LE DÉTERMINISME SOCIAL***

Le déterminisme postule que tout effet provient d'une cause et qu'une cause produit toujours les mêmes effets ; en modifiant les causes, il devient possible de modifier les effets.

Dans les romans picaresques, la préhistoire du personnage conditionne en grande partie son futur<sup>576</sup>. Le personnage est marqué par une abjection dont il ne peut se défaire, qui dépasse sa volonté de changer sa condition. Vices et

---

<sup>576</sup> Michel Cavillac approfondit cet aspect dans son article « La question du père dans le roman picaresque » in *Les parentés fictives en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, éd. Augustin Redondo, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 195-205.

défauts se transmettent de générations en générations, en atteste le lignage de la pícara Justina ; d'Elena, la hija de la Celestina ; de Teresa de Manzanares ; de Rufina, la garduña de Sevilla. Elles reproduisent un modèle inculqué au sein de la famille et se retrouvent sur les traces de leurs pères et mères, marqués par l'infamie. La société espagnole étant très fermée, elle ne donne pas de possibilité de réelle ascension sociale. Justina, fille et petite-fille de voleurs et de tricheurs, professionnelle de la tromperie, finit par épouser son égal masculin : Guzmán de Alfarache ; Teresa se marie pour la quatrième fois avec un marchand sans scrupules qui dilapide l'argent du ménage. Le déterminisme picaresque pèse sur Elena beaucoup plus que sur les autres, même pour ce qui concerne le mariage. Elena sera condamnée à mort pour ses mauvais agissements. Le mariage n'est pas un moyen d'ascension sociale et d'amélioration de la condition économique, ni même un retrait pour mener une vie normale, c'est la plupart du temps un élément de dégradation et d'infamie. La liberté économique obtenue par le mariage peut prendre fin immédiatement avec l'assujettissement à la volonté du mari qui, quand il est riche et meurt, la laisse quasiment toujours à la rue et quand il est pauvre, dilapide le capital de sa femme avant de disparaître, l'abandonnant ainsi à nouveau dans la pauvreté. La société anglaise est beaucoup plus flexible mais le poids des origines sociales influence nettement le futur du personnage. Moll Flanders, après s'être adonnée au vol et à la prostitution, se retrouve à la prison de Newgate, puis déportée, tout comme sa mère.

The place where my mother suffered so deeply, where I was brought into the world, and from whence I expected no Redemption, but by an infamous Death: to conclude, the Place that had so long expected me, and which with so much Art and Success I had so long avoided.<sup>577</sup>

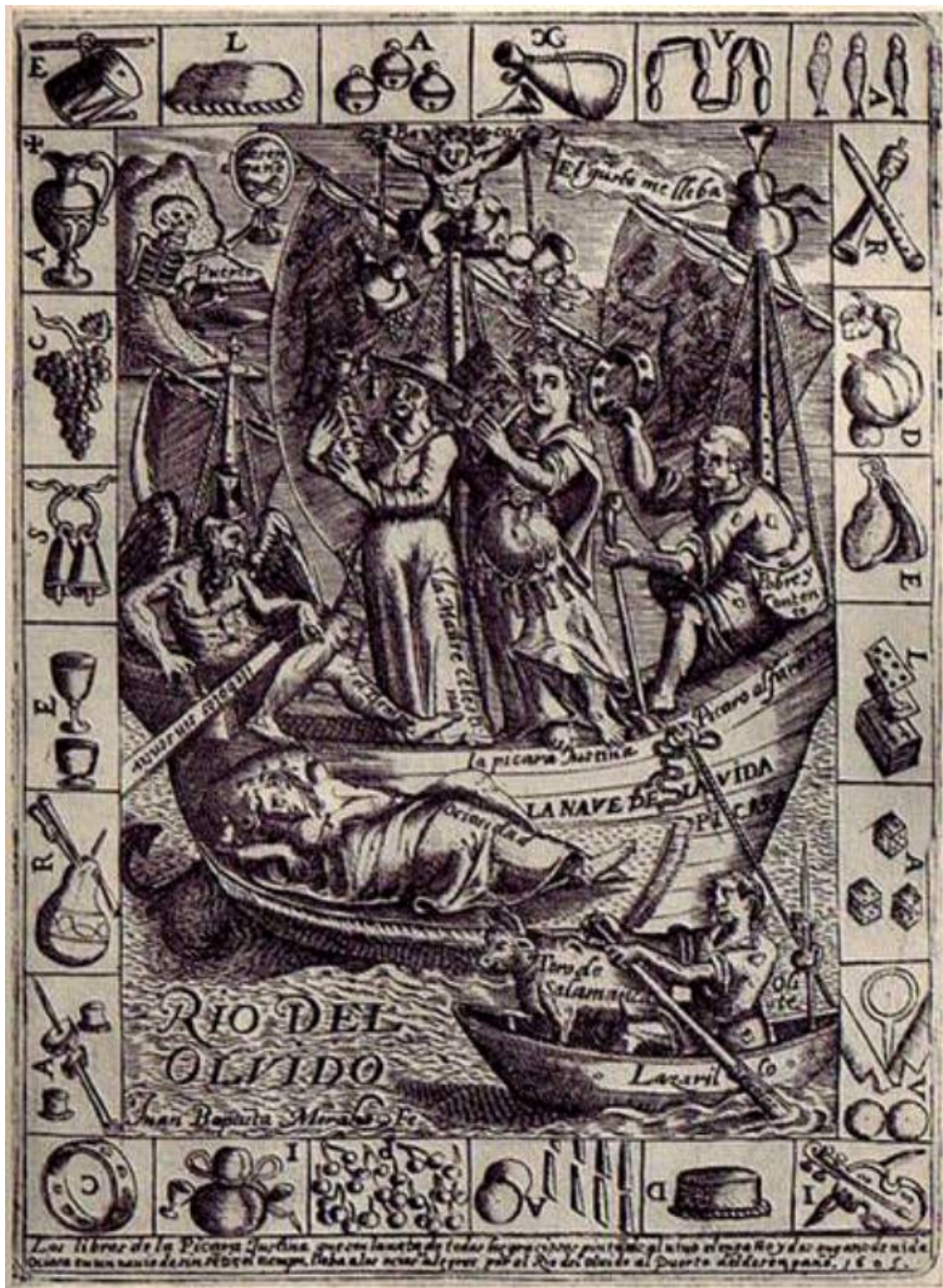
Toute sa vie, Moll est abandonnée, d'abord par sa mère puis par tous ses maris. La répétition de l'expérience maternelle est un élément de déterminisme social incontestable.

---

<sup>577</sup> Op. cit. p. 273. « Le lieu où ma mère avait si profondément souffert, où j'avais été mise au monde, et d'où je n'espérais point de rédemption que par une mort infâme ; pour conclure, le lieu qui m'avait si longtemps attendue, et qu'avec tant d'art et de succès j'avais si longtemps évité. » (Traduction de Marcel Schwob).



JUAN MORALES Y FE, « LA NAVE DE LA VIDA PICARESCA », 1605



Annexe n° 11

Sans naissance, le personnage féminin ne peut user que de subterfuges, son origine infamante sera toujours là pour faire obstacle à une quelconque ascension sociale.

La femme est bien souvent le jouet des événements et des rencontres, elle connaît des hauts et des bas et est sujette au moteur même du récit picaresque : celui du hasard.

### **2-LE HASARD**

Le thème du hasard, favorable ou défavorable, apparaît nettement dans les romans picaresques. Des chemins se croisent, des relations se nouent puis se dénouent et c'est tout le cours des événements qui prend une autre direction. Henriette-Sylvie, l'héroïne du roman de Madame de Villedieu, met l'accent à plusieurs reprises sur son incapacité à maîtriser les péripéties qui viennent modifier le cours de son existence. « Mais la fortune qui n'avait pas dessein que je fusse longtemps sans traverses, afin d'avoir souvent le plaisir de m'en relever, ne laissa point durer cette faveur. »<sup>578</sup>

« La prudence était vaine contre le destin » affirme-t-elle un peu plus loin.<sup>579</sup>

Les personnages féminins attribuent souvent à une force supérieure la cause de leurs déboires ou de leurs moments chanceux. Elles ont tendance à lui imputer les heureux et les malheureux événements. Ainsi le hasard prend-il des noms différents, il est soit fatalité soit providence, selon qu'il est qualifié négativement ou positivement. Le fatalisme renvoie à une interprétation philosophique du monde. Il désigne la doctrine d'après laquelle la vie de chaque individu est fixée par le destin, indépendamment de ce que l'individu peut vouloir et faire. Dans le roman de Defoe, l'héroïne est soumise à une force écrasante qui détermine son existence. Le poids de la fatalité est présent à chaque moment décisif de sa vie : la perte successive de ses différents maris qui pouvaient lui assurer un train de vie raisonnable, les différentes rencontres avec des individus peu recommandables, sont en partie responsables de la chute de Moll. Après avoir

---

<sup>578</sup> Op. cit. p. 56.

<sup>579</sup> Op. cit. p. 91.

découvert l'identité de sa mère, Moll constate que sa situation ne cesse d'empirer : « I know not by what ill Fate guided, every thing went wrong with us afterwards. »<sup>580</sup> Pendant son séjour en prison, Moll est bourrelée de remords : « It seem'd to me that I was hurried on by an inevitable and unseen Fate to this Day of Misery, and that I was to Expiate all my Offences at the Gallows. »<sup>581</sup> Moll s'est résignée à accepter son destin, le sort en a décidé ainsi. Lorsqu'elle prend la décision d'arrêter de voler et de se consacrer à la couture, n'est-ce pas le démon lui-même qui la pousse à reprendre le mauvais chemin ?

However at last I got some Quilting-Work for Ladies Beds, Peticoats, and the like; and this I lik'd very well and work'd very hard, and with this I began to live; but the diligent Devil who resolv'd I should continue in his Service, continually prompted me to go out and take a Walk, that is to say, to see if any thing would offer in the old Way. <sup>582</sup>

Les deux principaux personnages féminins du *Candide* de Voltaire (la fille du Pape et Cunégonde) ont un destin très analogue. Elles sont nobles et belles au moment de leur jeunesse puis elles perdent leur dignité sociale et humaine à la suite d'un événement violent : l'arrivée des Bulgares pour Cunégonde et l'attaque des pirates pour la fille du Pape Urbain X, plus communément appelée « la vieille ». La fatalité vient interrompre la vie paisible de ces deux femmes, en peu de temps leur vie bascule dans le malheur et dans la déchéance sociale. Le caractère inattendu et fortuit de ce coup du sort est mis en évidence par le choix du vocabulaire de la part de l'auteur : « Il plut au ciel d'envoyer les Bulgares dans notre beau château de Thunder-ten-tronckh. »<sup>583</sup> ; « Voilà qu'un corsaire de Salé fond sur nous et nous aborde. »<sup>584</sup>

---

<sup>580</sup> Op. cit. p. 90. « Il se passa quelque temps, à la vérité, avant que les choses en vinssent là ; car toutes nos affaires ensuite tournèrent à mal. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>581</sup> Op. cit. p. 274. « Il me semblait qu'une fatalité inévitable m'eût poussée vers ce misérable jour et que, maintenant, je devais expier toutes mes fautes à la potence. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>582</sup> Op. cit. p. 199. « Pourtant enfin je trouvai à faire des ouvrages piqués pour literie de dames, jupons, et autres choses semblables, et ceci me plut assez, et j'y travaillai bien fort, et je commençai à en vivre ; mais le diligent démon, qui avait résolu que je continuerais à son service, continuellement m'aiguillonnait à sortir et à aller me promener, c'est-à-dire à voir si je rencontrerais quelque chose en route, à l'ancienne façon. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>583</sup> Op. cit. p. 48.

<sup>584</sup> Op. cit. p. 59.

C'est encore la fatalité qui fait entrer le terrible Fathom (*The adventures of Ferdinand Count Fathom*) dans la vie d'Eléonor, de Celinda, de Mademoiselle de Melvil, de Serafina. Toutes sont victimes de ses agissements et de sa perfidie. Quant à la pauvre Mrs Heartfree (*Jonathan Wild*), la fatalité s'acharne sur elle et sur son mari dès lors qu'ils ont fait la connaissance de Jonathan Wild. Lorsqu'elle se retrouve à la merci du capitaine français qui s'est emparé du bateau sur lequel elle se trouvait en compagnie de Jonathan Wild, elle ne peut s'empêcher, en répondant à la question du capitaine voulant savoir si elle était la femme de Wild, de manifester toute sa haine pour cet ignoble personnage. « She answered with a deep Sigh, and many Tears, that she was married indeed, but not to that Villain, who was the sole Cause of all her Misfortunes. »<sup>585</sup>

C'est encore la fatalité qui place les voleurs sur le chemin de doña Mencia (*Gil Blas de Santillane*). Alors que sa fuite avec son premier mari avait presque réussi, elle et son mari sont victimes d'une attaque de la part de brigands qui la sépare à jamais de son tendre époux.

Don Alvar me contait la triste aventure qui avait donné lieu au bruit de sa mort, et comment, après cinq années d'esclavage, il avait recouvré la liberté, quand nous rencontrâmes hier sur le chemin de Léon les voleurs avec qui vous étiez. C'est lui qu'ils ont tué avec tous ses gens, et c'est lui qui fait couler les pleurs que vous me voyez répandre en ce moment.<sup>586</sup>

Les moments heureux sont attribués à la providence divine ; les effets heureux de la providence se manifestent à travers des rencontres positives pour le personnage féminin, un secours inattendu, le renversement d'une situation négative.

Roderick Random (*The adventures of Roderick Random*) arrive au bon moment pour sauver la jeune Narcissa d'une tentative de viol de la part de Sir Timothy. « But heaven would not suffer so much goodness to be violated; and

---

<sup>585</sup> Op. cit. p. 75. « Elle répondit avec un profond soupir, et en versant beaucoup de larmes, qu'elle était bien mariée mais pas avec ce scélérat qui était le seul responsable de tous ses malheurs. » (Traduction libre).

<sup>586</sup> Op. cit. p. 86.

sent me, who passing by accident near the place, was alarmed with her cries, to her succor. »<sup>587</sup>

Narcissa lui est profondément reconnaissante : « Dear John, I am eternally obliged to you! »<sup>588</sup> Sans lui, elle aurait subie la violence de ce grossier personnage. L'arrivée de Roderick qui passait par là par hasard est tout à fait providentielle pour Narcissa.

Dans le roman de Fielding *Joseph Andrews*, le vicaire Monsieur Adams n'hésite pas à affronter à mains nues l'agresseur de Fanny qu'il a entendu crier alors qu'il passait à proximité d'un bosquet.

The good Adams, who, on coming up to the Place whence the Noice proceeded, found a Woman struggling with a Man, who had thrown her on the Ground, and had almost overpowered her.<sup>589</sup>

Fanny, encore toute retournée par ce qui lui était arrivé, raconte à Monsieur Adams pour quelle raison elle se trouvait là à la nuit tombée en compagnie d'un inconnu :

He laid violent hands on her, and was attempting to execute his wicked Will, when, she thanked G\_\_\_, he timely came up and prevented him.<sup>590</sup>

Pour Fanny, la présence de Monsieur Adams à ce moment et à cet endroit précis n'est autre que le résultat de la volonté divine.

Fielding affectionne particulièrement ce genre de scène qu'il reproduit dans *Tom Jones* de façon fort similaire. Tom entend des cris en provenance de la forêt et comprend aussitôt qu'une femme est en danger. Il pénètre dans la forêt, guidé par les cris et trouve une femme à demi nue, aux prises avec son

---

<sup>587</sup> Op. cit. chap. XLI, p. 229. « Mais est-ce que le Ciel eût permis qu'un si parfait modèle d'innocence et de beauté fût violé ? » (Traduction de José-André Lacour).

<sup>588</sup> Op. cit. chap. XLI, p. 229. « Oh ! Cher John, je vous serai à jamais obligée. » (Traduction de José-André Lacour).

<sup>589</sup> Op. cit. book II, chap. IX, p. 119. « Le vicaire intrépide, en arrivant où son bon cœur et son courage l'avaient attiré, trouva une jeune fille qui se debattoit entre les bras d'un homme, qui la tenoit par terre presque vaincue. » (Traduction de l'abbé Desfontaines).

<sup>590</sup> Op. cit. book II, chap. IX, p. 121. « Il s'efforçait d'exécuter ses méchants desseins, quand le bon Dieu vous a envoyé à mon secours. » (Traduction de l'abbé Desfontaines).

agresseur, sur le point de célébrer sa victoire. Comme Monsieur Adams, il prend la défense de la victime en s'imposant par la force, gagnant ainsi la profonde reconnaissance de la femme agressée.

I could almost conceive you to be some good angel; and, to say the truth, you look more like an angel than a man in my eye.<sup>591</sup>

Dans tous les cas cités ci-dessus, le sauvetage de pauvres innocentes suit le même schéma : l'arrivée providentielle de celui qui anéantira l'agresseur et rendra la liberté à la femme outragée.

Dans le roman de Defoe, le repentir de Moll Flanders à Newgate lui permet d'obtenir la grâce de Dieu et ouvre une nouvelle phase de la vie de Moll. La vie sauve de l'héroïne de Defoe est l'image du salut.

Il semblerait que le temps et la fatalité ou la providence se donnent la main et mènent le personnage féminin à son destin. Les femmes sont-elles le jouet des événements et des rencontres ? Subissent-elles leurs rencontres avec passivité ? Leur destinée est-elle toute tracée d'avance ? Ne manifestent-elles pas une véritable volonté à même de changer le cours des choses ?

### **3-LE LIBRE ARBITRE<sup>592</sup>**

Le philosophe chinois Confucius<sup>593</sup> soutenait que la vie de l'homme dépendait de sa volonté, sans volonté elle était abandonnée au hasard. La notion de libre arbitre est synonyme de liberté et désigne le pouvoir de choisir de façon absolue, c'est-à-dire d'être à l'origine de ses actes.

---

<sup>591</sup> Op. cit. book IX, chap. II, p. 529. « J'imaginerais presque que vous êtes quelque bon ange ; et à vrai dire, vous avez plus l'air à mes yeux d'un ange que d'un homme. » (Traduction de Francis Ledoux).

<sup>592</sup> Dans son introduction aux *Romans picaresques espagnols*,<sup>592</sup> Maurice Molho accorde une place fondamentale à la notion de libre-arbitre dans les romans picaresques. Molho, Maurice, *Romans picaresques espagnols*, Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, 1968.

<sup>593</sup> Confucius (551 à 479 avant J-C), philosophe chinois, fondateur du confucianisme, a été l'un des plus influents penseurs de l'histoire chinoise. L'enseignement de Confucius est basé sur la morale et contient beaucoup de règles de vie pratique. Il a énoncé le premier la loi de bienveillance et de compassion : « *Ne faites pas à autrui ce que vous ne voulez pas qu'on vous fasse.* » (Source : Wikipédia).

Attribuer à une force extérieure la responsabilité de ses actes, c'est falsifier la notion de libre arbitre, pensait Origène<sup>594</sup>, un des premiers auteurs chrétiens. Il soutenait que l'individu avait une responsabilité dans son destin personnel. Martin Heidegger<sup>595</sup> partage cette opinion ; dans son essai *Etre et temps*, il élabore le concept de destin, le destin étant directement déterminé par les choix que fait l'individu.

Pour Saint Augustin<sup>596</sup>, Dieu a conféré à sa créature, avec le libre arbitre, la capacité de mal agir, et par-là même, la responsabilité du péché. Si l'on s'en tient aux exemples donnés par les romans espagnols de notre corpus, l'affirmation augustinienne est de règle puisque les choix faits par la majorité des personnages féminins sont dictés par une volonté de mal agir. Décider de commettre un acte ayant pour résultat celui de ridiculiser un individu ou bien de le ruiner par pur goût de le faire, relève du libre arbitre tel que l'entend Saint Augustin. Tous les actes gratuits accomplis par Justina, Teresa, Elena, Rufina, dans le seul but de se moquer d'un personnage en particulier, relèvent de leur pure volonté. Rien ne les pousse à le faire, sinon leur désir de faire le mal. Ainsi en est-il par exemple de Teresa (*Teresa de Manzanares*) qui joue un mauvais tour à son prétendant don Sancho juste pour se moquer de lui. La gratuité du geste est le résultat du bon vouloir de la protagoniste qui s'amuse à se jouer des hommes qui désirent la courtiser.

No es su fin (de Teresa) desnudar a los bien vestidos y más en tiempo que ella tiene tanta y tan buena ropa, sino burlar a los sutiles y bien entendidos, poner debajo de sus pies a los que el mundo reverencia por sabios.<sup>597</sup>

---

<sup>594</sup> Origène : Eminent philosophe, théologien et prêtre chrétien du II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècle, Origène est l'une des grandes figures de l'école d'Alexandrie dont il fut le recteur dès l'âge de dix-huit ans. Apologiste d'une rare fécondité, il mit au point une méthode d'étude de l'Ancien Testament et fut, ainsi, le fondateur de l'exégèse biblique. (Source : Wikipédia).

<sup>595</sup> Heidegger Martin, *Sein und Zeit (Etre et temps)*, 1927.

<sup>596</sup> Saint Augustin, *De libero arbitrio*, 387-388.

<sup>597</sup> Op. cit. p. 263. « Ce n'est pas son but (à Teresa) de dépouiller les gens bien vêtus d'autant plus qu'elle possède une grande quantité de beaux vêtements, mais de se moquer des gens subtils et habiles, de soumettre à sa volonté ceux que le monde entier honore en tant que savants. » (Traduction libre).

Elena (*La hija de la Celestina*) choisit d'abandonner son compagnon de route lorsqu'il tombe malade ; elle met fin à leur relation au moment où il a le plus besoin d'aide. Son choix est dicté par sa volonté d'indépendance, elle ne veut plus s'encombrer de la présence d'un homme qui décide à sa place. Cependant, sa rapide guérison met fin à tout espoir de liberté puisqu'il la rejoint en un éclair et reprend le dessus de la situation.

Justina (*La pícaro Justina*) décide elle-même de s'opposer à ses frères dans l'affaire d'héritage.

Para mí fue la justicia, justicia, para mis hermanas misericordia. En resolución, el señor Justez de Guevara, que así se llamaba el cogedor de mi pueblo, me condenó a desheredada y que pagase costas de escribanos.<sup>598</sup>

Elle refuse de s'avouer vaincue et fait appel à cette sentence qu'elle estime injuste à son égard, « Déterminé irme a Rioseco, adonde estaba el Almirante mi señor, a seguir el pleito en grado de apelación y hacer a derechas el negocio de mi partija. »<sup>599</sup> Mais elle n'aura pas gain de cause et devra accepter le choix fait par ses frères.

Moll (*Moll Flanders*), quant à elle, prend la décision de continuer sa carrière de voleuse alors qu'elle n'est plus dans le besoin. Désormais, le vol est plus un défi qu'une nécessité.

Nor was this all, for tho' by this job I was become considerably Richer than before, yet the Resolution I had formerly taken of leaving off this horrid Trade, when I had gotten a little more, did not return; but I must still get farther, and more; and the Avarice join'd so with the Success, that I had no more thoughts of coming to a timely Alteration of Life; tho' without it I cou'd expect no Safety, no Tranquility in the Possession of

---

<sup>598</sup> Op. cit. libro tercero, cap. primero, p. 208. « Je fus condamnée à estre desheritée, attendu je ne sçay quoy, et aux depens pour faire l'habillement complet. Helas, la verge de justice fut de fer pour moi et de beurre pour mes parties adverses. » (Traduction anonyme de 1636, *La narquoise Justine*).

<sup>599</sup> Op. cit. libro tercero, cap. Primero, p. 208. « En cette resolution, je prends le chemin de Rioseco, afin de me pourvoir par voye d'appel contre cette inique sentence. » (Traduction anonyme de 1636, *La narquoise Justine*).



what I had so wickedly gain'd; but a little more, and a little more, was the Case still.<sup>600</sup>

Cependant, Defoe s'éloigne de la croyance augustinienne car il confère la possibilité à son héroïne d'obtenir la grâce<sup>601</sup>. Moll Flanders doit son salut à sa profonde volonté de se repentir pour les fautes commises. Il en est de même pour Miss Williams (*The adventures of Roderick Random*) qui décide de mettre fin à sa vie passée, caractérisée par le péché et de mener une vie honnête au service de Narcissa. La première femme de Jack (*Colonel Jack*) choisit de se repentir de la vie qu'elle a menée et de racheter ses fautes en devenant la femme la plus respectable et la plus digne de confiance. Elle épouse à nouveau le protagoniste après lui avoir démontré qu'elle a changé, qu'elle n'est plus cet être dépravé qu'elle était au début.

Les auteurs anglais ne condamnent pas à priori leurs personnages féminins à mener l'existence qu'ils se méritent, ils leur donnent une possibilité de racheter leurs fautes et d'entreprendre un parcours différent, la rédemption étant toujours possible.

Au contraire, dans les romans espagnols, les femmes ne démontrent aucune intention de se poser des problèmes moraux pour leurs comportements extravagants ; aussi n'obtiennent-elles jamais de récompenses réelles. Leur succès n'est que temporaire car elles n'envisagent pas de mener une vie honnête ; elles continuent irrémédiablement sur la voie qui conduit au mal et ne méritent pas leur salut.

Le sort des personnages féminins présentés dans les romans français est plus mitigé. Scarron présente des femmes dont les choix sont dictés par le poids des circonstances, mais elles réussissent à se sortir d'une situation apparemment figée. Léonore (*Le roman comique*), qui partage avec Mademoiselle de l'Etoile

---

<sup>600</sup> Op. cit. p. 207. « Ce ne fut pas tout, car bien que par ce coup je fusse devenue infiniment plus riche qu'avant, pourtant la résolution que j'avais prise auparavant de quitter cet horrible métier quand j'aurais gagné un peu plus ne persista point ; et l'avarice eut tant de succès, que je n'entretins plus l'espérance d'arriver à un durable changement de vie ; quoique sans cette perspective je ne pusse attendre ni sûreté ni tranquillité, en la possession de ce que j'avais gagné ; encore un peu, encore un peu – voilà quel était le refrain toujours. » (Traduction de Marcel Schwob, p. 325).

<sup>601</sup> Pour le célèbre théologien jésuite espagnol Luis de Molina (1536-1600), la doctrine de libre arbitre n'exclut pas la prédestination.

les principaux rôles féminins de la troupe, ne désire plus continuer sa carrière théâtrale après avoir retrouvé son époux et sa mère. Son désir de quitter la scène devient alors pressant. De plus, aussi bien Léonore que Mademoiselle de l'Etoile, ont fait le choix de rester honnêtes et vertueuses, elles n'ont pas cédé aux avances de leurs nombreux prétendants, elles sont restées fidèles à leur premier amour.

La dette de Lesage envers la littérature picaresque espagnole est incontestable. L'image de la femme n'est guère flatteuse, elle est souvent objet de dérision ou bien est punie pour ses agissements. Dans *Gil Blas de Santillane*, Laure paie très cher sa vénalité ; elle en arrive à vendre sa fille au roi de France pour lui assurer succès et richesse mais elle cause sa mort. Laure finit par être déchirée par le remords. Doña Mencia se condamne elle-même à expier sa faute au couvent après avoir été bigame et après avoir été directement responsable de la mort de son deuxième mari et indirectement de celle de son premier mari. Camille est touchée par la maladie après s'être livrée à toutes sortes de tromperies en compagnie de son complice Raphaël.

Mis à part les romans de Madame de Villedieu et de Scarron<sup>602</sup> où le personnage féminin est mis en valeur, les autres romans français de notre corpus ne sont guère cléments avec lui et sont par conséquent, davantage dans la lignée des romans espagnols. Pourtant, ces romans mettent en scène certains personnages féminins qui se caractérisent avant tout par leur désir de liberté et leur capacité à affronter les événements en faisant appel à des atouts tout à fait particuliers.

---

<sup>602</sup> Dans sa traduction de la *Hija de la Celestina* de Salas Barbadillo, Scarron épargne à l'héroïne la condamnation à mort qui frappe le personnage espagnol.

### II-LES MOYENS DE L'ÉMANCIPATION FÉMININE

Le roman picaresque met en scène un personnage bien singulier qui se différencie des autres femmes par leur supériorité. Ce personnage prend communément le nom de pícara dans la littérature espagnole. La pícara se moque des hommes et acquiert à leurs frais plaisir et richesse. Elle recherche le triomphe sur les hommes. Les hommes admirent la vertu féminine mais dans un même temps, ils sont subjugués par la coquetterie de la femme. Pour cette raison, elle devient pícara en se servant de l'amour car la constante aspiration de la femme est d'inspirer l'amour. Elle impose ses lois et sait tourner en dérision qui bon lui semble. Elle sait aussi s'approprier des éléments qui déterminent l'appartenance à une classe sociale privilégiée : comportement, mode de vie, langage mais aussi goûts esthétiques. Les origines viles et la condition modeste de la pícara étant vécues comme un manque, elle cherche, par tous les moyens dont elle peut disposer, à combler ce manque.

Dans *Logique du récit*<sup>603</sup>, Bremond envisage trois types de suppression du manque :

- Par l'accomplissement d'une tâche,
- Par la violation d'un interdit,
- Par une manœuvre de tromperie.

La pícara a une préférence pour les deux dernières possibilités dans l'intention de nuire, s'amuser, ou simplement par intérêt personnel. Pour mieux prendre au piège sa proie, elle a à son avantage un indéniable pouvoir de séduction.

---

<sup>603</sup> Op. cit. p. 62.

## 1-LA SÉDUCTION

Le verbe « séduire » dérive du latin « seducere » qui signifie « emmener à l'écart, séparer ». Le verbe « sudaire » en ancien français prend la signification de « tirer de dessous, retirer secrètement ». Le terme « séduction » est communément utilisé à partir du XVII<sup>ème</sup> siècle. Selon le *Dictionnaire de Furetière* (1690), séduire désigne l'intention d' « abuser quelqu'un, luy persuader de faire le mal, ou luy mettre dans l'esprit quelque mauvaise doctrine » ; la définition donnée dans le *Dictionnaire de l'Académie Française* (1694) est tout à fait similaire : « Tromper, abuser, faire tomber dans l'erreur ». Dans le *Dictionnaire historique de la langue française* (1698), séduire signifie « convaincre quelqu'un en employant tous les moyens pour plaire ». <sup>604</sup> Séduire est aussi synonyme de tromperie dans les langues espagnole et anglaise. Le *Diccionario histórico y moderno de la lengua española* de Martín Alonso confirme que le terme seducir a au XVII<sup>ème</sup> siècle la signification de « engañar con arte y maña ; persuadir suavemente al mal »<sup>605</sup>. Le dictionnaire *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias reprend exactement la même définition et confirme que séduire a une connotation négative puisque synonyme de « corrompre », « induire en erreur ». Les dictionnaires anglais corroborent cet aspect négatif du verbe. Le *Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles* (1993) indique que dès le XVI<sup>ème</sup> siècle, le terme « seduction » est défini comme « the action or an act of seducing (a person) to err in conduct or belief. »<sup>606</sup> Au siècle suivant, il devient « The condition of being led astray »<sup>607</sup>, alors qu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle la séduction est vue comme « The action of inducing (a woman) to surrender her chastity. »<sup>608</sup> Dans le *Oxford English Dictionary*, séduire désigne « To lead astray in conduct or belief; to draw

---

<sup>604</sup> Anne-Gaëlle Costa Pascal retrace l'évolution sémantique des termes « séduire » et « séduction » dans son ouvrage consacré à María de Zayas et à la séduction (*María de Zayas, une écriture féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or. Une poétique de la séduction*, éditions L'Harmattan, 2007, p. 93-98).

<sup>605</sup> « Tromper avec art et adresse ; persuader doucement au mal. » (Traduction libre).

<sup>606</sup> « L'action ou le fait de séduire une personne pour l'induire en erreur. » (Traduction libre).

<sup>607</sup> « La condition d'être amené à l'égarement. » (Traduction libre).

<sup>608</sup> « L'action de persuader une femme à abandonner sa chasteté. » (Traduction libre).

away from the right or intended course of action to or into a wrong one; to tempt, entice, or beguile to do something wrong, foolish or unintended. »<sup>609</sup>

La séduction prend une connotation morale dans les trois langues prises en examen et renferme l'intention de corrompre ou de tromper quelqu'un.

La séduction est un art subtil, un rite mis à l'honneur pendant la Renaissance, mais déjà chanté par Ovide. Le poète latin louait la beauté des femmes de son époque qui se paraient de bijoux, se coiffaient avec soin (elles utilisaient déjà des teintures et des toupets) et s'habillaient avec goût.

Marivaux écrivait dans les *Lettres sur les habitants de Paris*<sup>610</sup> que :

Les femmes ont un sentiment de coquetterie qui ne désempare jamais leur âme ; il est violent dans les occasions d'éclat, quelquefois tranquille dans les indifférentes, mais toujours présent, toujours sur le qui-vive : c'est, en un mot, le mouvement perpétuel de leur âme, c'est le feu sacré qui ne s'éteint jamais ; de sorte qu'une femme veut toujours plaire, sans le vouloir par une réflexion expresse. La nature a mis ce sentiment chez elle à l'abri de la distraction et de l'oubli. Une femme qui n'est plus coquette, c'est une femme qui a cessé d'être.

La coquetterie serait pour Marivaux un caractère intrinsèque à la femme. Toute femme serait ainsi dotée de ce pouvoir de séduction qui lui est propre. La coquetterie correspond à un désir insatiable de plaire car plaire est le moyen de défense le plus sûr pour la femme. Pour ce faire, la femme fait appel à différents artifices qui vont des vêtements au maquillage en passant par les coiffures et les bijoux. Moll Flanders prend conscience du profit qu'elle peut tirer de sa beauté au cours de sa relation avec le frère aîné de Colchester ; « My vanity was elevated to the last degree. »<sup>611</sup>

---

<sup>609</sup> « Détourner une personne du bon chemin ; tenter, attirer ou tromper pour faire quelque chose de mal, d'insensé ou d'involontaire. » (Traduction libre).

<sup>610</sup> Marivaux, « Lettres sur les habitants de Paris », parues dans *le Mercure* entre 1717 et 1718. *Journaux*, p. 28.

<sup>611</sup> Op. cit. p. 22. « Ma vanité était élevée au dernier degré. » (Traduction de Marcel Schwob).

FRANCISCO GOYA, « ¿QUIEN MAS RENDIDO? », (CAPRICHOS N°27), 1796-97



**Annexe n° 12**

### **1-1-Les vêtements**

Les vêtements jouent une part déterminante dans le paraître, ils permettent de crédibiliser le personnage. Daniel Roche<sup>612</sup> souligne dans son ouvrage sur la culture des apparences que le vêtement signale partout les oppositions sociales en même temps qu'il les masque ; car si la consommation vestimentaire révèle le statut d'une personne donnée, elle peut conduire aussi à des effets de brouillage et d'usurpation des valeurs. La pícara en est bien consciente et soigne particulièrement ses tenues vestimentaires dans le but de s'assurer une mobilité sociale. Elle ne s'habille pas selon sa condition mais en fonction de ce qu'elle vise à paraître. Un des thèmes favoris de la picaresque est celui de la respectabilité externe qui est fondée sur l'habit, le train de vie et la qualité sociale héritée. La pícara veut paraître comme une femme respectable et elle se sert des vêtements pour y réussir. Pour Moll Flanders, les vêtements de bourgeoise sont des outils de travail. En effet, Moll s'efforce de se créer une réputation qui puisse augmenter sa valeur. C'est à travers les fausses rumeurs qu'elle propage et l'exhibition de beaux vêtements qu'elle réussit à atteindre son objectif.

L'élégance de Justina est toujours soulignée au fil du récit, ses vêtements sont décrits dans le moindre détail. L'accent est toujours mis sur la tenue de la pícara qui se fait remarquer lors de ses sorties en public.

Y al salir de la iglesia, como yo vi tanto mirador por banda, íbame hecha maya, y tenía por qué, pues iba de veinte y cinco, sin los de los lados. Llevaba un rosario de coral muy gordo, que si no fuera moza, me pudiera acotar a zaguán de colegio viejo, y tuviera la culpa el rosario, que parecía gorda cadena. Mis cuerpos bajos, que servían de balcón a una camisa de pechos, labrada de negro montería, bien labrada y mal corrida. Cinta de talle, que parecía visiblemente de plata. Una saya colorada, con que parecía qualche pimiento de Indias o qualche ánima de cardenal. Un brial de color turquí, sobre el cual caían a plomo, borlas y apatusco. Un zapato colorado, no alpargatado, que algo desavenidas con la saya, porque ella se subía a mayores. Mas si los hombres mordieran con los ojos, según fingieron los argótides, ¿qué de tiras llevara mi saya ? Si los ojos de puro mirar se ausentaran de los párpados y desemparraran sus encajes, como

---

<sup>612</sup> Roche Daniel, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVIIème-XVIIIème siècle*, Fayard, 1989.

fingieron los oculatos, sin duda que me dejaran pavonada a puro engerir ojos sobre mí. Nunca gozamos las mujeres lo que vestimos hasta que vemos que nos ven.<sup>613</sup>

Justina (*La pícaro Justina*) est consciente que soigner sa mise est fondamental pour être admirée par l'autre sexe. Selon elle, la femme ne devient vaniteuse que lorsqu'elle s'aperçoit de l'intérêt qu'elle suscite auprès des hommes. Ainsi à l'occasion de sa visite à la ville de León, dont elle a tant entendu parler à l'auberge de ses parents, elle soigne particulièrement son aspect physique, ce qui ne manque pas d'attirer les œillades des galants qui la voient passer. Justina fait une entrée majestueuse dans la ville sur le dos de son ânesse.

Tras esto, me eché una saya de grana de polvo, que a fe que otra ha levantado menos polvareda, mis cuerpos de raso, un rebociño o mantellina de color turquí, con ribetes de terciopelo verde, mi capillo a lo medinés, que parecía monje de la cogujada, unas chinelas valencianas con medias lunas plateadas, a usanza de estas nobles doncellas de Tiro, por si se ofrecía hacer alguno como el de marras. Queríanme subir los galanes, mas yo les dije que era ligera y saltaría sin ayuda de burreros encima de la burra ; puse la sobremesa, que era ligera y saltaría sin ayuda de burreros encima de la burra ; puse la sobremesa, que era del vigornio que hizo la mamona a la faltriquera del dormido. En la manga de mi sayuelo metí un manto de burato con puntas de abalorio para lo que se ofreciese, y ofreciese como verà. Mi burra, iba galana y yo también, de modo que ella y yo parecíamos de una pieza, como lo sintieron los de Arauco de los caballos y caballeros españoles.<sup>614</sup>

---

<sup>613</sup> Op. cit. Libro segundo, núm. segundo, p. 83. « Chacun jetait les yeux sur moy, aussi estois-je enjolivée et parée comme une Reine de May ; j'avois plus de couleur sur moy que l'on n'en void à travers le verre triangulaire ; plus de nœuds de chaines, de bracelets, plus de chapelets et de medailles, qu'il n'en faudroit pour garnir l'étalage d'un mercier ; au reste, la mieux attisée de guirlandes de fleurs de toutes celles qui fussent là : bref on m'eust prise pour une vraye pasquefleurie. Je me quarrois et allois plus gravement qu'une mule de Duc, avec son harnois et sa charge : j'avois le petit bas d'Angleterre incarnadin et les souliers de mesme couleur, mais non pas si decoupez ny échancrez qu'on les porte aujourd'huy : car de mon temps, les filles n'avoient pas tant d'air aux pieds. En un mot, j'estois le blanc où donnoient tous les traits des regards de l'assemblée ; ce qui fut cause d'une grande dissention dans nostre compagnie, comme il se verra cy-après : et si les yeux sortaient de leurs paupières, à force de regarder fixement en un lieu, comme disent certains oculistes, je fusse devenue Paonne : car tous leurs yeux se fussent attachez sur moy. Jamais nous autres femmes ne sommes bien satisfaites des attours que nous portons, que quand nous voyons qu'ils servent à nous faire regarder. » (Traduction anonyme de 1636).

<sup>614</sup> Op. cit. p. 115. « J'achevay d'ajuster ma mine. Apres cela ; je me vestis d'un rayon de fort belle écarlate, un corps de cotte de satin, une manteline de couleur bleue bordée de velours vers (cet habillement là est une espece de roquet, mais il couvre la teste et descend par-dessus le dos jusques à la ceinture), une gorgerette de fine toile et fort blanche qui me faisoit ressembler à une Nonne ; des mules valenciennes, découpées et argentées à la mode des Damoiselles. Ainsi



La belle Elena (*La hija de la Celestina*) aime elle aussi les beaux vêtements qu'elle sait parfaitement agencer, ce qui la rend irrésistible aux yeux de ses admirateurs.

Vestíase con mucha puntualidad : de lo más práctico, lo menos costoso y lo más lucido ; y aquello puesto con tanto estudio y diligencia que parecía que cada alfiler de los que llevaba su cuerpo había estado en prenderse un siglo. El tocado siempre con novedad peregrina, y tanta, que el día que no le diferenciaba por lo menos el modo con que le llevaba puesto, no era ya hoy como ayer ni como hoy mañana ; y tenía tanta gracia en esto de guisar trajes que si las cintas de los chapines las pasara a la cabeza y, las de la cabeza a los chapines, agradara, tan vencidos y obligados estaban de su belleza los ojos que la miraban. [...] ¡Oh, qué mujer señores míos ! Si la vieran salir tapada de medio ojo, con un manto destos de lustre de Sevilla, saya parda, puños grandes, chapines con virillas, pisando firme y alargando el paso, no sé yo cual fuera dellos aquel tan casto que por lo menos dejara de seguilla, ya que no con los pies, con los ojos.<sup>615</sup>

Les beaux vêtements sont aussi la passion de Teresa de Manzanares (*La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*) qu'elle fait partager à son esclave Emerenciana. La possession de vêtements d'une certaine envergure est la condition sine qua none pour pouvoir se faire respecter comme les femmes de la haute société. Teresa en a acquis les bonnes manières et les transmet à sa protégée qui se montre une bonne élève dès le départ. Elle n'a rien à envier à

---

habillée selon la mode de nostre país, billebarée et piolée, je m'aproche de madame l'asnesse et mes écuyers quant et quant, qui me voulurent monter, mais je les remerciay de leur courtoisie : je mis pour housse dessus la scelle, ce tapis que les Egyptiens avaient dérobé le jour de ce festin qui leur fut si funeste, et auquel les cartes et les chandelliers des joueurs se trouverent enveloppez. Dans la manche de mon sayon, je mis une mante de burail de soye, garny de petits grains et de papillottes de jayet, par le bord ; pour m'en servir selon les occasions où je me pourrois rencontrer, ainsi que tu verras. Nous voila donc l'asnesse et moy, l'une et l'autre, si également bien parez et si ajustez ensemble qu'il semblaît que ce ne fust qu'une pièce de nous deux comme ceux d'Arauze qui croyaient que les chevaux et les cavalliers espagnols ne fussent qu'une mesme chose. » (Traduction anonyme de 1636).

<sup>615</sup> Op. cit. p. 8-9. « Elle s'habillait avec beaucoup de précision ; ce qui était le plus pratique, le moins cher et le plus brillant ; le tout arrangé avec une telle étude et diligence que la moindre épingle, attachée de sa main, avait un agrément particulier. La coiffure avait toujours une nouveauté singulière et le jour où elle ne changeait pas de coiffure, elle modifiait au moins la façon dont elle était habillée qui n'était jamais identique, et elle avait tant de grâce pour agencer les vêtements que si elle mettait sur sa tête les rubans de ses chapins et sur ses chapins les rubans qu'elle portait sur sa tête, cela plaisait tant que les yeux qui la regardaient succombaient à sa beauté. [...] Ah, messieurs, quelle femme ! Si vous la voyiez sortir, un de ses yeux couvert de sa mante sévillane de lustrine, une jupe grise, de grandes manchettes, des chapins garnis, marchant à pas fermes, je ne connais pas d'homme assez chaste pour ne pas la suivre, sinon des pieds, des yeux, pour le court espace de temps qu'elle mettrait à traverser la rue ! » (Traduction libre).

une grande dame pour son maintien et son élégance, lorsque son prétendant vient lui rendre visite à Tolède.

Púsose un vestido mío de lana azul con mucha guarnición de plata, y con la buena cara que tenía parecía una gran señora.<sup>616</sup>

Dès son plus jeune âge, Moll est fascinée par la beauté du linge et par la propreté. Elle apprend à entretenir ses propres vêtements et crée elle-même ses habits ce qui lui permet d'augmenter sa garde-robe. Ce goût pour les beaux vêtements lui donne la possibilité d'accéder à un statut social supérieur à son statut d'origine, car le choix vestimentaire en est le révélateur.

Moll relate sa profonde satisfaction lorsque le gentilhomme rencontré à Bath lui fournit les moyens d'améliorer sa condition en achetant de belles robes.

I relate this story the more particularly because of the good humour there was in it, and to show the temper with which we conversed: i twas not long after this, but he began every day to find fault with my cloths, with my laces, and head-dresses; and in a word, pressed me to buy better, which by the way I was willing enough to do, tho' I did nor seem to be so; for I lov'd nothing in the world better than fine clothes, I told him I must housewife the money he had lent me, or else I should not be able to pay him again.<sup>617</sup>

C'est lui qui formule le désir de la voir vêtue différemment, il cherche ainsi à la rendre plus séduisante à ses yeux, la voulant plus proche de la femme séduisante présente dans son imagination. Moll, à l'exemple de la courtisane qui endosse les vêtements qui plaisent le plus à son amant ou à son client, se laisse conseiller par le gentilhomme et s'adapte à ses goûts. C'est un moment crucial

---

<sup>616</sup> Op. cit. p. 276. « Elle mit une de mes robes de laine bleu clair décorée d'or et avec le joli visage qu'elle avait, on aurait dit une grande dame. » (Traduction libre).

<sup>617</sup> Op. cit. p. 112. « Je rapporte cette histoire plus particulièrement à cause de sa bonne humeur, et pour montrer le ton qu'il y avait dans nos conversations. Ce ne fut pas longtemps après qu'il commença chaque jour de trouver des défauts à mes habits, à mes dentelles, à mes coiffes ; et, en un mot, il me pressa d'en acheter de plus beaux, ce dont j'avais assez d'envie, d'ailleurs, quoique je ne le fisse point paraître ; je n'aimais rien mieux au monde que les beaux habits, mais je lui dis qu'il me fallait bien ménager l'argent qu'il m'avait prêté, sans quoi je ne pourrais jamais le lui rendre. » (Traduction de Marcel Schwob).

dans la narration puisque l'amitié tant convoitée par ce couple prendra fin et sera supplantée par un rapport amoureux qui durera plusieurs années, permettant ainsi à Moll d'obtenir protection et assistance.

La jeune Mariette que dépeint Fielding dans *Tom Jones* est tout à fait consciente que le vêtement est conçu pour séduire. Mariette est fort ravie du cadeau que lui fait Sophia. C'est la première robe ample qu'elle n'ait jamais eue et l'occasion pour elle de mettre sa beauté en valeur. Elle ne perd pas de temps pour l'endosser et se rend à l'église dès le dimanche suivant. Mais si elle attire aussitôt les yeux des hommes, elle provoque dans le même temps l'envie, la malignité et les médisances de la part des femmes, qui voient chez cette tentatrice la représentation du mal.

Gil Blas est frappé par l'élégance de la jeune femme qu'il aperçoit dans la rue, il est aussitôt attiré par cette « dame richement habillée »<sup>618</sup> et ne songe plus qu'à lui faire la cour.

« Je serais charmé de mon sort, si j'avais une pareille maîtresse. » Lors de sa première rencontre avec Laure, l'accent est à nouveau mis sur la tenue de la jeune dame : « L'héroïne du rendez-vous arriva bientôt en carrosse de louage comme le jour précédent, et vêtue de superbes habits. » (Le choix de l'adjectif « superbe » indique qu'elle est extrêmement bien vêtue, ce qui renforce la distinction, le style raffiné de Laure). Quelle n'est pas la surprise de Gil Blas lorsqu'il rencontre Laure chez Arsénie, la comédienne : « Mais quel fut mon étonnement lorsque, dans une de ces suivantes, je reconnus ma veuve, mon adorable veuve, que je croyais comtesse ou marquise ! »<sup>619</sup>

Les vêtements permettent à la pícara d'usurper un statut social, ce qui lui vaut l'intérêt et la confiance attribués.

---

<sup>618</sup> Op. cit. livre troisième, chap. IV, p. 239.

<sup>619</sup> Op. cit. p. 245.

### 1-2-Les artifices

Dans son article sur la cosmétologie des XVIème et XVIIème siècles, Pedro Tena Tena<sup>620</sup> montre quelles étaient les connaissances de cosmétique des femmes hispaniques de l'époque en question et l'intérêt porté à l'aspect physique, malgré les directives des moralistes et des religieux. Il rappelle l'importance du poids social accordé à l'image de la femme. Toutes voulaient être estimées, regardées, même celles qui provenaient d'un milieu plus modeste. C'est pourquoi, dans la picaresque féminine, les thèmes affrontés ne sont pas ceux de la faim, de l'indigence et de la lutte pour la vie, mais ils tournent autour de la respectabilité extérieure qui se fonde sur le vêtement, le train de vie et la qualité sociale héritée. Les progrès réalisés à l'époque en matière de cosmétologie sont divulgués dans des œuvres qui ont un écho dans le domaine de la littérature. Déjà au XIème siècle, Trótula<sup>621</sup> mentionne des savoirs sarrasins dans son ***De Ornatu mulierum*** et souligne les enseignements reçus par une sarrasine. Les liens entre la médecine et l'esthétique sont plus évidents dans les textes de tradition latine, comme dans ***Flores del tesoro de la belleza*** de Manuel Dies de Calatayud (XVème siècle), ouvrage de référence pour les connaissances esthétiques de la femme du Moyen Âge. Il se présente comme un livre de recettes comportant quatre-vingt treize chapitres. Pourtant, du point de vue de la religion, la séduction, et notamment l'usage de cosmétiques, est considérée comme une forme de tentation, une invitation à commettre un péché ou un acte de faiblesse charnelle. La femme séductrice est vue comme un voile aveuglant l'homme, une tentation l'entraînant dans le malheur. D'où la méfiance qu'éveillent ces femmes faisant usage d'artifices pour attirer l'homme. ***De l'ornement des femmes*** est un pamphlet contre la coquetterie dans lequel

---

<sup>620</sup> Tena Tena Pedro, « La cosmética áurea a través de mujeres literarias », *Lemir* n° 8, 2004.

<sup>621</sup> Trotula de Salerne était un médecin femme qui travaillait à Salerne, en Italie, entre le XIème et le XIIème siècle. Plusieurs ouvrages traitant de la santé des femmes lui sont attribués, incluant *Les Maladies des femmes*, *Traitements pour les femmes*, et *Soins cosmétiques pour les femmes*. Dans l'Europe du Moyen Âge, ces textes constituaient une source d'information essentielle pour tout ce qui touchait à la santé des femmes. Dans *Soins cosmétiques pour les femmes (De Ornatu Mulierum, L'Ornement des dames)* Trotula y décrit des techniques pour blanchir les dents, purifier la peau, s'épiler, et colorer les lèvres. Beaucoup des soins qui y sont décrits sont d'origine musulmane. (Source : wikipédia).

Tertullien<sup>622</sup> dénonce l'utilisation d'artifices pour transformer la nature. A la base de sa conviction se trouvent des raisons d'ordre théologique ; Dieu le créateur a créé l'homme et la femme à son image et toute modification à l'aide d'artifices est le résultat de l'action du diable. Il énonce parmi ces artifices, les bijoux, les vêtements, le soin des cheveux, de la peau et des parties du corps qui attirent les regards.<sup>623</sup>

Pablo Ronquillo<sup>624</sup> ne manque pas de faire remarquer dans son ouvrage consacré à la pícara espagnole, que c'est une femme coquette qui, même lorsqu'elle possède des qualités naturelles comme c'est le cas pour Elena et Teresa de Manzanares, n'hésite pas à utiliser des cosmétiques pour mettre ses qualités en valeur. Teresa de Manzanares attache beaucoup d'importance à la beauté de son visage et à ses cheveux qu'elle sait parfaitement retoucher avec des cheveux postiches.

Llegóse un día de fiesta, en el cual quise (ayundándome Teodora) fabricar la invención del copete [...] no me descuidaba de la cara, por conservar la tez y curarla [...] no faltaban galanes que me deseaban servir.<sup>625</sup>

Quant à Elena (*La hija de la Celestina*), elle consacre un soin particulier à son visage et à sa coiffure. Tout est contrôlé dans les moindres détails.

Para su cara no consultaba otro letrado de quien más se fiase que el espejo ; y así, acudia muy de ordinario a tomar su parecer no atreviéndose a salir de su voluntad, donde las cejas, los dientes, el cabello y, al fin, desde la menor hasta la más principal parte pasaba rigurosa censura y obedecían su corrección.<sup>626</sup>

---

<sup>622</sup> Tertullien, né entre 150 et 160 à Carthage (actuelle Tunisie) et décédé vers 220 à Carthage, fut un écrivain de langue latine issu d'une famille berbère romanisée et païenne. Il se convertit au christianisme à la fin du II<sup>e</sup> siècle et devint la figure emblématique de la communauté chrétienne de Carthage. Théologien, père de l'Église, auteur prolifique, son influence fut grande dans l'Occident chrétien. (Source : wikipédia).

<sup>623</sup> Tertulliano, *Gli ornamenti delle donne (De cultu feminarum)*, Pratiche, 1987.

<sup>624</sup> Ronquillo Pablo J., *Retrato de la pícara : la protagonista de la picaresca española del XVII*, Nova-Scholar, chapitre I.

<sup>625</sup> Op. cit. p. 168. « Un jour de fête arriva, pendant lequel je voulus (avec l'aide de Teodora) mettre au point l'invention du toupet [...] Je ne négligeai pas le visage pour conserver le teint et le soigner [...] Les galants qui désiraient me servir ne manquaient pas. » (Traduction libre).

<sup>626</sup> Op. cit. p. 10. « Pour son visage, elle ne demandait conseil qu'à son miroir dont elle se fiait plus que quiconque ; elle avait ainsi l'habitude de recourir à lui pour prendre son avis et

La pícara Justina choisit d'utiliser le maquillage pour se rendre plus agréable aux hommes qui la regardent, cependant la première expérience est plutôt négative car totalement inexperte en matière de maquillage, elle exagère un peu avec les quantités. Elle prend conscience que le maquillage nécessite une certaine habileté. La narratrice met en évidence le ridicule de la situation dans la scène de son voyage à León.

Trajéronme buen recado, sino que yo no lo supe amasar, recogime a un aposento, no tan defendido que no tenía dos agujeros por donde un tabernero de la calle, que vivía frontero, me solía dar unas esmeriladas de ojos en tiempo que yo solía recogerme a ser cazadora y notomista de puertas adentro, y por jalbegarme a gusto y no me ver corrida como otras veces, tapé lo desmantelado del emplente con tres cedazos [...] y puesto el espejo en el velador, me puse un poco de blanco y color de prima tonsura [...] Como era la primera vez que me hojaldré, encendioseme la sangre con la bregadura y excitose tanto el calor, que me derritió el pringue, de modo que cuando llegué a la puente de Villarente, que es legua y cuarto de Mansilla, tuve por buen partido echar mi cara en remojo y lavar toda la unción, que fue la extrema de aquel año.<sup>627</sup>

Elle éprouve un grand regret d'avoir gaspillé un maquillage de si bonne qualité ; cette expérience lui sert de leçon et lui permet de tirer la conclusion suivante :

Tengo por cierto que esto de andar al olio es necesario, que o sea siempre o nunca, porque lo demás, es como comer de una vez para toda la semana, que ni luce ni engorda.<sup>628</sup>

---

soumettait sourcils, dents, cheveux et les autres parties de son visage, à un rigide contrôle et si c'était le cas elle procédait à la correction. » (Traduction libre).

<sup>627</sup> Op. cit. p. 115. « Croyant avoir bien mixtionné mes drogues, je me plante devant un miroir et me mets à peindre mon visage sur son propre original : mais, comme c'estoit mon coup d'essay, et la première fois que je me masquois de fard, je le dispençai si mal et en mis en si grande abondance que mon sang en fut fort échaufé : je sentis une si vehemente chaleur, qu'en arrivant au pont de Villarete qui est à cinq quarts de lieue de Mansille, il me falut vitement plonger le visage dans l'eau pour laver mon vernix et mettre ma peinture en détrempe. » (Traduction anonyme de 1636).

<sup>628</sup> Op. cit. p. 115. « Je compris que pour bien se maquiller, il fallait le faire régulièrement, du reste c'est comme si l'on mangeait une seule fois par semaine, on ne grossit pas mais on dépérit. » (Traduction libre).

Même Moll Flanders, qui pourtant a toujours eu horreur de tricher sur son physique, se laisse convaincre de l'utilité du maquillage pour améliorer ses charmes.

Dans *'Histoire d'Estévanille Gonzalez*, Lesage nous livre le secret de la beauté de certaines dames, par l'intermédiaire de l'apothicaire Potoschi, chez lequel Estévanille fait fonction de garçon apothicaire. Potoschi lui confie comment préparer des produits qui permettent aux femmes d'améliorer leur aspect. Il lui révèle que les deux femmes qu'il a rencontrées à Salamanque lorsqu'il était étudiant, la signora Dalfa et sa nièce Bernardina, utilisent régulièrement des produits de sa composition. Estévanille découvre ainsi par quels artifices ces femmes deviennent irrésistibles.

Potoschi explique comment la signora Dalfa réussit à paraître si fraîche :

Blanche, qui est plus noire qu'une taupe et pleine de pustules, a le teint d'un chérubin grâce à certaine eau et à certaine pommade dont je vous enseignerai la composition. Quand cette dame a passé trois heures à sa toilette, elle paraît si différente de ce qu'elle est naturellement, que c'est une vraie métamorphose. [...] La baronne, toute jeune qu'elle est, a des infirmités qui l'obligent de souffrir à une jambe un cautère, qui, par mes soins, est entretenu avec une propreté qui met en défaut le nez le plus fin. D'ailleurs, ma pommade et mon eau ne lui sont pas inutiles.<sup>629</sup>

Quelle n'est pas la surprise d'Estévanille en apprenant que ces deux séduisantes femmes sont en réalité laides ! Lui-même s'était fait prendre au piège car lorsqu'il était étudiant à Salamanque, il était subjugué par leur beauté. Les produits dont il va connaître la recette ont une action miraculeuse car ils permettent de donner la beauté à qui ne l'a pas.

Dans le livre III de l'Art d'aimer, Ovide ne conseille-t-il pas aux femmes de ne pas être vues pendant leurs toilettes pour éviter la déception de l'homme les découvrant laides lorsqu'elles ne sont pas maquillées ?<sup>630</sup>

Non sorprenda però l'amante i vasetti messi in mostra  
sul tavolino : al viso fa bene l'arte (ma) dissimulata.  
Chi non urterebbe un sedimento di intruglio spalmato

---

<sup>629</sup> Lesage, *Histoire d'Estévanille Gonzalez surnommé le garçon de bonne humeur*, p. 115.

<sup>630</sup> Ovidio, *L'arte di amare (ars amatoria)*, Einaudi editore, 1969.

Per tutto il viso, quando ssvolato pel peso scorre verso  
il tiepido seno ? <sup>631</sup>

Les accessoires ont aussi une place importante car ils valorisent la crédibilité du costume endossé. D'où le choix particulier des chapeaux, gants, bijoux qui contribuent à renforcer l'idée que l'apparence participe du faire-croire. Les parures et les ornements servent à la fois de signes sociaux et d'appâts sexuels. La femme déploie des trésors de séduction pour attirer l'homme qui, sans cela, ne la remarquerait pas. La beauté est essentielle mais pas suffisante. La séduction est perçue comme un pouvoir que la femme exerce sur l'homme. Celui-ci est touché par la beauté de la femme et se sent attiré vers elle. Mais elle est aussi vue comme une tromperie lorsqu'elle est obtenue au moyen d'artifices. A cet effet, la femme doit faire preuve d'une certaine habileté pour parvenir à tromper, elle doit être astucieuse, rusée.

La pícara joue aussi sur un autre plan, celui de l'imposture dans le but de tromper sa victime, d'usurper une identité ou de faire croire en une chose qui n'existe pas. Elle porte différents masques qui lui permettent de passer pour une personne honorable et se démarque pour son art de jongler avec les mots. L'imposture ne peut avoir lieu que si la victime prend part au dispositif engagé par la pícara. D'où l'importance donnée à la capacité de conviction de la mystificatrice. Si la supercherie est mise à nu, la diégèse est relancée et la pícara est contrainte de changer de vie, de quitter la ville où elle se trouve, de changer d'identité pour tout recommencer ailleurs. Sa situation de départ est vécue comme un manque car elle est souvent issue d'un milieu défavorisé et son ambition la porte à accéder à un niveau supérieur. Elle ne peut s'empêcher de recourir au mensonge pour mener à bien ses stratagèmes.

---

<sup>631</sup> Op. cit. [3,209-250]. « Il ne faut pas toutefois que votre amant vous surprenne entourée des petites boîtes qui servent à ces apprêts. Que l'art vous embellisse sans se montrer. Qui de nous pourrait, sans dégoût, voir le fard qui enduit votre visage tomber entraîné par son poids, et couler sur votre sein ? » (Traduction de Latino Maccari).



### **2-LE MENSONGE**

Le mensonge est vu par les moralistes comme une création de Satan. Pour Saint Ambroise, les menteurs sont enfants du diable. Saint Augustin considère le mensonge comme synonyme de duplicité. A l'instar de la langue fourchue du serpent, représentation diabolique dans la Genèse, le mensonge prend deux formes bien distinctes : on peut nier la vérité en faisant de fausses déclarations, de fausses accusations, de faux témoignages ou bien faire paraître comme réelle une chose qui ne l'est pas. Rousseau affirme que « dire faux n'est mentir que par l'intention de tromper », ce qui suppose que le mensonge est un acte intentionnel ou volontaire qui vise à nuire à l'interlocuteur de la part de celui qui parle. Les linguistes français, Anne Reboul et Jacques Moeschler <sup>632</sup> se sont attachés à démontrer dans un ouvrage de vulgarisation consacré à la pragmatique, que le mensonge est un acte de langage perlocutionnaire car le locuteur d'une phrase mensongère a l'intention de tromper son interlocuteur dans la mesure où il a l'intention de lui faire penser qu'il croit à la vérité de ce qu'il affirme.

La pícara, personnage en changement constant, qui se cache derrière différents masques, se présente comme une spécialiste du mensonge. Souvent issue d'un milieu modeste, elle veut à tout prix se faire passer pour ce qu'elle n'est pas. Elle ment aisément pour masquer ses propres origines et obtenir ce qu'elle désire. Toutes les facettes du mensonge sont exploitées, elle réussit à faire croire et ainsi à bernier. Rufina (*La garduña de Sevilla*) se fait passer pour une jeune fille de la haute noblesse et construit toute une machination qui n'a pour but que de s'octroyer la confiance de l'ermite Crispin son sauveur. Justina, (*La pícara Justina*) se fait passer pour une pauvre fileuse. Elle prend un logement chez la « bruja morisca ». A sa mort, Justina déclare être sa fille. En tant qu'héritière pauvre, elle peut ainsi recevoir l'aumône légalement.

---

<sup>632</sup> Reboul Anne et Moeschler Jacques, *La pragmatique aujourd'hui. Une nouvelle science de la communication*. Ils s'opposent à la théorie relativiste qui admet que l'idée de vérité n'a pas de sens parce que la vérité ne peut être relative qu'à un endroit, une époque, un individu. (Chapitre 4, cognition et vérité, p. 82).

Elena, l'héroïne de Salas Barbadillo, ment effrontément, pour elle le mensonge est tout à fait naturel.

Tan subil de ingenio, que era su corazón la recamara de la mentira donde hallaba siempre el vestido y traje más a su propósito conveniente persona, era ella que se pasara diez años sin decir una verdad, y lo que más se le ha de estimar es que nunca la echaba de menos y vivía muy contenta, y consolada sin visitas, cierto que mentía con mucho aseo y limpieza, y que salía una Bernardina de su boca, cubierta de pies a cabeza de tantas galas, que se llevaba los oídos de los que la escuchaba sin poderse defender los más severos, y rigurosos ánimos. Decía ella muchas veces que aquello era todo buen natural, y tan copioso, que en una hora que ella se recogiese con su pensamiento, echaba una tela que le duraba todo el año, y era tan casera y hacendosa la buena señora, que nunca salía del telar. <sup>633</sup>

Elena est capable des pires mensonges et cela sans que ses interlocuteurs ne s'en rendent compte. Ainsi s'avise-t-elle de parler des atours d'une Bernardine alors que ces religieuses se distinguent par l'austérité de leurs habits. L'auteur joue probablement sur les possibilités polysémiques de « bernardina » qui prend la signification de « plaisanterie fondée sur le non-sens », ce qui équivaut à dire des « palabras vanas » ou « casi mentiras ». Ses mensonges sont présentés comme de véritables exploits, en attestent l'emploi de l'hyperbole « se pasara diez años sin decir una verdad », de même que la métaphore sur le tissage de la ménagère (« echaba una tela que duraba todo el año »). Salas Barbadillo insiste ainsi sur l'extrême facilité de son héroïne à construire et alimenter ses mensonges. Dans la mythologie universelle les déités féminines sont souvent représentées avec un rouet, tissant la trame de l'existence humaine, et unissant avec des fils très fins les événements survenus dans le passé avec ceux qui auront lieu à l'avenir. Pour cette raison, les déesses fileuses des mythologies

---

<sup>633</sup> Op. cit. p. 10. « C'était une personne qui pouvait passer dix ans sans dire une vérité, et ce qu'il y avait de plus incroyable, c'est que jamais elle ne le regrettait et vivait très contente et consolée sans ses visites; certes, elle mentait avec beaucoup de soin et de propreté, si bien qu'une bernardine sortait de sa bouche couverte des pieds à la tête de tant d'ornements que s'emportaient les oreilles de ceux qui l'écoutaient sans que les esprits les plus sévères et les plus rigoureux ne puissent se défendre. Elle disait souvent que ceci était tout d'un bon naturel et d'une telle abondance qu'en une heure durant laquelle elle se réfugiait dans ses pensées, elle tramait une toile qui lui durait toute une année; et elle était si casanière et travailleuse la bonne dame, qu'elle n'arrêtait jamais de tisser. » (Traduction libre).

grecque et germanique étaient aussi les déesses du destin. En ce sens, Elena est maîtresse de son propre destin, ses mensonges sont fondamentaux pour faire d'elle le personnage de la femme libre. La traduction proposée par Scarron n'est pas entièrement fidèle au texte original puisque la métaphore du tissage n'y est pas présente. Il se contente de reprendre l'hyperbole à propos des années entières passées à élaborer des mensonges.

Cette femme estoit belle, jeune, artificieuse et si ennemie de la vérité qu'il se passoit des années entières sans que cette vertu parust une fois seulement dans sa bouche, et, ce qui est plus merveilleux, c'est qu'elle ne s'en trouva jamais mal ; au moins ne s'en plaignit-elle jamais.<sup>634</sup>

Teresa de Manzanares (*La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*) s'avère elle aussi être une menteuse hors-norme. Lors de sa rencontre avec don Feliciano, un ermite avec lequel elle fait connaissance à la suite d'une agression dont elle est victime pendant son voyage de Madrid à Córdoba, elle raconte l'assaut de la voiture dans laquelle elle voyageait et comment elle a pu échapper à un viol. A son tour, l'ermite lui avoue qu'il conduit cette vie retirée à cause d'une déception amoureuse. Don Feliciano ne put épouser doña Leonor car un de ses oncles l'obligea à épouser son fils, don Sancho de Mendoza, duquel elle eut une fille, Feliciano, enlevée par les Maures en bas-âge. Teresa mémorise cette histoire et quatre chapitres plus loin, elle profite des confidences de l'ermite pour se rendre à Malaga et se faire passer pour Feliciano. Elle n'a aucune difficulté à se faire accepter comme la vraie Feliciano, elle rentre ainsi totalement dans la peau de ce nouveau personnage afin d'accéder aux privilèges correspondants. Parfaitement consciente de sa condition, elle sait que feindre est la seule façon alternative pour paraître plus que ce qu'elle n'est. La famille l'accueille à bras ouverts, mais Teresa ne pouvait pas prévoir que l'authentique Feliciano serait revenue et aurait revendiqué son nom et son rang. Teresa se trouve alors dans une situation difficile mais son astuce et sa facilité d'adaptation aux circonstances les plus insolites lui permettent encore une fois de se tirer d'affaire. Le père de Feliciano lui accorde le pardon après avoir entendu l'adroite argumentation de Teresa. Il se laisse convaincre que la

---

<sup>634</sup> Scarron, *Les hypocrites*, 1655.

tentative d'usurpation d'identité de la jeune fille n'avait rien de criminel puisqu'elle n'avait d'autre objectif que de trouver au sein de cette famille noble une condition plus honorable que celle qu'elle avait pu avoir.

No debe ser culpable en ningún mortal el deseo de anhelar a ser más, el procurar hacerse más calificada sangre que la que tiene [...] Y cierto que iba enderezada más a hacerme de buena sangre con ser hija vuestra, que a las comodidades de hacienda. <sup>635</sup>

Pablos (*El Buscón*) subit un châtiment exemplaire pour avoir osé s'introduire dans une famille noble sous un faux nom. Il est violemment battu, traité comme un être abject alors que Teresa est renvoyée avec des cadeaux coûteux. Cette différence très nette entre le pícaro et la pícara est probablement liée au sexe, l'homme étant celui qui transmet son nom. Si l'entreprise de Pablos avait réussi, il aurait souillé à jamais le nom de la famille en question.

Lors de son séjour à Tolède avec son esclave Emerenciana qu'elle fait passer pour sa sœur, Teresa désire qu'on la croie une grande dame ; à cette occasion, elle fait preuve d'une grande capacité à mentir. Elle s'invente les histoires les plus farfelues pour convaincre le prétendant d'Emerenciana qu'il a bien à faire à une personne respectueuse.

Estuvo de visita bien dos horas, en las cuales se hablaron varias materias. Supo allí cómo veníamos de Sevilla, y yo le dije que á cierto pleito á Madrid con un caballero de las Indias, el cual era sobre una gruesa hacienda que había de heredar doña Emerenciana, y que el haber hecho alto en aquella ciudad había sido por esperar á un hermano mío y tío de aquella niña, que vendría en breve. Todo lo creyó don Leonardo, y no era mucho, porque el desenfado con que yo mentí y asimismo el vernos con tan honrado porte en nuestra casa se le debía dar entero crédito. Sucedió, pues, que al fin de la visita, cuando don Leonardo me acababa de manifestar el amor que tenía á Emerenciana, y asimismo de hacer sus grandes ofrecimientos en lo que fuere de nuestro gusto, entró el señor don Esteban, vecino nuestro, el cual, habiendo visto desde su casa entrar en la mía á don Leonardo y estar de visita tanto tiempo, tuvo sospecha

---

<sup>635</sup> Op. cit. chap. XIV, p. 202. « L'on ne doit condamner chez aucun mortel le désir de s'élever, ni l'effort pour se faire passer d'un meilleur sang que le sien propre [...] Et sans nul doute ai-je cherché davantage, en me faisant passer pour votre fille, l'honneur d'un sang noble que les commodités de la fortune. » (Traduction libre).

que por mí seria su venida, y con su reconcomio de celos no se le sufrió el corazón hasta pasar á verme, por certificarse de su sospecha.<sup>636</sup>

Don Leonardo se montre parfaitement crédule, il est totalement convaincu de se trouver en la compagnie d'honnêtes femmes. Don Estebán, le voisin de Teresa, est sous le charme de celle qu'il pense être une femme estimable. Ayant vu entrer le chevalier et ayant noté sa permanence dans l'habitation de Teresa, il vient s'assurer que l'honneur de celle qu'il aime ne soit pas compromis. Tout l'entourage ne montre aucun soupçon quant à la véritable condition de ces deux femmes.

Moll n'hésite pas à mentir sur sa propre condition pour trouver un beau parti. Ainsi que le fait remarquer Sylvie Lafon dans un article consacré au contrôle du langage de la part de la protagoniste du roman de Defoe<sup>637</sup>, Moll Flanders se rend vite compte que pour être parfaitement crédible aux yeux de ses interlocuteurs, il lui faut contrôler au mieux son langage et surtout le figoler pour être convaincante et avoir une chance de succès. Elle met à l'œuvre ses talents avec la jeune femme courtisée par un capitaine et abandonnée pour avoir cherché à en savoir plus sur celui qu'elle aurait voulu épouser : « She lissened willingly to my offer of advice; so I told her the first thing she ought to do, was a piece of justice to herself. »<sup>638</sup> Elle lui conseille de se venger de celui qui l'a ainsi offensée et de l'humilier en allant raconter qu'elle avait elle-même mis fin à cette relation car elle s'était rendue compte qu'il n'était pas ce qu'il

---

<sup>636</sup> Op. cit. p. 276-277. « Il nous rendit visite pendant deux bonnes heures, durant lesquelles on parla de différentes choses. Il apprit que nous venions de Séville et moi, je lui dis qu'elle avait un certain procès à Madrid avec un chevalier venu des Indes, lequel dirigeait une grande entreprise dont doña Emerenciana devait hériter, et que nous étions restées longtemps dans cette ville car il avait fallu attendre mon frère, l'oncle de cette enfant, qui viendra d'ici peu. Don Leonardo crut tout cela, d'autant plus que la désinvolture avec laquelle je mentais et le fait de nous voir nous comporter avec une telle noblesse dans notre maison chassèrent tout soupçon. Il arriva ensuite, qu'à la fin de la visite, alors que Don Leonardo achevait de manifester l'amour qu'il éprouvait pour Emerenciana et de faire toutes ses propositions qui étaient fort de notre goût, entra Monsieur Don Esteban notre voisin qui, ayant vu depuis sa maison Don Leonardo pénétrer chez moi et y rester pendant si longtemps, eut le soupçon qu'il était venu pour moi, et la jalousie le poussa à passer me voir pour confirmer sa conjecture. » (Traduction libre).

<sup>637</sup> Lafon Sylvie, « La parole est d'argent, le silence est d'or : le commerce des mots dans Moll Flanders », in *Lectures d'une oeuvre Moll Flanders de Daniel Defoe*, ouvrage collectif coordonné par Georges Lamoine, éditions du temps, 1997, p. 41-49.

<sup>638</sup> Op. cit. p. 69. « Elle écouta toutefois bien volontiers mon offre de conseils. Aussi lui dis-je que la première chose à faire était de se rendre justice. » (Traduction de Marcel Schwob).

prétendait être. Moll la convainc à en rajouter le plus possible sur son compte et le subterfuge réussit. La propagation de ces rumeurs, plus infondées les unes que les autres, ruine les chances de l'homme de trouver une femme. Il finit ainsi par retourner auprès de la voisine de Moll qui accepte de l'épouser quand il fournit les preuves que sa réputation a été injustement attaquée. Moll utilise le même procédé dans son propre intérêt. Etant à la recherche d'un soutien financier et n'ayant aucune probabilité de trouver un beau parti à cause des bruits qui courent sur son manque d'argent, elle décide de changer de nom et de passer pour une riche veuve.

The circumstances I was in, made the offer of a good husband, the most necessary thing in the world to me; but I found soon that to be made cheap, and easy, was not the way: it soon began to be found that the widow had no fortune, and to say this, was to say all that was ill of me; for I began to be dropt in all the discourses of matrimony; [...] I resolved therefore, as to the state of my present circumstances; that it was absolutely necessary to change my station, and make a new appearance in some other place where I was not known, and even to pass by another name if I found occasion.<sup>639</sup>

Moll est consciente que les femmes sans argent ne peuvent pas trouver de mari, et cela même si elles sont jolies et intelligentes, car les hommes cherchent avant tout des héritières ou de riches veuves qui ne les obligent pas à changer de cadre social. En ce début de XVIIIème siècle, la femme de condition modeste n'a guère d'opportunités pour éviter de mener une vie misérable : épouser un homme suffisamment riche pour l'entretenir ou bien travailler. Moll veut à tout prix éviter de tomber dans la déchéance, elle préfère avoir recours au mensonge et au subterfuge. Comme les autres pícaras, Moll est dotée d'une grande capacité à mentir et à dissimuler.

Le mensonge sur la paternité du vrai père est courant dans la littérature picaresque. Dans la deuxième partie du *Lazarillo de Tormes*, Elvire fait croire à

---

<sup>639</sup> Op. cit. p. 76. « La condition où j'étais faisait que l'offre d'un bon mari m'était la chose la plus nécessaire du monde ; mais je vis bientôt que la bonne manière n'était pas de se prodiguer trop facilement ; on découvrit bientôt que la veuve n'avait pas de fortune, et ceci dit, on avait dit de moi tout le mal possible. [...] Je résolus donc qu'il était nécessaire de changer de condition, et de paraître différemment en quelque autre lieu, et même de passer sous un autre nom, si j'en trouvais l'occasion. » (Traduction de Marcel Schwob).

Lazare que sa fille est bien de lui alors qu'elle est la fille de archiprêtre. Mademoiselle Agathe (*Jacques le fataliste*) réussit à convaincre le chevalier qu'il est le père de son enfant, ce qui lui fera verser une pension pour cet enfant qui en réalité n'est pas le sien. La femme de Thomas (*The English Rogue*) se marie avec lui alors qu'elle est enceinte d'un autre homme. Thomas est persuadé d'en être le père jusqu'au moment où la naissance fort prématurée du nouveau-né fait naître le doute de sa paternité. Quant à la grand-mère de Guzmán (*Guzmán de Alfarache*), une certaine doña Marcela, elle avait vécu sous la protection de nombreux amants et pouvait ainsi choisir pour sa fille parmi plusieurs paternités possibles avant d'adjudger pour père le parti le plus avantageux, en l'occurrence un membre d'une illustre famille, proche parent des Ducs de Medina Sidonia. Pour ce qui concerne Cunégonde (*Candide ou l'optimisme*), elle ment à Candide lorsqu'elle lui fait croire qu'elle a résisté à « l'ancienne loi » comme à la « nouvelle loi », alors qu'elle est entretenue par deux hommes à la foi. « Ce n'a pas été sans querelles ; car souvent il a été indécis si la nuit du samedi au dimanche appartenait à l'ancienne loi ou à la nouvelle. »<sup>640</sup> Le rôle de rétablir la vérité incombera à la vieille dans le chapitre XIII.

Est-ce à vous de vous piquer d'une fidélité à toute épreuve ? Vous avez été violée par les Bulgares ; un Juif et un inquisiteur ont eu vos bonnes grâces : les malheurs donnent des droits.<sup>641</sup>

---

<sup>640</sup> Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, folio classique, Gallimard, 2007, p. 50. La loi de l'Ancien testament ou celle du Nouveau testament, c'est-à-dire si la nuit du samedi au dimanche relevait de la loi juive ou de la loi chrétienne, donc de don Issacar ou de l'Inquisiteur.

<sup>641</sup> Op. cit. p. 68.

### 3-LE VOL

Il est assez rare que le besoin pousse la pícara à voler pour subsister, elle a surtout des goûts de luxe qu'il faut satisfaire. Le vol est aussi un défi, il est alors pratiqué par plaisir, par goût d'une aventure.

Justina (*La pícara Justina*) se présente comme très habile dans l'art de subtiliser le contenu des poches des clients de l'auberge ou bien les sacs.

¿Qué mucho que la palomita de mi madre me enseñase a barrer y a limpiar, no sólo la casa, pero las bolsas y alforjas de los recueros y aceiteros, que son más suciás que ojos de médico y nidos de oropéndola ?<sup>642</sup>

Le jeu de mots sur « limpiar la casa » et « limpiar las bolsas » dénote l'ironie de l'auteur. Justina apprend très tôt à profiter des occasions qui lui sont données pour prendre possession de ce qui ne lui appartient pas, et c'est le résultat d'un enseignement transmis par sa mère qui est d'ailleurs définie comme « palomita », alors qu'elle est bien loin d'être considérée comme une femme pure.

Agathe (*L'histoire comique de Francion*), la vieille femme qui relate ses aventures de jeunesse à Francion dans une hôtellerie, se livre à plusieurs reprises à des vols lorsque l'occasion se présente. Elle s'empare du coffret de pièces d'or de Monsieur de la Fontaine avec la complicité du valet Marsault, son amant. Agathe enterre l'argent dans une vigne et va le déterrer un soir lorsque la situation est plus tranquille. Puis elle fuit en direction de Paris. La scène est fort semblable à celle du vol de l'argent de Marquina dans *La garduña de Sevilla*, que nous avons décrit plus loin dans le paragraphe consacré à la bourle. Rufina et ses complices tendent un piège à Marquina, le prétendant de la jeune fille, pour lui soutirer son argent. Devant s'absenter de son domicile, Marquina enterre son argent dans le jardin, mais la belle à laquelle il fait confiance, profite de la nuit venue pour aller le déterrer et prendre la fuite.

---

<sup>642</sup> Op. cit. p. 67. « Ce n'est donc pas merveille, que ma mere comme une colombe m'enseignast à balayer non seulement la maison, mais aussi les bourses, pochettes et malettes des hostes qui logent chez nous. » (Traduction anonyme de 1636).



SIMON VOUET, « LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE » (NATIONAL GALLERY OF CANADA, OTTAWA), 1617



**Annexe n°13**

Javotte (*Jacques le fataliste*), la jeune fille d'auberge qui avait séduit Jacques pendant son court séjour à l'auberge, profite d'un moment favorable pour subtiliser sa bourse. Pour se tirer d'affaire devant le magistrat, elle prétend qu'il s'agissait d'un cadeau. Javotte ne sera pas réellement punie pour son méfait ; au contraire, elle obtiendra une compensation pour les bons services rendus à Jacques. Ce qui fera dire à Jacques : « L'effrontée ! La coquine ! Il était donc écrit là-haut qu'un autre coucherait avec elle, et que Jacques paierait ! »<sup>643</sup>

« Flanders » est le nom qu'emprunte Moll lorsqu'elle débute sa carrière de voleuse. Ce nom fait allusion au vol de sa mère qui aimait les belles étoffes et qui fut conduite en prison pour cette raison. Le premier vol de Moll est commis sur une impulsion, elle s'empare d'un baluchon et s'enfuit avec des étoffes et de l'argenterie. Elle se limite au début, à voler des tissus et de l'argenterie puis elle passe aux montres pour dames. Moll se livre surtout à des chapardages et non à de grandes escroqueries, ni à des cambriolages importants. Rappelons que les vols supérieurs à cinq shillings sont punissables de la peine de mort, le risque n'est donc pas moindre pour Moll. Elle dévalise un gentilhomme qui l'avait abordée et invitée à monter dans son carrosse. Celui-ci, complètement ivre, ne se rend pas compte que Moll lui soutire sa montre, de l'or, son épée et d'autres objets de valeur. Le malheureux devra déboursier de l'argent à la complice de Moll pour rentrer en possession de ces objets.

Le vol est pour Moll Flanders un nouveau départ dans la vie. Quand, à l'âge de quarante-huit ans elle perd son mari banquier, son capital est épuisé :

I was now left in a dismal and disconsolate case indeed, and in several things worse than ever: first it was past the flourishing time with me when I might expect to be courted for a mistress; that agreeable part had declined some time, and the ruins only appeared of what had been. <sup>644</sup>

---

<sup>643</sup> Op. cit. p. 50.

<sup>644</sup> Op. cit. p. 189. « J'étais maintenant abandonnée dans un morne et inconsolable cas, en vérité, et en plusieurs choses le pire de tous. D'abord, c'était fini de mon temps florissant où je pouvais espérer d'être courtisée comme maîtresse ; cette agréable partie avait déclinée depuis quelque temps et les ruines seules paraissaient de ce qui avait été. » (Traduction de Marcel Schwob).

Moll est condamnée à trouver un autre moyen pour survivre et c'est le vol qu'elle choisit, le travail n'étant pas une occupation à laquelle elle se livre volontiers. Après son premier vol, Moll est préoccupée pour les conséquences de son acte. Elle est rongée par le remords mais elle est comme poussée par le démon et continue avec ses activités criminelles. Le remords est ce qui la différencie des autres pécas pour lesquelles agir de façon immorale est tout à fait naturel.

Then I was impatient to hear some news of the loss; and would fain know how it was, whether they were a poor bodies goods, or a rich; perhaps, said I, it may be some poor widow like me, that had packed up these goods to go and sell them for a little bread for herself and a poor child, and are now starving and breaking their hearts, for want of that little they would have fetched, and this thought tormented me worse than all the rest, for three or four days time.<sup>645</sup>

Au départ, c'est le besoin qui pousse Moll à voler puis le succès de ses entreprises la conduit à organiser des coups de façon toujours plus méticuleuse. Au fur et à mesure de ses réussites, ses scrupules l'abandonnent. En attestent ses agissements toujours plus effrontés. Elle profite d'un incendie survenu dans une maison voisine pour pénétrer dans l'habitation et sous prétexte d'apporter de l'aide aux malheureux locataires, elle s'empare de l'argenterie de la famille. Moll prend une telle assurance qu'elle réussit à se tirer d'affaire et à retourner la situation lors de sa première arrestation, à la suite du vol commis auprès du mercier. C'est sa gouvernante qui la pousse à faire appel à un avocat pour obtenir réparation du mercier. Moll obtient un dédommagement de £150 alors qu'elle avait réellement commis le vol.

Mr Attorney gave me notice to come to this meeting in good cloaths, and with some state, that the Mercer might see I was something more than I

---

<sup>645</sup> Op. cit. p. 193. « Puis je fus impatiente d'apprendre quelque nouvelle sur la perte ; et j'étais avide de savoir ce qu'il en était, si c'était le bien d'une pauvre personne ou d'un riche ; peut-être, dis-je, que c'est par chance quelque pauvre veuve comme moi, qui avait empaqueté ces hardes afin d'aller les vendre pour un peu de pain pour elle et un pauvre enfant, et que maintenant ils meurent de faim et se brisent le cœur par faute du peu que cela leur aurait donné ; et cette pensée me tourmenta plus que tout le reste pendant trois ou quatre jours. » (Traduction de Marcel Schwob).

seemed to be that time they had me: accordingly I came in a new suit of second mourning, according to what I had said at the Justices. <sup>646</sup>

Les actions de Moll ne resteront cependant pas toujours impunies, comme dans les cas ci-dessus. Arrêtée pour vol, elle sera conduite en prison et subira un procès. En Angleterre, aucune distinction n'était faite entre homme et femme. Les attaques à la propriété étaient durement punies. La sévérité des châtements était exemplaire, le voleur étant exposé à la déportation ou à la peine de mort.

### **4-LE DÉGUISEMENT**

La pícara a recours au déguisement dans le but de neutraliser le regard de l'autre. Elle endosse d'autres vêtements par simple jeu ; pour cacher une identité périlleuse ; pour échapper aux dangers ; pour se faire passer pour une personne d'un statut social supérieur. La pícara Justina, durant son pèlerinage à la Virgen del Camino, camoufle pendant quelques heures son habit de paysanne sous une cape qu'elle emprunte à une pauvre femme et elle demande l'aumône seulement pour le goût de tromper le prochain en adoptant les gestes hypocrites d'une « pobre vergonzante »<sup>647</sup>.

Rufina (*La garduña de Sevilla*) endosse des vêtements d'homme pour ne pas se faire remarquer à l'occasion du vol effectué au détriment du pauvre Marquina. L'héroïne de Madame de Villegardien cache à plusieurs reprises sa propre identité non pas dans le but de soutirer de l'argent à quelqu'un mais tout simplement pour fuir des situations périlleuses dans lesquelles elle s'est trouvée car elle est constamment poursuivie par des prétendants gênants et des personnes hostiles. Déguisée en homme, elle n'éveille aucun soupçon sur sa véritable identité. Elle se fait passer aisément pour le jeune prince de Salme dont elle usurpe le nom. Elle fait preuve de talents en dehors du commun à tel point qu'elle obtient la

---

<sup>646</sup> Op. cit. p. 250. « Il me conseilla de venir à cette rencontre bien vêtue et avec un certain appareil, pour que le mercier vît bien que j'étais plus que je n'avais paru l'être la fois où ils m'avaient eue. Je parus donc en un vêtement neuf de demi-deuil, conformément à ce que j'avais dit au juge de paix. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>647</sup> « Pauvre honteuse » (traduction libre).

réputation d'un « Allemand fort galant et fort dangereux parmi le beau sexe. »<sup>648</sup> Son succès auprès des femmes l'amuse tant qu'elle joue le jeu avec madame l'abbesse, la sœur de la comtesse d'Englesac. Cette dernière ne s'aperçoit aucunement de la supercherie et se laisse emporter par son inclination pour le charmant « jeune homme ». Henriette-Sylvie prend un malin plaisir à se jouer de madame l'abbesse et à profiter de tous les agréments qu'elle lui fournit.

Moll Flanders maîtrise pleinement elle aussi le jeu sur l'apparence. Elle se métamorphose en veuve, en homme, en gueuse ou en femme de la haute société avec une extrême facilité. Moll n'a pas d'identité propre, elle prétend toujours être quelqu'un qu'elle n'est pas. Elle sait, par le biais de la parole, transformer sa pauvreté en richesse, passer pour ce qu'elle n'est pas, agir au mieux de ses intérêts. A Londres, chez la vieille gouvernante, elle apprend à se protéger derrière l'écran du langage. Elle multiplie les noms d'emprunt ainsi que les déguisements, se changeant tour à tour en mendicante, en bourgeoise ou en homme pour commettre ses méfaits. Toutefois elle sera elle-même bernée par son double masculin qui avait adopté une tactique semblable pour faire un mariage avantageux.

Il est possible d'établir un parallèle entre la pièce de Marivaux « Le jeu de l'amour et du hasard »<sup>649</sup> où l'auteur met en scène deux jeunes gens promis en mariage qui ont la même brillante idée de se faire passer pour leur domestique pour observer à loisir celui ou celle qui lui est destiné, et l'épisode où Defoe fait en sorte que Moll rencontre son double masculin. Tous les deux jouent le jeu de la personne fortunée à la recherche de l'amour et du mariage. Ils se déclarent épris l'un de l'autre et contractent le mariage ; chacun d'eux étant convaincu d'avoir fait une bonne affaire, jusqu'au moment où ils font respectivement tomber leur masque et découvrent avoir été mutuellement trompés. Une fois au courant de la méprise, les nouveaux époux décident de se quitter et acceptent la leçon du trompeur trompé. Ils avaient pourtant joué leur rôle à merveille car l'un et l'autre s'y étaient laissés prendre. Moll était sûre d'avoir rencontré un gentleman à cause de son comportement galant et de sa richesse apparente mais il avait autant qu'elle, dissimulé la médiocrité de sa fortune. Toutefois,

---

<sup>648</sup> Op. cit. p. 87.

<sup>649</sup> Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, 1730.

Marivaux prend soin de bien distinguer les niveaux de langue des personnages mis en scène. L'attraction qui va naître entre Sylvia et Dorante est en partie déterminée par la finesse et les bonnes manières des deux personnages. Sylvia comprend très vite que Dorante est un homme digne d'être aimé d'elle, même si elle est au départ convaincue qu'il n'appartient pas à la même classe sociale ; alors que Bourguignon dans la peau d'un gentilhomme ne la convainc absolument pas.

Le vol pousse Moll à entrer dans l'anonymat, elle essaie de dissimuler sa propre identité, ne pouvant se permettre d'avoir aucune réputation de criminelle. Aussi a-t-elle recours aux déguisements. Elle se déguise en homme pour ne pas courir le risque d'être reconnue et de finir en prison à la suite d'une dénonciation ou d'une arrestation. Elle prend le nom de « Gabriel Spencer » et s'évertue à dissimuler tout type de renseignement qui pourrait la compromettre.

Laure (*Gil Blas de Santillane*), la comédienne tant convoitée par Gil Blas, n'a aucun mal à se faire passer pour ce qu'elle n'est pas. Lorsqu'elle rencontre Gil Blas, elle feint d'être une veuve à la recherche d'un nouveau mari, alors que ce stratagème ne lui sert qu'à faire la connaissance d'hommes riches pouvant l'entretenir. Comme Moll Flanders, elle change facilement de nom, pour mettre à son avantage le fait de ne pas être vue comme une comédienne, synonyme à l'époque de femme facile. Lorsque Gil Blas retrouve Laure après quelque temps, elle a changé d'identité et se fait appeler Estelle. « La ressemblance était trop parfaite pour prendre le change. Je compris bien que Laure, en changeant d'état, avait aussi changé de nom. »<sup>650</sup> Il semblerait presque que la perte d'identité soit un aspect endémique à ce métier. Puisque dans la vie réelle les comédiens ne peuvent pas accéder aux attributs des rôles qu'ils jouent, ils se laissent parfois prendre par le jeu du théâtre qui a pour but de représenter la vie et en arrivent à confondre leurs rôles.

Le déguisement est pour ces jeunes femmes un moyen de défense car il leur permet de dissimuler leur réelle identité ainsi que le véritable niveau de leur fortune. Porter un masque leur procure un réel confort psychologique car elles peuvent agir comme bon leur semble sans craindre d'être jugées pour ce

---

<sup>650</sup> Op. cit. livre septième, chap. VII, p. 536.

qu'elles sont vraiment. Elles savent s'approprier des éléments qui déterminent l'appartenance à une classe sociale privilégiée : comportement, mode de vie, langage. Elles peuvent jouer, en fonction des circonstances, des personnages. Elles sont à l'instar des comédiennes, des professionnelles du masque. L'apparence est tout et elles en sont fort conscientes, d'autant plus que sous le masque, tout devient possible. Le déguisement approprié permet d'obtenir l'argent, le pouvoir, l'amour mais avant tout il permet de tromper.

### **5-LA BOURLE**

Nous partirons du travail de Monique Joly sur la bourle et son interprétation<sup>651</sup> pour justifier le choix du mot bourle. Comme l'indique l'auteure, ce terme comprend deux aspects indissociables : la moquerie et la tromperie. Aussi bien « se moquer » que « tromper » consistent à tirer profit de l'autre sous forme d'un divertissement et d'un plaisir. Ils indiquent qu'un individu prend sur un autre un certain avantage. La bourle peut être considérée comme plus ou moins lourde en fonction des conséquences qu'elle provoque sur sa victime. Monique Joly fait également remarquer la richesse du vocabulaire ayant trait au domaine de la bourle dans les romans espagnols. Il est à noter que de nouvelles lexies entrent dans la langue au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, signe que le vocabulaire de la bourle se renouvelle et que ce procédé prend toujours plus d'ampleur. Les œuvres picaresques de López de Úbeda, Salas Barbadillo et Castillo Solórzano regorgent de ce recours à la bourle, procédé déjà fort utilisé dans la littérature italienne de la Renaissance,<sup>652</sup> ainsi que dans les farces et fabliaux. Dans les nouvelles de Boccace, le thème de la bourle est omniprésent. Le « beffatore » est un personnage actif qui occupe le devant de la scène alors que le « beffato » n'est pas important. Dans le Décaméron, ce sont surtout la septième et la huitième journée qui sont consacrées à la « beffa » mais le thème de la « beffa »

---

<sup>651</sup> Joly Monique, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman* (Espagne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles), thèse présentée devant l'université de Montpellier III, 1979.

<sup>652</sup> *Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance*, Ouvrage collectif, Université de la Sorbonne nouvelle, 1972.

déborde le cadre de ces deux journées. A la fin de la sixième journée, Dioneo propose un sujet de réflexion aux conteurs pour la journée suivante ; il présente la « beffa » comme le processus qui gouverne les rapports quotidiens entre mari et femme dans la ville de Florence. La « beffa » est toujours mise en place avec soin. Le « beffatore » exploitant les faiblesses du « beffato », ce qui fait entendre que tous les éléments concernant la caractérisation psychologique des personnages sont fournis. Pour que la « beffa » fonctionne, il faut que le « beffatore » soit supérieur en astuce et en intelligence au « beffato », qui à la fin est toujours ridiculisé. La « beffa » dans le Décaméron a pour conséquence de modifier les rapports existants entre « beffatore » et « beffato ». Ce dernier, s'il prend conscience d'avoir été dupé, peut modifier son comportement en conséquence, ayant saisi le sens de la leçon. Les « beffe » mises en scène dans le Décaméron sont, selon la définition de Monique Joly, « réactives » ou « préméditées ». Les « beffe » réactives sont conçues pour se tirer d'une mauvaise passe, en réaction à une menace pressante. Elles permettent de rétablir une situation momentanément compromise par l'arrivée inattendue du mari, dans la plupart des cas. Les « beffe » préméditées ont pour but d'appliquer une sanction à un amant devenu importun ou à une maîtresse intéressée, de chercher à escroquer de l'argent, de se venger d'un affront ou tout simplement de se moquer du beffato à titre gratuit. La « beffa » peut servir aussi à échapper à une punition et à en infliger une. Dans la septième journée du Décaméron, le « beffato » est un mari jaloux. Les trois femmes cherchent une diversion à leur situation intenable, qu'elles trouvent dans l'adultère. L'adultère est donc vu comme une punition de la jalousie excessive du mari puisqu'elle est injustifiée avant la mise en place de la « beffa ». Ces femmes y ont recours pour pouvoir rencontrer l'amant pour la première fois ou bien pour essayer d'annuler la découverte de l'adultère de la part du mari. Elles évitent ainsi la punition et éloignent les soupçons d'adultère que nourrissait le mari. Leurs « beffe » sont toujours provoquées par une situation familiale et affective difficile. La « beffa » est alors conçue comme le moyen dont la femme peut disposer pour échapper à la contrainte d'un mari oppresseur.



Dans son ouvrage, Monique Joly s'attache avant tout aux bourles qui ont trait à la nourriture dans les romans espagnols du XVIème et XVIIème siècles. Les bourles dont nous parlerons sont plutôt de type érotique, car elles sont mises en place par la pícara qui veut se jouer d'un prétendant, se venger de lui, ou bien encore accaparer un beau parti. Nous verrons comment s'articulent ces bourles dans les romans picaresques dont nous disposons.

### **5-1-La bourle réactive**

Dans *La Pícara Justina*, ce sont des étudiants qui sont les premières victimes d'une bourle de l'héroïne. Ces étudiants fripons « eran siete camaradas, famosos bellacos, que por excelencia se intitulaban la Bigornía »<sup>653</sup> ; ils enlèvent Justina dans le but de la violer, mais c'est sans compter sur le savoir-faire de Justina en matière de bourle car elle leur fait une démonstration magistrale de son habileté. Pour préserver son honneur, elle les occupe pendant toute la nuit avec ses conversations<sup>654</sup> puis elle les enivre et les transporte dans la charrette dans laquelle elle avait été enlevée. Une fois au village, elle annonce à haute voix quelle était leur intention, ce qui leur coûte d'être chassés à coup de fouet. La pícara a habilement renversé la situation à son profit et s'est tirée d'affaire en gardant sa virginité. Cet exploit vaudra à Justina le surnom de « mesonera burlona »<sup>655</sup>.

Muchos estudiantes pasaban por el camino a las fiestas, mas como el rumor de mis trazas y la fama de mis burlas les había dado sahumero de

---

<sup>653</sup> Op. cit. Libro segundo, núm. IV, p. 93. « Ils estoient sept de nombre, et reconnus pour estre des plus corrompus et rafinez qui fussent en toutes les cohortes Egyptienes, et pour exprimer l'excellence de leur profession ils se faisaient appeler les determinez. » (Traduction anonyme de 1636).

<sup>654</sup> Justina est ici aussi ingénieuse que Shéhérazade dans *Les Mille et une Nuits* ; cette dernière réussit à mettre fin aux assassinats du roi de Perse grâce à un subtil stratagème. Après son mariage, le soir venu, elle raconte une histoire palpitante au sultan sans la terminer. Son époux veut à tout prix connaître la suite et lui laisse la vie sauve pour une journée de plus. Au bout de mille et une nuits il décide de l'épargner et de la garder toujours auprès de lui.

<sup>655</sup> « L'aubergiste moqueuse » (Traduction libre).

pimiento y aun de rebenque, no había hombre de ellos que me osase encarar.<sup>656</sup>

L'héroïne de López de Úbeda, devient, après son affrontement avec les membres de la confrérie estudiantine, l'ennemie numéro un des étudiants et une experte dans l'art de manier les sobriquets. Ce talent est d'ailleurs souligné dans le prologue : « Justina fue única en dar apodos. »<sup>657</sup> L'épisode de l'enlèvement de par une bande d'étudiants est vécu par Justina comme une initiation, elle y a laissé tout reste de naïveté et désormais, c'est elle qui prend l'initiative en tournant en dérision la bêtise et la faiblesse des hommes.

### ***5-2-La bourle préméditée***

La deuxième bourle de Justina (la bourle de l'agnus dei) est toujours dirigée à l'encontre d'un étudiant, mais dans ce cas elle vise à s'approprier d'un objet en sa possession. Elle se moque du bachelier Marcos Méndez Pavón qu'elle qualifie de « pícaro medio estudiante, medio rufián »<sup>658</sup>. Ce personnage se voit attribué de la double qualité d'étudiant et de coquin et apparaît de ce fait comme un adversaire pour la pícara Justina. L'étudiant n'a donc rien du naïf personnage qui tombe facilement dans le panneau. Le triomphe de Justina est d'autant plus remarquable. Elle possède en fait deux petites médailles, apparemment identiques mais en réalité l'une est en argent et l'autre est en or. Après avoir mis la petite médaille en or à son cou, elle cache dans sa manche celle qui est en argent. Elle entre dans l'auberge où se trouve le jeune étudiant qui commence à se donner des airs et à faire le beau devant elle. Justina feint la confusion en rougissant quelque peu de façon que le jeune homme change de ton et commence à la louer pour sa pudeur féminine, en l'indiquant comme la femme idéale à marier. A ce point, Justina entre en action, elle lui demande s'il est d'accord pour échanger le crucifix qu'il porte à son cou avec la petite médaille

---

<sup>656</sup> Op. cit. segunda parte del libro segundo, núm. segundo, p. 118. « De nombreux étudiants passaient par le chemin durant les fêtes, attirés par la rumeur de mes exploits et de mes prouesses en matière de bourle mais aucun d'entre eux n'osait m'affronter. » (Traduction libre).

<sup>657</sup> « Justina savait mieux que quiconque attribuer des surnoms. » (Traduction libre).

<sup>658</sup> Op. cit. 2, II, 1, num. 2. « Pícaro mi-étudiant, mi-coquin ». (Traduction libre).

en or qu'elle possède et elle ajoute qu'elle est prête à payer comptant la différence. L'étudiant accepte car il est tombé sous le charme de Justina. Il refuse même l'argent et procède à l'échange. La pícara lui demande alors d'accepter au moins un petit cadeau : elle lui redemande sa petite médaille et lui tourne le dos pour chercher quelque chose dans son corset. Par respect pour sa pudeur, le jeune homme cesse de la regarder et pendant ce temps, Justina remplace la petite médaille en or par celle qui se trouve dans sa manche et qui est d'une moindre valeur. Elle prend soin de la glisser dans un petit sachet de toile avant de la lui remettre. Justina tire profit de toutes les possibilités qui lui sont données. Elle va jusqu'à lui demander de lui rembourser le prix du petit sachet car il a pour elle une valeur sentimentale, lui ayant été offert par l'homme qui aurait dû l'épouser. Le joli cœur se montre généreux et lui verse la somme demandée en compensation. Le bilan de cette bourle s'élève à un crucifix et à quatre réaux en échange d'une petite médaille et d'un petit sachet dont la valeur n'atteint que difficilement la somme versée. Plus tard, s'étant aperçu de la supercherie, l'étudiant écrit une lettre de menaces à Justina qui lui répond en le traitant de bobibellaco :

Y si le parece que mi burla es caso de Inquisición, hable a esos señores y cuénteles el caso, que quizá les entretendrá y aliviará un poco del cansancio que suelen tener de tratar con algunos tan grandes bobibellacos como él.<sup>659</sup>

Ce néologisme est utilisé pour mettre en évidence les deux aspects contrastants du personnage à la fois sot, et matois.

La bourle mise en place par la mère de Guzmán et son amant (***Guzmán de Alfarache***) pour déjouer la surveillance de son vieux mari, le chevalier est extrêmement bien tramée. Lors d'une promenade en la compagnie de son mari, elle feint de se trouver mal, elle accuse une forte douleur au ventre qui

---

<sup>659</sup> Op. cit. Segunda parte, libro segundo, núm. 3 cap. III, « Que si d'aventure ma cassade vous semble un fait d'Inquisition, parlez en à ces Messieurs là ; contez leur le cas, peut estre les desennuyerez vous des peines qu'ils ont à faire le proces et chatier les delits de tels veillaques que vous. J'advoue que cela peut bien estre du gibier de l'Inquisition, mais croyez que la conscience ne me remords pas, d'avoir racheté un crucifix des mains d'un Juif, qui ne le gardait que pour le prophaner. » (Traduction anonyme de 1636).

l'empêche de continuer sa promenade. Le couple demande l'hospitalité chez les fermiers les plus proches et avec lesquels l'amant avait conclu un accord. La fermière, parfaitement au courant de l'affaire, fait installer la jeune femme dans une chambre. Le chevalier décide de la laisser seule pour qu'elle puisse se reposer à souhait. Alors qu'il s'éloigne en attendant le réveil de la malade, l'amant pénètre dans la chambre et grâce à la complicité des fermiers qui acceptent de guetter l'arrivée du chevalier, il a tout le temps pour se livrer avec sa maîtresse aux joies de l'amour. Au retour du chevalier, la jeune femme se sentant beaucoup mieux, est en mesure de reprendre la route. Le chevalier lui fait remarquer qu'elle a bien dormi deux heures d'affilée. A cela elle répond, non sans ironie : « No, ni media – replicó mi madre -, que agora me pareció cerraba el ojo, y en mi vida no he tenido tan descansado rato. »<sup>660</sup>

Elena (*La hija de la Celestina*) ne manque pas d'adresse non plus dans l'art de la bourle. Elle apprend qu'un jeune noble, considéré comme un irrésistible séducteur, est sur le point de se marier. Elle se présente au domicile de l'oncle du jeune homme et lui raconte une histoire pitoyable en jouant la comédie. Elle finit par lui faire croire qu'elle a été séduite par son neveu et qu'elle n'a d'autre issue que de prendre le voile. Elle demande en échange de son silence soit l'argent de la dot pour entrer dans un couvent soit l'équivalent en bijoux (2000 ducats), sinon elle menace de tout révéler pendant la cérémonie religieuse où seront célébrées les noces du neveu en question. Elle apporte comme preuve de sa sincérité un couteau appartenant au jeune homme qu'elle a réussi à subtiliser à un serviteur ignare de la famille, qui est tombé amoureux d'elle. L'oncle, par peur du scandale, accepte de verser l'argent à Elena. Une fois l'argent en sa possession, Elena et ses acolytes (La Mendez et Montufar) s'enfuient sans demander leur reste. La bourle qu'Elena organise à l'encontre du chevalier en utilisant le modèle de la veuve déshonorée met en évidence les pratiques d'honneur et de déshonneur appliquées en Espagne au XVII<sup>ème</sup> siècle. La bonne réputation du chevalier et de sa famille s'achète avec de l'argent, le refuge d'une dame déshonorée s'achète aussi avec de l'argent. Elena manipule à son avantage

---

<sup>660</sup> Op. cit. libro I, cap. II, p. 107, « pas même une demie [...] Il me semblait maintenant que je venais de clore l'œil, et de ma vie je n'ai eu si bon temps. » (Traduction de Maurice Molho).

l'idéologie de la honte lorsqu'elle demande la compensation monétaire en échange de son silence et l'obtient.

Rufina (*La garduña de Sevilla*) fait preuve d'un génie d'inventif extraordinaire pour bernier ses victimes. Après la mort de son premier mari, Rufina est restée sans ressources ; elle doit trouver un moyen pour se procurer l'argent qui lui est nécessaire. Elle réussit à s'introduire sous une fausse identité dans la vie d'un Péruvien nommé Marquina, puis réussit à le voler avec l'aide de son complice Garay, un ami de son père. Pendant la nuit, Garay et ses camarades viennent frapper à la porte de Marquina qui dans un accès de colère tire sur l'un des trouble-fêtes et se rend compte d'avoir tué un homme. En réalité il n'avait tiré que sur une figure de paille que les complices avaient placée tout près de la porte. Se croyant recherché par la justice, les complices jouant cette fois-ci le rôle de représentants de la justice, Marquina décide de prendre la fuite après avoir, sur conseil de Rufina, enterré ses trésors dans le jardin (cuatro mil doblones, sin otros dos mil ducados en plata doble)<sup>661</sup>.

Animóle Rufina porque llegase a efecto lo que deseaba tanto, y así, habiendo mandado a los criados que se recogiesen a sus aposentos y que de ellos no saliesen, él y Rufina, de quien sólo hizo confianza por el mucho amor que la tenía, fueron adonde estaba el dinero. Teníale en un cofre barreado de hierro, con una llave tan extraordinaria, que fuera imposible falseársela ni sacar aquella moneda de allí si no era por aquel camino que Rufina había tomado, saliéndole bien su traza. Sacaron la moneda y, depositándola en un pequeño cofrecillo la que era en oro, le llevaron a la huerta, donde con un azadón le hicieron una honda sepultura y le dejaron sepultado, dejando a un lado lugar para seis talegos, en que estaban los dos mil ducados en plata, que los fueron llevando con harto trabajo, por ser Marquina viejo y ella mujer no usada a tales ejercicios de cargarse peso a sus hombros.<sup>662</sup>

---

<sup>661</sup> Op. cit. cap. V, p. 260. (quatre mille doublons, sans compter les deux mille ducats en argent double).

<sup>662</sup> Op. cit. cap. V, p. 260. « Rufina le convainquit à mettre à exécution ce qu'elle désirait tant, et ainsi, ayant envoyé les domestiques se reposer dans leurs chambres et fait en sorte qu'ils n'en sortent pas, lui et Rufina, à laquelle il faisait confiance étant donné l'amour qu'il avait pour elle, allèrent là où se trouvait l'argent. Il était dans un coffre avec une serrure de fer et une clé si extraordinaire qu'il aurait été impossible de la falsifier pour sortir l'argent de là, si ce n'est en suivant le plan de Rufina. Ils prirent l'argent et déposèrent dans un petit coffre les pièces en or, le transportèrent dans le jardin où, avec une pioche, ils creusèrent un trou et le déposèrent dedans, laissant sur un côté la place pour six sacs où se trouvaient les deux mille ducats en argent qu'ils transportèrent avec difficulté, considérant que Marquina était vieux et qu'elle était une femme non habituée à de tels exercices qui consistaient à porter du poids sur son dos. » (Traduction libre).

Il ne reste plus à Rufina qu'à rappeler ses acolytes, s'emparer du butin et fuir à son tour. Mais elle se joue également de ses complices en mentant sur la quantité d'argent caché.

Dio cuenta Rufina a Garay cómo dejaban enterrado el dinero, pero mintióle en la cantidad, no confesándole haber más que lo que se ha referido haber en plata, y esto lo hizo con el fin de ocultar de él la mayor partida, que estaba en oro, por lo que después sucediese, por si podía ella aprovecharse de él, porque no tuviese parte en todo. [...] Lo primero que hizo la astuta moza fue irse adonde había dejado escondido el azadón, y con él, desenterrar el cofrecillo de oro y volver a cubrir la plata con tierra y luego depositar en otro escondido lugar su cofre para que no se hiciesen los cómplices partícipes de toda la cantidad. Luego llamó a Garay y su compañero y los dos desenterrando la plata cargaron con ella y fuéronse todos tres a una posada que tenían fuera de Sevilla, y apenas los dejó durmiendo Rufina, cuando en el mismo traje volvió con un ánimo más que de mujer por su reservado tesoro, y aunque hubo harto dificultad en poderle sacar con el peso, al fin salió de elle bien, volviéndose a su posada sin haber sido echada de menos por sus compañeros.<sup>663</sup>

Rufina se montre d'une astuce sans précédent car après avoir berné Marquina, elle réussit à se jouer aussi de ses complices, déployant toutes ses forces pour se rendre pendant la nuit chez Marquina et déterrer les pièces d'or que le pauvre homme avait accumulées pendant des années d'effort. En un instant elle lui soutire le fruit de son labeur et ne se montre pas plus généreuse envers ses complices qu'elle trompe sans scrupules.

Elle réitère cet exploit de bourle avec l'aide de son complice Garay au détriment cette fois d'un marchand génois tombé amoureux d'elle. Garay se fait passer pour un chimiste sachant comment fabriquer la pierre philosophale. Rufina et

---

<sup>663</sup> Op. cit. p. 261-262. « Rufina informa Garay de la façon dont ils avaient enterré l'agent, mais elle mentit sur la quantité, ne lui confessant pas d'avoir plus que la quantité en argent et elle le fit dans le but de lui cacher la plus grande partie, qui était en or, pour pouvoir par la suite en profiter à sa guise. [...] La première chose que fit la fourbe jeune fille fut d'aller là où elle avait caché la pioche et de déterrer à l'aide de celle-ci le petit coffre contenant l'or et de recouvrir l'argent avec la terre puis de déposer son coffre dans une autre cachette pour ne pas partager cet argent avec ses complices. Elle appela ensuite Garay et son compagnon et tous deux déterrèrent les pièces en argent, s'en emparèrent et s'en allèrent dans une auberge à la sortie de Séville ; dès que les deux hommes s'endormirent, Rufina, dans le même déguisement, revint avec tout le courage d'une femme pour le trésor qu'elle s'était réservé et même si elle eut une grande difficulté à le porter, à la fin elle réussit et retourna à son auberge sans que ses compagnons ne l'aient remarquée. » (Traduction libre).

Garay prennent possession de tout ce que possède l'avare en lui promettant de changer en or tout ce qui leur est confié. En réalité, ils gardent le tout et s'enfuient.

Teresa (***Teresa de Manzanares***) joue très tôt de petits tours afin de s'accaparer de petits objets de luxe dont elle rêve tant. Elle pousse chacun des trois prétendants de son amie Teodora à lui faire de petits cadeaux en leur faisant croire que celle-ci a une préférence pour l'un d'eux en question. Elle accumule ainsi des vêtements, des bas et des jarretières. Le mauvais tour qu'elle joue au capón de Cordoue est un peu moins sympathique. Elle lui promet une belle barbe s'il applique sur son visage un baume de sa composition. Le traitement coûte fort cher au pauvre homme qui en guise de barbe se retrouve avec le visage défiguré. Teresa n'a pas toujours comme objectif de dérober ses victimes, elle tire satisfaction du fait qu'elle réussit à se jouer des hommes, à les soumettre à sa volonté. Ainsi lorsqu'elle arrive à Tolède en compagnie d'une de ses esclaves (Emerenciana), elle loue une maison qu'elle habite avec sa servante et l'écuyer don Leonardo. Dès leur arrivée à Tolède les deux jeunes femmes attirent les regards des galants, notamment de deux jeunes nobles, don Esteban qui courtise Teresa, et don Leonardo qui cherche à séduire Emerenciana, la sœur présumée de Teresa. Un soir, don Leonardo reçoit l'invitation de se rendre à l'habitation des deux demoiselles. Les rusées complices avaient auparavant fait courir le bruit que leur écuyer, le vieux Briones, était mort. Arrivé chez Emerenciana, don Leonardo se trouve face à face avec le fantôme de l'écuyer qui l'épouvante et l'empêche de passer la nuit avec sa belle. Quelque temps après, c'est au tour de don Esteban. Celui-ci ayant sollicité une entrevue avec Teresa, elle l'invite à passer la voir pendant la nuit. La bourle du fantôme de Briones se répète mais cette fois le chevalier, qui est armé, se laisse moins impressionné. Teresa et Emerenciana décident alors de le faire tomber dans une trappe donnant dans le sous-sol d'où elles le traînent encore inconscient jusque dans la rue.

Agathe (***L'histoire comique de Francion***) raconte à Francion comment elle a réussi à escroquer un jeune Anglais débauché avec la complicité d'un commissaire. La bourle consistait à produire une situation donnant droit au

commissaire d'emprisonner la victime afin de lui soutirer, en échange de sa libération, une belle somme d'argent. Agathe ayant fait pénétrer le riche client dans sa chambre, s'apprête à se donner à lui lorsque le commissaire frappe à la porte et menace d'arrêter l'Anglais qui accepte volontiers de payer pour ne pas avoir à mettre fin à son plaisir sexuel. Seulement, après le départ du commissaire c'est un prétendu rival qui interrompt ses ébats amoureux. Cette fois-ci il est contraint de céder un précieux bijou en échange de sa liberté. L'Anglais est trompé par deux fois et sans avoir obtenu ce qu'il était venu chercher.

Les bourles de la pícara s'adressent avant tout aux hommes, attirés par sa sensualité. A cette fin, elle se sert de masques mais aussi d'un instrument basique : sa sexualité. Elle est dépourvue de tout scrupule et n'éprouve aucune pitié pour ceux qu'elle a bernés. Lorsqu'une pícara rencontre un pícaro, ce n'est pas toujours une lutte à armes égales. La pícara sachant profiter de sa féminité, prend souvent le dessus sur le pícaro en matière de bourle. Le pícaro Guzmán (*Segunda parte del Guzmán de Alfarache*) narre l'épisode où il a été berné par une « doncella recogida »<sup>664</sup>. Cette jeune fille l'ayant pris pour un hidalgo car il était soigneusement vêtu, fait semblant de tomber dans la rue pour attirer son attention. Elle lui fait croire qu'elle a perdu pendant sa chute, un bijou de grande valeur (80 écus) et se montre si attendrissante que Guzmán consent à lui racheter ce bijou avec l'argent que son maître lui avait laissé pour régler les dépenses de son habitation.

Quedé condenado en haber de pagar la joya que decía que había perdido, que valía ochenta escudos, que era un papagayo de esmeraldas con los diamantes por ojos, porque decía que el día que yo la topé le había perdido, y le traía de mostralle en la platería para que le hiciesen otro como él, y que era prestado.<sup>665</sup>

---

<sup>664</sup> « Une jeune fille relevée. » (Traduction libre).

<sup>665</sup> Op. cit. p. 217. « Je fus condamné à lui payer le bijou qu'elle disait avoir perdu et qui valait 800 écus ; c'était un perroquet d'émeraudes avec des diamants à la place des yeux ; elle disait qu'elle l'avait perdu le jour où je l'avais rencontrée. Je l'emmenai à la bijouterie pour qu'on lui en fasse un identique à celui qui lui avait été prêté. » (Traduction libre).



Le troisième jour après leur rencontre, elle obtient de lui le versement d'une somme de cent écus pour pouvoir s'acheter une nouvelle robe. « Hice a la tercera noche lo que las pasadas. Salgo por mi ventana, y llevada cien escudos en la bolsilla para el vestido que ofrecí a mi dama. »<sup>666</sup>

Guzmán est totalement désarmé face au charme de cette demoiselle, il est comme un jouet entre ses mains, il se laisse manipuler. Mais elle, sans pitié pour sa victime, lorsqu'elle comprend qu'elle ne peut plus rien tirer de lui, envoie des gens le frapper lorsqu'il se présente chez elle. De plus (comble de l'ingratitude pour le pauvre Guzmán) il perd son emploi car son maître s'aperçoit qu'il manque 180 écus de la somme versée et le fait arrêter. Dans ce cas, la faillite amoureuse du protagoniste est associée à la perte financière et à l'exclusion sociale.

Mateo Alemán fait subir à son héros (*Guzmán de Alfarache*) une bourle tout aussi déplaisante. Lors de son passage à l'auberge de Malagon, Guzmán rencontre une jeune servante qui lui joue un mauvais tour. Cette jeune servante se montre tout à fait disposée à accepter ses propositions. Elle en profite pour se faire offrir de la nourriture puis lui promet de venir le rejoindre dans sa chambre pendant la nuit. Au lieu de cela, c'est une ânesse, échappée de l'étable, qui pénètre en pleine nuit dans la chambre de Guzmán ; elle lui met le visage en sang en lui donnant un grand coup de mâchoire. Le pauvre Guzmán a bien cher payé son désir érotique. Il est blessé et ridiculisé au plus haut point.

Un épisode similaire est narré par Francion (*L'histoire comique de Francion*). Il fait la connaissance d'une servante d'hôtellerie qui lui donne la permission de la rejoindre dans son lit à la nuit tombée. Francion se glisse sous les draps et se laisse aller aux plaisirs de l'amour. Il ne s'aperçoit que trop tard que c'est une vieille femme qui se trouvait dans le lit, la coquine était allée coucher avec un marchand.

Toutes les mésaventures de Guzmán ne le découragent pourtant pas, puisqu'il continue à supporter toutes formes d'humiliations. La bourle de la cuve est certainement celle qui lui fait subir les pires vexations. S'étant fait remarquer à

---

<sup>666</sup> Op. cit. p. 226. « Je fis la troisième nuit la même chose que j'avais fait les nuits précédentes. Je sortis par ma fenêtre en emportant cent écus dans ma poche pour la robe que j'offris à ma dame. » (Traduction libre).

la messe par une jeune dame alors qu'il était vêtu d'un habit neuf, il réussit à obtenir d'elle un rendez-vous nocturne. Il se montre très galant et lui fait livrer à son domicile d'excellentes provisions en vue d'un repas fin. Une fois chez elle, et bien avant d'avoir consommé les mets apportés, quelqu'un frappe violemment à la porte. La jeune femme se montre épouvantée car le retour de son soi-disant frère n'était pas prévu et s'il les trouve ensemble, le pire est à craindre. Elle cache rapidement Guzmán dans une cuve vide ayant contenu une matière gluante qui gêne particulièrement notre protagoniste. L'arrivée du terrible frère fait trembler Guzmán dans sa cuve, d'autant plus qu'il nourrit des soupçons quant à l'existence d'un galant dont il prétend flairer la présence. Il assiste en silence au souper qu'il avait lui-même procuré et entend les deux personnages s'enfermer dans la chambre pour la nuit. Il quitte rapidement les lieux au petit matin, humilié d'avoir perdu l'argent du repas sans avoir obtenu de compensation.

Gil Blas, au début de son récit, prend conscience d'avoir été berné par une aventurière et son complice. « Je suis un sot », dit-il après une brève introspection. En effet, il a échangé une bague de valeur offerte par doña Mencia, contre un bijou de pacotille, un faux rubis. Il a suffi à Camille de se montrer convaincante dans sa petite mise en scène, de regarder Gil Blas « d'un air tendre », pour qu'il tombe dans le panneau.

Don Raphaël buvait souvent à la santé de doña Mencia. Je suivais son exemple, et il me semblait quelquefois que Camille, qui trinquait avec nous, me lançait des regards qui signifiaient quelque chose. Je crus même remarquer qu'elle prenait son temps pour cela, comme si elle eût craint que son frère ne s'en aperçût. Il n'en fallut pas davantage pour me persuader que la dame en tenait, et je me flattai de profiter de cette découverte, pour peu que je demeurasse à Valladolid.<sup>667</sup>

Camille et Raphaël se sont fait passer pour les cousins de doña Mencia. Ils avaient au préalable pris soin de louer un carrosse ainsi qu'une assez grande maison qui devait être la demeure de don Raphaël. Après un agréable souper offert à leur hôte, les deux acolytes sont passés à l'action. Ils ont attendu qu'il

---

<sup>667</sup> Op. cit. chap. XVI, p. 69.

s'endorme pour le dérober de tout son argent et prendre la fuite. Le lendemain, à son réveil, Gil Blas fait la triste découverte : il se trouve dans un hôtel garni, abandonné de son valet qui l'avait vendu aux deux fourbes.

Nous avons pu voir que les bourles sont plutôt de type prémédité et qu'elles ont essentiellement pour but de dérober la victime ou de s'en moquer.

Lorsque ces différentes pratiques doivent être interrompues, il reste la possibilité à la femme d'exercer un travail.

### **6-LE TRAVAIL**

Le travail féminin à l'époque moderne est assez diffusé mais il n'est quasiment pas réglementé et reste très mal payé. Scarlett Beauvalet-Boutouyrie, dans *Les femmes à l'époque moderne (XVIème-XVIIIème siècles)*<sup>668</sup> montre dans le chapitre 3, consacré aux femmes au travail, qu'il s'agit là d'une pratique courante, surtout dans les métiers du vêtement, des tissus et de l'alimentation. A la campagne, elles assurent surtout la fonction d'ouvrières et de domestiques agricoles. Cependant, le travail féminin étant mal rémunéré, il ne permet que rarement d'accéder à l'indépendance et à l'autonomie. Les femmes seules de condition modeste ont, dans des cas extrêmes, recours à la prostitution pour pouvoir vivre décemment.

La pícara ne rechigne pas à exercer un travail, à condition que ce soit pour une période limitée. Rufina (*La garduña de Sevilla*) confectionne des perruques et remporte un vif succès. Elle se constitue une clientèle qui lui permet de gagner sa vie. Mais elle se lasse de ce travail qu'elle ne reprendra qu'occasionnellement quand la nécessité se présentera.

---

<sup>668</sup> Beauvalet-Boutouyrie Scarlett, *Les femmes à l'époque moderne (XVIème-XVIIIème siècles)*, Paris : éditions Belin, 2003.

PIETRO LONGHI « LE FILANDIERE » (CA' REZZONICA, VENEZIA), 1751-52



Annexe n°14

Justina (*La pícaro Justina*) travaille comme servante à l'auberge familiale jusqu'à la mort de ses parents, puis elle s'approche de la condition d'ouvrière lorsqu'elle rejoint Rioseco<sup>669</sup>. Elle entre dans le monde des filandières auxquelles elle s'assimile pendant un temps, mais elle ne se transforme pas totalement en filandière, elle sert juste d'intermédiaire entre les vraies filandières et les cardeurs maures.

Moll (*Moll Flanders*) apprend le métier de brodeuse et décide pendant un certain temps d'accepter les travaux qui lui sont proposés pour pouvoir s'acquitter des frais qui incombent pour pouvoir rester avec sa nourrice.

As I grew up, they brought me Work to do for them; such as Linnen to Make, and Laces to Mend, and Heads to Dress up, and not only paid me for doing them, but even taught me how to do them.<sup>670</sup>

Son seul but est d'échapper à la condition de domestique. En règle générale, Moll ne travaille pas de ses mains, elle ne songe pas à gagner sa vie par son métier, sauf enfant et ensuite par deux fois, brièvement pour compléter ses revenus. Le travail ne lui permet pas de satisfaire ses goûts de luxe, d'autant plus que le travail des femmes n'est guère rétribué et elles sont souvent obligées, comme le démontre l'exemple de la couturière que Moll appelait « *gentlewoman* » de se livrer à la prostitution pour gagner leur vie.

Le théâtre est perçu comme une vitrine car il permet à la comédienne d'être vue, admirée, courtisée et d'obtenir ainsi l'assurance de se procurer un protecteur à même de soutenir ses dépenses folles. Phénice (*Gil Blas de Santillane*) décrit son état de comédienne comme intermédiaire entre la bourgeoisie et la noblesse. Elle est convaincue d'exercer une profession libérale qui lui procure « une condition libre et affranchie des bienséances les plus incommodes de la société. »<sup>671</sup>

---

<sup>669</sup> Livre III, chapitre 2.

<sup>670</sup> Op. cit. p. 15. « A mesure que je grandissais, elles m'apportaient de l'ouvrage à faire pour elles : tel que linge à rentoiler, dentelles à réparer, coiffes à façonner, et non seulement me payaient pour mon ouvrage, mais m'apprenaient même à le faire, de sorte que j'étais véritablement une dame de qualité, ainsi que je l'entendais. » (Traduction de Marcel Schwob).

<sup>671</sup> Op. cit. livre septième, chap. VII, p. 549.

PIETRO LONGHI, « LA MODISTA » (METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK),  
1746



Annexe n° 15

La prostitution est une pratique assez commune<sup>672</sup> ; qu'il s'agisse de courtisanes ou de prostituées de bas niveau, c'est un moyen d'accumuler de belles sommes d'argent. La plupart des pícaras y ont recours, et dans certains cas, leur activité se fait au grand jour et quelquefois sous la protection de leur mari.

Les pícaras possèdent des talents très divers ; elles pratiquent avec virtuosité toutes les formes de l'escroquerie et savent mettre en place des stratagèmes très élaborés qui les placent bien au-dessus de leurs équivalents masculins. Les amants et maris se succèdent dans leur vie à une cadence plus rapide encore que les maîtres dans la vie des pícaros. Elles ne se trouvent pratiquement jamais en posture de dupes. La tromperie amoureuse est par excellence le fait de la femme dans la littérature picaresque. La pícara est présentée comme une créature tentatrice et perfide, experte à exploiter l'impatience et la crédulité des hommes qu'elle attire par sa beauté. Elle alterne les activités les plus variées, n'hésitant pas à travailler de ses mains, elle passe de l'usurpation d'identité au vol et à la tromperie, ce qui empêche de la cataloguer comme une simple courtisane. Ces divers moyens passés en revue lui permettent de s'enrichir et d'obtenir son indépendance économique. C'est une femme libre qui rejette les contraintes morales. Elle évolue dans un univers amoral et ne subit que rarement le châtement que la société réserve aux délinquants (Elena est condamnée à la peine capitale et Moll est déportée dans les plantations d'Amérique).

---

<sup>672</sup> Sara F. Matthews-Grieco fait remarquer dans son article « Corps et sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime » que les domestiques, les fileuses, les couturières étaient amenées à se prostituer lorsque le travail était insuffisant (Op. cit. p. 207).

## **CONCLUSION**



Notre étude a révélé plusieurs facettes du personnage féminin et a permis de mettre en évidence une vision assez stéréotypée de la femme vue dans différents états de la vie, à savoir la jeune fille, la femme mariée, la mère, la femme en dehors du mariage, la vieille femme. A travers les différentes catégories féminines présentes dans les romans, nous avons appréhendé différents types féminins dont l'étude narratologique des romans a montré le caractère multidimensionnel et a permis de mettre en évidence le degré de présence et d'investissement par la femme dans l'univers du récit. La femme occupe une place fondamentale dans l'évolution de la narration même lorsqu'elle n'est pas au premier plan ; lorsqu'elle n'est pas un personnage actif, elle provoque les actions d'autrui et sert de révélateur. Tout se passe comme si la femme était derrière tous les maux des personnages. Elle occupe presque toujours la place d'un agent guidé par des mobiles pragmatiques ou hédoniques<sup>673</sup>. Ces caractéristiques sont de toute évidence à attribuer aux exigences du genre littéraire.

Les types féminins sont fortement caractérisés et sont bien loin des modèles que préconisaient les moralistes pour lesquels la femme devait être obéissante, discrète, modeste, humble. Au contraire, elle apparaît plus communément comme avare, inconstante, hypocrite, menteuse, luxurieuse. Les femmes sont généralement rangées dans deux catégories : les femmes de condition ou de mérite et les femmes communes auxquelles viennent s'ajouter les courtisanes, les prostituées, les pécaras. Le registre héroïque est quasiment toujours confiné dans les nouvelles insérées des romans et dans quelques œuvres où certains personnages féminins sont humainement vertueux.

L'image de la femme dans les romans picaresques est relativement ambiguë, certaines femmes sont bonnes, pleine d'esprit, belles, discrètes, éclairées, sages, d'autres sont méchantes, sottes, laides, bavardes ; d'autres encore sont à la fois belles et perfides, pleines d'esprit et libertines, discrètes et infidèles. Il semble qu'il n'y ait pas de qualité féminine qui puisse être envisagée sans son revers négatif. Si les auteurs peignent parfois la femme en jeune fille honnête et

---

<sup>673</sup> Claude Bremond fait la distinction entre trois types de mobiles : les mobiles d'ordre pragmatique qui visent à l'obtention de divers profits ; les mobiles d'ordre hédonique lorsque le personnage cherche à prendre plaisir à faire quelque chose ; la présence de mobiles d'ordre éthique présupposent la prise de conscience d'être en faute.

vertueuse, en épouse fidèle, dévouée et attentionnée, en bonne mère de famille, en veuve chaste et retirée du monde, elle est surtout vue comme une femme fatale, une mère terrible, une pécheresse, une femme trompeuse sachant utiliser l'amour et susciter les désirs sexuels des hommes. Source constante de tentation, elle a tout à fait conscience du pouvoir de ses charmes et sait les exploiter de façon efficace. De toute évidence, il n'est pas facile de constater une réelle bipartition tranchée entre la femme honnête et la femme de mauvaise vie. Certes, les écrivains sont à une exception près, tous des hommes qui adoptent le rôle de femmes racontant leur histoire ou bien dont on raconte l'histoire ; ils conservent dans la création de leurs personnages féminins la conception misogyne de l'époque, héritage de la tradition misogyne médiévale. Les types de représentation de la femme qui se dégagent sont ceux de l'imaginaire des hommes. Ces figures reflètent essentiellement un regard masculin et péjoratif. La femme n'est pas digne de confiance, elle est motivée par sa cupidité, sa finalité est l'argent qu'elle obtient à travers la tromperie. Même les nobles ont recours à l'astuce et à la duperie, en attestent les personnages de Fabia dans *Guzmán de Alfarache* ou bien Lady Bellaston dans *Tom Jones*, ainsi que Mme de Ferval dans *Le paysan parvenu*. Les femmes illustrent généralement ce qui est le mal dans la relation entre les sexes. Elles sont vues comme un mal qu'il faut éviter, elles sont attrayantes mais dangereuses et trompeuses à la fois. La narration romanesque se fonde sur une image globalement négative de la femme car dans la société baroque qui repose solidement sur la supériorité de l'homme, on craint que la femme, en utilisant la force de la sexualité, ne réussisse à dominer à son tour l'homme et à s'imposer à lui. Aussi les femmes apparaissent-elles dans les romans comme dépourvues de conditionnements moraux, obéissant aux lois de leur sexe et se servant de leurs corps, de leur beauté pour pervertir les hommes.

Le roman picaresque est le récit d'un monde qui repose sur deux facteurs prédominants : l'espace et le temps. Le rapport des femmes à l'espace a une vaste gamme de composantes allant de l'initiation à la chute en passant par la rencontre, la réussite sociale, la claustration. La mobilité est une dimension du statut féminin, aussi est-il indéniable que l'univers de la femme dans le roman

manque de stabilité. L'espace représente le cadre où le personnage féminin s'exprime dans des situations contextuelles bien définies mais il est bien souvent un actant de la fiction. L'impact du milieu sur le personnage féminin est considérable, d'autant plus que les aventures picaresques représentent le fil conducteur de la trame. Le lieu exerce sur le personnage un pouvoir de transformation. Ainsi, le contact avec la ville marque soit la défaite soit la réussite de ses prétentions. Certains lieux sont plus propices que d'autres à la rencontre de personnes qui vont contribuer à changer le cours des événements. La légèreté de certains personnages féminins est une conséquence directe de leur appartenance à des lieux déterminés, le théâtre par exemple. L'espace détermine le comportement de la femme, il réfléchit sur le personnage. Le profil traditionnel des personnages féminins se modifie en fonction de leurs passages ou permanences dans des lieux qui sont catalyseurs d'une nouvelle réalité.

Les femmes sont aussi insérées dans un temps historique et doivent faire face à des facteurs de perturbation temporelle qui modifient le cours de leur existence. La femme acquiert une distance par rapport à elle-même et à sa condition de vie en racontant directement ou indirectement son expérience. Elle fait référence à plusieurs reprises à son existence passée afin de justifier son comportement. Le temps est surtout un facteur dégradant, il altère la beauté féminine, élément indispensable pour sa réussite auprès des hommes. Il marque à jamais son existence, et l'oblige à affronter la vie de façon différente. La chute à la fois physique et financière n'est autre que le juste châtement du vice et du dérèglement. Temps et espace contribuent au caractère inconstant de la nature féminine. Le discours de la femme se révèle également être inconstant et très peu fiable car provenant d'une femme vouée aux déguisements, aux tromperies, aux bourles et aux stratagèmes. Seules triomphent celles dont la force de volonté est hors du commun.

Le roman picaresque met en avant le manque de dignité et la désagrégation de l'ordre moral, mais il débouche sur une réflexion sérieuse car seule l'intention morale ou satirique de l'auteur a pu permettre de mettre en scène une femme atypique pour son temps, avec une grande liberté de mouvement et d'action. Le jugement moral est formulé sous forme de réflexions que la protagoniste ou le

personnage secondaire fait sur son propre comportement. Le contrepoint moral apparaît aussi à travers l'intervention directe de l'auteur comme c'est le cas dans *La Pícara Justina* où López de Úbeda place à la fin de chaque chapitre de brèves notes qui condamnent les faits narrés par la protagoniste et qu'il intitule « Aprovechamientos »<sup>674</sup>. Pour les auteurs espagnols, il était peu probable que l'on puisse reconnaître une évolution morale, passant par la repentance, à une femme pécheresse. Dans les romans espagnols les femmes qui vivent sans remords ne sont pas sans recevoir de sanctions de la part de la société. Dans le pire des cas leurs mauvais agissements peuvent conduire à la mort, comme cela se passe pour Elena, la protagoniste de *La Hija de la Celestina* de Salas Barbadillo, ou bien les moments d'ascension rapide sont bien vite suivis de chutes vertigineuses, comme c'est le cas pour Teresa (*Teresa de Manzanares*). Dans la littérature espagnole il n'y a pas de réelle issue pour la femme, elle reste soit une subalterne, soit elle est punie pour son comportement immoral. Les auteurs français et anglais envisagent la possibilité pour la femme d'améliorer sa conduite. L'approche de la mort ou la perte d'un être cher sont souvent à l'origine d'un examen de conscience de sa part. En l'absence de cet examen de conscience, peu de possibilités lui sont offertes pour réellement triompher et s'imposer en tant qu'être respectable. Les auteurs étrangers qui ont copié ce genre n'ont pas omis de présenter l'aspect moralisant du roman picaresque : il est fortement présent dans le roman anglais où les personnages sont marqués par la culture religieuse puritaine ; par contre, la vision de la vie morale est plus sereine dans le roman français. Pourtant, dans la littérature française, la femme n'a pas de réelle possibilité d'élévation sociale, alors que dans la littérature anglaise, elle peut nettement améliorer sa condition sociale à condition qu'elle prenne conscience de ses fautes et soit finalement à même de faire la distinction entre le bien et le mal agir.

Le roman picaresque paraît bien se conformer à la lignée de la tradition misogyne qui caractérise l'époque en question. Cependant, si les défauts des femmes sont nombreux et peu de vertus leur sont attribuées, les hommes n'en sont pas néanmoins préservés. Ils sont souvent considérés comme des brutes,

---

<sup>674</sup> Réflexions.

des libertins, désireux de maintenir la femme dans un état d'infériorité. Ils ne se distinguent ni par leur fidélité ni par le respect qu'ils portent aux femmes (sauf pour quelques rares exceptions : *Joseph Andrews*, notamment), considérant la femme comme un être procurant du plaisir. Le portrait de l'homme n'est donc guère plus flatteur. Les vices et les immoralités fourmillent dans la littérature picaresque qui met en scène une société dont l'absence de morale et l'hypocrisie sont les traits dominants. Elle présente généralement le personnage de la femme sortie de sa condition traditionnelle en altérant la vision de la condition féminine de l'époque où la sujétion à la gent masculine est inscrite dans l'ordre social et pèse sur les femmes considérées en tous points comme des êtres inférieurs, car ne pouvant s'accomplir socialement que par le mariage et la procréation et étant l'objet de contraintes sociales et familiales très fortes. Les femmes sont des révélatrices de l'absence de morale dans la société et de l'hypocrisie en général mais surtout de ce type d'amoralisme et d'hypocrisie qui résulte de la domination exercée par les hommes sur les femmes.

Certains auteurs de nos romans<sup>675</sup> n'étaient probablement pas conscients qu'une personne commune en condition d'inégalité et sans une instruction adéquate, n'a d'autre moyen pour s'en sortir que l'astuce et la tromperie ; aussi présentaient-ils souvent la femme dans ses pires défauts et la condamnaient-ils à rester un être indigne de respect. Pourtant, bien que défavorisées dès le départ, quelques-unes de ces femmes ne deviennent pas seulement un double du modèle masculin mais réussissent à le surpasser à bien des égards.

La situation de dépendance et d'aliénation économique de la femme est l'objet d'une prise de conscience progressive<sup>676</sup> et si certaines femmes de nos romans se conforment encore aux règles qui régissent la société fortement marquée par la domination masculine, il en est d'autres, telles que les pícaras, qui prennent l'initiative et revendiquent leur liberté, même si l'absence de subordination passe par l'immoralisme. La liberté des pícaras se manifeste à travers leur refus de rentrer au service de quelqu'un, leur choix de vivre de leurs attraits physiques et de travaux sporadiques mais surtout de jouir d'une autonomie de

---

<sup>675</sup> Y font exception Madame de Villedieu, Daniel Defoe et Henry Fielding.

<sup>676</sup> Nous avons évoqué cet aspect dans la première partie de notre travail en nous efforçant de montrer quelle était, à l'époque concernée, l'évolution des idées sur le statut de la femme dans la société.

décision à laquelle les autres femmes ne pouvaient accéder. Elles prennent la liberté de changer fréquemment de résidence, de faire des voyages, de modifier leur identité, de se déguiser. Quasiment dépourvues de sensibilité morale, elles se dictent à elles-mêmes leurs règles de conduite. Elles refusent de légitimer la domination des hommes et emploient tous les moyens qu'elles ont à disposition pour se frayer un chemin dans la société, quitte à adopter des comportements quasiment virils et à mépriser la morale chrétienne, leur vraie morale étant le culte du succès. Elles jouent à jeu égal avec l'homme ; elles se défendent et profitent comme elles peuvent de l'aveuglement érotique de l'homme. Elles se débrouillent habilement et recourent à la déviance face à l'adversité.

Selon Pablo J. Ronquillo<sup>677</sup>, le roman picaresque féminin est la continuation d'une tradition littéraire antiféministe mais paradoxalement il s'oppose à cette tradition d'abord parce qu'il fait de la femme le personnage principal d'un genre littéraire dont le protagoniste est traditionnellement un jeune homme (le pícario), ensuite parce qu'il place automatiquement la femme au même niveau que l'homme en lui reconnaissant les mêmes capacités héroïques et en éliminant ainsi certains préjugés et discriminations des sexes qui furent jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle passivement acceptés. Pablo J. Ronquillo poursuit son analyse en précisant que la pícara ne peut pas réellement être comparée à son homologue masculin pour la simple raison qu'elle est supérieure à lui. Elle possède des qualités qui ne sont pas attribuées au pícario et en ce sens l'arrivée de la femme comme protagoniste du genre picaresque démontrerait une revalorisation de la figure féminine et de ses relations avec la société du XVII<sup>e</sup> siècle. Déjà, dans le premier roman qui fonde le genre picaresque (*Lazarillo de Tormes*), les femmes que rencontre le protagoniste tout au long de son récit sont toujours supérieures aux hommes du point de vue des qualités humaines ; elles peuvent être bonnes et charitables, caractères que le protagoniste cherche inutilement chez ses maîtres. Pour Pablo J. Ronquillo le roman picaresque inaugurerait un nouveau type de littérature à la fois féministe et anti-masculin. Hors d'Espagne, il en est de même puisque les personnages féminins, qu'ils soient protagonistes ou de second plan sont souvent victimes

---

<sup>677</sup> Ronquillo Pablo J., *Retrato de la pícara : la protagonista de la picaresca española del XVII*, Madrid, 1980.

d'une société moralement corrompue, régie par des règles masculines, où la seule possibilité de réalisation personnelle pour la femme commune passe à travers sa dépendance de l'homme. La représentation et la perception de la femme dans le roman picaresque européen soulignent une prise de conscience qu'elle peut rivaliser avec l'homme ; dans son rapport avec l'homme, la femme fait même preuve d'une supériorité qui l'éloigne du modèle stéréotypé traditionnel de la femme désarmée et soumise. Le roman picaresque ouvre la voie à une littérature plus encline à traiter des problèmes du « sexe faible ».

## **BIBLIOGRAPHIE**



## SOURCES PRIMAIRES

### *LES ŒUVRES ESPAGNOLES DU CORPUS*

ALEMÁN Matteo, *Guzmán de Alfarache* (1599), Barcelona : colección « clásicos comentados », edición de Florencio Sevilla Arroyo, 2003.

ANÓNIMO, *La vida y hechos de Estebanillo González*, (1646), Madrid : Catedra Letras Hispánicas, edición de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, tomo I y II, 1990.

ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*, (1554), Madrid : Catedra Letras Hispánicas, edición de Francisco Rico, 2008.

ANÓNIMO y LUNA Juan de, *Segunda parte del Lazarillo*, (1555, edición de Amberes y Juan de Luna, 1620, edición de París), Madrid: Catedra Letras Hispánicas, edición de Pedro M. Piñero, 1999.

ANÓNIMO, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, (1602), Madrid : Catedra Letras Hispánicas, edición de David Mañero Lozano, 2007

CASTILLO SOLÓRZANO Alonso, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, (1632), Madrid : Librería de la Viuda De Rico, 1906.

-----, *La guardaña de Sevilla*, (1634), Madrid : ediciones Alonso, 1966.

ESPINEL Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, (1618), Alicante : edición digital, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1999.

LÓPEZ DE ÚBEDA Francisco, *La Pícaro Justina*, (1605), León, El Búho viajero, 2005.

QUEVEDO Francisco de, *Historia de la vida del Buscón*, (1626), Madrid : Clásicos marenostrom, edición de José Manuel Rico García, 2008.

SALAS BARBADILLO Alonso Geronimo, *La hija de la Celestina o la ingeniosa Elena*, (1612), Madrid : Catedra Letras Hispánicas, 2008.

### *Les œuvres françaises du corpus*

DIDEROT Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, (1771-1786), Paris : Presses Pocket, 1989.

LE SAGE, *Gil Blas de Santillane*, (1715-1735), Paris : éditions Gallimard, 1973.

-----, *L'histoire d'Estévanille Gonzalez, surnommé le garçon de bonne humeur*, (1734), Paris : version digitale, Bibliothèque nationale de France.

-----, *Le bachelier de Salamanque ou les mémoires de Don Chérubin de la Ronda*, (1738), Paris : Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1881.

L'HERMITE Tristan, *Le page disgracié*, (1643), Paris : éditions Gallimard, 1994.

MARIVAUX, *L'indigent philosophe*, (1727), in *Journaux 2*, Paris : GF Flammarion, 2010.

MARIVAUX, *Le paysan parvenu*, (1734-1735), Paris : GF Flammarion, 1965.

SCARRON Paul, *Le roman comique*, (1651), Paris : GF Flammarion, 1981.

-----, « Les hypocrites », in *Les nouvelles tragi-comiques*, (1655), Paris : Librairie Nizet, 1986.

SOREL Charles, *Histoire comique de Francion*, (1633), Paris : GF Flammarion, 1979.

VILLEDIEU Madame de, *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière*, (1671), Paris : éditions Desjonquères, 2003.

VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme*, (1759), Paris : éditions Gallimard, Folio classique, 1992.

## ***Les œuvres anglaises du corpus***

DEFOE Daniel, *The history and remarkable life of the truly honourable Colonel Jack*, (1722), London: Oxford University Press, 1970.

-----, *The fortunes and Misfortunes of the famous Moll Flanders*, (1722), Oxford University Press, World's Classics Paperback, 1981.

FIELDING Henry, *The history of the adventures of Joseph Andrews*, (1742), Oxford University Press, Oxford World's classics, 1980.

-----, *The life of Mr. Jonathan Wild the Great*, (1743), Oxford University Press, Oxford World's classics, 2003.

-----, *The history of Tom Jones*, (1749), London: Vintage Books, 2007.

HEAD Richard, KIRKMAN Francis, *The English Rogue, described in the life of Meriton Latroon, a witty extravagant, being a complete history of the most eminent cheats of both sexes*, (1665), New Frontiers Press, 1961.

NASH Thomas, *The unfortunate traveller or the life of Jack Wilton*, (1594), London: Penguin Classics, 1972.

SMOLLETT Tobias, *The Adventures of Roderick Random* (1747), Oxford: University Press, 1981.

-----, *Peregrine Pickle*, (1751), London: George Routledge and Sons, Limited.

-----, *The adventures of Ferdinant Count Fathom*, (1753), London: Penguin Classics, 1990.

### ***Les traductions d'oeuvres espagnoles et anglaises en langue française***

*La narquoise Justine, lecture pleine de recreatives aventures et de morales railleries, contre plusieurs conditions humaines* (traduction anonyme de La Pícara Justina), Paris : version digitale, Bibliothèque Nationale de France, 1636.

*Romans picaresques espagnols*. Le volume contient : *La vie de Lazare de Tormes et de ses fortunes et adversités* (traduction par Maurice Molho de *El Lazarillo de Tormes*), *Le gueux ou la vie de Guzman d'Alfarache, guette-chemin de vie humaine* (traduction de la Ière partie de *Guzmán de Alfarache* par Maurice Molho, traduction de la IIème partie de *Guzmán de Alfarache* par Francis Reille), *La vie de l'aventurier Don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous* (traduction par Francis Reille de *El Buscón*), Paris : éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968.

DEFOE Daniel, *Moll Flanders*, traduction par Marcel Schwob, revue et complétée par Francis Ledoux, éditions Gallimard, Folio Classique, 1979.

DEFOE Daniel, *Colonel Jack*, traduction de Michel Le Houbie, Givors : éditions André Martel, 1948.

FIELDING Henry, *Les aventures de Joseph Andrews et du ministre Abraham Adams*, traduction par l'abbé Desfontaines, Paris : GF Flammarion, 1990.

FIELDING Henry, *Histoire de Tom Jones*, traduction de Francis Ledoux, éditions Gallimard, collection Folio classique, 2007.

SMOLLETT Tobias, *Roderick Random*, traduit par José-André Lacour, Paris : Nouvelles éditions Oswald, 1980.

SMOLLETT Tobias, *La carrière d'un vaurien*, traduction par André Fayot de *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, Librairie José Corti, 1999.

### ***Œuvres citées***

APULEE, *L'âne d'or ou Les métamorphoses*, Paris : éditions Gallimard, 1975.  
(Traduction du latin de Pierre Grimal).

DELICADO Francisco, *Retrato de la Lozana Andaluza*, Madrid : Catedra, 2000,  
édition de Claude Allaigre.

PETRONE, *Satyricon*, Paris : Flammarion, 1993 (trad. Françoise Desbordes).

ROJAS Fernando de, *La Célestine/La Celestina*, Paris, 1980 (édition bilingue de  
Pierre Heugas).

## SOURCES SECONDAIRES

### I-THÉORIE LITTÉRAIRE, LITTÉRATURE, LINGUISTIQUE, PHILOSOPHIE, ART

#### **1-OUVRAGES GÉNÉRAUX**

ADAM Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris : Nathan Université, 1994.

ALLEN Walter, *The English Novel*, London: Penguin books, 1967.

ANSELMINI Gian Mario, *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, Introduzione di Antonio Prete, Milano: Bruno Mondadori Editori, 2000.

BABITS Mihály, *Storia della letteratura europea*, Presentazione di Péter Sárközy, Carocci, 2004.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Librairie José Corti, 1942.

-----, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Librairie José Corti, 1943.

-----, *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination des forces*, Paris : José Corti, 1947.

-----, *La terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris : José Corti, 1948.

-----, *Psychanalyse du feu*, Paris : Éditions Gallimard, 1949.

-----, *La poétique de l'espace*, Paris : Quadrige/P.U.F., 1992.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.

BALANDIER Georges, *Anthropo-Logiques*, Paris : Presses Universitaires de France, 1974.

BARTHES Roland, *S/Z*, éditions du Seuil, 1970.

-----, *Le plaisir du texte*, éditions du Seuil, 1973.

BARGUILLET Françoise, *Le roman du XVIIIe siècle*, Paris : Presses universitaires de France, 1981.

BELROSE Maurice, BERTIN-ELISABETH Cécile, MENCÉ-CASTER Corinne, *Penser l'entre-deux. Entre Hispanité et Américanité*, Actes du colloque international tenu à l'Université des Antilles et de la Guyane, 10-11 mars 2005, Paris : éditions Le Manuscrit, 2005.

BERGSON Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : Librairie Félix Alcan, 1930.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955.

BOOKER Christopher, *The seven basic plots. Why we tell stories*, London: Continuum, 2004.

BOOTH WAYNE C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'univers du roman*, Paris : Presses Universitaires de France, 1975.

BRAU Jean-Louis, *Fonction des nouvelles intercalées dans le roman espagnol du Siècle d'Or*. Thèse de doctorat : Lettres, Montpellier 3, 1980. Publication de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, diffusion des Belles Lettres, Nice, 1991.

BREMOND Claude, *Logique du récit*, Paris : collection Seuil, 1973.

CAILLOIS Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris : Gallimard, 1972.

CANTO-SPERBER Monique, OGIEN Ruwen, *La philosophie morale*, Paris : Presses universitaires de France, 2004.

CIVIL Pierre, *La prose narrative du Siècle d'Or*, Paris : Dunod, 1997.

CLARETIE Léo, *Lesage romancier*, Paris : Armand Colin, 1890.

COULET Henri, *Le roman jusqu'à la révolution*, Paris : Colin, coll. « U », 1967-1968.

CHEVREL Yves, *La littérature comparée*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989.

DELOFFRE Frédéric, *Le Paysan parvenu*, Marivaux, éditions Garnier Frères, 1959 (introduction).

DEMORIS René, *Le roman à la première personne*, Paris : Armand Colin, 1975.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris : Dunod, 1984.

FERRACUTI Gianni, *La letteratura spagnola nel suo contesto interculturale*, vol. I: Dalle origini a Cervantes ; vol. II : Dal Barocco al Realismo, Murena ed., Cortona, 2005, 2009.

FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.

-----, *Surveiller et punir*, Paris : éditions Gallimard, 1975.

-----, *Histoire de la sexualité. 1- La volonté de savoir*, Paris : éditions Gallimard, Coll. TEL, 1976.

GARNIER Philippe, *Retours et répétitions dans l'Histoire de Gil Blas de Santillane d'Alain-René Lesage*, L'Harmattan, 2002.

GARNIER Xavier, ZOBEBAN Pierre, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Presses Universitaires de Vincennes, 2006, ouvrage collectif sous la direction de Xavier Garnier et Pierre Zoberman.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris : Seuil, 1969.

-----, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

-----, *Discours du récit*, Paris : Seuil, 1983 (rééd.).

GREEN Frederick C., *Literary Ideas in 18<sup>th</sup> century France and England. A critical Survey*, New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1970.

GREIMAS A. J., *Sémantique structurale*, Paris : Larousse, 1966.

HAGEN Rose-Marie & RAINER, *Goya*, Taschen, 2003.

HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette, 1981.

-----, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette, 1996.

HAUMESSER Matthieu, *Essai sur l'entendement humain. Locke*, Paris : Ellipses édition, 2004.



HAUSER Arnold, *Storia sociale dell'arte*, volume terzo : Rococó, Neoclassicismo, Romanticismo, Torino : Giulio Einaudi editore, 1987 (traduzione di Anna Bovero).

HEIDEGGER Martin, *Être et temps (Sein und Zeit)*, 1927.

HUET Marie-Hélène, *Le héros et son double. Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIIIe siècle*, Paris : José Corti, 1975.

JEANDILLOU Jean-François, *L'analyse textuelle*, Paris : Armand Colin, 1997.

JOLY Monique, *La Bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, Thèse de doctorat, éditeur : Atelier national de reproduction des thèses, diffusion France-Ibérie recherche, 1986.

KLEIN Mélanie, RIVIERE Joan, *L'amour et la haine. Le besoin de réparation. Etude psychanalytique*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1982.

KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Editions du Seuil, Collection Tel Quel, 1980.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : éditions du Seuil, 1975.

LINTILHAC Eugène, *Lesage*, Paris : Hachette, 1893.

LUCAKS Georg, *La théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1989.

MAINGUENEAU Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Bordas, 1990.

MARTIN Christophe, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, SVEC, 2004:01, Oxford : Voltaire foundation, 2004.

MINKOWSKI Eugène, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia* (Le temps vécu, 1968), Torino: Giulio Einaudi Editore, traduction de Giuliana Terzian, 1971.

MONTANDON Alain, *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

MOUNIN Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris : éditions Gallimard, 1963.

MUZZIOLI Francesco, *Le teorie letterarie contemporanee*, Carocci, 2001.

OUSTINOFF Michaël, *La traduction*, Paris : Presses universitaires de France, 2003.

PEDROCCO Filippo, *Longhi*, Art Dossier Giunti, 1993.

POUILLON Jean, *Temps et roman*, Paris : Gallimard, 1946.

POULET Georges, *Études sur le temps humain*, Paris : Gallimard, 1950.

REBOUL Anne, MOESCHLER Jacques, *La pragmatique aujourd'hui. Une nouvelle science de la communication*, éditions du Seuil, septembre 1998.

REGA Lorenza, *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino: UTET Libreria Srl, 2001.

REUTER Yves, *L'analyse du récit*, Paris : Armand Colin, 2009.

RICCEUR Paul, *Temps et récit*, tome II. *La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris : Seuil, 1984.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Bernard Grasset, 1972.

ROCHON André et alii, *Formes et significations de la Beffa dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972.

ROUSSET Jean, *Forme et signification, essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, 1995.

SAINT AUGUSTIN, *De libero arbitrio*, 387-388.

SALMON Laura, *Teoria della traduzione, storia, scienza, professione*, Milano: Vallardi, 2003.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : éditions Gallimard, coll. Idées, 1964.

SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, éditions du Seuil, 2001.

SORBIER Françoise du, *Récit de gueuserie et biographies criminelles de Head à Defoe*, Volume 2, Peter Lang, Publications Universitaires Européennes, 1983.

SOUILLER Didier, TROUBETZKOY Wladimir, *Littérature comparée*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

TODOROV Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris : éditions du Seuil, 1978.

WEINRICH Harald, *Le temps*, Paris : Le Seuil, 1973 (traduit de l'Allemand par Michèle Lacoste).

WEISGERBER Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1978.

WILLIAMS Alison, *Tricksters and Pranksters. Roguery in French and German Literature of the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam: Atlanta, GA 2000.

ZIOMEK Henryk, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid : ediciones Alcala, 1983.

### **2-ARTICLES GÉNÉRAUX**

ALONSO HERNÁNDEZ José Luis, « Marginalismos y Lenguajes », in *Insula* 503, *Revista de Letras y Ciencias Humanas*, Novembre 1988, p. 11-14.

ARDILA J. A. G., « La influencia de la narrativa del Siglo de Oro en la novela británica del XVIII », in *Revue Littéraire*, LXIII, 126, 2001, p. 401-422.

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, 8, *L'analyse structurale du récit*, éditions du Seuil, 1981, p. 7-33.

-----, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, p. 81-90.

BREMOND Claude, « La logique des possibles narratifs », in *Communications*, 8, *L'analyse structurale du récit*, éditions du Seuil, 1981, p. 66-82.

-----, « Le rôle d'influenceur », in *Communications*, 16, *Recherches rhétoriques*, éditions du Seuil, 1994, p. 88-101.

DELON Michel, « Faublas à la fenêtre : la nostalgie de l'unité dans le roman de Louvet, *Les Amours du chevalier de Faublas* », *Seminari pasquali di analisi testuale* 10, Pise, 1995, p. 11.

GADEYNE François, « Les Hypocrites de Scarron (1655). Un récit hypocrite ? », in *Anagnosis* 2006-2007, 14 pages.

GARRIDO ARDILA Juan Antonio, « La influencia de la narrativa del Siglo de Oro en la novela británica del XVIII », in *Revue Littéraire*, LXIII, 126, 2001, p. 401-422.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », in *Communications*, 8, *L'analyse structurale du récit*, éditions du Seuil, 1981, p. 158-169.

GEVREY Françoise, « Gil Blas, le personnage introuvable », in *Journées d'Agrégation en Ligne* 2002-2003, 13 p.

GIGNOUX Anne-Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », in *Cahiers de Narratologie* 13, 2006. Nouvelles approches de l'intertextualité, p. 2-8.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris : Seuil, Points, 1977, p. 115-180.

-----, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, éditions du Seuil, 1982, p. 119-181.

LANSON Gustave, « Etudes sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle (1600-1669) », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1896, p. 47.

LAWRENCE Alexandre, « L'influence de Lesage sur Smollett », in *Revue de Littérature comparée*, 12<sup>ème</sup> année, 1932.

LEBORGNE Erik, « Grotesque et humour noir dans Gil Blas », in *Journées d'Agrégation en Ligne* 2002-2003, 15 p.

LORETELLI Rosamaria, « Intreccio romanzesco e intreccio pittorico in Henry Fielding and William Hogarth », in *Il Confronto Letterario*, quaderni del dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia, Anno II, n° 3, maggio 1985, 5 p.

MARTI Marc, « Nouvelles intercalées et récits secondaires dans le roman espagnol du XVIII<sup>e</sup> siècle » in *Les Langues néo-latines*, 318, 2001, p. 39-57.

MITTERAND Henri, « Chronotopies romanesques », in *Poétique*, n°81, février 1990, p. 89-104.

-----, « Le lieu et le sens » in *Le discours du roman*, Paris : Presses universitaires de France, 1980, p. 189-212.

OST Isabelle, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », in *Le grotesque, théorie, généalogie, figures*, publications des facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, sous la direction de I. Ost, P. Piret, L. Van Eynde, 2004.

PERROT Michelle, « Georges Duby et l'imaginaire-écran de la féminité », in *Clio*, n°8, 1998, 8 p.

PICAZO Maria Dolores, « La temporalité dans la littérature d'idées : Temps et discours autobiographique », in *Thélème, Revista Compiutense de Estudios Franceses*, 1999, 14, p. 87-95.

PINGAUD Bernard, « Temps et roman aujourd'hui », in *L'homme*, 143, juil-sept. 1997, p. 21-27.

PIOFFET Marie-Christine, « La forêt dans l'imaginaire baroque », in *La République des Lettres 19. Locus in Fabula. La topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime*, études réunies et présentées par Nathalie Ferrand, éditions Peeters, 2004, p. 373-386.

ROGERS Paul Patrick, « Spanish influence on the literature of France », in *Hispania* 9, n° 4 (oct. 1926), p. 205-235.

ROMAINS Jules, « Lesage et le roman moderne », in *The French Review*, vol. XXI, December 1947, n° 2, p. 97-99.

SOUBEYROUX Jacques, « Le discours du roman sur l'espace, approche méthodologique », in *Lieux dits, Recherches sur l'espace dans les textes ibériques, Cahiers du GRIARS n°1*, Saint-Etienne, 1993.

SOUILLER Didier, « L'image platonicienne de la caverne dans la littérature baroque européenne », disponible en ligne : [www.u-bourgogne.fr/CENTRE.../Z-souiller.pdf](http://www.u-bourgogne.fr/CENTRE.../Z-souiller.pdf), 12 p.

SOUPAULT ROUANE Isabelle, « Les fonctions narratives de l'auberge dans Don Quichotte de Miguel de Cervantes », Auberges, hôtels et autres lieux d'étapes, in *Cahiers d'Etudes Romanes n°17-1*, Centre Aixois d'Etudes Romanes, Atelier « Voyages », Université de Provence, Aix-en-Provence, 2007, p. 105-127.

TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », in *Communications, 8, L'analyse structurale du récit*, éditions du Seuil, 1981, p. 131-157.

WIONET Chantal, « Gil Blas : tempo », in *Journées d'Agrégation en Ligne 2002-2003*, 7 p.

## II-HISTOIRE ET SOCIÉTÉ

### 1-OUVRAGES

BARTHES Roland, *Système de la mode*, Paris : éditions du Seuil, 1967.

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris : Editions Galilée, 1979.

BÉNICHOU Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris : Gallimard, 1948.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris : Seuil, 1998.

BRAUDEL Fernand. *Les jeux de l'échange*, Paris : Colin, 1975.

BURLAMAQUI Jean-Jacques, *Principes de droit naturel*, 1747.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps. 1- De la Renaissance aux Lumières*, volume dirigé par Georges Vigarello, Paris : Seuil, 2005.

CUÉNIN Micheline, *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villedieu* (Marie-Catherine Desjardins 1640-1683), Paris : Champion, 1979, vol. II (thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 28 février 1976).

DEFOURNEAUX Marcelin, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, Paris : Hachette, 1965.

DELUMEAU Jean, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII-XVIIIe siècles)*, Paris : Fayard, 1983.

DIONEDI Carlo, *L'éducation en France du Moyen Age au XXe siècle*, Anthologie de pédagogues français et francophones, Milano : Principato, 1989.

DOMÍNGUEZ ORTIZ Antonio, *La crisis del siglo XVII. La población, la economía, la sociedad*, Madrid : Espasa Calpe, 1989.

DUCROCQ Jean, HALIMI Susy, LÉVY Maurice, *Roman et société en Angleterre au XVIIIe siècle*, Paris : Presses Universitaires de France, 1978.

FLANDRIN Jean-Louis, *Le sexe et l'Occident. Evolution des attitudes et des comportements*, Paris : éditions du Seuil, 1981.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, T.1, *La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976.

-----, T. 3, *Le souci de soi*, Paris : Gallimard, 1984.

GARNOT Benoît, *Société, cultures et genre de vie dans la France moderne, XVIe-XVIIIe siècles*, Paris : Hachette, 1991.

GIGINTA Miguel de, *El tratamiento de remedio de pobres*, 1579.

-----, *Exortación a la compasión y misericordia de los pobres*, 1583.

GRAU François-Marie, *Histoire du costume*, Paris : Presses universitaires de France, 1999.

LAMOINE Georges, *Petite histoire des idées en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle*, Nantes : éditions du Temps, 2003.

LUJÁN Néstor, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Barcelona: Ediciones Planeta de Agostini, 1996.

PARREAUX André, *La vie quotidienne en Angleterre au temps de Georges III*, Paris : Hachette, 1966.

PUFENDORF Samuel Von, *De jure naturae et gentium* (Du droit de la nature et des gens), 1672.

ROCHE Daniel, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVIIe-XVIIIe siècle)*, Fayard, 1989.

ROSSIAUD Jacques, *La prostitution médiévale*, Paris : Flammarion, 1988.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, 1758.

SÁNCHEZ ALBORNOZ Claudio, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, 1957.

VIGARELLO Georges, *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, Paris : Editions du Seuil, 2005.

WITT Cornelis de, *La société française et la société anglaise au XVIIIème siècle*, Etudes historiques, Paris : Michel Lévy Frères, 1864.

## **2-ARTICLES**

CARRASCO Raphaël, « La prostitution en Espagne de l'époque des rois catholiques à la IIème République », in *Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 526, volume 2, Paris, 1994, p. 13-21.

CAVILLAC Michel, « L'enfermement des pauvres en Espagne à la fin du XVIe siècle » in *Actes sur la picaresque européenne*, Montpellier, Centre d'études sociocritiques, vol. 2, 1976, p. 52.

MARIVAUX Pierre de, « Lettres sur les habitants de Paris », parues dans le *Mercur* entre 1717 et 1718, *Journaux*, p. 28.

RICAPITO Joseph V., « Société et ambiance historique dans la critique du roman picaresque espagnol », in *Actes Picaresque Espagnole. Etudes Sociocritiques*, 1976, p. 9-36.

### III-LES TRAVAUX SPÉCIFIQUES SUR LA LITTÉRATURE PICARESQUE

#### 1-LES OUVRAGES SUR LA LITTÉRATURE PICARESQUE

ÁLVAREZ Guzmán, *El amor en la novela picaresca española*, El Haya : G.B. Van Goor Zonen's U.M.N.V., 1958.

ANDRÈS Christian, *Le roman picaresque espagnol du Siècle d'Or, Aspects littéraires, historiques, linguistiques et interdisciplinaires*, Indigo, Université de Picardie Jules Verne, 2006, ouvrage collectif sous la dir. de Christian Andrès.

ASSAF Francis, *Lesage et le picaresque*, Paris : A.-G. Nizet, 1983.

-----, *Lectures du Gil Blas de Lesage*, Centre d'Études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge Classique, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

BARRIO OLANO José Ignacio, *La novela picaresca y el método maquiavélico*, Madrid : Editorial Pliegos, 1998.

BATAILLON Marcel, *Le roman picaresque*, Paris : La renaissance du livre, 1931.

-----, *Pícaros y picaresca*, Madrid, Persiles, 1969.

-----, *L'honneur et la matière*, Annuaire du Collège de France, 1963-1964.

-----, *Novedad y Fecundidad del Lazarillo de Tormes*, Salamanca : ediciones Anaya, 1973.

BERCHTOLD Jacques, *Les prisons du roman (XVII-XVIIIe siècle). Lectures plurielles et intertextuelles de « Guzmán d'Alfarache » à « Jacques le fataliste »*, Genève : Librairie Droz, 2000.

BJORNSON Richard, *The Picaresque Hero in European Fiction*, Madison (Wisconsin) : University of Wisconsin Press, 1977.

CABO ASEGUINOLAZA Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela : Universidade de Santiago, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1992.



CAVILLAC Cécile, *L'Espagne dans la trilogie « picaresque » de Lesage, emprunts littéraires, empreinte culturelle*, tome I et II, Presses universitaires de Bordeaux, 1984.

CAVILLAC Michel, *Gueux et marchands dans le Guzmán de Alfarache (1599-1604) Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Bordeaux : Institut d'Etudes ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1983.

-----, « *Atalayisme* » et picaresque : la vérité proscrite (Lazarillo, Guzmán, Buscón), Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

CROS Edmond, *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris : Didier, 1967.

FRANCESON Frédéric Charles, *Essai sur la question de l'originalité de Gil Blas ou Nouvelles observations critiques sur ce roman*, Leipsic : Frédéric Fleischer, 1857.

FRANCIS Alán, *Picaresca, decadencia, historia. Aproximación a una realidad histórico-literaria*, Madrid : Gredos, 1978.

GARRIDO ARDILA Juan Antonio, *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid : Biblioteca Nueva, 2008.

-----, *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*, Madrid : Visor Libros, 2009.

GÓMEZ YEBRA Antonio, *El niño-pícaro literario de los Siglos de Oro*, Barcelona : Anthropos, editorial del Hombre, 1988.

GONDEBEAUD Louis, *Le roman picaresque anglais, 1650-1730*, thèse présentée devant l'Université de Paris III le 15 janvier 1977, diffusion : Librairie Honoré Champion, 7 quai Malaquais, Paris, 1979.

GUARDIA SORIANO José, *La educación informal en la novela picaresca española del Siglo de Oro*, Universidad complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1988.

GUILLÉN Claudio, *Toward a definition of the picaresque literature as system*, Princeton, 1971.

GUILLET Eric, *Le roman picaresque en RDA*, Berne (Suisse) : P. Lang, 1997.

HELÍ HERNÁNDEZ Jesús, *Antecedentes italianos y la novela picaresca española*, Madrid : Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982.

LAURENTI Joseph L., *Ensayo de una bibliografía de la novela picaresca española, años 1554-1964*, Madrid : C.S.I.S., 1968.

-----, *Los prólogos en las novelas picarescas españolas*, Madrid : Castalia, 1971.

LÉVY Maurice, *Smollett et les métamorphoses du picaresque. Roman et société en Angleterre au XVIIIe siècle*, Paris : éditions Presses Universitaires de France, 1978.

LÁZARO CARRETER Fernando, « *Lazarillo de Tormes* » en la picaresca, Barcelona : Ariel, 1972.

LÁZARO CARRETER Fernando, LA CONCHA Victor García de, *Nueva lectura del Lazarillo – El deleite de la perspectiva*, Madrid : Castalia, 1981.

LONGHURST Jennifer, *The picaresque in France (1623-1755), with special reference to its Spanish origins*, Exeter, Diss. Phil. Exeter, 1975.

LORETELLI Rosamaria, *Da picaro a picaro. Le trasformazioni di un genere letterario dalla Spagna all'Inghilterra*, Roma: Bulzoni editore, 1984.

-----, *Storia di vagabondi. Dai libri del picaro ai romanzi del Settecento*, Torino: Eureka Edizioni, 1993.

MARAVALL José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid: Taurus, 1986.

MARTINO Alberto, *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554-1753)*, volume I e volume II, Istituti editoriali e poligrafici internazionali Pisa-Roma, 1990.

MEDINA MORALES Francisca, *El léxico de la novela picaresca*, Málaga : Analecta Malacitana, 2005.

MEYER-MINNEMANN Klaus y SCHLICKERS Sabine, *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (Siglos XVI y XVII)*, Biblioteca Áurea Hispánica, 2008.

MICHAUD Monique, *Mateo Alemán moraliste chrétien, de l'apologue picaresque à l'apologétique tridentine*, Paris : Aux amateurs de livres, 1987

MILLER Stuart, *The picaresque Novel*, Cleveland: Press of Case Western University Reserve, 1967.

MINGUET Charles, *Recherches sur les structures narratives dans le Lazarillo de Tormes*, Roma : Bulzoni editore, 1984.

MOLHO Maurice, *Romanciers picaresques espagnols*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, Introduction, p. XI-CXLII.

MONTE Alberto del, *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Firenze : Sansoni, 1957.

-----, *Narratori picareschi spagnoli del Cinque e Seicento*, Parte prima, Milano : Casa editrice Francesco Vallardi, 1965,

MOULONQUET Francis, *Le paysan parvenu de Marivaux : un roman picaresque ?* Mémoire de maîtrise, sous la dir. de Pierre Brunel, Paris IV-Paris Sorbonne, 1980.

NAGY Edward, *El prodigo y el pícaro. La escuela de la vida en el Siglo de Oro español*, Valladolid : Editorial Sever-Cuesta, 1974.

PARKER Alexander A., *Literature and the delinquent. The picaresque novel in Spain and Europe, 1599-1753*, Edinburgh: University Press, 1967.

PRELLWITZ Norbert Von, *Il discorso bifronte di Guzmán de Alfarache*, Bagatto Libri, 1992.

REY HAZAS Antonio, *La novela picaresca*, Madrid : Anaya, 1990.

-----, *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga : Universidad de Málaga, 2003.

RICO Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

RUFFINATTO Aldo, *Las dos caras del Lazarillo*, Editorial Castalia, 2000.

SÁNCHEZ Jean-Pierre, *Le roman picaresque, El Lazarillo de Tormes et El Buscón*, Nantes : éditions du temps, 2006, ouvrage collectif coordonné par Jean-Pierre Sánchez.

SOUILLER Didier, *Le roman picaresque*, Paris : PUF, 1980.

SOUPAULT ROUANE Isabelle, *Le roman picaresque, El Lazarillo et El Buscón*, Sedes-CNED, 2006.

TIERNO GALVAN Enrique, *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Madrid : Editorial Tecnos, 1974.

TURNER GUTIÉRREZ Ellen, *The reception of the Picaresque in the French, English, and German traditions*, Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, Vol. 18, New York: Peter Lang Publishing, 1995.

VALBUENA Y PRAT Angel, *La novella picaresca española*. Estudio preliminar, selección, prólogos y notas, segunda edición revisada y aumentada, Madrid : M. Aguilar editor, 1946.

### **2-ARTICLES SPÉCIFIQUES SUR LA LITTÉRATURE PICARESQUE**

ARDILA J. A. G., « La influencia de la narrativa del Siglo de Oro en la novela británica del XVIII », in *Revista de literatura* 63, 126, p. 402-423.

ASSAF Francis, « Le picaresque dans le page disgracié de Tristan l'Hermitte », in *DSS*, 31<sup>ème</sup> année, n° 125, octobre/décembre 1979, p. 339-47 (Dix-septième siècle, société d'étude du XVIIe siècle, Paris).

BAADER Horst, « Un roman picaresque en France au siècle des Lumières : *Le paysan parvenu* de Marivaux », in *Actes du VIII<sup>o</sup> congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, Köpecki, Bela ; Vajda, György M., Stuttgart : Breber, 1980, p. 361-67.

BALDRAN Jacqueline, « Le roman picaresque ou l'amour confisqué », in *Forum universitaire de Boulogne-Billancourt*, Cycle « Les éducations sentimentales », 31 janvier 2006.

BJORNSON Richard, « The picaresque novel in France, England and Germany », in *Comparative Literature* XXIX (1977a), p. 124-147.

-----, « Social conformity and Justice in Marcos de Obregón », in *Revista de Estudios Hispánicos* 9 (1975), p. 287-307.

BLANCO AGUÍNALA Carlos, « Picaresca española, picaresca inglesa : sobre las determinaciones del género », in *Edad de Oro*, II (1983), p. 49-65.

BOEGLIN Michel, CROS Edmond, PARELLO Vincent, REY Alfonso, « Aux origines du roman : la littérature picaresque espagnole », cours en ligne : [http://meticebeta.univ-montp3.fr/litteraturepicaresque/Introduction\\_generale/page\\_01.htm](http://meticebeta.univ-montp3.fr/litteraturepicaresque/Introduction_generale/page_01.htm), 2008.

BRAU Jean-Louis, « Roman picaresque et prose d'idées. Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán », in *Cahiers de narratologie*, 14, 2008, 16 p.

BRUN Félix, « Pour une interprétation sociologique du roman picaresque » (Lesage et ses sources espagnoles), in *Littérature et société*, Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature, Colloque organisé par l'Institut de Sociologie de l'Université libre de Bruxelles et l'École pratique des Hautes Etudes de Paris du 21 au 23 mai 1964, p. 127-135.

CABO ASEGUINOLAZA Fernando, « Bajtín y la teoría de la historia literaria : el caso de la picaresca », in *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n°3, Año 1994, 46 p.

-----, « La novela picaresca y los modelos de la historia literaria », in *Edad de Oro*, XX, 2001, p. 23-38.

CALZÓN GARCÍA José Antonio, « Los planos narrativos en los prólogos y en la introducción de la Pícara Justina », in *Hesperia, Anuario de Filología Hispánica*, V (2002), p. 33-49.

CAMPBELL Ysla, « López de Úbeda y la teoría picaresca », in *Actas del X congreso de la AIH*, 1992, Barcelona : ed. Antonio Vilanova, p. 381-388.

CARRASCO Félix, « La cara olvidada de « el caso » de Lázaro de Tormes », in *Thesaurus*. Tomo XLII. Núm. 1 (1987), p. 148-155.

-----, « Lazarillo, Tratado VII : Organización narrativa y polifonía de la enunciación » in *Edad de Oro*, XX, 2001, p 39-53.

CARRASCO URGOITI Maria Soledad, « Reflejos de la vida de los moriscos en la novella picaresca », in *La España medieval*, n° 4, 1984, p. 183-224.

CASTILLO Homero, « El comportamiento de Lázaro de Tormes », in *Hispania*, vol. 33, n° 4, Nov. 1959, p. 304-310.

DAMIANI Bruno M., « Aspectos barrocos de la Pícara Justina », in *AIH, Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, 1977, Toronto, p. 198-202.

DAVEY E.R., « The concept of man in Lazarillo de Tormes », in *Modern Language Review* 72 (1972), p. 597-694.

DEL PIERO R.A., « The picaresque philosophy in Guzmán de Alfarache », in *Modern Language Forum* 42 (1957), p. 152-156.

FOULCHÉ-DELBOSC Raymond, « Remarques sur Lazarille de Tormes », in *Cuadernos Hispanoamericanos, Revista mensual de Cultura Hispánica*, n° 312, Madrid, p. 83-97.

FRA-MOLINERO Baltasar, « La identidad de Zaide y la parodia del amor cortés en el Lazarillo de Tormes », in *Romance Quarterly*, Winter 1993, vol. 40, n° 1, p. 23-34.

FROHOCK W. H., « The picaresque in France before Gil Blas » in *Yale French Studies*, 38, May, 1967, p. 222-29.

FURRI Filippo, « Sulla strada del pícaro », in *Argo* (Rivista d'esplorazione) n° 4, Esperienze itineranti nello spazio letterario (passato-sedimento).

GUERREIRO Henri, « A propos des origines de Guzmán : le déterminisme en question », in *Criticón*, núm. 9 (1980), p. 103-169.

GUILLÉN Claudio, « Towards a definition of the picaresque », in *Literature as System*, Princeton: Princeton University Press, 1971, p. 71-106.

GONDEBEAUD Louis, « Récits et romans picaresques en Angleterre (1576-1723) », in *Etudes littéraires*, vol. 26, n°3, 1994, p. 13-27.

GORP Hendrick Van, « Traductions et évolution d'un genre littéraire : le roman picaresque en Europe au XVIIe et XVIIIe siècles », in *Poetics Today*, Vol. 2, n° 4, Translation Theory and Intercultural Relations (Summer-Autumn, 1981), p. 209-219.

GRASS Roland, « Morality in the picaresque novel », in *Hispania* 42, n°2 (1959), p. 192-98.

GUERREIRO Henri, « A propos des origines de Guzmán : le déterminisme en question », in *Criticón*, núm. 9, 1980, p. 103-169.

JOHNSON Herschel C., « Tom Jones and the picaresque tradition », in *SELL-SG*, 26, 1-2, dec. 1985, p. 9-17 (Studies in English Language and Literature), Seinan Gakuin, Japan University, Chuo-ku, Fukuora-shi 810, Japan.

KEPPELHOLZ Heinz, « Le roman picaresque espagnol : évolution et caractéristiques du genre », in *Les Lettres romanes*, XXXIII (1979), p. 127-161.

LÁZARO CARRETER Fernando, « Para una revisión del concepto Novela Picaresca », in *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1968, p. 27-45.

LONGHURST Jennifer, « Lesage and the Spanish tradition: Gil Blas as a picaresque novel », in *Studies in Eighteenth-century French Literature*, University of Exeter, 1975, p. 123-137.

MAC COMBIE F., « Count Fathom and El Buscón », in *Notes and Queries* 7 (1960), p. 247-99.

MICHALSKI André, « El pan, el vino y la carne en el Lazarillo de Tormes », in *La picaresca : orígenes, textos y estructura : actas del I congreso internacional sobre la Picaresca*, 1979, p. 413-420.

MOLHO Maurice, « ¿Qué es picarismo? », *Edad de Oro*, II, 1983, p. 127-135.

MONTESINOS HERREROS M. Carmen, « Aproximación a un estudio semiolingüístico de la picaresca española », in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, XXVII-XXVIII, 1984-1985, Adriatica Editrice, p. 263-284.

MURILLO MURILLO Ana, « The Spanish Jilt: the first english version of la Pícara Justina », in *Sederi, Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, edited by Javier Sánchez Escribano, Universidad de Zaragoza, 1990, p. 157-177.

PASCAL Caroline, « Latence enfantine dans le Lazarillo de Tormes. Bienveillante intercession des traducteurs », in *Revue des Langues néo latines*, vol. 94, n° 312, 2000, p. 49-58.

PARKER A.A., « The psychology of the picaro in El Buscón », in *Moderne Language Review* 42 (1947), p. 58-69.

PESEUX-RICHARD Henri, « A propos du mot pícaro », in *Revue hispanique* 81, n°1 (1933), p. 247-249.

RAMÓN RODRÍGUEZ DE LERA Juan Ramón, « Notas sobre una definición de género picaresco para estudios de literatura comparada », in *Contextos*, XIX-XX/37-40, 2001-2002, p. 359-381.

REY Alfonso, « La novela picaresca y el narrador fidedigno », in *Hispanic Review*, 47, 1979, p. 55-75.

RICO Francisco, « Puntos de Vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca », in *Edad de Oro* III, 1984, p. 227-240.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO Javier, « Lázaro de Tormes, Príncipe de la picaresca », in *Edad de Oro*, XX, 2001, p. 147-162.

RONCERO LÓPEZ Victoriano, « El tema del linaje en el Estebanillo González : la indignitas hominis », in *Bulletin of Hispanic Studies* 70.4 (1993 Oct), p. 415-23.

ROUSSEAU George Sebastian, « Smollett and the picaresque: some questions about a Label », in *Studies in Burke and his time* (1971), p. 1886-1904.

SØRENSEN RAVN JØRGENSEN Kathrine, « Pour une approche du roman picaresque », in *Revue Romane*, Bind 21, 1986, 1.

STEWART Philip, « Une lecture du Gil Blas (1715-1735) d'Alain René Lesage », in *Rereadings: Eight early French novels*, Birmingham: Summa Publicatins, 1984, Chap. IV, p. 89-127.

SPADACCINI Nicholas, « Daniel Defoe and the Spanish picaresque tradition: the case of Moll Flanders », in *Ideologies and Literature 2*, n° 6 (1978), p. 10-26.

TRAN-GERVAT Yen-Mai, « Le roman picaresque et le rire », in *Humoresques*, n° 18, 2003, 14 p.

VAN GORP Henri, « Narration et interprétation : les traductions du roman picaresque espagnol », in *Narration et interprétation*, n° 32, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, sous la direction de Cl. Gothot-Mersch, R. Célis, R. Jongen, 1984.

VASQUEZ DE PRADA André, « La moralité dans le roman picaresque » in *La Table Ronde*, n° 191, déc. 1963, ouvrage collectif, Stanislas Fumet, Paris, éditeur : S.E.P.A.L, 17 pages.

WARDROPPER Bruce W., « El trastorno de la moral en el Lazarillo », in *Nueva Revista de Filología Hispánica 15* (1961) : 441-447, p. 445-446.

WEISGERBER Jean, « A la recherche de l'espace romanesque : Lazarillo de Tormes, Les aventures de Simplicissimus et Moll Flanders », in *Neohelicon*, III (1975), p. 209-227.

WICKS Ulrich, « The nature of Picaresque narrative: a modal approach », in *PMLA*, 89 (1974), p. 240-49.

ZIOMEK Henryk, « El Lazarillo de Tormes y La vida inútil de Pito Pérez: dos novelas picarescas », in *Actas del III congreso de la Asociación internacional de Hispanistas*, 1968, p. 945-954.



## IV-LA FEMME

### 1-OUVRAGES

ANDRÉ Jacques, *La sexualité féminine*, Paris : Presses universitaires de France, 1994.

ASTELL Mary, *A serious proposal to the ladies*, 1694.

BATAILLON Marcel, *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*, Madrid: Taurus, 1969.

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, éditions Galilée, 1979.

BEAUVALET-BOUTOUYRIE Scarlett, *Les femmes à l'époque moderne (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris : Editions Belin, 2003.

BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*, Paris : Editions Gallimard, 1949.

-----, *La vieillesse*, Paris : Gallimard, 1970.

BOMLI W., *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, La Haye : Martinus Nijhoff, 1950.

BLONDEL Madeleine, *Images de la femme dans le roman anglais de 1740 à 1771*, Paris : Honoré Champion, 1976.

CALZÓN GARCÍA José Antonio, *Enunciación, Alteridad y Polifonía en la Pícara Justina*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, Facultad de Filología, departamento de Filología española, 2007.

COSTA PASCAL Anne-Gaëlle, *Maria de Zayas, une écriture féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or. Une poétique de la séduction*, Paris : L'Harmattan, 2007.

DEFOE Daniel, *An essay upon projects*, 1696.

DELFIN VAL José, *La picaresca femenina, putarazanas, bujarrones y cornicantores*, Ambito edizione, 2008.

DIDEROT, *Sur les femmes (1772)*, Paris : Léon Pichon, 1919.

DUBY Georges, Perrot Michelle, *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di Nathalie Zemon Davis e Arlette Farge, Editori Laterza, 2002.

ECHAVEZ NELSY, ESTUDILLO Luis Martín, PALANCO Pilar, *Contra las normas, las picaras españolas (1603-1632)*, Madrid, 2005.

FAUCHERY Pierre, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle. 1713-1807. Essai de gynécomythie romanesque*, Paris : Librairie Armand Colin, 1972.

FLEURY Claude (Abbé), *Traité sur le choix et la méthode des études*, 1685.

FOURNIVAL Richard de, *Il Bestiario d'amore e La risposta al Bestiario (Li Bestiaires d'amours e li response du Bestiaire)*, Parme : Pratiche Editrice, 1987.

FRAISSE Geneviève, *Les femmes et leur histoire*, Paris : Editions Gallimard, 1998.

GEFFRIAUD ROSSO Jeannette, *Etudes sur la féminité aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Pisa : Editrice Libreria Goliardica, 1984.

GODINEAU Dominique, *Les femmes dans la société française (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris : Armand Colin, 2003.

GONCOURT Edmond et Jules de, *La femme au dix-huitième siècle*, Paris : Librairie Firmin-Didot, 1862.

GRÉARD Octave, *L'éducation des femmes par les femmes*, 1886.

HANRAHAN Thomas, *La mujer en la picaresca española*, Madrid : Ediciones José Porrúa Turanzas, Bibliotheca Tenanitla, 1967.

----, *La mujer en la novela picaresca de Mateo Alemán*, Madrid : Ediciones José Porrúa Turanzas, Bibliotheca Tenanitla, 1964.

HEUGAS Pierre, *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux : Institut d'Etudes ibériques et ibéro-américaines, 1973.

HOFFMANN Paul, *La femme dans la pensée des Lumières*, éditions Ophrys, 1977.

KERST Henri, *La femme dans la société anglaise (étude et témoignages littéraires)*, Paris : Editions Masson et Cie, 1971.

LAQUEUR Thomas, *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Gallimard, 1992.

LAZARD Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris : Presses Universitaires de France, 1985.

LEÓN, Fray Luis de, *La perfecta casada*, 1583.

LOCKE John, *Some thoughts concerning education (Essai sur l'éducation)*, 1693.

MANCUSO Emilia, *María de Zayas, una donna in difesa delle donne nella Spagna del'600*, Roma : Cooperativa Editrice "Il Ventaglio", 1980.

MARAVALL José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid : Editorial Gredos, 1981 (terza edición revisada).

MAS Amédée, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo*, Paris : ediciones Hispano-Americanas, 1957.

MONTAUBAN Jeanine, *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*, Madrid : Visor Libros, 2003.

OVIDIO, *L'arte di amare (ars amatoria)*, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1969.

POULLAIN DE LA BARRE François, *De l'égalité des deux sexes*, 1673.

REYNIER Gustave, *La femme au XVIIe siècle*, Paris : J. Gamber, 1929.

REY HAZAS Antonio, *Picaresca femenina, La hija de Celestina. La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, Barcelona : Plaza y Janés, 1986.

RUIZ Juan (Arcipreste de Hita), *Libro de buen amor*, Madrid : Espasa-Calpe, 1967.

RONQUILLO Pablo J., *Retrato de la pícara : la protagonista de la picaresca española del XVII*, Madrid : Nova Scholar, 1980.

SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON François de, *Traité de l'éducation des filles*, 1687.

TALENS Genaro, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid : edit. Júcar, 1975.

TAYLOR Gordon Rattray, *The Angel-Makers. A study in the psychological origins of historical change, 1750-1850*, London: Heinemann, 1958.

TERTULLIANO, *Gli ornamenti delle donne (De cultu feminarum)*, Parma : Pratiche Editrice, 1987.

VIGIL María Dolores, *La vida de las mujeres en los siglos XVI-XVII*, Madrid : Siglo XXI, 1989.

VIVÉS Juan Luis, *De institutione feminae christianae (De l'institution de la femme chrétienne)*, 1523.

WOLLSTONECRAFT Mary, *A vindication of the rights of woman*, 1792.

ZAFRA Enriqueta, *El papel de la prostitución en la picaresca femenina*, Thesis doctoral, University of Toronto, Departement of Spanish and Portuguese, 2004.

### 2-ARTICLES

ALEGRE José María, « Las mujeres en el Lazarillo de Tormes », in *Arbor*, vol. 117, n° 460, 1984, p. 23-35.

ARREDONDO Maria Soledad, « Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro », in *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n° 11, Madrid, Edit. Complutense, 1993, p. 11-33.

BERTIN-ELISABETH Cécile, « Les archétypes féminins dans les récits picaresques : entre tradition et subversion », in *Crisoladas, Revue du C.R.I.S.O.L.* 16/17, n° 2, 2007, actes du colloque des 30-31 mars 2007 tenu à l'Institut Cervantes à Lyon, p. 355-371.

CAÑEDO Jesús, « Tres picaros, el amor y la mujer », in *Iberorromania*, volume 1969, Issue 1, p. 193-227.

CRUZ Anne J., « The abjected feminine in the Lazarillo de Tormes », in *Crítica Hispánica*, vol. XIX, n° 1 & 2, 1997, p. 99-109.

DAGHISTANY Ann, « The pícara nature », in *Women's studies*, 1977, Vol. 4, p. 51-60.

DAMIANI Bruno, « La Lozana Andaluza : tradición literaria y sentido moral », in *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por Carlos H. Magis, 1970, p. 241-248.

FITZMAURICE-KELLY Julia, « Women in Sixteenth-Century Spain », in *Revue Hispanique* 70, 1927, p. 557-632.

FOULCHÉ-DELBOSC Raymond, « Observations sur la Célestine », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, Revista mensual de Cultura Hispánica, n° 312, Madrid, p. 28-80.

FRADEJAS LEBRERO José, « Las pícaras menores : Elena, Teresa, Rufina », in *Insula*, 43, n° 503, 1988, p. 12-13.

FRA-MOLINERO Baltasar, « La identidad de Zaide y la parodia del Amor Cortés en el Lazarillo de Tormes », in *Romance Quarterly*, winter 1993, vol. 40, n° 1.

GARCÍA Martha, « Reivindicación de la efigie femenina en el Lazarillo de Tormes », in *Revista literaria Katharsis*, n° 8, septiembre 2009, p. 1-16.

GIRAUD Yves, « Image et rôle de la femme dans le Roman comique de Scarron », in *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, deuxième édition revue et corrigée, Paris : éditions Jean-Michel Place, 1984, p. 67-90.

GUERRA-CUNNINGHAM Lucía, « El personaje literario femenino y otras mutilaciones », in *Hispanamérica* 43, 1986, p. 3-19.

-----, « El personaje literario femenino como símbolo de trascendencia y agente activo de la transgresión in Hispanamerica », in *Revista de Literatura*, 43, p. 13-19.

GOLDIN Jeanne, « Topos et fonctionnement narratif: la maquerelle dans *L'Histoire comique de Francion* », in *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977, p. 89-117.

HOFFMANN Paul, « Marivaux féministe », in *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XV, 2, Etudes littéraires, Strasbourg, 1977, p. 91-100.

HUFTON Olwen, « Donne, lavoro e famiglia », in *Storia delle donne dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di N. Zenon Davis e A. Farge, editori Laterza, 2002 p. 15-52.

IMPERIALE Louis, BRIOSCO Héctor, « Inquietudes maternas como primer móvil en la prosa picaresca », in *Revista de la Universidad veracruzana* 111, july/sept 1999, p.37-56.

KELLER-RAHBÉ Edwige, « "Du théâtre ! Ma fille !" : actrices en romancie aux XVIIe et XVIIIe siècles », in *Communication pour la Society for Seventeenth Century French Studies conference*, Londres, 10-12 sept. 2009, 30 pages.

LAFON Sylvie, « La parole est d'argent, le silence est d'or : le commerce des mots dans *Moll Flanders* » in *Lectures d'une œuvre Moll Flanders de Daniel Defoe*, ouvrage collectif coordonné par Georges Lamoine, éditions du temps, 1997, p. 41-49.

LIRIS Elisabeth, « Les femmes dans la société française XVIe-XVIIIe siècle », in *Annales historiques de la Révolution française*, n° 340, avril-juin 2005, p. 181-183.

MARTÍNEZ-GONZÁLEZ Julia, « La madre del pícaro : la gran desconocida », in *HiperFeira* 9.

MATTHEWS GRIECO Sara F., « Corpo, aspetto e sessualità », in *Storia delle donne dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di N. Zenon Davis e A. Farge, Laterza editori, 2002, p. 53-99.

-----, « Corps et sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime », in *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, sous la dir. de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, éditions du Seuil, 2005.

MICHAUD Monique, « Cervantes : à nouvelle exemplaire, femme exemplaire », in *Cervantes, La Licorne*, UFR Langues littératures Poitiers, 36/152, p. 71-92.

MORTIER Roland, « Libertinage littéraire et tensions sociales dans la littérature de l'Ancien Régime : de la Pícara à la fille de joie », in *Revue de littérature comparée*, 46<sup>ème</sup> année, n° 3, juillet-septembre 1972, p. 35-45.

NIEMEYER Katharina, « ¿Quién creerà que no he de decir más mentiras que letras? », El Libro de entretenimiento de la Pícara Justina de Francisco López de Úbeda (Medina del Campo, 1605) in *La Novela Picaresca : concepto genérico y evolución del género (Siglos XVI y XVII)*, di Klaus Meyer-Minnemamm, Sabine Schlickers, Iberoamericana Editorial, 2008, p. 193-221.

MYLNE Vivienne G., « A picara in Candide: Paquette », in *College Literature* 6, n°3 (Fall 1979), p. 205-210.

ORNSTEIN Jacob, « La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana », in *Revista de Filología Hispánica*, III/1, 1941, p. 219-232.

PÉREZ VENSALÁ Valentín, « Del bufón al pícaro. El caso de La pícara Justina », in *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, 1999, 17, p. 215-250.

PERRY Mary Elizabeth, « Deviant insiders: legalized prostitutes and consciousness of women in early modern Seville », in *Comparative Studies in Society and History*, 27 (1985), p. 138-158.

PRAAG J.A. Van, « La pícara en la literatura española », in *The Spanish Review*, vol. III, nov. 1936, n° 2.

RABATÉ Philippe, « La femme alémanienne entre Ève satanique et Ève touchante : réflexions sur quelques figures féminines dans le Guzmán de Alfarache », in *La femme dans la littérature et l'iconographie du siècle d'or : Vénus, Ève, Marie ?* Ed. N. Dartai-Manrazana et E. Marigno., Lyon : Atelier RIME, 2008, p. 326-354.

REY HAZAS Antonio, « Novela picaresca y novela cortesana : La Hija de Celestina de Salas Barbadillo », in *Edad de Oro II*, 1983, p. 137-156.

-----, « Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en La pícara Justina », in *Edad de Oro*, vol. 3, 1984, p. 201-226.

-----, « El bestiario emblemático de la Pícara Justina », in *Edad de Oro XX*, 2001, p. 119-145.

RODRÍGUEZ-LUIS Julio, « Pícaras: The Modal Approach to the Picaresque », in *Comparative Literature*, vol. 31, n° 1 (Winter, 1979), p. 32-46.

RODRÍGUEZ MANSILLA Fernando, « La niña de los embustes, entre Salas Barbadillo y Castillo Solórzano », in *DICENDA cuadernos de Filología Hispánica*, 2009, vol. 27, p. 109-130.

SOGUERO Francisco M., « El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina », in *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, n° 15. Servicio de Publicaciones, UCM, Madrid, 1997, p. 289-303.

SPENCER Samia, « La femme dans l'œuvre romanesque de Marivaux », in *The USF Language Quarterly*, Volume XV, Spring-Summer 1977, numbers 3-4, p. 9-14.

TENA TENA Pedro, « La cosmética áurea a través de mujeres literarias », in *Lemir*, n° 8 (2004), ISSN 1579-735X.

TERRIEN Nicole, « Fashion Fashions : Mode (s) et mise (s) en scène de l'héroïne chez Defoe, de Moll Flanders à Roxana », in *Printemps*, 1997, p. 121-131.

TORRES Luc, « La pícara Justina, entre l'Espagne, la France et l'Italie », in *Bulletin Hispanique*, tome 109, n° 1, juin 2007, p. 137-155.

VIENNE-GUERRIN Nathalie, « La réécriture de la Mégère dans le théâtre de Shakespeare » in *Réécritures : colloque du 15 mai 1997 et 6-7 novembre 1998* de Jean-Pierre Maquerlot.

WEINER Jack, « Lázaro y las Mujeres : Protagonistas que Comparten un Sino Parecido », in *Dirección general de Bibliotecas de la Universidad veracruzana*, 1968, p. 359-365.

WELLES Marcia L., « The Pícara: Towards Female Autonomy or the Vanity of Virtue », in *Romance Quarterly*, n° 33 (1986), p. 63-70.

ZAFRA Ketty, « El mundo de la prostitución en La Hija de Celestina : el castigo del desorden » en *Publicación en la Red de las Actas del 40 congreso de la ACH*, 2004, 11 p.

ZECEVIC Patricia D., « La pícara Justina a la luz de la teoría de parler-femme de Luce Irigaray », in AIH, Actas XII, 1995, p. 282-291.

### V-DICTIONNAIRES

#### POUR LA LANGUE ESPAGNOLE :

ALONSO Martín, *Diccionario histórico y moderno de la lengua española* (Siglos XII al XX).

COVARRUBIAS OROZCO Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de 1611.

*Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, 22<sup>o</sup> edición : 2001.

EGUÍLAZ Y YANGUAS Leopoldo de, *Glosario etimológico de las palabras españolas*, 1886.

GARCÍA-PELAYO Y GROSS Ramón et Testas Jean, *Dictionnaire Français Espagnol*, Paris : Larousse, collection Saturne, 1967.

MOLINER María, *Diccionario de uso del español*, 1966.

#### POUR LA LANGUE ANGLAISE :

ATKINS Beryl T., DUVAL Alain, MILNE Rosemary C., *Robert & Collins, dictionnaire Français-Anglais*, 1983.

FOWLER H.W., *A dictionary of Modern English Usage*, Guild Publishing London, 1965.

JOHNSON Samuel, *Dictionary of the English Language*, édition de 1792.

SIMPSON J. A. and WEINER E. S. C., *The Oxford English Dictionary*, Oxford: Clarendon Press, 1989.

*Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, 1993.



### **POUR LA LANGUE FRANÇAISE :**

CAYROU Gaston, *Dictionnaire du français classique. La langue du XVII<sup>e</sup> siècle*, Le livre de poche, réédition de la 2<sup>e</sup> édition de 1924, septembre 2000.

*Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694.

*Dictionnaire historique de la langue française*, 1698.

*Dictionnaire universel français et latin*, 6<sup>e</sup> édition, Trévoux, 1771.

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel*, Rotterdam, 1690.

OUVRARD Christine, *Synonymes et Contraires*, Larousse, 2005.

REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, éditions Le Robert.

## ANNEXES

**Annexe n° 1** : Francisco Goya, « Mayas al balcón » (Metropolitan Museum of Art, New York), 1835.

« Mayas au balcon » (traduction libre).

Dans ce tableau de Goya, les deux jeunes femmes sont exposées comme de la marchandise. Elles sont mises en évidence par une intense lumière alors que les deux jeunes hommes (probablement leurs proxénètes ou maris) sont sombres et relégués au second plan. Les deux hommes aux regards menaçants sont enveloppés dans leur cape et ne montrent qu'une partie de leur visage. Ils semblent contrôler la situation.

**Annexe n°2** : Francisco Goya, « Maya y Celestina al balcón » (Collección B. March, Palma de Mallorca, España), 1808-12.

« Maya et Celestina au balcon » (traduction libre).

La jeune fille qui est représentée au premier plan est accoudée sur la balustrade d'un balcon. Nous ignorons si elle observe quelqu'un devant elle ou si elle est perdue dans ses pensées. Derrière elle, en retrait et dans l'obscurité, se trouve une vieille dame qui sourit. Dans sa main elle tient un chapelet et avec l'autre main elle indique la jeune fille. La religiosité de l'entremetteuse est soulignée par la présence du chapelet. Bien qu'il ne fasse pas très chaud puisqu'elle enveloppe ses mains dans son voile, la demoiselle laisse sa poitrine découverte, celle-ci est mise en valeur par une intense lumière qui souligne aussi l'inclination de son corps et la courbe du rideau qui cache le lieu où elle exerce sa profession. Goya a certainement été influencé par le célèbre ouvrage de Fernando Rojas, *La Celestina*.

**Annexe n° 3** : Francisco Goya, « Ni así la distingue » (Caprichos n° 7), 1796-97.

« Même ainsi il ne la reconnaît pas » (traduction libre).

Ce dessin de Goya représente la rencontre d'un gentilhomme et d'une jeune fille qui a suscité son intérêt. Goya se moque de cet homme qui observe de près la demoiselle à l'aide de sa lorgnette. Il remarque son doux sourire mais il ne s'aperçoit pas que son corps est déhanché et que ses pieds sont ouverts. Il n'a probablement pas été informé de la façon dont on reconnaît une prostituée, notamment à la pointe des pieds tournée vers l'extérieur et au dandinement du corps.

Los Caprichos (Les caprices) est une série de gravures du peintre espagnol Francisco Goya (1746-1828), consistant en une satire de la société espagnole de la fin du XVIIIème siècle. Il emploie une technique mixte d'eaux-fortes, d'aquatinte et de pointe sèche. En 1799, quatre-vingts de ces gravures ont été éditées.

**Annexe n°4** : William Hogarth, « Moll as a mistress of a Jewish merchant hides her lover », 1731.

« Moll, maîtresse d'un marchand juif, cache son amoureux » (traduction libre).

Le peintre et graveur anglais William Hogarth (1697-1764) a réalisé une série de six tableaux qu'il achève à la fin de 1731 (les originaux de ces tableaux ont été détruits dans un incendie en 1755) racontant l'histoire malheureuse d'une jeune fille de campagne qui arrive à Londres et devient une prostituée : A Harlot's Progress (La carrière d'une prostituée). Hogarth s'est probablement inspiré du célèbre roman contemporain de Daniel Defoe « Moll Flanders ».

Dans ce tableau, Moll est la maîtresse d'un riche marchand juif qui l'entretient et lui permet de vivre dans un luxe effréné. La scène montre Moll en train de renverser une petite table pour attirer l'attention du marchand pendant que son amant quitte la pièce en catimini.

**Annexe n°5** : William Hogarth, « Moll, in debt, is prosecuted by Sir John Gonson, a whore-hunter of the period », 1731.

« Moll, endettée, est poursuivie par Sir John Gonson, un chasseur de prostituée de l'époque ».

**Annexe n°6** : Etienne Jaurat, « La conduite des filles de joie à la Salpêtrière » (Musée Carnavalet, Paris), 1755.

Etienne Jaurat (1699-1789), peintre et dessinateur français de l'âge baroque, a représenté dans ce tableau le transport des prostituées à la prison de la Salpêtrière. Louis XIV avait ordonné d'arrêter et d'emprisonner les femmes coupables de prostitution et de les garder enfermées tant qu'elles ne s'étaient pas repenties.

**Annexe n°7** : William Hogarth, « Moll in prison » (She beats hemp among the other criminals, while her maid encourages theft), 1731.

« Moll en prison » (Elle bat le chanvre parmi les autres criminelles, pendant que la jeune fille encourage le vol) (traduction libre).

Moll est emprisonnée dans la prison de Bridewell. Elle bat ici le chanvre pendant que le gardien de prison la menace et indique quelle est sa besogne à effectuer.

**Annexe n°8** : Bartolomé Esteban Murillo, « Las Gallegas en la ventana » (National Gallery, Washington), 1670.

« Les Galiciennes à la fenêtre » (traduction libre).

Dans ce tableau, le célèbre peintre espagnol Murillo (1617-1682) a représenté une jeune fille souriante et attrayante penchée à la fenêtre pour mieux se faire remarquer ; derrière elle, se tient une femme qui se cache derrière un voile et essaie de retenir un sourire malicieux. Il s'agit probablement d'une entremetteuse et d'une jeune prostituée puisque le peintre les qualifie de « Galiciennes » et à l'époque les Galiciennes avaient une très mauvaise réputation.

**Annexe n°9** : Francisco Goya, « El tiempo hablará » (Caprichos), 1796-97.

« Le temps parlera » (traduction libre).

Le peintre a représenté une jeune fille incarcérée à laquelle on a attaché les poignets. Elle semble calme, pensive, résignée. Son corps est illuminé par une lumière qui ne provient pas de l'extérieur ; peut-être est-ce une lumière intérieure, signe de l'espoir qu'elle conserve. La jeune femme est seule dans sa cellule, Goya fait probablement allusion aux prisons de l'Inquisition car les prisonniers y étaient isolés pour éviter qu'ils ne communiquent entre eux.

**Annexe n°10** : Francisco Goya, « Bellos consejos » (Caprichos n° 14), 1796-97.

« Bons conseils » (traduction libre).

La vieille femme ayant perdu sa beauté, elle a dorénavant pour tâche de transmettre son savoir à la jeune et belle demoiselle qui débute sa carrière.

**Annexe n°11** : Juan Morales y Fe, « La nave de la vida picaresca », 1605.

« Le navire de la vie picaresque » (traduction libre).

Pour de plus amples détails nous conseillons de consulter le site :

<http://meticebeta.univ-montp3.fr/litteraturepicaresque/htm>, duquel nous avons tiré ces informations.

Cette gravure de Juan Morales y Fe a paru dans la première édition de la *Pícara Justina*, en 1605. La célèbre Justina, protagoniste du roman de Francisco de Úbeda, se dresse au pied du mât central ; elle tient entre ses mains un ouvrage sur la couverture duquel il est possible de lire les vers d'une chansonnette traditionnelle « Hola, que me lleva la ola », devise de ceux qui vivent au jour le jour sans se soucier du lendemain. Justina est accompagnée des célèbres pícaros de la littérature espagnole. Derrière elle se trouve Guzmán de Alfarache, à sa gauche se tient Celestina, l'héroïne de Fernando de Rojas et dans la petite barque se trouve Lazarillo de Tormes. Tous les quatre naviguent sur le fleuve de l'oubli (el río del olvido) qui les conduit vers leur destin, représenté sur la rive opposée par un squelette : la mort.

**Annexe n°12** : Francisco Goya, « ¿Quién mas rendido? » (Caprichos n° 27), 1796-1799.

« Qui est le plus sous l'emprise de l'autre ? » (Traduction libre).

La beauté et l'élégance de la jeune fille ne manquent pas d'attirer l'attention du jeune garçon qui montre un intérêt marqué pour la demoiselle. Mais celle-ci ne semble pas apprécier ses avances. Le titre attribué par Goya à cette gravure dénote toute l'ironie du peintre qui représente nettement l'indifférence de la jeune fille et la quasi prosternation du jeune homme.

**Annexe n°13** : Simon Vouet, « La diseuse de bonne aventure » (National Gallery of Canada, Ottawa), 1617.

Dans ce tableau du peintre français Simon Vouet (1590-1640), nous voyons une jeune bohémienne, assistée par une vieille femme qui profite de la distraction créée par la demoiselle pour dépouiller le jeune homme.

**Annexe n°14** : Pietro Longhi, « Le filandiere » (Ca' Rezzonica, Venezia), 1751-52.

« Les fileuses » (traduction libre).

Filippo Pedrocco, dans son dossier sur le peintre vénitien Pietro Longhi (1701-1785) (Art Dossier, Giunti, 1993) indique que la présence du fuseau et de la quenouille met en évidence de manière tout à fait compréhensible pour le spectateur de l'époque, la condition de prostituée de ces jeunes femmes dans la Venise du XVIIIème siècle.

**Annexe n°15** : Pietro Longhi, « La modista » (Metropolitan Museum, New York), 1746.

« La modiste » (traduction libre).

Dans ce tableau, la jeune femme assise sur une chaise semble à l'écoute de la vieille dame qui lui propose probablement une affaire. Cette dernière montre du doigt un gentilhomme tenant en sa main une bourse. Cette manigance se fait à l'insu de l'autre femme (peut-être la mère) endormie sur la chaise à côté.

**INDEX DES NOMS CITÉS**

**A**

ALEMÁN, Mateo, 14, 15, 29, 130,  
141, 197, 210, 335

ALLEN, Walter, 25

ALONSO, Martín, 298

AMBROISE, Saint, 53, 311

ARISTOPHANE, 98

AUDIGUIER, Pierre d', 18

AUGUSTIN, Saint, 53, 293, 311

APULÉE, 12

ASTELL, Mary, 54

**B**

BACHELARD, Gaston, 167, 238, 239,  
240

BACKER, George De, 19

BAKHTINE, Michaël, 190, 248

BARTHES, Roland, 37, 170

BAREZZI, Barezzo, 20

BATAILLON, Marcel, 16, 24, 171

BEAUVALET-BOUTOUYRIE, Scarlett,  
337

BEAUVOIR, Simone de, 278

BERCHTOLD, Jacques, 229

BLAKESTON, James, 19

BLANCHOT, Maurice, 167

BOCACCE, 325

BOMLY, P. W., 61, 142, 154

BONFONS PARISIEN, Pierre, 18

BOUTERWEK, Friedrich, 23

BREMOND, Claude, 38, 40, 83, 118,  
125, 136, 297

BRÉMOND, Gabriel, 20

BRETONNE, Rétif de la, 21

BURLAMAQUI, Jean-Jacques, 79

**C**

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, 26

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de,  
16, 28, 29, 32, 54, 94, 199, 325

CAVILLAC, Michel, 8

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de,  
26, 36, 193

CHAPELAIN, Jean, 20

CHAPPUYS, Gabriel, 20

CHARLES QUINT, 7

CHARLES IX, 148

CHARNES, Abbé de, 18, 19

CHETWIND, Philip, 20

CICÉRON, 53

CISNEROS, Cardinal, 52

CIVIL, Pierre, 13

CONFUCIUS, 292

CORREAS, Gonzalo, 219

CORRUBIAS, Sebastián de, 298

CROS, Edmond, 24

### D

DARWIN, Erasmus, 57

DAVIES OF KIDWELLY, John, 21, 22

DEFOE, Daniel, 34, 56, 79, 92, 106, 117, 119, 135, 152, 174, 212, 218, 229, 237, 252, 281, 292, 295, 315

DELFÍN VAL, José, 27

DELICADO, Francisco, 14

DELOFFRE, Frédérick, 32

DELON Michel, 219

DÉMORIS, René, 32

DIDEROT, Denis, 34, 125, 133, 141, 195

DIEZ DE CALATAYUD, Manuel, 306

DURAND, Gilbert, 167

### E

ECHAVEZ, Nelsy, 27

EPHÈSE, Héraclite d', 239

ESPINEL, Vicente, 16, 29, 130, 198, 220

ESTUDILLO, Luis Martín, 27

### F

FÉNELON, Abbé de, 55

FIELDING, Henry, 34, 35, 36, 61, 66, 82, 100, 120, 122, 124, 139, 175, 190, 216, 224, 225, 240, 242, 252, 291, 305

FIELDING, Sarah, 56

FLEURY, L'Abbé, 55

FOLENGO, Teofilo, 13

### G

GENESTE, Sieur de la, 20, 21

GENETTE, Gérard, 167, 169, 248, 249, 262

GIGINTA, Michel de, 11, 12

GOLDIN, Jeanine, 126

GONCOURT, Les frères, 79, 146

GRÉARD, Octave, 55

GRÉGOIRE, Saint, 53

GREIMAS, Algirdas Julien, 38, 40

GRIECK, J. de, 21

GRIMMELSHAUSEN, 37

GUILLÉN, Claudio, 25

### H

HAMON, Philippe, 169

HANRABAN, Thomas, 27

HEIDEGGER, Martin, 293

HENRI VII, 34

HERMITE, Tristan L', 30

HEAD, Richard, 34

HORACE, 278

HURTADO DE MENDOZA, Diego, 18

### I

Isabelle la catholique, 52

### J

JOLY, Monique, 186, 325, 326

### K

KELLER-RAHBÉ, Edwige, 145

KIRKMAN, Francis, 34

### L

LAFON, Sylvie, 153, 315

LERMES, Duc de, 8

LEÓN, Fray Luis de, 78, 79

LESAGE, Alain-René, 20, 32, 71, 124, 133, 136, 137, 227, 229, 278, 296, 309

LOCKE, John, 56

LOPE DE VEGA, Félix, 26, 54, 203

LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, 13, 16, 22, 69, 325, 328, 346

LOUIS XIV, 148

LUNA, Juan de, 14, 18, 71, 72, 86, 87, 88, 139

LUTHER, Martin, 54

### M

MABBE, James, 20

MAINTENON, Madame de, 55

MARAVALL, José Antonio, 10, 216

MARIVAUX, Pierre de, 32, 33, 299, 323, 324

MARTIN, Christophe, 219

MAS, Amédée, 79

MATTHEWS-GRIEGO, Sara F., 76, 150, 158

MEDINA, Fray Juan de, 11

MEERE, Jean Van, 18

MICHALSKI, André, 84

MITTERAND, Henri, 168, 248

MOESCHLER, Jacques, 311

MOLHO, Maurice, 23

MOLINA, Tirso de, 26

MONTALBÁN, Juan Pérez de, 54

MONTANDON, Alain, 35

MONTAUBAN Jeanine, 161

MOULONGUET, Francis, 33

### N

NASHE, Thomas, 34



### O

OLIVARES, Comte d', 9

ORIGÈNE, 293

OVIDE, 299, 309

### P

PALANCO, Pilar, 27

PARKER, Alexandre A., 16

PAUL IV, Pape, 9

PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal, 12

PETRONIUS, 12

PHILIPPE II, 8, 15

PHILIPPE III, 8, 9

PHILIPPE IV, 9, 148

PLATON, 53

POUILLON, Jean, 268

POULET, Georges, 268

POULLAIN DE LA BARRE, François,  
54

PUFENDORF, Samuel Von, 79

### Q

QUEVEDO, Francisco de, 16, 21, 29,  
76, 79, 155, 198, 229

### R

RACLOTS, Sieur de, 21

REBOUL, Anne, 311

REY, Alfonso, 26

RICO, Francisco, 13, 16, 160, 161

ROCHE, Daniel, 301

ROJAS, Fernando de, 13, 125

ROMAIN, Jules, 277

RONQUILLO, Pablo Javier, 27, 61,  
243, 307, 348

RONSARD, Pierre de, 278

ROSSIAUD, Jacques, 192

ROTTERDAM, Erasme de, 54

ROUSSEAU, Jean-Jacques, 146, 147,  
225, 311

ROWLAND, David, 19

### S

SALAS BARBADILLO, Alonso  
Jerónimo de, 16, 22, 28, 29, 31, 239,  
260, 312, 325, 346

SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, 60

SARTRE Jean-Paul, 253

SAUGRAIN, Jean, 17, 18, 19

SCARRON, Paul, 22, 31, 143, 147,  
295, 296

SÉNÈQUE, 53

SMOLLETT, Tobias, 34, 35, 36, 89,  
91, 132, 200, 201, 245, 255

SONNET, Martine, 58

SOREL, Charles, 30, 87, 88, 255

SOUBEYROUX, Jacques, 169

SOUILLER Didier, 25, 28

STEVENS, John, 21, 22

### T

TENA TENA, Pedro, 306

TERTULLIEN, 54, 307

TODOROV, Tzvetan, 249

TRÓTULA, 306

### V

VAQUETTE D'HERMILLY, Nicolas-Gabriel, 21

VILLEDIEU, Madame de, 31, 173, 234, 239, 244, 269, 288, 296, 322

VIVÉS, Juan Luis, 11, 54

VOLTAIRE, 32, 33, 176, 199, 233, 240, 244, 289

### W

WEINRICH, Harald, 268

WEISGERBER, Jean, 168, 177

WOLLSTONECRAFT, Mary, 56, 57

### Z

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, 54

## TABLE DES MATIÈRES

### REMERCIEMENTS

<b>RÉSUMÉ</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>6</b>
<b>I-Le contexte économique, politique, social et religieux de la picaresque espagnole</b>	<b>7</b>
1-La situation économique et politique	7
2-La situation sociale	9
3-La question religieuse	10
4-Le fléau de la pauvreté	11
<b>II-Les prémices du genre picaresque</b>	<b>12</b>
<b>III-Évolution du roman picaresque espagnol</b>	<b>14</b>
1-Les textes fondateurs	14
2-Une œuvre satirique : El Buscón	15
3-Les romans picaresques féminins	16
4-La vie de l'écuyer Marcos de Obregón	16
<b>IV-La fortune de la picaresque en dehors de l'Espagne</b>	<b>17</b>
1-Lazarillo de Tormes	17
2-Guzmán de Alfarache	20
3-El Buscón	21
4-La Pícara Justina	22
5-La Hija de la Celestina	22
<b>V-Qu'entend-on par roman picaresque ?</b>	<b>23</b>
<b>VI-Pourquoi l'univers féminin du picaresque ?</b>	<b>26</b>
<b>VII-Le choix du corpus</b>	<b>28</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : LES FIGURES FÉMININES</b>	<b>39</b>
<b>I-La jeune fille (Agent et objet du désir) : La jeune fille noble, la jeune bourgeoise, la jeune fille du peuple</b>	<b>41</b>
1-La beauté de la jeune fille	43
2-L'éducation de la jeune fille	52
3-La vertu de la jeune fille	65

<b>II-La femme mariée</b>	<b>78</b>
1-La conception du mariage	78
2-Un agent améliorateur : la bonne épouse	81
3-Un agent dégradateur : la mauvaise épouse	83
3-1- La femme infidèle	83
3-2- La prostituée légitimée	95
3-3- La mégère	98
3-4- La femme dépensière	101
<b>III - La mère (Un agent conservateur)</b>	<b>103</b>
1-Un agent protecteur	103
1-1-La mère nourricière et protectrice	103
1-2-La mère de substitution	106
2-Un agent frustrateur	108
2-1-La mère absente	108
2-1-1-Le décès	108
2-1-2-L'abandon	109
2-1-2-1-Le déshonneur	110
2-1-2-2-L'indigence	111
2-1-2-3-La condamnation	114
2-1-2-4-Le refus de la condition de mère	115
2-2-La mère indigne	115
2-3-La mère jalouse	117
<b>IV-La femme en dehors du mariage</b>	<b>118</b>
1-Un agent influenceur	119
1-1-L'agent informateur et l'agent dissimulateur	119
1-2-L'agent conseiller et l'agent déconseilleur	124
1-2-1-Une créature repoussante	126
1-2-2-Une intermédiaire intéressée	131
1-3-L'agent séducteur et l'agent intimidateur	136
1-3-1-La veuve et la vieille fille	136
1-3-2-La comédienne	143
1-3-3-La prostituée	148
1-3-4-La femme entretenue	150
2-Un patient	154
2-1-La religieuse	154
2-1-1-Le repli	154
2-1-2-Une victime	157
2-2-La femme dans le besoin	157
2-3-La femme seule	164

<b>DEUXIÈME PARTIE : LES ESPACES DU FÉMININ</b>	<b>166</b>
<b>I-Les espaces topographiques</b>	<b>170</b>
<b>II-Les fonctions narratives des lieux</b>	<b>177</b>
1-L'initiation	177
1-1-l'auberge familiale	178
1-2-la maison	179
1-3-la rue	181
1-4-la prison	182
2-La transgression	184
3-La rencontre	186
3-1- l'auberge	186
3-2- la taverne	192
3-3- le château	194
3-4- l'église	196
3-5- le bal	200
3-6- le théâtre	203
3-7- le carrosse	205
3-8- le bateau	206
3-9- la rue	208
3-10-la route	213
3-11-l'espace naturel	215
4-La réussite sociale	216
4-1-la ville	216
4-2-le nouveau monde	218
5-La séduction	219
5-1-la fenêtre	219
5-2-la maison	222
6-L'enfermement	224
6-1-La chambre	224
6-2-Le couvent	225
6-3-La caverne	227
6-4-La cabane	228
6-5-La prison	229
7-Le refuge	233
7-1-Le couvent	233
7-2-La cabane	234
7-3-La chambre	235
8-La chute	236

<b>III-Les fonctions symboliques des lieux</b>	<b>238</b>
1-L'eau	238
1-1- Le fleuve	238
1-2- La mer	239
2-La terre	241
2-1- La forêt	241
2-2- La montagne	242
3-Le feu	243
4-L'air	244
<b>TROISIÈME PARTIE : LA TEMPORALITÉ ET LE FÉMININ</b>	<b>247</b>
<b>I-Le temps du récit</b>	<b>249</b>
1-L'aspect linéaire du temps	250
2-Les histoires intercalées	253
2-1- Les analepses	253
2-2- Les nouvelles intercalées	262
2-2-1- Répartition des nouvelles	262
2-2-2- Les séquences narratives	266
2-2-3- La sortie du registre picaresque	267
<b>II-Le temps de l'écriture</b>	<b>267</b>
1-Le décalage temporel	269
2-Le présent de l'écrire	271
2-1- La fonction de commentateur	271
2-2- Le désir de repentance	275
<b>III-Le poids du temps</b>	<b>277</b>
1-La déchéance physique	277
2-La reconversion	280
<b>QUATRIÈME PARTIE : LA FEMME, ENTRE VISION RÉTROGRADE ET MODERNITÉ</b>	<b>284</b>
<b>I-La force du destin</b>	<b>285</b>
1-Le déterminisme social	285
2-Le hasard	288
3-Le libre arbitre	292
<b>II-Les moyens de l'émancipation féminine</b>	<b>297</b>
1- La séduction	298
1-1- Les vêtements	301
1-2- Les artifices	306
2-Le mensonge	311
3-Le vol	318
4-Le déguisement	322

5-La bourle	325
5-1-La bourle réactive	327
5-2-La bourle préméditée	328
6-Le travail	337
<b>CONCLUSION</b>	<b>342</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>350</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>384</b>
Annexe n° 1	97
Annexe n° 2	127
Annexe n° 3	149
Annexe n° 4	151
Annexe n° 5	159
Annexe n° 6	163
Annexe n° 7	183
Annexe n° 8	221
Annexe n° 9	231
Annexe n° 10	282
Annexe n° 11	287
Annexe n° 12	300
Annexe n° 13	319
Annexe n° 14	338
Annexe n° 15	340
<b>INDEX</b>	<b>388</b>