

## Présentation

Pierre-Louis Vaillancourt

Volume 26, Number 3, Winter 1994

Roman picaresque et littératures nationales

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501051ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501051ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

### ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this document

Vaillancourt, P.-L. (1994). Présentation. *Études littéraires*, 26(3), 5–12.  
<https://doi.org/10.7202/501051ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

# PRÉSENTATION

Dans ce long fleuve qu'est le roman, certains sous-genres sont plus aisément formalisables, les uns par leur statut d'affluents : le roman chevaleresque, grec ou latin par exemple ; d'autres par le poids des invariants qui les empêchent de mêler leurs eaux : roman policier, Harlequin, naturaliste, de science-fiction... La veine picaresque occupe deux positions dans cette coulée, en amont comme un des ancêtres du roman moderne, en aval quand elle surgit comme un geysir inattendu.

La forme canonique appartient à la littérature espagnole de la Renaissance ; elle regroupe trois romans principaux dont Louis Gondebeaud fait ici la présentation, et une vingtaine d'autres qui forment pour quelques rares critiques un système clos. Mais cette vision organiciste d'un genre, lequel doit naître, croître et mourir, n'est pas partagée par d'autres, pourtant orthodoxes eux aussi (Molho, Parker, Miller<sup>1</sup>), qui remarquent l'apparition d'œuvres authentiquement picaresques tant au XVII<sup>e</sup> siècle français et allemand qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle anglais et qui reconnaissent, comme Louis Gondebeaud, que *Simplicissimus* de Grimmelshausen ou *Moll Flanders* de Defoe sont aussi picaresques que *Lazarillo de Tormes*. Mais là s'arrêtent en général leurs concessions et ils refusent, après avoir contribué à définir avec netteté les contours du genre, d'accorder ce statut à des œuvres contemporaines. D'autres théoriciens (Rico, Guillén, Lázaro Carreter), stimulés par le formalisme récent, vont plus loin et, tout en raffinant d'un côté l'analyse des traits pertinents caractéristiques de la picaresque traditionnelle, les retrouvent actifs dans des œuvres modernes, alors certes manipulés, transformés, mais suffisamment fidèles à un champ de gravité, une force génératrice ou un centre d'attraction (termes de Lázaro Carreter) pour mériter la désignation de picaresque. Les balises de cette ouverture sont parfois raillées par tel qui (comme Willbur M. Frohock cité par Dunn) voit derrière chaque roman un critique lui découvrant du picaresque, ou notées avec amusement par un autre (Chénétier) reconnaissant que presque tout roman aux États-Unis porte des traces du picarisme même si le genre n'y existe pas en soi. Ces mises en garde (Dunn) ont coïncidé évidemment avec l'approfondissement critique des composantes du genre mené depuis 1950, dans la critique hispanophone et anglophone, et parfois mené (Wicks, et à sa suite Jørgensen) à l'aide des concepts développés par Robert Scholes, pour qui le picaresque

---

<sup>1</sup> Les noms cités entre parenthèses renvoient à la bibliographie sélective sur la théorie du picaresque qui suit cette introduction.

est un des sept modes (entendus comme attitudes existentielles) possibles de la fiction, qu'il situe entre le satirique et le comique.

Une volonté commune unit tous ces théoriciens récents, celle de ne pas considérer la<sup>2</sup> picaresque comme un genre éteint, dont sont exclus les non-Espagnols par manque de *limpieza del sangre*, mais comme un processus encore vivant de formation. Force est de reconnaître que le genre n'existe plus comme courant distinct. Seules les œuvres espagnoles anciennes ont associé tonalité, thématique, diégèse et mode (Jørgensen). Mais les thèmes, les motifs, les procédés narratifs, le chronotope, la problématique se répandent comme des rhizomes dans les littératures, se regroupant à l'occasion de façon exemplaire dans des œuvres conformes, du moins en partie ou à leur manière (c'est-à-dire par l'esprit plutôt que par la lettre), au modèle matriciel. Et cela partout, aux États-Unis — Bellow, Kerouac... —, en Allemagne — Grass, Mann... —, en Scandinavie — Sven Delblanc, Hjalmar Bergman... —, en France — Céline, Genet... —, en Espagne — Mendoza, Grosso... —, au Québec — Jean-Jules Richard, Claude Jasmin... —, en Amérique latine — Lizardi, Ortiz.... Cette dissémination étonne car le genre est fortement identifié à la culture hispanophone, où un horizon d'attente, fondé sur la connaissance des grandes lignes du code, rend plus normales des résurgences qui ailleurs surprennent, d'où la possibilité de considérer ces reprises sporadiques comme des choix d'auteurs qui retrouvent dans le picaresque une formule d'engendrement apte à servir leurs desseins.

Qu'un genre apparaisse comme une formule d'engendrement suppose que son retour n'est pas assujéti à une imitation servile mais assuré par la déhiscence créatrice de ses catégories définitoires. La reconnaissance de celles-ci est également une opération active puisqu'elles ont subi des modifications, des resserrements ou des amplifications, produits souvent à l'occasion d'échanges dynamiques avec d'autres formes ou d'autres contextes capables de régénérer et de revitaliser le modèle canonique. Toutes les contributions de ce numéro adoptent ce point de vue évolutionniste, attentif, autant qu'aux invariants, aux variables dont la distance sert souvent d'outil d'interprétation. Dans cette perspective, l'intérêt d'aborder ce genre n'est pas, comme le souligne Yves Le Pellec, de s'en tenir à une taxinomie rigide, mais de comprendre la singularité et l'originalité du traitement différentiel qu'une œuvre fait subir à des *analogons* qui, eux, viennent d'une matrice originelle.

Les tentatives récentes de configuration du genre ont en général approfondi, sans les renverser, les traits distinctifs jadis relevés et elles ont reconduit pour l'essentiel les

---

2 Certains emploient le masculin, d'autres le féminin. Nous utilisons les deux pour rappeler ce flottement, avec une prédilection pour le féminin lorsqu'il s'agit du système originel espagnol.

## PRÉSENTATION

quatre caractères observés traditionnellement (Molho, Miller), soit la forme narrative, le personnage, le milieu et le point de vue.

La forme narrative déroule une série d'épisodes indépendants et discontinus. Le roman picaresque traditionnel partage cette structure fondamentale, apocopée ou parataxique, avec d'autres genres où le sélectif se module de la même façon en successif, comme l'épopée ou les romans chevaleresque ou pastoral, mais il s'en distingue par l'absence de quête, ce qui fait que la fin, même si elle présente un état en apparence terminal, reste ouverte, prête à une rallonge, comme marquée d'un « à suivre » en raison de son instabilité et de son contexte ironique, ouverture parfois associée (Sorbier) à la mentalité catholique d'un salut toujours possible. Cette structure séquentielle fait l'économie de la causalité dans les aventures, élimine tant la progression que les retours en arrière, et amène la domination du digressif, produit par les jugements toujours négatifs du héros qui seuls assurent l'apparition et le lien des éléments juxtaposés.

Le personnage compte cependant plus que la forme séquentielle. Mort, le *pícaro* a failli entraîner la picaresque dans sa tombe, comme le chevalier l'avait fait pour son genre. Cela ne s'est pas produit parce que le *pícaro* n'était pas que l'antithèse de l'*hidalgo*, vieux chrétien symbolisant le sang pur (*sangre limpia*) dans la société décrite par Louis Gondebeaud où les bâtards, juifs, juifs convertis (*conversos*), Maures, Mudéjars, marranes, pullulent. La bâtardise est cependant signe ou métaphore de l'exclusion du *socius*. À ce titre, le *pícaro* n'est pas qu'un phénomène historique, il est un signe ou un mythe. Mais il ne suffit pas de le remplacer par un autre déclassé, gueux, ruffian, *hobo*, *beatnik*, *freak*, *skin* ou gaucho pour maintenir le picaresque. Car le *pícaro* ne se réduisait pas à la collection de ses adjectifs : rusé, cauteleux, fourbe, hypocrite, fidèle à personne sauf à ses visées antipathiques et sceptiques, constitutifs de la figure du fripon qui, avec le sot et le bouffon, forme le trio des figures de proue des premiers romans modernes (Bakhtine). Il ne se comprend pas non plus uniquement par son statut de serviteur, outil commode d'exploration sociale dans une zone de contact familière, en étant ce « tiers » épiant et écoutant ceux qui parlent et agissent devant lui sans gêne parce qu'il ne compte pas, « tiers » que sont aussi les prostituées, les courtisanes, les entremetteuses. Il est surtout marqué par l'ambiguïté, plus composé que complexe, figure janusienne, envers et avers de la médaille, à la fois victime et exploiteur, intégré et expulsé, délinquant et honnête. Sa marginalité n'est jamais complète, c'est un demi-*outsider* (Guillén), car le pur étranger, à tout et à tous, n'est pas picaresque. Le gaucho, par exemple, n'est pour Daniel Castillo Durante ni tout à fait bourreau, ni tout à fait victime. Comme Christophe Colomb, observe Pierre-Louis Vaillancourt, est mi-Génois, mi-juif, mi-soldat, mi-clerc, mi-marin. Comme

l'archétype américain du *pícaro*, montre Yves Le Pellec, se définit comme un *good bad boy*. Cet aspect protéiforme est la condition de sa capacité à pénétrer les univers sociaux.

Le milieu dans lequel évoluait le *pícaro* des origines était composé de figures fortement typées. Ces portraits stéréotypés servaient certes à illustrer des diversités psychologiques ou sociales, mais ils contribuaient aussi à révéler la source symbolique, culturelle, et en dernier ressort bien sûr économique, de ces diversités. La picaresque espagnole a été associée aux conditions particulières de l'économie espagnole à la Renaissance et à la mentalité hostile au mercantilisme qui y prévalait. Elle illustre alors le phénomène observé par Marx de la permanence des superstructures, symboliques, religieuses ou mentales, dans une période de transformation des infrastructures. Là, le mépris aristocratique de l'argent, au moment où l'économie est entraînée vers le capitalisme bourgeois par l'attraction qu'exerce la phase européenne d'accumulation du capital, se joint à l'estime généralisée, mais honteuse et cachée, de celui-ci. Or l'argent, même pour une bourgeoisie arrêtée dans son essor comme en Espagne, s'obtient par le travail. Le résultat de ce conflit est bien connu en psychologie sous le nom de double entrave. C'est cet amalgame de deux mentalités contradictoires, mais concurrentes dans le même champ, ancienne et nouvelle, associées lors de périodes de transition, qui permet le mieux de comprendre la résurgence du picaresque, moins lié à la multiplication des déclassés (quelle structure sociale n'en produit pas ?) ou au conflit des classes qu'à la conjonction irréductible d'idéologèmes contraires, que seule peut surmonter une fuite en avant, par le mensonge ou l'utopie. Le mépris éprouvé par l'aristocratie *criolla* associé à ses prétentions à la légitimité (voir dans ce numéro l'article de Sonia Marta Mora Escalante), ou la constitution d'une identité-idéalité argentine par l'assomption d'un gaucho qui est la figure emblématique de l'Indien éliminé (voir dans ce numéro l'article de Daniel Castillo Durante), sont les éloquents démonstrations de ces dichotomies.

Parce que le picaresque est la représentation d'une fausse conscience sociale, ou d'une opposition de valeurs qui ne se résout que dans une échappée, il entretient des liens privilégiés avec les formes discursives synchroniques, actives dans la construction d'un esprit d'époque : *rogue stories*, biographies criminelles, manuels de conduite de vie, pour Louis Gondebeaud ; journaux qui créent un nouvel espace discursif au Mexique, selon Sonia Marta Mora Escalante ; étendard de la nouvelle identité argentine qu'est le *Facundo* de Sarmiento, explique Daniel Castillo Durante. Et comment ne pas reconnaître avec Mario M. González que le carnaval joue au Brésil un rôle similaire dans la configuration d'une mentalité nationale ?

Le point de vue constitue le dernier des quatre grands traits définitoires de la picaresque classique. Le narrateur utilisait la première personne. Cet usage a longtemps

## PRÉSENTATION

paru indispensable pour le picaresque, bien que les textes de Sonia Marta Mora Escalante et de Pierre-Louis Vaillancourt montrent qu'il peut se perpétuer sous diverses formes diffractées, influencées par le renouvellement du statut du narrateur depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. En fait, déjà affaibli dans le *Buscón*, remarque Mario M. González, le « je » narratif dans le picaresque avait d'emblée un statut ambigu, par rapport notamment à la confession, à la biographie, ou au *testimonio* moderne de la littérature hispanophone. Dès les premiers romans picaresques, la fonction mimétique de vérésimilitude est piégée, et l'auteur implicite se manifeste à côté du narrateur dont le témoignage n'apparaît pas digne de confiance (Riggan, Friedman) tant ses énoncés sont tissés de contradictions, de généralisations manifestement abusives, d'affirmations inadéquates dans le contexte, de réflexions non plausibles. Ces « défauts » signalent à l'envi le statut fictif du texte. Le procédé apparaissait d'ores et déjà suffisamment instable pour se prêter à diverses transformations.

À ces traits principaux se sont ajoutées d'autres marques, parfois déduites des œuvres d'origine, parfois construites à partir de leurs épigones, serviles ou rebelles, à l'aide des outils nouveaux de la critique, sociologique, sémiologique ou psychanalytique. Le nombre des traits s'est donc accru par la multiplicité des interventions plutôt que par un consensus sur leur importance ou leur hiérarchisation. Le décompte des principaux varie de trois (Lázaro Carreter) à sept (Wicks) et huit (Guillén). Ces explorations théoriques n'ont pas enrichi de façon égale la caractérisation de la picaresque. L'attribution d'un complexe de castration insurmontable au héros (Hoogstraten) ne renseigne guère plus que le rejet du père et de la loi jadis remarqué sans référence à Lacan. Par contre, la notion de carnavalisation (Bakhtine) a permis de mieux cerner le traitement des sources folkloriques et de mettre en lumière la présence d'utopies, donquichottesque selon Mario M. González, ou *criolla* selon Sonia Marta Mora Escalante, absentes toutes deux dans la tradition antérieure mais qui se construisent dans le *Macunaíma* et le *Periquillo* qu'ils analysent ici. Dans la tradition du picaresque, c'est toute la parade du monde, vue du point de vue négatif du héros, qui devient un *theatrum mundi*, une mécanique dont les fils s'appellent illusion, mensonge, fausseté. Et les deux figures de Christophe Colomb, vu par Paul Zumthor et par Alejo Carpentier, promènent chacune à sa façon un « Retable des merveilles » dans lequel la duperie se conjugue à l'utopie. Les notions de dialogisation et de bivocalité (Bakhtine) permettent encore à Pierre-Louis Vaillancourt d'interroger la nature du picaresque dans son esthétique langagière, champ peu exploré mais qui confine souvent ce type de roman à un rôle historique de rupture à l'égard du style élevé, et d'introduction au plurilinguisme subséquent, que sa nature polémique lui permet difficilement d'intégrer cependant.

Les notions lukacsiennes de valeurs dégradées ont servi également à rajeunir l'examen de la relation du héros à son milieu. Il se distingue du héros problématisé du roman réaliste, dont il peut être considéré comme une ébauche (Sorbier), par l'absence d'une vision du monde et par une attitude ambiguë, de rejet, d'adhésion ou même de désintéressement, comme pour le héros *beat* étudié par Yves Le Pellec, envers les valeurs dégradées que son parcours lui permet de découvrir. La fin n'amène ni une soumission ni un refus de ces valeurs mais un alignement feint, un pacte intéressé, ou un détachement serein, comme attitude temporaire. Quant au riche foisonnement thématique dans la picaresque : la faim, la solitude, la liberté, la bâtardise, la friponnerie, la ruse, le masque, le voyage, la fortune, le hasard, l'apparence, l'argent, l'honneur, il s'explique par le rôle ancillaire de la diégèse et par l'importance de l'individualisme dans le roman. Et cet individu est parfois de sexe féminin, comme la *Pícara Justina* de Lopez de Ubeda. Une lutte difficile pour la survivance, et exacerbée par les conditions sociales, oriente aisément le personnage vers la prostitution. Si le *pícaro* a peu ou prou de sexualité, la *pícaro* n'en manque pas, et la prise en charge de cette dimension, même pour en faire un moyen de subsistance, ne pouvait manquer d'intéresser les écrivaines féministes qu'étudie Heinrich Detering, attentives à distinguer leurs héroïnes de celles que créent, pour les livrer au voyeurisme, les auteurs mâles.

La dimension parodique, ironique ou satirique, fréquemment observée dans ces œuvres, s'explique par la distance qu'elles prennent à l'égard des formes prégnantes conservatrices, discursives comme le sermon ou la confession (Gómez-Moriana), narratives comme le roman chevaleresque, ou sociales comme le cloisonnement étanche des classes, déterminant une axiologie qui apparaît soit antithétique, soit paradoxale comme l'est la réponse décrite par Yves Le Pellec du *hobo* américain aux chances offertes de resocialisation. Enfin, le chronotope se distingue par la prédominance de l'espace sur le temps, puisque c'est l'errance du héros, souvent séquelle d'une expulsion, qui produit le déroulement, erratique justement, fragmentaire et sans finalité, du temps. Aussi se prête-t-il bien aux tentatives de « blanchir » un espace comme la pampa, ainsi que le montre Daniel Castillo Durante dans son article.

Les contributions réunies dans ce numéro démontrent que le picaresque reste une forme ouverte, adaptable à de nouvelles conditions sociohistoriques, qu'il ne fournit pas qu'un arsenal de procédés, un éventail de recettes où puiser à discrétion, mais qu'il reste une structure repérable, souple et capable d'entretenir des échanges fructueux avec d'autres systèmes narratifs. La plus féconde transplantation s'étant produite en Angleterre, c'est donc l'histoire de cette adaptation par Louis Gondebeaud qui ouvre ce numéro. Puis les articles de Heinrich Detering, Yves Le Pellec et Pierre-Louis Vaillancourt exposent

## PRÉSENTATION

comment le genre a servi d'humus nourricier, même au XX<sup>e</sup> siècle et dans des pays où se trouvait moins diffusée la tradition originaire et plus faible l'attente du public, facteurs qui ont permis un jeu assez libre de transformations. Les trois derniers articles s'attachent à des écarts plus significatifs où le picaresque semble agir moins comme un humus que comme un virus. Dans la littérature lusophone, les modalisations recensées par Mario M. González frôlent souvent la transgression, mais le picaresque continue d'être au Brésil un apport permanent et profitable. Les auteurs d'articles sur la littérature hispanophone, au Mexique et en Argentine, là où précisément la tradition originaire était connue et appréciée, parlent plutôt de perversion du code. La picaresque peut donc être imitée, voire copiée ; reprise mais transformée, voire transgressée ; enfin investie pour être dénaturée lorsque le genre est utilisé non pour être régénéré, mais plutôt détourné de sa visée normale. La lecture des articles de Sonia Marta Mora Escalante et de Daniel Castillo Durante nous instruit sur la façon dont la familiarité avec un genre peut entraîner des pratiques frauduleuses qui signalent une perte d'âme, lorsque des perspectives en apparence révolutionnaires camouflent mais rejoignent des tendances réactionnaires. Au Mexique, c'est l'*hacendado* qui se déguise en *pícaro*, et non l'inverse. En Argentine, les reflets picaroïdes du gaucho dissimulent et blanchissent le sort violent réservé à l'Indien, l'assomption discursive de l'un masquant la disparition planifiée de l'autre. La dimension éthique de la picaresque se trouve alors trahie. Cette dépravation suffit-elle, malgré la reprise des autres traits, à annuler la parenté ? La réponse est à déduire de ces deux contributions et la totalisation du picaresque à refaire après la lecture des articles de ce numéro.

*Pierre-Louis Vaillancourt*  
Université d'Ottawa

### Bibliographie

des ouvrages et articles portant sur la théorie du roman picaresque

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.
- CHANDLER, Frank W., *Romances of Roguery*, New York, Macmillan, 1899.
- CHÉNÉTIER, Marc, « Picaresque et picarisme. Aspects de la fiction américaine des années 1970 », dans *Caliban*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail, n° 20 (*Aspects du picaresque en Angleterre et aux États-Unis*, Maurice Lévy dir.), 1983, p. 83-100.
- DERRAGUI, Zoubir, *le Genre picaresque dans les littératures arabe, espagnole et française*, thèse de doctorat d'État, Paris IV, 1988 (disponible à l'Institut de langue et de littérature arabes, BP 238, Tlemcen, Algérie).
- DUNN, Peter N., « Spanish Picaresque as a Problem of Genre », dans *Dispositio*, XV, 39, p. 1-15.
- FAUNCE, Maria Casas de, *La Novela picaresca latinoamericana*, Madrid/ Barcelone, Cupsa/ Planeta, 1977.
- FRIEDMAN, Edward H., *The Antiberoin's Voice. Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque*, Columbia, University of Missouri Press, 1987.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio, « La Subversión del discurso ritual. Una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes* », dans *Co-textes*, 8 (1984), p. 21-48.
- GONZÁLEZ, Mario M., *O Romance picaresco*, São Paulo, Ática, 1988.
- GUILLÉN, Claudio, « Toward a Definition of the Picaresque », dans *Proceedings of the Third Congress of the International Comparative Literature Association*, La Haye, Mouton, 1968, p. 252-266.
- HERRÁNDEZ, José Luis Alonso, « Signos de estructura profunda de la narración picaresca », dans *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Manuel Criado De Val dir., Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, p. 39-52.
- HOOGSTRATEN, Rudolf van, *Estructura mítica de la picaresca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1986.
- JØRGENSEN, Kathrine Sørensen Ravn, « Pour une nouvelle approche du roman picaresque », dans la *Revue romane*, 2, 1 (1986), p. 77-95.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, « Para una revisión del concepto "Novela picaresca" », dans *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en México (1968)*, Mexico, El Colegio de México, 1970, p. 27-45.
- MILLER, Stuart, *The Picaresque Novel*, Cleveland, Press of Case Western University Reserve, 1967.
- MOLHO, Maurice, « Introduction à la pensée picaresque », dans *Romans picaresques espagnols*, Maurice Molho éd., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968, p. XI-CXCLII.
- PARKER, Alexander A., *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1967.
- « Picaresque », dans le *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, Jacques Demougin dir., Paris, Larousse, 1985, p. 1250-1251.
- RICO, Francisco, *La Novela picaresca y el punto de vista*, Barcelone, Seix Barral, 1970.
- RIGGAN, William, *Pícaros, Madmen, Naïfs and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*, Norman, Oklahoma Press, 1981.
- SORBIER, Françoise du, *Récits de gueuserie et biographies criminelles de Head à Defoe*, Paris, Didier Érudition, 1984.
- WICKS, Ulrich, « The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach », dans *PMLA*, 89, 2 (1974), p. 240-249.