

Techniques de narration dans le récit d'enfance

Article paru dans les Actes du *Colloque Jules Vallès (1975)*, Presses de l'Université de Lyon, 1976, p. 51-74. Le texte a été repris pour l'essentiel dans *Je est un autre* (Seuil, 1980, épuisé), p. 10-31, sous le titre : « Le récit d'enfance ironique : Vallès ».

Raconter son enfance semble avoir été l'un des plus anciens et des plus constants projets de Vallès. Dès 1857, dans ses premières chroniques journalistiques, il mêle aux échos de la vie parisienne des souvenirs d'enfance tour à tour nostalgiques et vengeurs. De 1857 à 1876, dans ses articles puis dans des textes romanesques, il a plusieurs fois réécrit sinon le même récit d'enfance, du moins des versions successives du récit d'une même enfance. Les principales variations sur ce thème sont : la « Lettre de Junius » (1861), les chroniques des années 1865-1866 recueillies dans *La Rue* (1866), *Le Testament d'un blagueur* (1869), et *L'Enfant* (écrit en 1876)¹. C'est parce que ce projet était pour lui fondamental qu'il a pu, à partir de 1876, le substituer au grand roman politique auquel il rêvait, mais que la nature de ses dons aussi bien que les circonstances historiques l'ont empêché d'écrire. Par le biais du récit d'enfance enclenchant un roman personnel, Vallès a réalisé le projet de littérature engagée qu'il avait d'abord envisagé sous la forme d'une grande fresque épique.

De 1857 à 1876, la vision que Vallès avait de son enfance a naturellement évolué en fonction de son expérience politique, mais aussi de son apprentissage littéraire. Entre les traditionnelles chroniques de 1857 et *L'Enfant*, une véritable révolution s'est produite dans l'emploi des techniques de narration. C'est cette révolution que je voudrais présenter ici à la fois historiquement, en montrant comment Vallès en est arrivé à construire la *voix* ambiguë que nous entendons dans *L'Enfant*, et théoriquement, par une étude de poétique appliquée qui permettra de formuler des problèmes communs à toute une lignée moderne du récit d'enfance dont Vallès est le précurseur.

Cette étude des techniques de narration dans le texte du récit d'enfance n'est possible que si l'on envisage d'abord ce qui a commandé l'écriture et ce qui commande la lecture de ces récits : les lois propres aux genres utilisés, les engagements que l'auteur prend vis-à-vis de son lecteur. C'est donc par une rapide présentation des problèmes de pacte et d'horizon d'attente que je commencerai.

I - LE PROJET DE VALLÈS

Aucun des récits d'enfance de Vallès ne se présente clairement et franchement comme l'autobiographie de l'auteur, celui-ci décrivant sous son propre nom son histoire en en garantissant l'exactitude et la fidélité. Mais en même temps la présentation des textes et le ton des récits

¹ Pour tous les textes antérieurs à 1870, voir l'édition des *Œuvres* de Vallès par Roger Bellet dans la Bibliothèque de la Pléiade, 1975. Les pages de souvenirs recueillies dans *La Rue* ne sont qu'une petite partie des récits d'enfance que Vallès a semés avec profusion dans ses chroniques, comme il les semait également dans sa conversation. Sur la genèse de *L'Enfant*, voir la *Correspondance avec Hector Malot* (E.F.R., 1968), et l'article de 1882 « Mon gosse », reproduit dans *Œuvres Complètes*, éd. Livre-Club Diderot, t. I, p. 762-766.

Les références au texte de *L'Enfant* renverront à l'édition Garnier-Flammarion, 1968.

incitent le lecteur à penser qu'il s'agit d'une autobiographie à peine transposée. Vallès confirme cette impression lorsque, présentant le projet de *L'Enfant* à Hector Malot, il l'apprécie en ces termes : « Mon histoire, mon Dieu — ou presque mon histoire »². Ce « presque » est capital : la marge confortable que Vallès se réserve ainsi lui a permis de reprendre et de travailler librement son récit d'enfance, sans être astreint à l'exactitude stérilisante d'un récit *ne varietur*. La variation est au contraire la loi de développement de ce qu'il faut plutôt considérer comme une sorte de saga personnelle, de folklore intime : Vallès, comme un conteur populaire, étudie et développe ses effets à la faveur d'une narration sans cesse reprise devant des publics ou dans des cadres différents. Les libertés qu'il s'octroie sont liées à la fois aux exigences propres aux différents supports journalistiques utilisés ou aux genres littéraires pratiqués, et, plus fondamentalement, à l'idée assez large qu'il se fait de ce qu'il appelle « l'autobiographie ».

Dans les chroniques de journal, Vallès signe de son nom les souvenirs d'enfance qu'il livre à ses lecteurs, et c'est sans doute là qu'il est le moins éloigné de l'exactitude du mémorialiste. Mais il faut faire la part des lois du genre : même quand il joue à l'autobiographe, le chroniqueur choisit le ton et les souvenirs qui conviennent à son public, et n'est tenu en fait à aucune exactitude. Il fournit au grand public parisien des récits attendus : souvenirs de vie à la campagne, scènes de la vie de province, dans le registre attendri et ému ; croquis de mœurs ou scènes de genre plus mordantes, mais où la satire garde un ton mesuré, et débouche rarement sur le politique. D'où la différence d'accent avec les scènes similaires que l'on retrouve dans *L'Enfant*. Quand Vallès devient plus incisif, c'est encore en fonction du genre pratiqué : la « Lettre de Junius » est un exercice de style protégé par un pseudonymat collectif, et les lecteurs attendent un pamphlet : ce sera une satire du récit d'enfance traditionnel et un premier exercice de vengeance contre la famille. *Le Testament d'un blagueur*, présenté comme un roman, est destiné à un journal satirique, *La Parodie*, ce qui non seulement autorise, mais impose une stylisation caricaturale des épisodes de l'enfance.

Naturellement, il ne faut pas concevoir ces impératifs journalistiques comme des contraintes qui auraient empêché Vallès de s'exprimer plus librement ou plus exactement, mais au contraire comme des écoles où il s'est exercé à différents tons possibles pour raconter son enfance. *L'Enfant*, d'ailleurs, réalisera un équilibre entre l'inspiration émue, qui vient plutôt des chroniques, et la verve satirique du *Testament*. Et cela dans une perspective qui n'est pas strictement autobiographique : c'est encore un roman, dans lequel l'auteur cherche, à partir de son expérience, à créer un *type* représentatif, comme le montrent le titre et la dédicace. L'équilibre des tons, le choix et l'agencement des épisodes y sont calculés en fonction d'un effet à produire, et non d'une histoire à raconter fidèlement : il s'agit de faire un roman d'enfance qui ait une portée politique, réquisitoire contre la famille et le collège, plaidoyer pour les « droits de l'enfant ».

Vallès se sentait d'autant plus libre dans ces variations quasi-autobiographiques, dans cette réinterprétation, cette réécriture continuelle de ses souvenirs d'enfance, qu'il n'avait pas l'intention d'écrire un jour un récit autobiographique à la Rousseau. L'idée même d'une confession lui est étrangère : il n'a rien à « avouer », et, comme à beaucoup de ses contemporains,

² Vallès n'a écrit qu'un seul texte suivi qui soit véritablement régi par un pacte autobiographique : *Souvenirs d'un étudiant pauvre* (1884). Ce récit couvre les années 1850-1851, c'est-à-dire ce qui correspond au début du *Bachelier*. Dans de nombreux articles de journaux publiés après 1880 il a évoqué directement les épisodes de sa vie politique, et l'on sait que *L'Insurgé* frôle sans cesse l'autobiographie et le récit historique. Mais de son enfance Vallès n'a, semble-t-il, jamais été tenté de donner un récit direct.

l'exhibitionnisme de Rousseau lui semble à la fois gratuit et déplaisant³. D'autre part la pudeur et la discrétion le retiennent d'étaler sur la place publique non seulement les péripéties de sa vie sentimentale, mais même les souffrances ou émotions de son enfance, du moins directement :

Mais mettre absolument son cœur, son propre cœur à nu, avertir le public, que c'est bien le cœur de M. Vallès qui a été remué par ces misères ou ces amours, cela me répugne et me paraît presque, vis-à-vis de certaines aventures, une trahison⁴.

Sa pudeur fait que ses émotions les plus intimes ne peuvent s'exprimer que sous le masque de l'ironie, et à l'abri d'une allégation de fiction, fût-elle transparente. Les côtés ridicules ou odieux de ses parents ne sauraient faire l'objet d'une description directe : les charges caricaturales qu'il en donne dans ses fictions autobiographiques correspondent aussi à une conduite de protection. S'il y a des larmes « dans les yeux clairs des pamphlétaires », il y a aussi beaucoup de pudeur dans leurs attaques⁵. Vallès a donc privilégié, pour le récit de son enfance, l'expression indirecte, à la fois pour éviter un engagement qui lui déplait, et pour se donner la liberté de réaliser comme il l'entend son projet littéraire, qui est de rendre le *vécu*.

Rejetant les « mémoires », Vallès préfère pratiquer ce qu'il appelle, comme beaucoup de ses contemporains, « l'autobiographie », c'est-à-dire un récit romanesque qui donne l'impression du vécu. Quand il s'est répandu en France après 1850, le mot autobiographie a été employé pour désigner deux types d'écrits différents : à l'intérieur du champ des mémoires, les récits de vie privée ou intime ; et, à l'intérieur du champ romanesque, des récits qui, par leur ton, leur sujet, leur perspective ou leur voix narrative, créaient un effet d'intériorité tel que le lecteur devait supposer qu'il s'agissait de la transposition romanesque du vécu (ou du « souvenu » de l'auteur). Voici, par exemple, une définition de ce qu'on appelait autobiographie, en 1876, par opposition aux confessions ou aux mémoires :

Œuvre littéraire, roman, poème, traité philosophique, etc., dont l'auteur a eu l'intention, secrète ou avouée, de raconter sa vie, d'exposer ses pensées ou de peindre ses sentiments. L'autobiographie laisse une large place à la fantaisie, et celui qui l'écrit n'est nullement astreint à être exact sur les faits, comme dans les mémoires, ou à dire la vérité la plus entière, comme dans les confessions⁶.

C'est au lecteur de déceler l'intention : en tant que critique, Vallès a constamment pratiqué ce type de lecture, débusquant la confiance sous la fiction, par exemple à propos des romans d'Hector Malot, de Xavier Marmier, et surtout de Dickens, dont la muse « s'appelle d'un

³ À l'occasion de la lecture des *Mémoires* de Madame Rolland, Vallès a stigmatisé l'impudeur et le mauvais goût de Rousseau, le « confident glacialement cynique des *Confessions* » (*Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », tome I, p. 373-374). Dans *L'Enfant*, (fin du chap.XI), Vallès s'amusera à une parodie de la rhétorique de l'aveu.

⁴ *Correspondance avec Hector Malot*, E.F.R., 1968, p. 60 (lettre de 1875). Il ajoute : « Aussi ai-je peur des mémoires malgré l'attrait de la forme savoureuse et facile ». Il saura justement se débarrasser des inconvénients du pacte et récupérer l'attrait de la forme...

⁵ *Lettre de Junius*, in *Œuvres*, Pléiade, t. I., p. 134. Sur la fonction de protection et de pudeur de l'ironie, voir *Le Bachelier* (éd. Garnier-Flammarion, p. 49) et *L'Insurgé* (éd. Garnier-Flammarion, p. 65).

⁶ Vapereau, *Dictionnaire universel des littératures*, 1876, p. 170. La terminologie était (et est restée) très flottante. Beaucoup d'autres dictionnaires présentent au contraire « autobiographie » comme une variété intime des mémoires. Vallès lui-même hésite dans l'emploi qu'il fait du mot, mais en général il penche pour le sens de Vapereau (cf. par exemple dans l'article sur Dickens, *Œuvres*, Pléiade, t. I, p. 554).

nom bien doux : le souvenir d'enfance »⁷. Le « pacte » qu'il conclut ainsi en tant que lecteur critique vaut la peine d'être analysé, parce qu'il constitue, dans sa logique élémentaire et spontanée, l'un des traits essentiels de « l'espace autobiographique » moderne. Cette logique est celle de la contagion : si un récit romanesque éveille en moi le souvenir ému de mon enfance, de ma jeunesse, de paysages ou de situations que j'ai connus, j'en tire aussitôt la conclusion que ce sont des souvenirs analogues qui ont fait produire ce récit à l'auteur, et que ce récit est donc le miroir de sa vie. Selon un mécanisme bien analysé par Valéry, *l'effet* produit par le texte est imaginé comme sa cause, et l'expérience de l'auteur reconstituée à partir de celle du lecteur.

Peu importe dès lors le contrat de lecture proposé par l'auteur : l'impression de vérité, du « vécu » que ressent le lecteur ne tient pas à l'engagement de l'auteur ni à l'invérifiable exactitude de son récit : elle est un effet d'authenticité résultant du ton, du style et des techniques narratives. Tous les textes « autobiographiques » dont Vallès admire l'authenticité sont des romans ; pour lui, la frontière ne passe pas entre les mémoires et le roman, mais entre deux catégories de romans : ceux qui sont fondés sur l'imagination et l'invention, et qui aboutissent à l'artifice et au mensonge ; et ceux qui sont fondés sur la mémoire et le vécu, et produisent un effet de réalisme subjectif.

En 1864-1865, Vallès a pris occasion de ses critiques de roman pour dresser une sorte de manifeste du réalisme subjectif tel qu'il l'entend : c'est à propos de Dickens qu'il en donne la formulation la plus complète, définissant en fait son propre art poétique. Comme tous les manifestes réalistes, celui-ci est plus clair quand il parle de ce qu'il refuse comme n'étant pas fidèle au « réel », que lorsqu'il édicte des principes positifs. Il ne faut pas broder, ajouter, parer, « mettre de la pommade sur les fleurs et du rouge sur les blessures », « étouffer la vérité dans le manteau du romanesque »⁸. « La vérité, voilà la muse ! », « l'agrément dans l'artifice ne vaut pas la franchise dans la réalité », et un grain de vérité vaut mieux qu'une moisson de phrases »⁹.

Les principes positifs seraient au nombre de trois : d'abord le *ton* doit être simple et direct, éviter la rhétorique et donner l'impression du témoignage : « J'aime à savoir que celui qui écrit a vu ce dont il parle », « Ah ! ce n'est point ainsi qu'ils parlent, ceux qui ont vécu le livre qu'ils écrivent ! »¹⁰. Ensuite la *perspective*, qui privilégiera l'instantané, le détail : « prendre sur le fait l'émotion, la chose »¹¹. Enfin, on exploitera tous les aspects de la vie, l'antithèse du trivial et du tragique¹².

Que peut signifier une telle esthétique lorsqu'il s'agit d'un récit d'enfance ? Je laisserai ici de côté les problèmes de l'antithèse pour m'attacher à ceux de la voix et de la perspective. Les attitudes que louent Vallès sont celles que l'on trouve dans les meilleures autobiographies ou dans les romans autobiographiques écrits selon les techniques narratives traditionnelles : création

⁷ En 1864, à propos des *Amours de Jacques*, d'Hector Malot, Vallès fait la théorie et l'éloge de l'inspiration autobiographique envisagée en un sens très large (*Œuvres*, Pléiade, t. I, p. 357-359) ; il recommencera à propos des *Mémoires d'un orphelin* de Xavier Marmier (*Ibid.*, p. 455-456), et surtout à propos des romans de Dickens (*Ibid.*, p. 548-559).

⁸ *Œuvres*, Pléiade, t. I, p. 358, 401, 400.

⁹ *Ibid.*, p. 358, 455.

¹⁰ *Ibid.*, p. 455, 464.

¹¹ *Ibid.*, p. 400. Sur l'esthétique du détail et de l'instantané, voir aussi à propos de Dickens, p. 554 et 556.

¹² *Ibid.*, p. 552 et 556.

d'une voix de narrateur qui mette en relief la distance et l'émotion du souvenir et soutienne un récit dans lequel la perspective de l'enfant sera reconstituée. Vallès dit souvent le goût qu'il a pour ces récits rétrospectifs, lorsque « l'allure du récit est pure et le ton mélancolique et familial »¹³. C'est d'ailleurs ainsi que lui-même raconte ses souvenirs dans ses chroniques journalistiques de l'époque.

Mais de ces mêmes principes on peut tirer une autre conséquence, susceptible d'apporter une révolution dans le récit d'enfance : le réalisme subjectif consisterait alors à reconstituer non seulement la perspective de l'enfant, mais sa *voix*. Le vécu de l'enfant n'apparaîtrait plus comme un contenu d'énoncé, mais comme un effet d'énonciation. Le narrateur ne serait plus quelqu'un qui a vécu, mais l'enfant qui vit la chose racontée. Ce serait là la vraie manière de « prendre l'émotion sur le fait ». Avant Vallès, ce procédé n'a guère été employé, ni dans les autobiographies ou fictions autodiégétiques où l'enfance n'apparaît que dans la voix rétrospective d'un adulte, ni dans les romans où un narrateur omniscient met en scène la perspective d'un enfant mais sans lui laisser la parole.

Un tel choix comporte des difficultés : dans la mesure où il suppose la reconstitution, la fabrication d'une voix enfantine, il peut sembler difficilement compatible avec le pacte autobiographique ; mais le procédé devient vraisemblable dans le cadre d'une fiction. D'autre part le « naturel » n'est pas assuré du seul fait que l'on fasse parler un enfant : au contraire, il sera sans doute encore plus difficile de trouver la note juste que dans une fiction rétrospective. Enfin, si l'on maintient parallèlement à la voix de l'enfant celle d'un narrateur adulte, un délicat problème d'équilibre et d'articulation se posera.

C'est dans cette voie que Vallès va travailler à partir de 1869. S'il a abondamment affirmé son esthétique réaliste, il n'a jamais, bien entendu, théorisé sa pratique ni peut-être même pris conscience de la nouveauté radicale des procédés employés dans *L'Enfant*. Il lui suffisait d'être sûr de l'originalité et de la force de l'effet de vécu qu'il produisait. Dans ses discours sur le réalisme, il emploie souvent des métaphores visuelles traditionnelles, le texte devant fonctionner comme un miroir qui « reflète » directement la vie : il aurait été mieux inspiré de transposer ce cliché dans le registre auditif. Le vécu enfantin nous parvient dans ses fictions non comme un reflet, mais comme un *écho*, la voix enfantine se faisant entendre à l'intérieur d'une voix adulte qui continue discrètement mais efficacement à diriger le récit.

II - DE LA LETTRE DE JUNIUS AU TESTAMENT D'UN BLAGUEUR

J'étudierai l'évolution des techniques narratives en comparant trois textes ou groupes de texte : la *Lettre de Junius* et les chroniques des années 1857-1868, *Le Testament d'un blagueur*, et *L'Enfant*. La comparaison que je ferai portera principalement sur la *voix narrative*¹⁴. Bien évidemment d'autres différences de techniques existent, en particulier dans la construction de l'histoire, dans ces textes dont le premier est une simple pochade de quatre pages, le second une satire d'une quarantaine de pages, le dernier un roman de 250 pages. Et ces textes ne présentent pas la même vision ni la même interprétation de l'enfance, comme le montre Roger Bellet.

¹³ *Ibid*, p. 456.

¹⁴ J'emploierai ici la terminologie et les catégories définies par Gérard Genette dans « Discours du récit » (*Figures III*, Seuil, 1972).

Si je regroupe en un même ensemble la *Lettre de Junius* et les chroniques, c'est que la voix narrative y est strictement la même. Tous ces textes s'inscrivent dans l'horizon d'attente le plus classique, celui du récit autobiographique tel qu'il a été constamment pratiqué depuis Rousseau. La *Lettre de Junius*, que je prendrai ici comme exemple, présente le discours d'un narrateur adulte qui raconte à ses lecteurs l'histoire de sa jeunesse pour leur faire comprendre comment il est devenu ce qu'il est maintenant, un pamphlétaire. C'est un récit autodiégétique rétrospectif à narrateur explicite. Les traits caractéristiques en sont :

- la présence explicite et permanente du « discours autobiographique »¹⁵ qui encadre et soutient la narration des souvenirs d'enfance.

Le narrateur s'adresse fréquemment à son narrataire (ici le lecteur de journal) qui est censé partager son présent, ici et maintenant. Ce trait est commun au genre autobiographique et à la chronique de journal, et ancre le récit dans une situation de communication représentée dans le texte. D'autre part, le narrateur exerce ouvertement et abondamment sa fonction de régie, sa fonction d'attestation (ne serait-ce que par l'emploi des points d'exclamation) et sa fonction de commentaire. La voix du narrateur adulte domine sans aucune ambiguïté l'ensemble du texte. Ainsi, dans ce portrait de « l'oncle » où l'on reconnaîtra, accumulés et répétés, tous les signes du narrateur :

Je ne vous ai fait que le portrait de ma tante.

Pour mon oncle, c'était un homme froid, aux lèvres minces, à l'œil dur, dont le regard me faisait frémir. C'était une victime du livre. LES VICTIMES DU LIVRE, quel livre à faire ! Il voulait être le *pater familias* antique, l'oncle *familias* moderne si l'on veut. Il désirait être craint, paraître austère, heureux quand il était pâle, rougissant de plaisir quand il était blême !

Chateaubriand, parlant de son père, m'a fait penser à mon oncle ! Car il y avait de la grandeur au fond de cette âme de commande. Pour lui, la moindre faiblesse était une trahison. Si, puni pour un autre, j'avais dit un mot ; si, insulté, j'avais reculé, il m'eût méprisé ! J'ai toujours gardé son estime.

Je saute à pieds joints par-dessus les années.

Arrive 48 ! (...)¹⁶ ;

- le récit proprement dit est fait entièrement aux temps historiques (passé simple/imparfait). Vallès fait un usage très discret et très classique de deux figures dont il métamorphosera plus tard la fonction : le présent de narration est extrêmement rare¹⁷, l'emploi du style indirect libre pour intégrer la réaction de l'enfant au récit du narrateur est moins rare, mais toujours ponctuel, limité à quelques mots ou quelques phrases, et il ne porte jamais atteinte à la souveraineté de l'énonciation du narrateur. Le vécu de l'enfant apparaît comme un contenu d'énoncé, il nous parvient à travers une énonciation qui est fondamentalement celle du narrateur. C'est à cela que tient l'aspect très classique de tous ces brefs récits, c'est cela qui les différencie de

¹⁵ Sur la fonction et les différentes figures du discours autobiographique, je renvoie à la présentation que j'en ai faite dans *L'Autobiographie en France*, A. Colin, 1971, p. 73-80.

¹⁶ *Lettre de Junius*, in *Œuvres*, Pléiade, t. I, 1975, p. 132-133.

¹⁷ Dans la citation ci-dessus, « Arrive 48 » est le seul emploi du présent historique que l'on trouve dans la *Lettre de Junius*. Dans les chroniques où il raconte son enfance le présent historique est excessivement rare (cf. par exemple dans *La Rue*, (*Œuvres*, Pléiade, tome I, p. 674). Quelquefois Vallès évoque au présent les mœurs de province ou de campagne (*ibid.*, p. 690-692), mais dans ce cas la première personne n'apparaît plus.

L'Enfant, lors même qu'on y rencontre un art de l'anecdote, du trait satirique ou des jeux de vocabulaire qui semble annoncer le roman futur.

On retrouvera tous ces traits caractéristiques du récit autobiographique traditionnel dans les *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, dont la voix narrative s'oppose totalement à celle du *Bachelier*, à la fois par l'omniprésence de la voix d'un narrateur rétrospectif et l'emploi systématique des temps historiques¹⁸.

- Le démantèlement du narrateur classique (*Le Testament d'un blagueur*).

Le Testament d'un blagueur (1869) marque un tournant essentiel, une sorte de changement de régime : on passe du « vraisemblable » de la narration autobiographique centrée sur le narrateur à la construction d'une voix « invraisemblable » mais beaucoup plus prenante et qui va donner au vécu un relief qu'il n'a pas dans le récit classique. Ce roman commence pourtant par un procédé, semble-t-il, fort conventionnel, celui du manuscrit trouvé dans un grenier ou dans un cercueil. Mais il faut voir à quoi sert cette ruse trop connue.

L'auteur joue le rôle d'un simple éditeur : il publie le manuscrit posthume d'Ernest Pitou, « blagueur de la grande espèce » qui vient de se suicider. Dans son préambule, le présentateur donne toute l'information qui devrait normalement être donnée par Ernest Pitou, s'il se comportait comme le font en général les autobiographes au début de leur récit. Ce préambule, par sa fonction et son contenu, correspond exactement à celui de la *Lettre de Junius* : portrait du narrateur adulte (pamphlétaire, ou blagueur), justification du récit autobiographique à la fois comme exercice de satire et comme explication des raisons pour lesquelles on devient satiriste (et pour lesquelles on se suicide). Pourquoi le présentateur usurpe-t-il ainsi le rôle de l'autobiographe ? C'est qu'il s'agit de choisir un procédé de présentation qui occulte la voix du narrateur, ou qui du moins la relègue au second plan. Dans le préambule, il est parlé du narrateur, qui lui ne parle pas ; et dans son texte autobiographique, le narrateur a l'air de faire parler l'enfant au lieu d'en parler. Si bien que jamais la voix du narrateur ne semblera nous parvenir directement.

Il s'agit d'une tentative, apparemment paradoxale, faite pour réaliser une sorte d'ellipse du narrateur dans un récit qui est pourtant présenté comme une autobiographie rétrospective. Ellipse ne signifie pas suppression : car il faut continuer à supposer ne serait-ce que l'ombre de ce narrateur pour pouvoir continuer à lire ce texte tel qu'il est présenté ; d'autre part les signes du narrateur, pour être brouillés et rares, n'en sont pas moins présents. Le but de Vallès n'est pas d'éliminer le narrateur adulte pour céder entièrement la parole à l'enfant : il cherche plutôt à démanteler le narrateur autobiographique classique, à trier parmi ses fonctions, qu'il n'exercera plus toutes ni complètement ni ouvertement, de manière à dégager l'espace nécessaire à un récit non seulement à perspective variable, comme dans l'autobiographie classique, mais à voix variable.

L'« autobiographie » d'Ernest Pitou se présente de manière étrange : une lecture rapide et superficielle, sensible à l'effet dominant, pourrait faire croire, encore plus facilement que dans *L'Enfant*, que l'on a affaire à un « journal » écrit ou à un « monologue » parlé contemporain des événements ; la perspective a l'air d'être simultanée et non rétrospective, l'énonciation a l'air de venir de l'enfant. Il s'agit en réalité plutôt d'une rétrospection qui mime le simultané, comme le donnent à penser les deux formules que le présentateur emploie pour décrire les techniques

¹⁸ Dans les *Souvenirs d'un étudiant pauvre*, le présent de narration n'est employé que deux fois, au début du chapitre XVII, et dans le chapitre XXII pour l'anecdote de l'huile.

narratives d'Ernest Pitou. On nous dit d'abord que ce texte est un testament ; nous attendons un récit produit par un narrateur adulte rétrospectif, ce que confirme la formule « il avait déposé là ses souvenirs par tranches et miettes », formule qui donne, en même temps, un alibi à la structure discontinue de la narration. Mais on nous dit aussi qu'il s'agit de pages curieuses, « comme toutes les pages de Mémoires où l'homme a noté les minutes décisives de sa vie », formule ambiguë, où les Mémoires sont définis plutôt comme un journal, et où le choix de « l'instantané » semble correspondre à une perspective contemporaine.

Mais un enfant peut-il dire vraiment : « J'ai six ans, et le derrière tout pelé » ? Il suffit de remettre la phrase aux temps historiques pour se convaincre que la responsabilité en incombe plutôt au narrateur adulte : « J'avais six ans, et le derrière tout pelé ». En réalité, l'effet produit par Vallès mélange les deux voix. La phrase a l'air de commencer comme une énonciation enfantine parfaitement vraisemblable : « J'ai six ans », et se continue par un raccourci stylistique (la mise en facteur commun imprévue du verbe avoir) qui, lui, connote plutôt l'énonciation d'un adulte, mais que, sur notre lancée, nous pourrions d'abord ressentir comme un mot d'enfant. L'indécision est rendue possible par l'emploi du présent de narration, qui nous a donné l'illusion d'une énonciation directe. Ce mélange insidieux des deux voix produit sur le lecteur un effet troublant et suggestif, que ne produit pas la transcription au passé que j'en ai donnée (où l'on rit du jeu de mots, mais « entre adultes »), que ne produisait pas l'incipit du récit de Junius « J'ai été le bambin le plus mal habillé de la création, élevé par une tante qui n'aimait pas les enfants », et que ne produirait pas non plus une narration au présent mais à la troisième personne, ce qui donnerait, à la manière de Poil de Carotte : « Ernest a six ans, et le derrière tout pelé ».

L'analyse sommaire de cette petite phrase montre la complexité des problèmes posés par ce nouveau type de narration. Elle suggère aussi une méthode d'étude : faire varier les différents facteurs pour distinguer quel facteur, ou quelle combinaison de facteurs, est responsable de l'effet produit. Elle montre la nécessité, pour distinguer et étudier ces facteurs, de faire un détour par l'analyse théorique. Ce détour n'en est un qu'en apparence : en fait, c'est aller droit au cœur du problème.

III - ANALYSE THÉORIQUE

Dans la reconstruction théorique que l'on va lire, j'ai choisi pour méthode de descendre un à un tous les degrés qui mènent de la voix du narrateur à celle du « personnage ». Si l'on excepte la première section (« éclipse du narrateur »), les données de cette analyse valent aussi bien pour *L'Enfant* que pour *Le Testament d'un blagueur*, et je prendrai mes exemples indifféremment dans l'un ou l'autre texte.

La méthode de progression du narrateur jusqu'au personnage est un procédé de présentation commode, mais il a naturellement ses limites.

D'abord, parce que la démarche analytique a l'air d'aller exactement en sens inverse de la pratique de Vallès. Là où je distingue, Vallès s'emploie systématiquement à confondre. Ce que je vais séparer comme les marches d'un escalier, est en fait une pente continue et réversible. Vallès exploite toutes les situations où les oppositions constitutives du récit classique sont apparemment neutralisées, pour créer un perpétuel « fondu-enchaîné » ou une « surimpression » entre les deux

voix. Ces effets de transition et de confusion sont si habiles et si complexes que plusieurs lecteurs pourront d'abord ne pas s'accorder sur l'interprétation d'un même passage, ou plutôt sur son « attribution » : le lecteur a souvent tendance à réduire l'ambiguïté au lieu de l'analyser, il désire savoir clairement « lequel des deux parle », alors que « voir clair », dans ce cas, c'est plutôt analyser par quels procédés, dans quelle proportion et selon quelle hiérarchie, et en vue de quel effet, les deux voix sont confondues. L'analyse spectrale de l'énonciation permettra peut-être de comprendre comment sont produits les différents tons du récit.

Surtout, je vais procéder à une descente linéaire dont la ligne principale sera fatalement simple : mais on verra vite que je suis sans cesse obligé de recombinaison les procédés analysés pour rendre compte des effets produits par Vallès. En effet, l'art de Vallès ne tient pas à l'emploi systématique de tel ou tel procédé, comme le présent de narration ou le monologue intérieur, mais à l'articulation systématique de quatre éléments dont chacun pris séparément a des effets assez limités et très traditionnels, mais qui contiennent en germe des possibilités inexploitées que leur association avec les autres éléments va révéler. Ces quatre éléments sont :

- l'emploi du récit « à la première personne » autodiégétique, où c'est le même pronom « je » qui désigne le narrateur adulte et le personnage, le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé ;
- l'emploi du « présent de narration », figure qui introduit une perturbation apparente dans la distinction entre histoire et discours, et entre antériorité et simultanété ;
- le style indirect libre, qui organise l'intégration de deux énonciations différentes ;
- l'emploi dans un récit écrit de traits propres à l'oralité, et le mélange des niveaux de langage.

C'est l'emploi intensif et combiné des trois derniers éléments dans un récit autodiégétique qui a permis à Vallès de créer des effets si surprenants et si modernes. Pour m'en assurer, j'ai procédé à une rapide comparaison avec d'autres récits d'enfance, ceux que l'on trouve au début de romans contemporains comme *l'Histoire d'un homme du peuple* (1865) d'Erkman-Chatriaux, les *Mémoires d'un orphelin* (1865) de Xavier Marmier ou *Le Petit Chose* (1868) d'Alphonse Daudet : le présent de narration, le style indirect libre et l'oralité y sont employés de manière discrète et ponctuelle, et ne sont jamais associés entre eux. Aussi tous ces récits font-ils entendre sans aucune ambiguïté une voix dominante, celle du narrateur, et produisent, au mieux, le type de relief propre au récit autobiographique classique.

L'essentiel est donc de saisir les combinaisons de procédés. C'est à quoi je m'emploierai en descendant progressivement de la voix du narrateur à celle du personnage. Au cours de cette descente, je fournirai en note quelques exemples, mais sans les analyser. Chacun de ces exemples met en œuvre plusieurs procédés et plusieurs niveaux, et n'illustre donc que partiellement le moment de l'analyse où je l'introduis. Je les donne comme simples points de repère et d'ancrage dans un développement fondamentalement théorique.

L'éclipse du narrateur

Il est ordinaire, dans les romans en forme de mémoires, que le narrateur soit discret sur sa situation actuelle et sa personnalité, et qu'il serve surtout d'alibi à une narration paradoxale, à la fois rétrospective en ce qui concerne la voix et contemporaine en ce qui concerne la perspective. La plupart des fictions autodiégétiques classiques opèrent ainsi un filtrage dans les fonctions du

narrateur autobiographique, selon des dosages qui peuvent varier¹⁹. Souvent le narrateur s'interdit paradoxalement toute prolepse, au point d'en arriver à une forme de tricherie : ainsi dans *Sans Famille*, où Hector Malot combine la voix autodiégétique avec une forme de suspense qu'elle rend sinon impossible, du moins peu vraisemblable²⁰. Mais quel que soit le dosage et sa fonction, le narrateur autodiégétique du roman personnel exerce ouvertement à des degrés divers ses fonctions de narrateur, et en particulier sa fonction de narration.

Dans *Le Testament d'un blagueur*, Vallès procède, lui, à une sorte d'éclipse du narrateur rétrospectif : il ne le supprime pas, mais se comporte de manière que la plupart de ses traces soient à moitié effacées et que leur perception soit rendue difficile, comme brouillée, par l'interférence d'une autre source d'énonciation, le discours ou le récit qui semble venir du personnage. On a vu comment « l'éditeur » usurpait au début la fonction du narrateur pour présenter à sa place son « testament ». Dans le testament lui-même :

- le narrateur s'abstient de toute référence à la situation d'énonciation et de tout discours adressé à un narrataire : il semble renoncer à la fonction de communication ;

- la structure discontinue du texte fait qu'il a l'air de s'abstenir aussi d'exercer sa fonction de régie : il l'exerce pourtant, et cela par le jeu des sous-titres, qui sont ininterprétables dans l'hypothèse d'une narration venant du personnage. Dans la trilogie, le découpage en chapitres, les jeux de sous-titres et les blancs qui séparent les groupes de paragraphes fonctionneront de la même manière comme signes du narrateur ;

- il exerce fort peu la fonction d'attestation, et s'il ne se prive guère de la fonction de commentaire, celui-ci n'est pas directement saisissable, pour deux raisons. D'abord parce qu'il passe souvent par le biais d'une énonciation ironique²¹. Ensuite parce que l'emploi des temps dans le récit masque la présence du commentaire, comme il masque l'exercice même de la narration : ce brouillage tient à l'emploi systématique du présent de narration.

Le présent de narration

Le présent de narration ou présent historique est une très classique figure narrative : cette figure fonctionne par rapport à un contexte dans lequel le narrateur emploie normalement l'un des deux systèmes qui sont à sa disposition pour raconter une histoire : celui du discours (passé composé/imparfait) et celui de l'histoire (passé simple/imparfait). La figure de narration consiste en une ellipse momentanée de toute marque de temps, que ces marques soient celles qui opposent l'histoire au discours, celles qui opposent dans le système du discours le moment de l'énonciation à celui de l'énoncé, ou celles qui, dans chaque système, sont utilisées pour la mise en relief (l'opposition du passé simple ou composé avec l'imparfait). Ce degré zéro du temps produit des effets différents selon le contexte où il est employé. Le plus souvent, il est utilisé

¹⁹ Sur le narrateur dans le roman autobiographique classique, voir les études de René Démoris (*Le Roman à la première personne*, A. Colin, 1975), de Jean Roussel (*Narcisse romancier*, J. Corti, 1973) et de Maija Lehtonen (« Les avatars du moi », *Neuphilologische Mitteilungen*, 1973, n° 3 et 4, 1974, n° 1).

²⁰ L'incipit de *Sans Famille*, « Je suis un enfant trouvé », est fort habile. D'une part, c'est une « paralipse », c'est-à-dire un mensonge par omission, puisque si le héros Rémi était bien un enfant trouvé, le narrateur, lui, doit fort bien savoir qu'il est Rémi Milligan, un enfant perdu, trouvé, puis retrouvé : mais il doit cacher au lecteur toute la suite de son histoire, sous peine de détruire le suspense de son « roman familial ». D'autre part, cette affirmation non située peut donner au lecteur l'illusion que c'est un enfant qui est le narrateur du livre.

²¹ Voir ci-dessous, p. 15-17.

pour créer localement un effet de mise en relief, dans le cadre d'un récit à anecdotes. Les signes marquant le rapport du narrateur à l'histoire manquent soudain, si bien que l'histoire semble « crever » l'écran diégétique, refouler son narrateur pour venir sur le devant à sa place. C'est naturellement une figure, une « manière de parler » dont nous ne sommes pas dupes : tout se passe comme si l'histoire devenait contemporaine de sa narration (effet n° 1).

Peut-on employer cette figure sur longue distance ? Dans le récit classique, cela ne se voit guère : sur longue distance, en effet, on perd de vue le contexte et l'effet de mise en relief externe s'évanouit ; d'autre part, le présent de narration exclut toute mise en relief interne. Il en résulterait donc platitude et monotonie. Même dans l'écriture du reportage tel que Vallès la pratique dans ses articles de journaux, le présent de narration reste pris dans un système contrastif et brisé²². Pourtant, la principale innovation apportée au récit d'enfance dans *Le Testament d'un blagueur* semble être la généralisation du présent de narration : s'il échappe à la monotonie, c'est bien sûr parce que le présent de narration se trouve associé à d'autres procédés, et qu'il est utilisé comme un moyen de transition et de confusion : la couleur générale que donne le présent fonctionne comme une sorte de glaçage de surface qui recouvre en réalité deux sources d'énonciation différentes et brouille en apparence la hiérarchie des niveaux du texte²³.

Associé à l'emploi de la première personne, à la pratique d'une narration segmentée qui mime le discours oral²⁴, au choix d'une perspective qui est souvent celle du personnage, et à l'emploi du style indirect libre, le présent de narration va produire un effet de retour inverse de l'effet n° 1, effet dont nous nous défendrons plus difficilement que du premier : c'est que tout se passe *comme si* l'énonciation devenait contemporaine de l'histoire, et qu'elle était donc le fait du personnage (effet n° 2)²⁵. Nous sommes d'autant plus tentés d'effectuer ce glissement de la

²² Cf. par exemple la manière dont Vallès utilise le présent de narration dans son reportage sur la mine (*Œuvres*, Pléiade, t. I, p. 907-916).

²³ Ainsi dans ce passage de *L'Enfant* (p. 46-47) où les formes identiques du présent recouvrent tantôt des présents de narration, tantôt un style indirect libre au présent rapportant les pensées de l'enfant :

« (...) Je sanglote, j'étouffe : ma mère reparait et me pousse dans le cabinet où je couche, où j'ai peur tous les soirs.

Je puis avoir cinq ans et me crois un parricide.

Ce n'est pas ma faute, pourtant !

Est-ce que j'ai forcé mon père à faire ce chariot ? Est-ce que je n'aurais pas mieux aimé saigner, moi, et qu'il n'eût point mal ?

Oui — et je m'égratigne les mains pour avoir mal aussi.

C'est que maman aime tant mon père ! Voilà pourquoi elle s'est emportée.

On me fait apprendre à lire dans un livre où il y a écrit, en grosses lettres, qu'il faut obéir à ses père et mère : ma mère a bien fait de me battre. »

On pourra mesurer l'originalité et l'efficacité de ce « fondu » en voyant comment Daudet a traité une scène analogue (débat de conscience d'un enfant) dans *Le Petit Chose* (Chapitre III, éd. Nelson, 1950, p. 35-36).

²⁴ Comme l'a montré Jean Peytard (« Oral et scriptural : deux ordres de situations et de descriptions linguistiques », *Langue Française*, 1970, n° 6), il ne faut pas confondre le problème des « niveaux de langue » (registres enfantins ou adultes, familiers ou littéraires, etc.) avec celui de la réalisation écrite ou orale des énoncés. Non seulement Vallès mélange des niveaux de langues différents, mais il présente sa narration écrite sous une forme qui suggère sa réalisation orale : il mélange la présentation traditionnelle par paragraphes qui forment un bloc, avec une disposition plus rompue et aérée qui évoque le rythme, les silences, les ellipses et les reprises d'une parole. Il y a une sorte de « verset » vallésien, correspondant à une scansion orale, au souffle et aux effets d'une narration parlée. Ce caractère ambigu du rythme de la narration contribue à l'incertitude sur l'origine de l'énonciation.

²⁵ On conçoit par exemple qu'en dépit de la présence de signes du narrateur, le lecteur puisse hésiter pour savoir qui raconte l'épisode suivant (*L'Enfant*, p. 101) :

« Le Fer-à-cheval...

J'y vais avec ma cousine Henriette.

C'est pour voir Pierre André, le sellier du faubourg, qu'elle y vient.

voix du narrateur à celle du personnage que celle-ci se trouve constamment intégrée au récit par le biais du style indirect libre.

Le style indirect libre

Le style indirect libre est lui aussi une figure narrative, fondée en partie sur des phénomènes d'ellipse. Sa fonction est d'intégrer un discours rapporté à l'intérieur du discours qui le rapporte en réalisant une sorte de « fondu » à la faveur duquel les deux énonciations vont se superposer. Au style direct, l'énoncé rapporté serait cité dans son texte réel, sans transformation, mais il serait nettement séparé du discours qui le rapporte par des guillemets ou des tirets, aucune confusion n'étant possible. Au style indirect libre, l'énoncé rapporté est intégré au discours du narrateur par ellipse de tout procédé introductif : il est accordé, pour la personne et le temps, avec le discours qui le rapporte, mais il garde, en totalité ou en partie, sa syntaxe et son vocabulaire²⁶. Ainsi est obtenu un chevauchement des deux énonciations : on entend une voix qui parle à l'intérieur d'une autre. Cette voix n'est pas citée, elle est en quelque sorte mimée.

Dans le récit classique, la figure du style indirect libre est employée de manière ponctuelle, le temps d'une phrase, d'un paragraphe ; l'énonciation seconde ne surgit que fugitivement à travers l'énonciation première. C'est un procédé d'économie, qui peut servir simplement au « fondu » de la narration, ou être employé en vue d'effets pathétiques ou ironiques. L'économie peut être source d'ambiguïté : si l'énonciation seconde ne se distingue pas stylistiquement de la première, le lecteur peut se demander si le narrateur mime les réflexions d'un personnage ou s'il expose les siennes.

L'incertitude augmentera si d'autres procédés sont combinés avec le style indirect libre : dans le récit autodiégétique, le narrateur et le personnage sont tous les deux « je », et toute distinction liée à la marque de la personne disparaît. Selon le contexte, on peut hésiter pour savoir s'il y a ou non style indirect libre, et pencher pour une énonciation venant du seul narrateur. Mais si, de plus, dans un récit autodiégétique, le narrateur emploie systématiquement le présent de narration, toute distinction liée à la marque du temps va disparaître, et l'on hésitera encore plus pour savoir s'il y a un style indirect libre, mais en penchant cette fois dans l'autre sens, pour attribuer au personnage l'entière responsabilité de l'énonciation. En effet, dans un discours indirect libre situé dans une narration autodiégétique faite au présent de narration, toute distinction de temps et de personne devenant impossible, il n'y a plus, sur ce plan, de différence entre un discours indirect libre rapportant un énoncé, et cet énoncé lui-même. Et si ce discours se développe sur quelque longueur, la tentation sera grande de parler d'un « monologue intérieur » du personnage.

Dans *Le Testament d'un blagueur* et dans *L'Enfant*, Vallès a fait justement un usage extensif de ce procédé²⁷.

Il est de Farreyrolles comme elle et elle doit lui donner des nouvelles de sa famille, des nouvelles intimes et que je ne puis pas connaître ; car ils s'écartent pour se les confier et elle les lui dit à l'oreille.
Je le vois là-bas qui se penche ; et leurs joues se touchent.

Quand Henriette revient, elle est songeuse et ne parle pas. »

²⁶ Sur le style indirect libre, voir Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, Payot, 1926, et l'étude théorique récente de Ann Banfield, « Le style narratif et la grammaire des discours direct et indirect », *Change*, 1973, n° 16-17, p. 188-226.

²⁷ Voici un exemple de « monologue » intérieur de l'enfant, où Vallès mime (allant, à la fin, jusqu'à une théâtralité parodique) un débat de conscience à haute voix (*L'Enfant*, p. 88) :

S'agit-il vraiment d'un monologue intérieur ? Certainement pas. Ce qui définit le monologue intérieur, c'est son autonomie : comme au théâtre, le discours du personnage doit être présenté indépendamment de toute autre énonciation²⁸. Ici, au contraire, l'énonciation reste double ; le lecteur ne peut jamais oublier complètement que ce « monologue », s'il est intérieur, est d'abord intérieur à la voix du narrateur, qu'il fait partie d'un système de ventriloquie. Ce n'est pas un enfant qui parle, mais un adulte qui se fait une voix d'enfant. Le discours qui semble venir du personnage est en fait un discours mimé, autour duquel et dans lequel flotte la présence diffuse et insidieuse du narrateur : on reste dans le domaine du « comme si ». Le narrateur apparemment absent se manifeste à la fois de manière contextuelle et stylistique.

Contextuelle : même quand il s'étale sur plusieurs pages, ce « monologue » reste pris dans une narration qui, elle, suppose le narrateur adulte. Il est d'ailleurs rare que le « monologue » se déroule de manière continue : les fragments de monologue alternent avec des passages narratifs, et ils sont pris dans un va-et-vient entre les deux voix, avec des « mues » de voix, des cassures et des contrastes qui empêchent d'oublier le narrateur adulte.

Stylistique : dans le style indirect libre, la syntaxe et le vocabulaire du discours mimé peuvent être intégralement respectés : mais le narrateur peut aussi mélanger des traits caractéristiques du langage de l'enfant avec d'autres qui ne sauraient être attribués qu'à l'adulte.

On trouvera ainsi, mêlés au discours enfantin, des informations qui n'ont de sens que dans le cadre d'une communication entre un narrateur et un lecteur ; l'emploi de tours syntaxiques propres à la langue écrite et au registre littéraire ; des exagérations où se lit clairement l'intention de produire tel ou tel effet ; l'emploi d'un vocabulaire aux connotations ironiques ou pathétiques s'inscrivant dans la stratégie du narrateur adulte.

Cette duplicité de l'énonciation est particulièrement évidente dans le récit d'enfance, parce que les deux sources d'émission sont relativement éloignées l'une de l'autre : la perspective, les jugements de valeur et les attitudes de l'enfant dont on parle et du narrateur adulte sont différents. Vallès se sert de cet écart pour réaliser des effets ironiques ou pathétiques, en jouant sur le contraste entre la candeur, l'ignorance ou la résignation de l'enfant, et la révolte, les insinuations ou les ironies de l'adulte qui s'adresse, par-dessus la tête de l'enfant (et à travers son « discours ») à un lecteur qui ne doit pas être dupe²⁹.

« Ah oui ! je préférerais des sabots ! j'aime encore mieux l'odeur de Florimond le laboureur que celle de M. Sother, le professeur de huitième ; j'aime mieux faire des paquets de foin que lire ma grammaire, et rôder dans l'étable que traîner dans l'étude.

Je ne me plais qu'à nouer des gerbes, à soulever des pierres, à lier des fagots, à porter du bois !

Je suis peut-être né pour être domestique

C'est affreux ! oui, je suis né pour être domestique ! je le vois ! je le sens ! Mon Dieu ! Faites que ma mère n'en sache rien ! »

²⁸ Sur ce problème, voir la mise au point de Gérard Genette dans *Figures III*, p. 194. Une des rares études de technique qui aient été faites sur l'œuvre de Vallès porte justement sur ce point : M. Jutrin a analysé « le sens du monologue intérieur dans *L'Enfant* de Jules Vallès » (*Revue des langues vivantes*, 1972, n° 5, p. 467-476). Cette étude, dans l'ensemble très pertinente, voit sa portée malheureusement limitée par l'emploi de ce concept de « monologue intérieur », qui amène l'auteur à la fois à faire des rapprochements qui s'imposent peu avec des œuvres du XX^e siècle, et à sous-estimer constamment la complexité de l'énonciation, l'ambiguïté et l'ironie de ce « monologue » en réalité mimé par un adulte.

²⁹ Chez Vallès, le « monologue » et le « journal intime » du personnage restent toujours intégrés à la narration du narrateur premier, même si c'est par un lien peu visible. Mais il suffirait qu'on donne leur autonomie à ce discours et à cette narration de l'enfant pour obtenir un autre type de récit, dont Vallès est indirectement le précurseur : le roman d'enfance dont la narration est censée être faite par l'enfant lui-même. Deux solutions sont alors possibles : l'écriture d'un journal entraînant une narration « simultanée » (exemples : Colette, *Claudine à l'école*, 1900 ; ou, dans le cadre de la littérature pour enfants, Colette Vivier, *La Maison des Petits Bonheurs*, 1939), ou l'émission d'une narration rétrospective, faite à un moment déterminé (ex. : Émile Ajar, *La Vie devant soi*, 1975) ou indéterminé (ex. : Christiane Rochefort, *Les Petits Enfants du siècle*, 1961). Même dans ces cas la duplicité de l'énonciation reste patente, et aucun de ces textes ne peut se lire comme un journal tenu ou un récit fait

Dans la Trilogie, plus le récit autobiographique de Jacques Vingtras progresse, plus le personnage mûrit et rejoint progressivement les positions présumées du narrateur. L'écart des deux sources diminue, et le lecteur pourrait être tenté de croire que quand on arrive à *L'Insurgé*, les deux sources coïncident, et que l'on peut traiter le monologue du personnage comme un discours direct renvoyant à une seule source d'énonciation. Il n'en est rien : même si les effets produits changent, structurellement le monologue reste pris dans une énonciation double qui nous donne jusqu'au bout l'impression d'une voix fabriquée qui se mime elle-même.

L'insertion du style indirect libre dans la narration au premier degré rappelle au lecteur la présence de l'adulte. Mais la narration est-elle toujours au premier degré ? Le style indirect libre peut très bien servir lui-même de support et d'alibi à une narration au second degré, qui se trouvera ainsi mélangée à la narration au premier degré, et instaurera une incertitude permanente sur l'origine du récit.

La narration au second degré

Parmi les « pensées » du personnage que le narrateur rapporte au style indirect libre au présent, il peut se trouver des pensées « rétrospectives », le personnage se rappelant et rapportant ce qui lui est arrivé la veille, « l'autre jour », récemment, ou ce qui lui arrive constamment à l'époque où il se trouve : pour peu que ces évocations soient suivies, le personnage va se trouver localement transformé en une sorte de narrateur au second degré³⁰.

Le personnage se voit déléguer provisoirement la narration de sa propre histoire : délégation artificieuse, puisqu'il nous est impossible de savoir pourquoi et à qui l'enfant raconte. Le narrateur n'a pas besoin de justifier le procédé, et il sait bien qu'en dernier ressort c'est à lui qu'on attribuera la responsabilité de cette narration mimée, qui fait partie du jeu du style indirect libre au présent. Mais à première vue le lecteur peut s'y tromper : il a sous les yeux non seulement pensées ou discours du personnage, mais une narration qui rend inutile celle du narrateur, qui semble se substituer à elle plutôt qu'elle ne la relaie.

À partir du moment où le personnage remplit une fonction de narration, il a à sa disposition la même palette de temps qu'un narrateur au premier degré, – à cette différence près que sa situation (fictive) l'amène à employer beaucoup plus souvent les temps du discours (le passé composé et le présent avec toutes ses valeurs). Comment le lecteur pourra-t-il distinguer, devant telle phrase ou tel paragraphe au présent, s'il s'agit d'un présent de narration

par un enfant ou un adolescent. Sur le plan contextuel, la présence de l'adulte qui tire les ficelles s'est déplacée : ce n'est plus un narrateur rétrospectif inclus dans le texte, mais l'auteur. Le pacte romanesque nous interdit de croire à la simplicité de l'énonciation. Et ce d'autant plus que les marques stylistiques d'un autre énonciateur sont visibles : beaucoup d'effets pathétiques ou ironiques sont produits à l'insu du personnage candide dont le discours est fabriqué par un adulte pour d'autres adultes. La chose est moins accentuée dans les « journaux » fictifs qui tentent de se plier aux lois de la vraisemblance du langage enfantin et de l'écriture intime ; elle est très visible dans les narrations rétrospectives où l'auteur peut fabriquer une voix en mélangeant violemment le registre adulte et le registre enfantin, la langue littéraire et la langue populaire, comme c'est le cas chez Christiane Rochefort et Émile Ajar.

³⁰ Ainsi dans *L'Enfant* (p. 242) : « On nous a donné l'autre jour comme sujet — « Thémistocle haranguant les Grecs ». Je n'ai rien trouvé, rien, rien ! »

Dans *Le Testament d'un blagueur*, des effets très compliqués sont produits dans le cadre de cette narration seconde. Non seulement l'enfant peut raconter ce qui lui est arrivé récemment, mais à la fin de l'œuvre, le héros devenu adolescent jette un coup d'œil global sur tout son passé et se comporte alors en autobiographe dans une longue séquence aux temps historiques (passé simple/imparfait), à l'intérieur de laquelle il utilise, par souci de relief ou de variété, ... le présent de narration ! (*Œuvres*, Pléiade, t. I, 1975, p. 1128-1131).

du narrateur au premier degré, ou d'un présent du narrateur au second degré, que les lois de concordance du style indirect libre au présent de narration laissent subsister tel quel ? Il faudra qu'il se décide d'après d'autres signes, l'allure de la narration, la syntaxe, la perspective : encore ces signes seront-ils souvent eux-mêmes soit indifférents (permettant l'une ou l'autre lecture) soit ambigus (imposant à la fois l'une et l'autre lecture).

Si cette narration seconde immédiatement rétrospective se généralise, on aura l'impression de lire une sorte de journal intime, le narrateur second se déplaçant parallèlement à l'histoire. Mais ce n'est qu'une impression : car ce narrateur second n'écrit pas (on écrit pour lui) et il ne parle pas non plus vraiment (à qui, quand parlerait-il ?). Sa narration est intégrée dans la narration au premier degré qui commande sa lecture, et qui est seule capable d'assurer son unité et sa cohérence. Toutes les remarques que je faisais sur les signes contextuels et stylistiques du narrateur premier dans le style indirect libre s'appliquent également à cette narration au second degré, que l'on pouvait légitimement appeler une narration indirecte libre.

La voix du personnage

Enfin, au bas de cette échelle, il faut placer la voix du personnage, telle qu'elle apparaît « en direct », c'est-à-dire dans les passages de dialogue. Mais la symétrie que j'établis ainsi est assez artificielle : la voix du personnage dans les dialogues n'a pas le même statut, n'est pas perçue de la même manière, que celle qui s'exprime par le style indirect libre. Quand l'on fait l'inventaire des discours de l'enfant qui sont cités en direct dans *L'Enfant*, on voit que leur quantité est insignifiante : les dialogues rapportés par le narrateur sont presque tous des dialogues entendus dont les voix dominantes sont celles de la mère, du père, d'autres adultes, au milieu desquelles la voix de l'enfant se fait entendre sporadiquement et faiblement : questions ou remarques candides, amorces de protestations vites étouffées. Ces bribes ténues de langage très élémentaire qui émergent dans les conversations citées contrastent en quantité et en accent avec le développement sophistiqué de la « sous-conversation » au style indirect libre qui représente ce que l'enfant pense sans pouvoir le dire, en même temps que s'y reflètent les jugements de valeur de l'adulte. Etouffée autrefois, la voix du narrateur-personnage déborde aujourd'hui dans une sous-conversation narquoise par laquelle il se venge de l'oppression, et se rachète de la soumission qui fut la sienne.

Le dépliement analytique auquel je viens de me livrer ne correspond pas à l'expérience immédiate du lecteur, qui est placé devant une énonciation constamment ambiguë. J'ai, au cours de l'analyse, signalé comment glissements et confusions étaient réalisés : il me reste à évoquer deux procédés plus généraux par lesquels l'incertitude sur l'origine de l'énonciation est produite.

L'énonciation ironique

Un énoncé ironique est un énoncé par lequel on dit autre chose que ce que l'on pense en faisant comprendre qu'on pense autre chose que ce qu'on dit. Il fonctionne comme une subversion du discours de l'autre : on emprunte à l'adversaire la littéralité de ses énoncés, mais en introduisant un décalage de contexte, de style ou de ton, qui les rende virtuellement absurdes, odieux, ou ridicules, et qui exprime implicitement le désaccord total de l'énonciateur. L'ironie est une arme dangereuse et délicate : dangereuse, parce qu'elle vole à l'autre son langage, elle lui « brûle » son discours, qu'il ne pourra plus réemployer ensuite avec la même efficacité ; et, en même temps, l'assaillant est hors d'atteinte, puisqu'il ne fait que répéter ce que dit l'autre, et qu'il

peut, ironiquement, plaider l'innocence. Il s'agit d'amener l'adversaire à « se suicider avec sa propre langue ». Arme délicate aussi, parce que sa subtilité, l'extrême économie du procédé, font que si le lecteur est inattentif ou peu habitué au déchiffrement des figures de rhétorique, il prendra la soumission feinte au discours de l'autre pour une soumission réelle. Quand on parle, l'intonation évite ces erreurs : par écrit, la confusion se produit plus facilement ; elle ne pourrait être évitée que par des soulignements typographiques (on pourrait inventer des caractères ironiques, comme il y a des caractères italiques) qui, explicitant la distanciation, la rendrait moins efficace.

Mais le jeu devient encore plus compliqué et ambigu lorsqu'il se joue non à deux, mais à trois. C'est le cas dans le récit d'enfance tel que le pratique Vallès : l'adulte narrateur ne s'attaque pas directement aux pratiques et à l'idéologie de la famille et de l'école. Sa critique passe toujours par le biais du mime d'une énonciation enfantine. Aussi se produit-il une interférence entre le fonctionnement de l'énonciation ironique et celui du discours indirect libre. Comment les deux sens du discours ironique vont-ils se répartir dans l'étagement du discours indirect libre ? L'enfant passe son temps à reprendre le discours de la mère ou celui de l'école (qui fonctionne ainsi comme discours du surmoi), et le narrateur reprend et mime ce discours de l'enfant. D'où un certain nombre d'énoncés bien évidemment ironiques, inacceptables, du type : « Ma mère a bien fait de me battre », « Je suis sans doute un mauvais fils », « Sommes-nous une famille de crétins ? », etc. Mais l'interprétation de cette ironie est fort difficile. Une première solution consisterait à attribuer au personnage le sens littéral de l'énoncé, et à l'adulte narrateur la distanciation ironique : dans ce cas, l'enfant aliéné intérioriserait et reprendrait à son compte le discours du surmoi qui le condamne, et le narrateur en formulant et en explicitant cette acceptation la rendrait intolérable au lecteur. Et il est de fait que le discours du surmoi doit continuer à compter pour l'enfant dont on nous parle, à peser lourd sur ses réactions même intimes. Mais il est absolument impossible que sa relation à ce surmoi prenne la forme de l'acceptation candide et totale suggérée par l'énoncé ironique : trop d'autres signes dans le contexte nous montrent un enfant divisé et de plus en plus lucide. La seconde solution consisterait alors à attribuer à l'enfant à la fois le sens littéral et la distanciation ironique : l'enfant lucide se vengerait du surmoi par une reprise ironique de son discours, et le narrateur adulte se contenterait de nous transmettre cette réaction. Il est de fait que bien souvent l'enfant est représenté au bord de la révolte, de la dérobade ou de la transgression. Mais souvent il paraît assez improbable que cette révolte ait pu s'exprimer par les énoncés ironiques que nous lisons : d'abord parce que les processus ironiques utilisés sont compliqués et culturellement marqués ; d'autre part, cette ironie suppose un tiers en fonction duquel elle est agencée : ce tiers existe au niveau du narrateur (c'est le lecteur) et non au niveau du « monologue intérieur » d'un enfant. Si bien que chacune des deux solutions a une ombre de vraisemblance, mais se révèle à la réflexion inacceptable. Et nous ne pouvons pas non plus attribuer l'ensemble du processus au narrateur (quoiqu'en réalité ce soit bien sûr la seule solution juste), puisque tout cela nous parvient à travers la voix d'un enfant. Cette hésitation dans laquelle nous sommes retenus, nous pouvons naturellement l'envisager comme un reflet de l'incertitude et des contradictions de l'enfant coincé entre la soumission et la révolte, porte-à-faux peu glorieux dont le narrateur adulte se rachèterait en le transformant, à son niveau, en un processus ironique³¹.

³¹ Dans *Poils de Carotte* (1894), Jules Renard a donné une solution différente à ce problème de l'énonciation ironique triangulaire. L'emploi du récit « à la troisième personne » au présent fait que le lecteur se pose moins de questions sur le degré de conscience ou l'attitude de l'enfant puisque il n'est pas apparemment responsable de l'énonciation.

Cette analyse devrait être nuancée : l'équilibre de la candeur et de la lucidité évolue tout au long de *L'Enfant*, et les supputations sur « la vraisemblance » de telle ou telle attitude varieront selon les passages et les contextes. Mais elle a une autre limite : c'est qu'elle suppose que tout le texte doit être lu comme un roman réaliste. Or, il n'est pas sûr que tel soit bien le contrat proposé par l'auteur, ni que telle soit l'esthétique du texte.

Vraisemblance et cohérence

La lecture de l'énonciation est rendue délicate par l'incertitude ou plutôt la variation constante du contrat de lecture. Le récit de *L'Enfant* s'inscrit à la fois dans deux horizons d'attente différents : d'une part le roman autobiographique réaliste, où un narrateur se souvient et cherche à recomposer aussi fidèlement que possible le vécu enfantin ; d'autre part la farce, la pochade satirique dans la tradition des fabliaux du Moyen Âge ou de la comédie moliéresque, où les personnages ne sont plus que les moyens d'une démonstration et sont conçus en fonction d'un effet à produire. L'éventuelle candeur de l'enfant prendra une valeur différente selon le passage : tantôt le lecteur pourra se poser la question de la vraisemblance, et supputer l'équilibre de la candeur et de la lucidité, tantôt il se trouvera clairement devant une fausse naïveté, le personnage enfantin devenant le simple support d'une démonstration ironique à la Pascal ou à la Voltaire³², ou une marionnette de farce à la Molière³³. Reconnaisant le code de ces genres, le lecteur rira en mettant entre parenthèses toute supputation sur le réalisme de la scène.

Mais cette analyse est trop simple : elle implique que le texte de *L'Enfant* pourrait se répartir en zones tranchées de réalisme et de farce. Or, il s'agit au mieux d'une prédominance passagère de l'un ou de l'autre ; en réalité les deux attitudes sont constamment associées, les scènes plutôt réalistes étant souvent cassées par des effets ironiques ou des amorces de farces, et les scènes de farce s'appuyant subtilement sur des points de départ réalistes, et sur l'utilisation de réactions vraisemblables et du langage propre à l'enfant. Par ce jeu de mélange entre des attentes et des attitudes de lecture différentes (et même contradictoires), Vallès compose un texte « vacillant » et imprévisible qui maintient le lecteur au plus haut degré d'attention et d'émotion : l'impression de « vécu » que donne le texte provient de là. Elle tient moins à l'évocation réaliste d'une parole enfantine, qu'à ce jeu de voix, à ces procédés de fusion, d'hésitation et de décalage entre la parole d'un enfant et celle d'un adulte.

IV - DU TESTAMENT D'UN BLAGUEUR À L'ENFANT

Au cours de ce dépliement théorique, j'ai peu à peu glissé de la description du *Testament* à celle de *L'Enfant*, en étudiant ce que les deux textes avaient en commun. Mais ils présentent aussi des différences.

Si la narration du *Testament d'un blagueur* est révolutionnaire par rapport à celle de la *Lettre de Junius*, elle garde une certaine raideur due à l'utilisation systématique de ces

³² Ainsi la démonstration ironique dans le chapitre « Mes Humanités » (*L'Enfant*, p. 241-243) dont la mécanique fait penser à celle employée par Pascal dans *Les Provinciales*.

³³ Ainsi les scènes de « bonnes manières » qui font penser à Molière : le repas avec M. Laurier (*L'Enfant*, p. 180-182) et la révérence (*ibid.*, p. 223).

nouveaux procédés : le texte se présentant d'emblée comme une satire, il n'y a guère d'hésitation sur le type de lecture à pratiquer ; l'emploi très large du présent de narration produit un effet de monotonie, un manque de relief ; enfin la « voix » mimée de l'enfant l'emporte trop sans doute sur la voix implicite de l'adulte. Monotonie et monocorde : à ces reproches, il faudrait en ajouter d'autres touchant à la composition. Naturellement, c'est par rapport à *L'Enfant* que ces caractéristiques du *Testament* apparaissent comme des insuffisances : aussi est-il sans doute injuste de marquer les limites d'un texte malgré tout pétulant et très nouveau, d'autant plus que quelques exceptions et fausses notes (traces de discours autobiographique, discordances de temps) indiquent la voie dans laquelle Vallès s'engagera en 1876.

Dans *L'Enfant*, la narration est assumée explicitement par un narrateur fictif rétrospectif, Jacques Vingtras³⁴. Dès la première phrase apparaît le discours du narrateur autobiographique qui avait été éliminé dans le *Testament*, modification d'autant plus spectaculaire que c'est justement l'anecdote initiale du *Testament* qui est reprise :

Testament : J'ai six ans, et le derrière tout pelé.

Ma mère dit qu'il ne faut pas gêner les enfants, et elle me fouette tous les matins...

L'Enfant : Ai-je été nourri par ma mère ? Est-ce une paysanne qui m'a donné son lait ? Je n'en sais rien. Quel que soit le sein que j'ai mordu, je ne me rappelle pas une caresse du temps où j'étais tout petit ; je n'ai pas été dorloté, tapoté, baisoté ; j'ai été beaucoup fouetté.

Ma mère dit qu'il ne faut pas gêner les enfants, et elle me fouette tous les matins...

Vallès réintroduit dans une narration qui, pour l'essentiel, reste conforme au système du *Testament*, les procédés classiques que cette narration semblait justement exclure : l'emploi du discours autobiographique et l'utilisation des temps historiques. Ce retour du narrateur classique dans un texte qui fonctionne par éclipse du narrateur, loin d'être une régression, est au contraire le signe d'une nouvelle révolution : désormais Vallès transgresse systématiquement les oppositions constitutives du récit classique. La loi d'organisation du texte n'est plus la cohérence ni la vraisemblance, mais la recherche de l'intensité maximum par un jeu délibéré de rupture des attentes conventionnelles.

Le discours autobiographique

La plupart des éléments du discours autobiographique classique peuvent être repérés dans *L'Enfant*. Mais ils ne fonctionnent pas du tout comme dans un texte autobiographique :

- ils sont en nombre assez réduit ; la fréquence des interventions du narrateur autobiographique diminue régulièrement à mesure qu'on avance dans le livre, et devient

³⁴ Le « pacte » conclu par l'auteur dans la Trilogie est fort compliqué parce que se rencontrent des problèmes liés aux circonstances de publication des livres (usage d'un pseudonyme comme nom d'auteur) et des problèmes liés au genre pratiqué, roman autobiographique (choix pour le personnage narrateur d'un nom dont les initiales sont les mêmes que celles de l'auteur). Beaucoup de facteurs de confusion entre l'auteur et le narrateur se sont ajoutés : les dédicaces signées Jules Vallès, et la continuité qui semble s'établir entre le « je » de la dédicace et le « je » du récit ; le fait que le dernier volume, *L'Insurgé*, parce ce qu'il met en scène événements et personnages historiques, impose une lecture référentielle, « Vingtras » étant le seul à garder un nom d'emprunt au milieu de gens munis de leur véritable identité ; l'usage que Vallès fit ensuite de Vingtras comme d'un pseudonyme pour signer des articles et présenter ses souvenirs. Reste que *L'Enfant* se présente bien comme un roman : le nom du héros, le titre l'indiquent, comme aussi la formule que Vallès a employée pour en parler : « Mon gosse », ce qui n'est pas la même chose que « moi gosse ».

pratiquement nulle vers la fin. La présence explicite de ce narrateur semble liée au récit de la petite enfance, elle s'estompe par la suite, la fonction de commentaire glissant vers le personnage dans la mesure où il devient responsable d'une narration seconde ;

- ces éléments ne forment pas entre eux une chaîne cohérente et suivie ; ce ne sont pas eux qui font tenir ensemble le récit comme c'est le cas dans l'autobiographie classique ;

- ils n'aboutissent pas à constituer réellement le narrateur en un personnage, dont on pourrait saisir l'identité et la personnalité. Impossible de savoir qui est « Jacques Vingtras adulte », où il en est de sa vie. Cela est pour nous d'autant plus frappant qu'en lisant les lettres écrites par Vallès à Malot, en 1876, nous avons une idée de ce qu'aurait pu être le discours d'un narrateur réellement autobiographique³⁵.

Les éléments de discours autobiographique (principalement le discours attestant la force ou la tonalité du « souvenir ») sont utilisés en dehors des lois de perspective ordinaire, dans un récit qui a abandonné le souci de vraisemblance. Il s'agit surtout de faire entendre de temps en temps la voix de l'adulte pour rappeler son existence et imposer une lecture double des énoncés qui ont l'air de venir de l'enfant, d'engendrer le système d'oscillation et d'incertitude entre les deux voix. Les éléments du discours autobiographique sont disposés comme des taches de couleur (des timbres de voix) dans une sorte de montage ou de collage. On peut penser à certains montages cubistes où des fragments d'image construits selon les lois ordinaires de la perspective sont insérés dans une structure d'ensemble qui, elle, ne les respecte pas.

Le système des temps

Dans *L'Enfant*, de longues séquences sont racontées aux temps historiques (passé simple/imparfait), comme dans la *Lettre de Junius* et dans les chroniques. Est-ce un retour en arrière ? Non : comme pour le discours autobiographique, on constate une importante déviation par rapport aux habitudes du récit classique. Les séquences racontées aux temps historiques sont en nombre relativement réduit si on les compare aux séquences au présent de narration ou à celles qui sont prises en charge par le narrateur au second degré. Ces séquences ne forment plus une chaîne cohérente et suivie, ce ne sont pas elles qui structurent le texte. A la limite, on aurait même tendance à croire que les proportions et les hiérarchisations sont inverses de celles du récit classique : la « mise en relief » serait obtenue par le passage intermittent aux temps historiques dans un récit dont la note fondamentale serait le présent. Mais s'agit-il de « mise en relief », ou de son contraire la « mise à distance » ? En réalité, on a l'impression que Vallès a décidé de ne tenir aucun compte des lois d'opposition qui fondent le système des temps dans le récit, – comme s'il se vengeait des règles sacro-saintes de la « concordance des temps » exposées dans les grammaires latines. Sa narration est fondée sur une pratique délibérée de la discordance, l'oscillation permanente entre trois régimes, celui du présent de narration (avec toutes les ambiguïtés et les transitions qu'il permet), celui de la narration rétrospective aux temps du discours (passé composé/imparfait) et celui de la narration aux temps historiques (passé simple/imparfait). On entre dans un régime d'instabilité et d'imprévisibilité : les changements de système, les « mues » perpétuelles, peuvent certes, à chaque endroit, recevoir une ombre de justification (distanciation, changement de ton, etc.). Mais sur longue distance, on voit bien

³⁵ On peut aussi comparer à ce point de vue *Le Bachelier* avec les *Souvenirs d'un étudiant pauvre* ; et naturellement on ne regrettera pas, ici, l'absence du discours autobiographique : quand il réémerge dans les *Souvenirs*, le narrateur autobiographique classique fait disparaître l'essentiel des effets ironiques et de la verve du *Bachelier*, et les remplace par un discours bien plat.

qu'elles obéissent à une loi générale de variation et de modulation entre des systèmes incompatibles.

L'Enfant ne peut se lire ni comme un journal ou monologue contemporain des événements, ni comme un récit rétrospectif, ni même comme un montage réaliste articulant de manière cohérente les deux perspectives. Vallès s'est construit une voix étrange qui défie toute vraisemblance, et dont la loi essentielle est la recherche de l'intensité. Cette intensité n'est pas celle qui viendrait d'un rendu fidèle du « vécu » enfantin, ou de la reproduction écrite d'un discours « oral » ; elle est fondée sur la transgression continuelle des oppositions constitutives du récit écrit classique. Cette recherche de l'expressivité semble moins annoncer, comme on le dit parfois, le monologue intérieur (qui reste soumis à des lois de vraisemblance et de cohérence), que les pratiques de Céline dans *Voyage au bout de la nuit* et dans *Mort à crédit* : il s'agit d'obtenir un effet de variété et de relief maximum par un système d'oscillation entre le simultané et le rétrospectif, par un mixage de plusieurs systèmes de temps incompatibles, par un mélange constant du registre familier et du registre le plus littéraire, toutes transgressions qui rendent la narration saisissante en même temps qu'elles rendent irrepérable l'instance narratrice³⁶. Les mélanges de voix entre le narrateur et le héros apparaissent moins comme l'articulation de deux instances chronologiquement différentes, que comme le résultat du travail intérieur à une voix qui mime, casse ses mimes, gouaille, fait la naïve, voix fabriquée, qui ne rend plus aucun son « naturel » (c'est-à-dire vraisemblable), mais qui invente peut-être une nouvelle forme de naturel...

J'ai tenté dans cet exposé historique et théorique, de situer les problèmes que pose la narration du récit d'enfance telle que Vallès l'a pratiquée. Je ne saurais conclure qu'en indiquant le travail qui reste à faire :

- étude du texte de Vallès : j'ai dû résumer ici, et présenter schématiquement les conclusions auxquelles j'étais arrivé au terme d'un certain nombre d'analyses de textes. L'étude systématique du texte de *L'Enfant* reste à faire : elle a été amorcée, pour les problèmes de construction du récit et de perspective, par Jacques Dubois dans son excellent ouvrage sur *Les Romanciers français de l'instantané*, et pour les problèmes de voix, par M. Jutrin³⁷. Sans doute devrait-elle être continuée par l'analyse détaillée de textes limités, qui permettrait de montrer comment se combinent pratiquement dans la texture de la narration les différents procédés, que nos procédures critiques tendent fatalement à isoler et à distinguer pour pouvoir les analyser. Ces procédés, au demeurant, n'ont pas tous été étudiés, en particulier ceux qui touchent à l'énonciation ironique ;

- étude du récit d'enfance comme genre littéraire : le récit d'enfance comme genre distinct de l'autobiographie s'est développé en France surtout à partir de 1860. Les historiens de la littérature ou de la société qui ont étudié le phénomène ont systématiquement fait des analyses de contenu des récits d'enfance, pour dégager l'image ou le mythe de l'enfance qu'ils véhiculaient, mais ne se sont guère intéressés aux problèmes des techniques de narration³⁸. Les rapides confrontations que j'ai pu faire avec *Le Petit Chose*, *Sans Famille* ou *Poils de Carotte* m'ont convaincu, d'une part, qu'il y avait là matière à une étude comparative très éclairante pour chacun des textes concernés, d'autre part qu'il est arbitraire d'étudier l'image ou le

³⁶ Sur la narration célinienne, voir Danielle Racelle-Latin, « Lisibilité et idéologie », *Littérature*, 1973, n° 12.

³⁷ Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, 1963. M. Jutrin, article cité ci-dessus note 29.

³⁸ Voir par exemple Aimé Dupuy, *Un Personnage nouveau du roman français, l'enfant*, Hachette, 1931, et Marie-José Chombart de Lauwe, *Un Monde autre, l'enfance*, Payot, 1971.

mythe de l'enfance en faisant abstraction de techniques narratives qui sont fondamentalement porteuses de sens. Sans doute faudrait-il reprendre le corpus définitif par A. Dupuy pour la période 1876-1914 et l'analyser de ce point de vue : l'originalité et la modernité des techniques de Vallès apparaîtraient plus clairement à partir d'une formulation des problèmes propres au récit d'enfance de l'époque ;

- réflexion théorique : au cours de cette étude, je me suis souvent trouvé devant des problèmes que l'état actuel de la théorie de la narration ne permettait peut-être pas de résoudre clairement : problème du « présent de narration », et en général de l'emploi ou plutôt des emplois du présent ; problème du style indirect libre, et problème des combinaisons de procédés. Mais le principal problème auquel renvoient tous les autres est sans doute celui du narrateur et de l'énonciation dans le récit. La grande vertu du texte de Vallès, sur ce plan, vient de sa complexité et de sa pratique systématique de la transgression : il nous amène à repenser les notions les plus évidentes, qui sont souvent les plus difficiles.

Philippe LEJEUNE, Université de Paris-Nord