

RÉCITS D'ENFANCE ET D'ADOLESCENCE

Quel est donc cet objet que le « récit d'enfance » ? Est-ce un récit proposé par la voix d'un narrateur encore jeune, comme le garçon de onze ans de *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran* d'Éric-Emmanuel Schmitt ([C&C n°57](#)) ? Est-ce un récit évoquant l'enfance de manière fictive, dans la mouvance de *La Guerre des boutons* de Louis Pergaud ([C&C n°132](#)) ? Est-ce un récit biographique ou autobiographique, traitant de l'enfance, à l'image du *Roman d'un enfant* de Pierre Loti ([C&C n°4](#)), voire autofictionnel comme *Claudine à l'école* de Colette ([C&C n°129](#)) ? Est-ce un récit destiné à la jeunesse qui doit distraire ou éduquer, ainsi que le recommandait Jules Hetzel, l'éditeur de Jules Verne, dans sa revue *Magasin d'éducation et de récréation* (1864-1916) ? Tous les mots de ce thème interrogent.

Le terme « **récit** » est d'une acception littéraire large et renvoie à un texte qui n'appartient pas à un genre particulier. Le récit d'enfance se retrouve donc **d'un genre à un autre** et semble s'y adapter : Victor Hugo raconte l'épopée de Cosette et de Gavroche dans une partie de son **roman** *Les Misérables* ; les récits de Rousseau et de Verlaine ([C&C n°47](#)) se prêtent au jeu des *Confessions* comme Chateaubriand à celui des *Mémoires* ; E.T.A. Hoffmann évoque l'enfance de Nathanaël dans sa **nouvelle** *L'Homme au sable* ([C&C 124](#)) et Dino Buzzati invente celle d'Hitler dans *Pauvre petit garçon !*, une nouvelle du *K* ; Anne Frank raconte la vie d'une enfant juive pendant la guerre dans son *Journal* ; Marguerite Yourcenar choisit un seul **chapitre**, le septième (et l'adjectif ordinal n'est sans doute pas anodin) de *Quoi ? L'éternité* (1988), le troisième volume de son autobiographie *Le Labyrinthe du monde*, pour régler leur compte aux « miettes de l'enfance », en une trentaine de pages ; Amélie Nothomb consacre, quant à elle, un roman entier, *Métaphysique des tubes* ([C&C 111](#)), à son entrée dans la vie ; Fred Uhlman se sert de la **forme épistolaire** dans *La Lettre de Conrad* ([C&C n°51](#)) ; et la **poésie** le trouve même à son goût, dans la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, où Blaise Cendrars, niant l'enfance mais en parlant tout de même, débute par ces vers :

« En ce temps-là, j'étais en mon adolescence
J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de mon enfance
J'étais à 16 000 lieues du lieu de ma naissance »

Denise Escarpit, universitaire spécialiste en littérature d'enfance et de jeunesse, affirme que le récit d'enfance est « un texte écrit [...] dans lequel un écrivain adulte, par divers procédés littéraires, de narration ou d'écriture, raconte l'histoire d'un enfant – lui-même ou un autre –, ou une tranche de la vie d'un enfant : il s'agit d'un récit biographique réel – qui peut alors être une autobiographie – ou fictif. » Cette définition a le mérite de ne pas enfermer le récit d'enfance dans un champ trop restrictif, et permet également de voir que le terme d'enfance même peut désigner à la fois le **sujet**, l'**objet** et la **circonstance** de ce récit.

Quid en effet de « **l'enfance** » ? À quel moment la faire commencer ? Où se termine-t-elle ? L'enfance que Sartre évoque dans *Les Mots* correspond-elle à la même période de la vie que celle de la *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb ([C&C n°111](#)) ? Y a-t-il un intérêt semblable à lire l'enfance onirique et prodige de George Sand dans *Histoire de ma vie* et celle de Bruce Lowery, difficile et blessée, dans *La Cicatrice* ([C&C n°12](#)) ?

Les civilisations antiques divisaient la vie humaine en périodes distinctes : l'homme, d'abord *infans*, atteignait ensuite l'âge de l'apprentissage du langage, devenant le *puer*, puis l'*adulescens*, avant d'être adulte. L'*infans*, étymologiquement, est celui qui ne parle pas. Or la maîtrise du langage et la considération particulière que l'on accorde aux mots déterminent également l'acte d'écrire. Écrire l'enfance n'est donc pas anodin, puisque cet acte revient à **donner la parole à celui qui ne dit rien**, l'*infans*, et à ceux que l'on n'entend pas, c'est-à-dire les humains sans droits citoyens ni sociaux, et sans autonomie affective, familiale, ni financière : le *puer* et l'*adulescens*. En d'autres termes, le récit d'enfance donne la parole aux vulnérables et à ceux qui sont en devenir, et nécessite, pour celui qui le produit, un effort de mémoire de fond et de forme, puisque c'est un adulte à jamais exilé de cette période. De même, lire un récit d'enfance, c'est évidemment pour le lecteur chercher l'écho de sa propre enfance, mais c'est aussi trouver des informations sur les enfances qui ne sont pas – ou n'ont pas été – les siennes : enfance martyre ou heureuse, citadine ou rurale, enfance des débuts de la République ou enfance de femmes opprimées.

Plusieurs pistes d'études se profilent alors. Il est, avant tout, nécessaire de prendre en compte **l'évolution historique** du récit d'enfance : l'enfance en tant que période déterminante de la vie est une idée qui naît, semble-t-il, avec les Lumières. Le récit d'enfance est fortement tributaire de cet attachement nouveau que l'on porte, à partir du XVIII^e siècle, à ce début de la vie. Ensuite, il convient de regarder quelles perspectives et quels *topoi* offrent ces récits. Qu'il soit le sujet ou l'objet du récit, l'enfant n'existe que dans **ses rapports aux autres** : relation à

sa famille, aux maîtres, à ses pairs, relation au contexte, aux lieux familiers et aux événements historiques. Enfin, le fait que l'auteur adulte prête sa voix, comme un « ventriloque », selon les mots de Philippe Lejeune, à un narrateur enfant, suppose d'une part de considérer les raisons de ce truchement, et d'autre part d'examiner la manière dont s'établit cet empilement ou cet enchâssement des **voix narratives**, qui apporte au récit d'enfance toute sa spécificité littéraire. Raconter l'enfance, en effet, c'est pour l'écrivain plonger dans sa mémoire à la recherche d'un Atlantide, paradis ou enfer perdu, afin de trouver le matériau de son œuvre.

I Il était une fois l'enfance... : panorama historique

Le Moyen Âge ne présente pas de récit d'enfance autonome. Si le récit médiéval fictif s'intéresse à l'enfance, ce n'est qu'au début des œuvres romanesques, l'inscrivant dans une culture de l'épopée et du prodige. **Chrétien de Troyes** esquisse ainsi à gros traits, dans le cycle arthurien, **la jeunesse de Perceval**, élevé dans la forêt du Pays de Galle par sa mère, loin de la cour et de la guerre. L'enfance du jeune homme justifie simplement sa méconnaissance de la chevalerie, et la pureté qui lui permet d'approcher le Graal. On connaît également la naissance de **Tristan, l'amant d'Iseult**, essentielle pour la suite des aventures, puisque l'accouchement entraîne la mort de la mère du chevalier, et le marque symboliquement du sceau du malheur. Il faut attendre **Rabelais** pour que soit contée en détail, dans le chapitre 4 de *Pantagruel*, la naissance du géant, également tragique pour sa mère, et qui rend de ce fait son père « ébahi et perplexe [...] ». Car, voyant d'un côté sa femme Badebec morte, et de l'autre son fils Pantagruel né, si beau et si grand, il ne savait que dire, ni que faire. » (*Les Grands textes du Moyen Âge et du XVI^e siècle*, [C&C n°67](#)). L'enfance de Pantagruel est prodigieuse et « merveilleuse [...] : car c'estoit chose difficile à croire comme il creut en corps et en force en peu de temps. Et n'estoit rien Hercules qui, estant au berseau, tua les deux serpens, car lesdictz serpens estoyent bien petitz et fragiles. Mais Pantagruel, estant encores au berseau, feist cas bien espouventables. », avalant des vaches, jouant avec les ours, et finissant par détruire son berceau « avec protestation de jamais n'y retourner ».

D'un point de vue plus réaliste, on sait qu'il existe peu d'autobiographies médiévales, car les hommes de mérite considèrent qu'il convient mieux d'écrire des mémoires, évoquant ainsi leur propre inscription dans l'Histoire. Il serait hâtif de conclure cependant qu'on ne mentionne pas l'enfance dans les récits personnels du Moyen Âge. Disons plutôt que cette période est mise toute entière au service de la vie de l'auteur adulte, comme c'est le cas dans

le *De Vita Sua*, écrit au XII^e siècle par l'abbé Guibert de Nogent, qui s'inspire des *Confessions* de Saint Augustin. Dans cette « biographie spirituelle », selon l'expression de Carole Dornier, comme dans l'œuvre de Saint Augustin, l'enfance est une étape vers la vocation religieuse. Didier Lechat déclare ainsi dans son texte de contribution au *Récit d'enfance et ses modèles*, « le jour de la naissance de Guibert, un samedi de veillée pascale, est présenté comme un signe annonciateur (I, 3) et aussi comme une espèce d'acceptation divine du vœu que ses parents formèrent, promesse faite à la Vierge de faire épouser à l'enfant l'état religieux si l'accouchement qui s'annonçait mal connaissait une issue heureuse. »

1 La faute à Rousseau !

Dans son autoportrait « d'homme peint exactement d'après la nature », Jean-Jacques Rousseau explique, après avoir évoqué la lignée de chacun de ses parents comme il est d'usage au XVIII^e siècle, qu'il est né « presque mourant » : « j'apportai », précise-il dans les *Confessions* en 1782, « le germe d'une incommodité que les ans ont renforcée, et qui maintenant ne me donne quelquefois des relâches que pour me laisser souffrir plus cruellement d'une autre façon. » La naissance de Rousseau rappelle celle de Tristan. Les mémorialistes des XVI^e et XVII^e siècles qui l'ont précédé ont, eux aussi, parlé de leur jeune âge, mais ils le subordonnent au récit de leur généalogie, auxquels ils attachent beaucoup plus d'importance, et abordent cette période selon deux uniques points de vue qui se complètent. En premier lieu, il faut au plus vite, comme le professe Saint-Simon, « **se tirer de l'enfance** » : cet âge entretient un état de dépendance et de latence dont il faut s'échapper. Saint Jérôme y va du même conseil : « Quittez l'enfance et vivez ». En second lieu, l'enfance doit être éduquée : il est donc nécessaire de réfléchir à la meilleure **pédagogie** à adopter pour que l'enfant insignifiant devienne un jour un adulte moralement et socialement convenable. L'originalité des *Confessions* réside de fait dans la publication autonome, en 1765, des quatre premiers livres, dans lesquels Rousseau évoque uniquement son enfance et son adolescence, ce qui n'avait jamais été tenté jusqu'alors, et répond à un projet précis. En racontant le début de sa vie, le philosophe veut d'une part justifier l'homme qu'il est devenu, d'autre part proposer le **récit exemplaire** d'une enfance qu'il convient de reproduire chez d'autres, et enfin illustrer ses principes philosophiques.

Les *Confessions* seront lourdement critiquées par les contemporains de Rousseau, et notamment par Diderot, qui reproche au texte le « vide » de son sujet, et le goût « plein de niaiserie » qui anime l'exhibition des détails personnels. C'est sans doute qu'elles répondent à

un genre tout nouveau : l'**autobiographie** en tant que récit rétrospectif et introspectif, expliquant, ou à tout le moins cherchant à expliquer les fondements de l'homme adulte. La naissance de l'autobiographie va évidemment de pair avec la naissance de l'individu, le droit à la parole pour les élites cultivées, et la possibilité de l'ascension sociale. Au siècle des Lumières, les gens de Lettres, qui deviennent des auteurs appartenant à des académies relativement indépendantes, souhaitent, pour leur propre gloire, laisser une image d'eux à la postérité. Chaque parcours de vie est donc considéré comme original et hors du commun, et le justifier en évoquant une enfance singulière est de bon ton, surtout si l'enfant méritant produit un adulte exemplaire. **Le roman d'éducation, d'apprentissage et de formation** est né de cette considération. En 1731, dans *La Vie de Marianne*, Marivaux consacre quelques feuillets à la « naissance impénétrable » et au « bas âge » de son héroïne orpheline, qui n'appartient dans l'enfance « qu'à la charité de tout le monde ». Beaumarchais s'empare également de la naissance de Figaro et du motif de la mère indigne pour constituer un ressort important de l'intrigue du *Mariage de Figaro* (1778). Bernardin de Saint-Pierre, dans *Paul et Virginie* (1787), illustre aussi cette importance toute nouvelle accordée à l'enfance.

Rousseau ne s'est pas seulement distingué dans le genre de la confession. Un an avant la publication de l'œuvre, en 1764, le philosophe s'est vu sali par un pamphlet dans lequel Voltaire révélait l'abandon successif de ses cinq enfants : pour un homme tant intéressé par l'éducation, le coup était rude. Rousseau, en effet, est connu alors pour avoir écrit en 1762, *Émile ou de l'éducation*, un essai où il est question de l'enfance d'un point de vue pédagogique. Il a été auparavant précepteur, et l'idée du **traité d'éducation** n'est pas neuve pour l'époque, loin s'en faut. *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon, par exemple, roman d'aventures éducatif écrit en 1699 et édité en 1717 est un classique du genre, plébiscité d'ailleurs par Pierre Loti dans *Le Roman d'un enfant* ([C&C n°4](#)), car la lecture de sa « petite édition du XVII^e siècle, en plusieurs volumes », « par extraordinaire (...) ne [l'] ennuyait pas trop ». *Télémaque* met en scène le jeune fils d'Ulysse, accomplissant un périple guidé par un mentor, qui n'est pas sans annoncer le Pangloss de *Candide*, qui paraît trois ans avant l'*Émile* : l'éducation, ou la formation, est une préoccupation du siècle. L'âge de Télémaque, cependant, n'a aucune importance dans cette œuvre tout entière tournée vers l'accomplissement que représente l'âge adulte. Dans l'*Émile*, cet « espèce d'ouvrage trop gros » comme il le nomme, Rousseau s'intéresse réellement, et pour la première fois, aux étapes de l'enfance, qu'il fait coïncider avec l'évolution de l'humanité, partant de l'âge de nature, qui recouvre la période de l'*infans* (jusqu'à 7 ans) et du *puer* (de 7 à 12 ans), pour

évoquer ensuite l'âge de la force, de 12 à 15 ans, l'âge des passions, de 15 à 20 ans, puis l'âge de la sagesse et du mariage, de 20 à 25 ans. Cette dernière étape est intéressante, car on voit que l'homme ne prend vraiment son autonomie par rapport à ses parents, sous l'Ancien Régime, qu'après 25 ans. À partir de cet âge, il a le droit de se marier sans leur consentement. Si l'enfance est justement un moment où l'autonomie est absente, où la dépendance est extrême, elle dure donc en effet bien longtemps, et l'on comprend l'importance qu'accordait Saint-Simon à la fuir.

Avec Rousseau, l'éducation n'a qu'une seule finalité et une seule voie pour y parvenir : respecter la liberté de l'enfant pour former un homme libre. L'enfant est donc pour la première fois de l'Histoire considéré comme un individu à part entière, et non plus comme un adulte en gestation. Le philosophe annonce ainsi, même s'il n'est pas encore entendu, la place que les romantiques accorderont aux enfants de leur siècle. **Les Lumières constituent donc en quelque sorte « l'enfance » du récit d'enfance**, encore rare et balbutiant en tant que tel. Isabelle Jan remarque fort justement, dans *La Littérature enfantine*, qu'« il n'y eut pas de héros-enfant tant qu'on dénonçait les erreurs ou les carences de l'éducation, car, somme toute, et Rousseau le reconnaissait lui-même, les enfants du XVIII^e siècle n'étaient pas malheureux. Ils étaient élevés d'une façon irrationnelle, ce qui est tout différent, et encore seulement les enfants des classes privilégiées. Les autres, les enfants du peuple, les enfants des montagnes et des champs, jouissaient à plein du contact avec la nature [...] et ils bénéficiaient en outre de l'affection fruste, un peu animale sans doute, mais vitale et désintéressée de leurs parents. C'est lorsqu'on s'aperçut que l'enfant était véritablement une victime entre les mains des adultes que le ton changea. »

2 L'enfant romantique et post-romantique : un génie pathétique

Si les esprits des Lumières ont ouvert une porte, ce sont les romantiques des générations suivantes qui sont réellement entrés de plain-pied dans le récit d'enfance. Ils découvrent en effet dans les petits garçons et les petites filles un « **potentiel d'émotion** », comme le souligne encore Isabelle Jan, à travers les souffrances qu'ils endurent dans la toute nouvelle **société industrielle** : le début de l'industrialisation marque le début du travail des enfants, comme l'exprime, en 1856, Victor Hugo dans « Melancholia », un poème des *Contemplations* :

« Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit ?
Ces doux êtres pensifs que la fièvre maigrit ?
Ces filles de huit ans qu'on voit cheminer seules ?
Ils s'en vont travailler quinze heures sous des meules ;
[...] Travail mauvais qui prend l'âge tendre en sa serre,
Qui produit la richesse en créant la misère,
Qui se sert d'un enfant ainsi que d'un outil ! »

Le premier héros-enfant naît de l'autre côté de la Manche, dans les brouillards de Londres, et porte le nom d'Oliver Twist. Le roman éponyme de Charles Dickens, publié en feuilleton entre 1837 et 1839, commence par la naissance du garçon dans un hospice. « [C]'était pour Oliver Twist exactement ce qui pouvait lui arriver de mieux », raconte le narrateur, avec ironie. « Or, si, au cours de cette brève période, Oliver avait été entouré de grands-mères attentives [...], il eût été fort inévitablement et indubitablement tué en un rien de temps. Mais comme il ne se trouvait là qu'une vieille femme indigente quelque peu embrumée par une ration de bière inusitée, et un médecin municipal qui faisait ce genre de travail à forfait, Oliver et la Nature débattirent la question en tête à tête. » Le thème crée des émules en France : Alphonse Daudet avec *Le Petit Chose* en 1868, Hector Malot avec *Sans Famille* dix ans plus tard, et Pierre Loti avec *Le Roman d'un enfant* en 1890 (C&C n°4) font ainsi éclore les premiers récits d'enfance fictifs ou biographiques de l'ère post-romantique. Le potentiel d'émotion est très vif dans l'autobiographie de Pierre Loti, consacrée à sa prime jeunesse, s'épanouissant dans la douceur d'un foyer surprotégé, et il est extrême dans l'histoire pastorale de Rémi dans *Sans Famille*, le petit orphelin tendrement élevé par Mère Barberin dans une ferme normande, vendu au bohémien Vitalis par un père d'adoption aussi méchant que sa femme est gentille. Le récit d'enfance plaît : « pendant quinze ans », écrit Hector Malot, « si j'avais voulu, j'aurais pu indéfiniment raconter les aventures d'un enfant. [...] Cela aurait été très rémunérateur ». Car contrairement à la comtesse de Ségur, qui a publié *Les Petites Filles modèles* en 1858 à destination des petites filles elles-mêmes, dans un but éducatif, *Les Misérables* de Victor Hugo, *Le Petit Chose* d'Alphonse Daudet, mais aussi *Les Aventures de Tom Sawyer* et *Les Aventures d'Huckleberry Finn* de Mark Twain, *L'Enfant* de Jules Vallès, *Sans Famille* d'Hector Malot, et le récit de Pierre Loti, tous publiés entre 1862 et 1890, ne s'adressent pas aux enfants. Empruntant au romantisme, au réalisme et au naturalisme, ces œuvres paraissent pour la plupart en feuilletons, parfois sous forme de pamphlets ou de manifestes, mais toujours pour un **lectorat adulte**.

Trois tendances se dégagent donc nettement dans le récit d'enfance du XIX^e siècle :

– la première, représentée par la comtesse de Ségur, mais aussi par les auteurs édités par le *Magasin d'éducation et de récréation* d'Hetzel, destinée aux enfants bourgeois qui sont les seuls lettrés, est à toutes fins **morales et éducatives**, célébrant l'idéal conservateur et paternaliste ;

– la deuxième, autobiographique ou fictionnelle, destinée aux adultes, se fonde sur **l'émotion et le pathétique** véhiculés par de jeunes héros victimes des mauvais hasards de la vie et d'un contexte social qu'ils subissent. L'enfant est pur, bon et génial : Hector Malot, Alphonse Daudet et Pierre Loti présupposent sa bonté naturelle ; c'est le monde perverti des adultes qui le corrompt. La littérature fantastique s'empare elle aussi de la vulnérabilité et de la naïveté des chérubins innocents. Ainsi, E.T.A. Hoffmann met en scène dans *L'Homme au sable* ([C&C n°124](#)), une courte nouvelle écrite en 1815, un enfant traumatisé par les contes de sa nourrice, qui transforme le marchand de sable en créature maléfique volant les yeux des bambins ;

– la troisième enfin, que l'on rencontre chez Hugo ou Vallès, issue de cette dernière vision, voit cependant plus loin que l'enfant lui-même, utilisé comme **allégorie du faible**, du vulnérable, de l'opprimé, du présent de demain, en d'autres termes, du **peuple**.

Il est vrai que Londres n'est pas le seul endroit où **l'enfance est brimée**. En France aussi, l'enfance est malheureuse. Dans les manufactures textiles, les enfants « restent seize à dix-sept heures debout chaque jour, dont treize au moins dans une pièce fermée », comme en témoigne Louis-René Villermé dans son *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine et de soie*, en 1840. S'y ajoutent les châtiments corporels, la faim et le manque d'hygiène. L'un des reproches des romantiques à l'égard de la société industrielle, c'est qu'elle prive les enfants de l'affection de leurs familles, soit par obligation, soit par la misère qu'elle répand : elle fait des orphelins, au sens physique ou moral. Les romantiques voient donc des enfants pathétiques, pauvres et seuls, semblables à Cosette et Gavroche. « Cosette était laide. Heureuse, elle eût peut-être été jolie », commence Victor Hugo dans la troisième partie des *Misérables*, publiée en 1862. « Cosette était maigre et blême ; elle avait près de huit ans, on lui en eût donné à peine six. Ses grands yeux enfoncés dans une sorte d'ombre profonde étaient presque éteints à force d'avoir pleuré. Les coins de sa bouche avaient cette courbe de l'angoisse habituelle, qu'on observe chez les condamnés et chez les malades désespérés. [...] Tout son vêtement n'était qu'un haillon qui

eût fait pitié l'été et qui faisait horreur l'hiver. Elle n'avait sur elle que de la toile trouée ; pas un chiffon de laine. [...] Toute la personne de cette enfant, son allure, son attitude [...] exprimaient et traduisaient une seule idée : la crainte. La crainte était répandue sur elle ; elle en était pour ainsi dire couverte ». Gavroche n'est guère mieux loti : les Thénardier constituent « la famille du joyeux va-nu-pieds. Il y arrivait et il trouvait la pauvreté, la détresse, et, ce qui est plus triste, aucun sourire ; le froid dans l'âtre et le froid dans les cœurs. Quand il entrait, on lui demandait : – D'où viens-tu ? Il répondait : – De la rue. Quand il s'en allait, on lui demandait : – Où vas-tu ? Il répondait : – Dans la rue. Sa mère lui disait : Qu'est-ce que tu viens faire ici ? Cet enfant vivait dans cette absence d'affection comme ces herbes pâles qui viennent dans les caves. » Ce n'est pas un hasard si le personnage de Gavroche est inspiré du petit garçon représenté aux côtés de Marianne par Delacroix en 1830 dans *La Liberté guidant le peuple*. Jules Michelet lui-même intitule le chapitre 4 de la II^e partie du *Peuple* en 1846 : « L'enfant, interprète du peuple ». L'historien affirme que les « enfants de France surtout, qui sont si vifs et si parleurs, avec un bon sens très précoce, nous ramènent sans cesse aux réalités. Ces innocents critiques ne laissent pas d'être embarrassants pour le sage. Leurs naïves questions lui présentent trop souvent l'insoluble nœud des choses. [...] La première enfance et la mort, ce sont des moments où l'infini rayonne en l'homme, la grâce, prenez ce mot au sens de l'art ou de la théologie. [...] Non, l'enfance n'est pas seulement un âge, un degré de vie, c'est un peuple, **le peuple innocent**...».



La Liberté guidant le peuple, Eugène Delacroix, 1830.

Ce sont donc les romantiques qui, avec lyrisme et générosité, portent l'idée que, comme le peuple, l'enfant a des droits que l'on doit défendre, particulièrement grâce à **l'instruction**. En 1878, dans *L'Enfant*, Jules Vallès s'écrie à leur suite qu'il se battra pour « les droits de l'enfant comme d'autres [défendent] les droits de l'homme ». Précurseur des lois Ferry de 1881 et 1882, le cas de Vallès est intéressant, et fait date. Avant d'écrire la trilogie de Jacques Vingtras, dont *L'Enfant* constitue le premier volet, l'écrivain publie, sur le même thème, *La Lettre de Junius* en 1861, plusieurs chroniques dans la revue *La Rue* en 1866 et *Le Testament d'un blagueur* en 1869. Pour lui comme pour Michelet, l'enfant porte l'étendard du peuple : comme dans le tableau de Delacroix, il a un revolver dans chaque main, car il est l'arme du changement. Dans les *Actes du colloque Jules Vallès*, Philippe Lejeune explique, à propos du récit d'enfance vallesien, que « [c]'est parce que ce projet était pour [Vallès] 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. » Le récit d'enfance est donc pour Vallès un roman à thèse. Pour Mark

Twain, qui à travers *Les Aventures de Tom Sawyer* revendique le *self made child* américain, il l'est aussi.

Pour deux auteurs encore, George Sand et Louise Michel, le récit d'enfance sert à défendre **une classe de population faible et opprimée** : les femmes. Les auteurs et les narrateurs masculins mettent la plupart du temps l'accent sur les mauvais traitements infligés à des héros garçons, qu'ils se nomment Poil de carotte de Jules Renard ([C&C n°6](#)), Jacques Vingtras, ou David Copperfield. George Sand dans *l'Histoire de ma vie* ou Louise Michel dans ses *Mémoires* proposent une approche différente, mais non moins vindicative. Pour ces femmes du XIX^e siècle, le combat pour l'indépendance sociale et intellectuelle est en effet quotidien. Par contraste, l'enfance est l'âge d'or des robinsonnades et de la liberté. Le récit poétique voire mythique, de l'âge tendre de ces premières féministes, met en évidence les conditions de vie ritualisées des filles de leur époque, tout en montrant qu'il est possible de les dépasser. Leurs récits témoignent du fait qu'elles seules ont pu échapper au destin féminin programmé, grâce à l'enfance exceptionnelle que leurs parents leur ont donné la chance de mener. « Si ce livre est mon testament », écrit l'institutrice communarde Louise Michel, « qu'il en tombe à chaque feuillet des malédictions sur le vieil ordre des choses ». C'est donc en contant leur propre enfance que George Sand, Louise Michel et Jules Vallès prennent position et écrivent **l'Histoire**.

3 Du xx^e au xxi^e siècle : l'explosion de la littérature pour la jeunesse

De 1900 à 1940 paraît une **vaste production destinée à la jeunesse** : l'enfant s'ouvre au monde. *Les Disparus de Saint-Agil* de Pierre Véry (1935), ainsi qu'*Émile et les Détectives* de l'allemand Erich Kästner (1929) fascinent les jeunes lecteurs, grâce au suspense de leurs intrigues, à l'absence de violence et à l'univers réaliste. Cette production de **romans policiers** plus particulièrement destinée aux enfants se double de récits d'enfance de genre différents, évoquant **l'école et la vie quotidienne** pour divertir un large public. Les lecteurs adultes et adolescents se tournent avec plaisir et nostalgie vers ce « pays perdu » : Colette publie ainsi ses **souvenirs** dans *Claudine à l'école* en 1901 ([C&C n°129](#)), Louis Pergaud « se refourre [...] avec enthousiasme dans [sa] peau de onze ans » selon ses propres mots, en écrivant *La Guerre des boutons* ([C&C n°132](#)) en 1911, et Alain-Fournier envoie *Le Grand Meaulnes* à la NRF en 1913. Comme l'écrit Denise Escarpit dans *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, le récit d'enfance et d'adolescence, dans la première moitié du

XX^e siècle, se défait de sa carapace « étroitement descriptive, didactique ou moralisatrice. Il y a certes intention didactique, mais il s'agit d'un **didactisme formateur**, car les conclusions se dégagent des situations vécues et des rapports des personnages entre eux. Le roman informe et forme tout à la fois. Il est donc fort difficile d'établir des distinctions de genres. Roman d'aventure, roman psychologique, roman social se mêlent étroitement ; mais la note majeure en est le **réalisme**. » Cette ouverture vers le monde réel donnera lieu à l'écriture, Outre-Manche, de 1942 à 1963, par Enid Blyton, des abondantes séries du *Club des cinq* et du *Clan des sept*, alors qu'en France le goût de **l'aventure** à tendance policière est repris par Georges Bayard, l'auteur de la série des *Michel* qui paraît à partir de 1958, et par Georges Chaulet, l'auteur de *Fantômette* (1961). Ces séries d'aventures confrontent de manière ludique les héros-enfants au monde tel que le perçoivent leurs jeunes lecteurs.

Parallèlement, certains livres pour la jeunesse évoquent la **Seconde Guerre mondiale**. Le *Journal* d'Anne Frank n'entre pas dans la catégorie des récits d'enfance telle que la définit Denise Escarpit, car ce n'est pas un écrit produit par un adulte. Cependant, le caractère atypique et unique de l'œuvre mérite qu'on lui consacre quelques mots. Lorsqu'Anne Frank écrit son *Journal*, elle s'expose au danger. Son **témoignage** est clandestin, mais se justifie par la nécessité d'exister : elle écrit pour ne pas disparaître, de la même manière que les Poilus envoient des lettres à leurs familles. C'est un **acte de résistance** tout autant que les œuvres de George Sand ou de Louise Michel. La différence essentielle entre le journal d'Anne Franck et les autobiographies de ces deux écrivains se logent évidemment dans l'intention des auteurs ; dans le cas de la jeune fille qui consigne ses journées, elle n'a pas conscience de produire une œuvre engagée. C'est sans doute l'une des raisons qui pousse d'ailleurs Denise Escarpit à écarter la **production infantine et adolescente** du récit d'enfance tel qu'elle le conçoit. La guerre provoque en outre, par la force des choses, une **littérature rétrospective**. Joseph Joffo, en publiant *Un sac de billes* en 1973, se saisit du contexte pour produire un roman d'aventures historiques, à bien des égards autofictionnel. Fred Uhlman, l'auteur de *L'Ami retrouvé*, puis de *La Lettre de Conrad* ([C&C n°51](#)) opère un choix un peu différent, faisant davantage appel au registre pathétique qu'à l'aventure en elle-même. Il est ainsi question dans cette œuvre de la difficulté du choix, des remords et des regrets d'adolescents dont les intérêts sont finalement plus purs *a priori* que ceux des adultes qui prennent part aux combats ou à la politique. Dans un autre style enfin, É.-E. Schmitt utilise comme cadre ces années troubles, propices à une réflexion sur les différences religieuses, dans *L'Enfant de Noé* ([C&C n°109](#)), court roman appartenant au « Cycle de l'Invisible » (dont chaque récit se donne pour mission

de faire réfléchir le lecteur, *via* le regard d'un enfant, sur une religion monothéiste). Il propose la cohabitation culturelle des juifs et des chrétiens, à travers le sauvetage, par un prêtre catholique, d'un enfant juif orphelin. Les récits d'enfance portant sur la Seconde Guerre mondiale réunissent donc eux aussi les trois motifs dégagés par Denise Escarpit : **l'aventure**, car même les enfants jouent leur vie à chaque instant ; **les affres psychologiques** qui conduisent à l'expression pathétique d'une situation inextricable et injuste, dans laquelle le jeune être humain doit trouver tout de même matière à sa propre construction ; et **la défense sociale d'une thèse humaniste** portant le plus souvent sur la tolérance et le respect de l'autre.

La tendance actuelle de la littérature de jeunesse représente encore l'enfant comme un être vulnérable. Mais cette condition ne passe plus, comme au XIX^e siècle, par l'exploitation qu'en fait la société industrielle, ni par les périls de la guerre, comme au milieu du XX^e siècle. La société a changé : le contenu de l'intrigue et l'aspect social des récits d'enfance aussi. Tout d'abord, l'enfant ne travaille plus, où alors cela n'a rien de désagréable. Dans *Nicostratos* d'Éric Boisset ([C&C n°120](#)), Yannis aide son père Démosthène à réparer les filets et à vendre sa production maraîchère, mais il n'en est pas malheureux. Cette vie pastorale a même de quoi séduire, nonobstant les relations qui le lient au bougon Démosthène. De plus, l'émotion suscitée par la situation de l'enfant réside en fait principalement de nos jours dans les rapports que le héros-enfant entretient avec sa propre **famille**, ou plutôt dans l'affection que ses parents veulent bien lui porter. Le drame du jeune narrateur de *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran* ([C&C n°57](#)) tient dans la démission paternelle et l'abandon maternel. La menace que peut représenter la figure paternelle est également à l'œuvre dans la perversion dont font preuve les hommes qui manipulent les enfants soldats de *Killer Kid* de Claude Klotz ([C&C n°18](#)). Enfin, l'injustice est aujourd'hui largement pris en charge par le drame de l'enfant malade, ou handicapé, à l'image du petit garçon d'*Oscar et la dame rose* d'É.-E. Schmitt ([C&C n°79](#)), dont la leucémie, en phase terminale, l'oblige à garder son lit d'hôpital, ou à l'image de l'enfant physiquement marqué de *La Cicatrice* ([C&C n°12](#)). Dans les deux cas, le responsable ne se trouve ni dans la famille, ni dans la société, mais bien dans le divin qu'Oscar et Jeff accusent, menant ainsi leurs propres **recherches spirituelles**.

4 L'enfance dans le roman personnel du XX^e siècle : détour par Freud et par la linguistique

Si l'on s'intéresse plus particulièrement aux récits d'enfance en tant que romans personnels, c'est-à-dire en tant que **composante d'un récit biographique ou autobiographique**, une rupture effective a lieu au début du XX^e siècle, lors de la publication en 1913 de *Du côté de chez Swann*, le premier tome d'*À la Recherche du temps perdu* de Proust. Dans l'épisode « Combray », en effet, le narrateur, replongeant dans ses souvenirs, refuse l'autobiographie simple et prend de la **distance avec son sujet**, s'auto-analysant et poussant le roman personnel vers la **recherche d'une vérité** que les années 1930 rendront scientifique, aidée par les progrès de la psychanalyse. **Le récit d'enfance à tendance autobiographique se détourne ainsi de l'état civil**. L'intérêt n'est plus de collecter des souvenirs attestés par la mémoire de l'auteur ou celles des témoins dans l'ordre chronologique. À la différence de Pierre Loti et de ses prédécesseurs, qui s'imposaient un effort – ou un devoir – de mémoire, dans « Combray », le narrateur active par chance ou par hasard *involontairement* ses souvenirs. « Il en est ainsi de notre passé », raconte-t-il : « C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de portée, en quelque objet matériel [...] que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas. » Ainsi se résigne le narrateur dans l'instant qui précède la **remémoration de l'enfance** déclenchée par la madeleine. Il est impossible de *vouloir* se remémorer l'enfance. Elle ne peut renaître que par le hasard d'une **sensation** : en quelques phrases, Proust met en lumière les méandres de l'âme qui seront étudiés par Sigmund Freud, Mélanie Klein ou Françoise Dolto. L'**inconscient** s'offre à l'écrivain, modifiant sa perception des souvenirs et de l'enfance, en révélant également les névroses et les perversions. L'enfance est acceptée désormais non seulement en tant que **période autonome**, mais aussi et surtout en tant que **monde insulaire**.

À partir de 1960, les progrès des **sciences du langage** s'ajoutent à ceux de la psychanalyse, et la problématique de l'enfance, en tant que champ autobiographique ou autofictionnel, est posée dans son **rapport poétique et cognitif** à la découverte des mots et de la parole. Placer l'enfant dans une posture poétique face au monde est une attitude héritée du XIX^e siècle : Baudelaire affirme ainsi que « le génie » n'est « que l'enfance retrouvée à volonté ». D'ailleurs, en 1855, Gustave Courbet représentait déjà un chérubin devant la toile de l'artiste dans *L'Atelier du peintre*. Et quelques cent ans plus tard, Picasso déclare qu'il lui a fallu toute une vie pour apprendre à dessiner comme un enfant, comme si c'était un but en soi.

Or ce n'est pas un objectif mais une attitude, qu'il s'agit de retrouver. Baudelaire explique, dans *Le Peintre de la vie moderne*, en 1863, l'intérêt artistique qu'il accorde à la **perception de la réalité que peut avoir l'enfant**, en déclarant que « l'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre* ». Cette vision virginale de la réalité produit ce génie que l'artiste adulte doit retrouver. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, les écrivains profitent en effet de cette vision pure face aux mots de l'*infans*, l'être qui ne parle pas, ou du *puer*, qui commence à parler, pour construire la réalité singulière de leur propre enfance. L'**acte de langage** occupe de ce fait une place si importante que Sartre, en 1964, intitule son récit d'enfance *Les Mots*, et le divise en deux chapitres : « Lire » et « Écrire ». Le philosophe recrée la période de sa vie qui débute à quatre ans et se termine à onze ans non seulement pour démythifier l'écriture, acte bourgeois sans commune mesure avec les dures réalités de la vie, mais aussi pour justifier son présent d'écrivain, pour lequel il a été, selon lui, programmé. Ainsi, d'un côté, le récit de l'enfance de l'autobiographe devient un *topos*, essentiellement car il permet une réflexion accrue sur le processus d'écriture ; et de l'autre, l'écrivain commence à percevoir, dans le récit à toutes fins impossibles de ses premières années, la vanité de la recherche de la vérité des faits, et l'obligatoire **mise en scène de soi**. Raconter son enfance, c'est écrire *Le Mentir-vrai*, selon le titre qu'Aragon donne à une nouvelle autobiographique, publiée en 1980 : l'auteur est méfiant concernant ses propres souvenirs, formulant l'idée paradoxale que **le récit d'enfance n'est possible que lorsque l'œuvre elle-même en annonce l'impossibilité**. C'est ce sentiment qui conduit également Nathalie Sarraute à renoncer à la logique du récit pour livrer seulement, dans *Enfance* en 1983, des **fragments** correspondant à des saveurs ou des images, afin d'expérimenter la reconstruction des sensations passées.

II L'univers de l'enfance : récits du quotidien de l'Histoire

L'enfance est un passage obligé par la Nature. Mais la négation de l'enfance serait-elle donc pour autant impossible ? Il faut remarquer que dans la *Genèse*, Adam et Ève naissent à l'image de Dieu, c'est-à-dire déjà empreints de la perfection adulte. On peut donc bien nier l'enfance, même dans un **récit des origines**. Cette idée se retrouve dans le roman fantastique de Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, publié en 1818 : le savant donne le jour, par un procédé qui imite la création divine, à une créature sans enfance, démesurément grande et forte, dont la différence avec le reste de l'humanité est telle qu'elle en est insurmontable. À un degré plus symbolique, au début de *W ou le Souvenir d'enfance* de

Georges Perec (1975), le narrateur déclare également : « "Je n'ai pas de souvenirs d'enfance" : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps. » On peut ainsi **nier l'enfance**, certes, même si ce n'est pas sans conséquence. En revanche, ce que l'on ne peut pas désavouer, c'est l'enfantement, par quelque procédé que ce soit. Chaque individu est le produit de sa famille. Par conséquent, ce n'est pas seulement l'amputation de l'enfance qui fait de la créature de Victor Frankenstein un monstre : c'est également la négation de l'ascendance familiale, car le savant, victime de l'orgueil qui l'a poussé à donner la vie, rejette sa paternité. La créature est *sans famille*, voilà le drame.

1 « Tout le monde ne peut pas être orphelin » : la famille

La perspective historique nous a montré que le récit de jeunesse suit de près l'évolution de la notion d'enfance en elle-même. Il est évident cependant, que, quelle que soit la précision ou l'importance que l'on apporte à la définition de l'enfance, **des topoï**, qui sont eux aussi tributaires des évolutions historiques pour une certaine part, se font jour dans ces récits sur l'âge tendre : **la famille, l'école, la lecture, et la géographie des lieux**. Le seul enfant ou presque, représenté dans l'art jusqu'au XVIII^e siècle, est Jésus, le plus souvent imaginé auprès de sa mère. La famille comme nous nous la représentons aujourd'hui n'existe pas encore. Le travail du médiéviste Philippe Ariès montre que le « sentiment de l'enfance », comme il le nomme lui-même, c'est-à-dire la conscience de la particularité de l'enfance en tant que telle, apparaît dès le moment où la famille change de structure. Au XVIII^e siècle en effet, la famille élargie des grandes maisonnées du Moyen Âge, dans lesquelles l'enfant est considéré comme un gentil petit animal, n'a plus cours. La famille nucléarisée lui permet d'être découvert et pris en considération, dans ce qu'il a d'unique et de spontané. De même, c'est à ce moment-là qu'on commence à faire cas de cette période de grande mutation physique, physiologique et psychologique qu'est **l'adolescence**. Cette reconnaissance toute nouvelle de l'enfant et de l'adolescent leur vaut l'attention des premiers adultes qui les côtoient : leurs parents.

La première image qui frappe lorsque l'on s'intéresse à la famille dans les récits d'enfance et d'adolescence, ce sont les sentiments excessifs, positifs ou négatifs, d'amour ou

de haine, que les auteurs lui portent. « Tout le monde ne peut pas être orphelin », se répète François Lepic, que tout le monde surnomme « Poil de Carotte ». Les **orphelins** et les **enfants martyrs** abondent au XIX^e et au début du XX^e siècle, sans doute pour prendre le contre-point de l'idéalisation de la famille en œuvre à cette époque. L'image de la marâtre des contes de fées se retrouve particulièrement dans le personnage de la mère naturelle indigne, violente, voire sadique, présente non seulement dans les œuvres d'Hugo et de Vallès, mais aussi dans *Poil de Carotte*, que Jules Renard écrit en 1894 et adapte au théâtre en 1900 ([C&C n°6](#)), dans *Vipère au poing* d'Hervé Bazin en 1948, et dans *Le Sagouin* de François Mauriac en 1951. L'univers matriarcal de ces trois derniers récits, qui ne mettent en scène que des jeunes garçons, est extrêmement répressif, et le personnage de l'enfant et de l'adolescent est avant tout celui qui s'indigne, se construit et part à la conquête de la vie contre ce mode maternel d'éducation, humiliant et brutal. L'**image de la mère** est importante dans la genèse du combat de l'enfant : Jean Rezeau, le héros-enfant d'Hervé Bazin surnommé Brasse-Bouillon, en s'élevant contre Folcoche, s'élève aussi contre la matrice du vieil ordre des choses. Plus proche de nous, les héros-adolescents de *Killer Kid* ([C&C n°18](#)), sont eux aussi victimes d'une mère de substitution violente, Khadija, qui, si elle permet la fraternisation des deux adolescents, est aussi celle qui tue l'enfant occidental au profit de la cause terroriste, et se range du côté de la brutalité et de la guerre. Remarquons en outre que, grâce à la voix de ces deux jeunes narrateurs, l'un palestinien, l'autre kabyle émigré en France, Claude Klotz met en œuvre deux conceptions culturelles de la famille. Pour le premier, la famille réelle, uniquement constituée de sa fratrie et de sa mère, s'établit plus à proprement parler dans l'image du clan et de la ferveur guerrière. La famille du second, en revanche, correspond à la vision occidentale moderne que nous connaissons, stigmatisée par le pavillon de banlieue, l'idéal de l'enfant unique et de la réussite scolaire.

On opposera évidemment à l'image de la **mère coupable** celle de la **mère adorée et possessive** du *Roman d'un enfant* ([C&C n°4](#)), de *La Promesse de l'aube* de Romain Gary ou de *La Maison de Claudine*, que Colette écrit en 1930. Il est un point remarquable chez Colette, comme chez Albert Cohen : le rapport à l'image maternelle et au souvenir de la mère se réécrit au fil de leur vie. La figure maternelle évolue ainsi vers l'adulation et le mythe entre *La Maison de Claudine* et *Mes apprentissages*, roman publié en 1936, précédé par *Sido*. Dans la préface des *Œuvres Complètes* du Fleuron, Colette déclare : « Sept années s'écoulent, [...] entre *La Maison de Claudine* et *Sido*. À m'en souvenir, il ne me semble pas qu'elles m'aient paru très longues. C'est que laissant et reprenant, sous forme de nouvelles brèves, *La Maison*

de *Claudine* puis *Sido*, je n'ai pas quitté un personnage qui peu à peu, s'est imposé à tout le reste de mon œuvre : celui de ma mère. Il n'a pas fini de me hanter... Son prénom abrégé brille, depuis *Sido*, dans tous mes souvenirs. »

Avant de décrire sa mère dans *Le Livre de ma mère* en 1954, Albert Cohen, comme Colette, passe par des **réécritures**. Il a notamment composé quatre *Chants de mort* qui forment la genèse du *Livre de ma mère* : la comparaison des deux textes permet de se rendre compte du processus d'idéalisation. L'écrivain reprend également l'image maternelle qu'il a pu tisser entre cinq et dix ans dans les *Carnets* de 1978, son journal intime. Le personnage composé de la mère pose ici clairement la problématique de la **recréation par le souvenir**. Dans *Le Livre de ma mère*, qui représente la forme la plus aboutie et la plus lyrique des œuvres d'Albert Cohen évoquant ce sujet, la mère agit comme une clé qui autorise l'enfance. « Ton enfant est mort en même temps que toi », écrit le narrateur, orphelin à l'âge de dix ans. « Par ta mort, me voici soudain de l'enfance à la vieillesse passé. Avec toi, je n'avais pas besoin de faire l'adulte. » L'interaction mère-enfant est exacerbée : de la même façon que la mère a fait naître l'enfant, l'enfant-narrateur, par l'écriture, fait naître la mère, la plaçant au centre de son propre récit d'enfance.

Si la mère semble indispensable au point que son absence exige une récréation imaginaire, ce n'est pas le **cas du père**, marqué dans les récits d'enfance par **la fuite et l'éloignement**. *Quid* du père dans *Le Roman d'un enfant* ([C&C n°4](#)) ? Les premières années de l'enfance sont, il est vrai, plus fréquemment prises en charge par les femmes que par les hommes. Les romans d'aventures pour la jeunesse obéissent souvent au même schéma : dans *Le Grimoire d'Arkandias* d'Éric Boisset ([C&C n°26](#)), le père de Théophile travaille de longs mois à l'étranger. Séparé de sa mère, il est absent du récit, laissant une grande autonomie à son fils adolescent, et une place vacante auprès de lui. Une figure paternelle de substitution peut donc surgir à un moment important : Agénor Arkandias, l'hyperchimiste, joue son rôle d'adjuvant en permettant au jeune apprenti sorcier de retrouver apparence humaine. Théophile et son ami Bonaventure restent cependant tout de même sur leurs réserves, conservant envers et contre toutes les attentes d'Arkandias, la bague d'invisibilité que ce dernier convoite. Les héros-adolescents interrogent le père comme ils interrogent la loi, ici, la loi de la magie, et ce roman, comme les modèles du genre que sont la série des *Harry Potter* de J. K. Rowling ou *L'Île au trésor* de Stevenson ([C&C BD n°17](#)), fait l'éloge de l'indiscipline et de l'insolence. Dans les romans centrés sur le développement de l'individu mettant en scène des mères indignes, faisant subir des atrocités à leurs enfants, les pères, s'ils ne sont pas déjà morts, sont

la plupart du temps trop occupés à leurs affaires ou trop lâches pour affronter leurs épouses. Monsieur Lepic laisse complaisamment son fils achever les perdrix, malgré l'émotion désagréable que l'action cause à l'enfant, et se contente de quelques commentaires avant de sortir, éccœuré. Le père de Brasse-Bouillon partage, quant à lui, avec celui de l'héroïne de *Claudine à l'école* ([C&C n°129](#)), la passion des animaux sans envergure : l'un épingle des insectes, l'autre étudie les limaces. Ce sont des êtres socialement inutiles, qui n'apportent rien à leur progéniture. À l'image de Jacques Vingtras de Jules Vallès, les garçons l'érigent tout au plus en **contre-exemple**, et Claudine en fait le gage d'une plus grande autonomie. Le seul héritage que lui transmet en effet son père, malacologue rêveur, c'est une bibliothèque inépuisable d'ouvrages que l'école de l'époque condamne pour la plupart, comme, par exemple, l'*Histoire de France* de Michelet, l'*Aphrodite* de Pierre Louÿs ou les poèmes de Francis Jammes.

Dans *Killer Kid* ([C&C n°18](#)), l'**image du père** est assimilée à la **violence** de la guerre pour l'enfant palestinien, et à l'**inefficacité** pour l'enfant occidental : le père du collégien parisien, même s'il est aimant et attachant, reste un jardinier de l'Élysée impropre à cultiver son potager, et incapable de sauver son fils de la mort. Le petit Palestinien, quant à lui, ne rencontre que la violence et la manipulation engendrées par les hommes qui l'humilient et l'entraînent à tuer, et contre lesquels il lutte pour survivre. Le père du jeune garçon de *Nicostratos* ([C&C n°120](#)) donne, lui aussi, l'image d'un homme laborieux et impuissant à lutter contre ses propres démons réveillés par la mort de sa femme. Le jeune Yannis prend donc conseil auprès d'un père spirituel, Papa Kostas, un prêtre orthodoxe, qui joue le rôle de guide et de précepteur. Notons par ailleurs que le livre d'Éric Boisset ne comporte pas de personnage féminin : Yannis n'a qu'un seul ami, Périclès, adolescent comme lui, et le rôle du « mauvais père » est assumé par le capitaine du *Steni Pappadès* qui lui vend – contre la dernière chose qu'il possède de sa mère, une croix d'or – le pélican mâle. La seule part de féminité de ce monde masculin est la chèvre Ivridichi, qui assume le rôle de la mère nourricière de substitution. Dans *Oscar et la dame rose* ([C&C n°79](#)), les parents, et plus particulièrement le père, qui n'a pas la figure relais dont bénéficie la mère grâce à Mamie-Rose, brillent également par leur incompétence et leur absence. De même, le père de Moïse, narrateur de *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran* ([C&C n°57](#)) s'excuse de l'abandonner : « Je n'ai rien en moi pour faire un père », écrit-il. On apprend par la suite qu'il s'est suicidé. Le rôle du guide n'est pas ici assumé par un prêtre – comme c'est le cas dans *L'Enfant de Noé* ([C&C n°109](#)), avec le personnage du Père Pons –, mais par Monsieur Ibrahim, « l'épicier

arabe », qui fait tout de même découvrir à l'adolescent les effets du sourire et la spiritualité du Coran.

D'une façon moins négative, le père, dans les récits d'enfance et de jeunesse, est également celui qui contribue à la **survie** et au **développement de l'espèce**, comme en témoigne les personnages d'Édouard et de Vania, respectivement le père et l'oncle du narrateur de *Pourquoi j'ai mangé mon père*, le roman d'aventures préhistoriques écrit par Roy Lewis ([C&C n°38](#)) en 1960. Ce récit met en scène deux images paternelles : l'oncle incarne la conscience conservatrice de la tribu, et Édouard, qui apprend à domestiquer le feu et qui expérimente la cuisson des aliments, la conscience novatrice. L'image du savant fou, qui crée et fait progresser la société à défaut de porter des enfants, renvoie à celle, décadente et dévoyée, des savants inutiles, malacologue ou entomologiste, déjà évoquée. Elle conduit également indéniablement à celle de l'éducateur. Même au temps préhistorique en effet, la mère incarne la puissance tutélaire du foyer, entretenant le feu, alors que le père, guerrier et explorateur, a en charge l'éducation des enfants et le progrès du monde. Plus implicitement, Cavanna, en 1978, dans *Les Ritals*, fait de son père l'emblème de toute une communauté, ouvrant le dernier chapitre par cette phrase : « J'étais parti pour raconter les Ritals, je crois qu'en fin de compte j'ai surtout raconté papa. » On remarque encore par ailleurs que d'un point de vue autobiographique, le récit d'enfance de Cavanna se confond avec le récit de la vie d'un parent, de la même façon que celui d'Albert Cohen, de Colette ou de Romain Gary.

2 L'école chère à Victor Hugo...

L'école est plus que tout autre endroit le lieu du **progrès social**. Avant que l'on place l'enfant toutefois, comme c'est le cas de nos jours, au cœur des apprentissages, c'est lui qui a dû s'adapter à ce qu'on voulait bien lui enseigner. Peu de romans du XIX^e siècle parlent de l'école en termes joyeux et louangeurs. Locaux vétustes, sans chauffage et peu éclairés abritent, comme le dit l'universitaire Paul Gerbod, dans *La Vie quotidienne dans les lycées et collèges au XIX^e siècle* (1968), des enseignants peu nombreux, d'origine sociale modeste, sans perspectives d'avancement, mutés de manières aléatoires vers divers horizons par une administration dont l'idéal reste le « maître grave et prudent ». « Dans un cadre aussi austère », écrit le sociologue, « les élèves ont un style de vie monacal et sont astreints à une discipline toute militaire : le tambour rythme la vie des pensionnaires. Le mobilier des classes et des études est à l'image des bâtiments et des locaux : tables de chênes sculptées par des

générations d'élèves, bancs rudimentaires, pupitre d'études monumentaux. » On retrouve ici l'odeur du pensionnat dans lequel se rend Charles Bovary, ou « l'odeur du collège » évoqué dans *Le Petit Chose*. Les **méthodes d'éducation essentiellement répressives** se réfèrent aux lois Guizot de 1833, prônant les châtiments corporels et les humiliations d'une morale puritaine. Dans *Le Roman d'un enfant* ([C&C n°4](#)), Pierre Loti prend l'exemple de deux professeurs, surnommés Bœuf Apis et le Grand Singe Noir, qui « sévirent si cruellement contre (lui) pendant (ses) années de collège » qu'il se sent obligé de leur consacrer un épisode de son autobiographie. Passé de l'autre côté, le narrateur du *Petit Chose*, devenu surveillant, déclare, en parlant des élèves, qu'ils le « haïrent tout de suite [...]. J'étais pour eux l'ennemi, le Pion ; et du jour où je m'assis dans ma chaire, ce fut la guerre entre nous, une guerre acharnée, sans trêve, de tous les instants. Ah ! les cruels enfants, comme ils me firent souffrir ! » On apprend dans les lycées et les collèges les lettres classiques qui, selon les mots de Jules Vallès dans *Le Tableau de Paris*, « arrêtent l'essor de l'idée nouvelle dans des têtes qu'on a bourrées de mots d'un autre âge, de connaissances d'un autre monde ». La position de Vallès dans *L'Enfant* est éloquente : pour lui, les vraies valeurs d'honnêteté et de justice sont bafouées à l'école. Il ne semble donc pas étonnant que **les premiers récits d'enfance évoquent l'école sur le mode du refus** : c'est un endroit que les héros-enfants et adolescents n'aiment pas, c'est un endroit où règnent l'inconfort, la violence, et le non-sens.

À partir de 1880, les données changent. La **Troisième République** a été instaurée en 1870, et le souci des élites d'unifier le pays amène la création et la rénovation des écoles communales. L'obligation scolaire, jusque-là réservée à une élite bourgeoise, se démocratise et s'étend à l'ensemble de la population. Jules Ferry crée les écoles normales en 1879, et ce sont des générations d'instituteurs de la République qui vont, comme le père du petit Marcel Pagnol de *La Gloire de mon père* (1957), investir les chaires des villes et des campagnes. En 1882, l'enseignement devient public, laïc et obligatoire, et c'est à partir de cette date que le mélange du culte religieux et de l'éducation scolaire s'estompe. Cette « école sans Dieu » selon l'expression consacrée, donne lieu à des **romans qui sentent la craie et l'encre**, et qui encensent la figure du maître, pilier du savoir et levier de l'ascenseur social. Si Colette, dans *Claudine à l'école* ([C&C n°129](#)), ironise sur les manuels et les enseignants encore peu efficaces, c'est bien à cause du conservatisme bourgeois dont elle fait paradoxalement preuve. Reste que les expériences de la narratrice à l'école de Montigny-en-Fresnois évoquent un établissement qui enseigne à tout un chacun, petit notable ou fille de paysans, des morceaux choisis de *L'École des femmes* de Molière et le récit de Théràmène dans *Phèdre*, l'histoire et

la géographie nationales, les règles mathématiques élémentaires, les aphorismes de Benjamin Franklin sur les dangers de l'oisiveté, le dessin et la musique. Cette **idée démocratique et républicaine de l'école** qui, de manière utopique mais louable, donne autant de chance à chacun, est encore célébrée dans *Killer Kid* ([C&C n°18](#)) ou dans *Les Ritals* de Cavanna, récit dans lequel le narrateur, fils d'un maçon émigré italien illettré, devient le journaliste que l'on connaît.

Ces **récits « républicains »** (selon le mot de Gérard Poulouin dans son texte de contribution au *Récit d'enfance et ses modèles*) sont de véritables mines de renseignements sur la **vie quotidienne des écoliers** du début du XX^e siècle. Colette consacre des paragraphes entiers aux corvées, à l'organisation des journées et aux fournitures scolaires. Alain-Fournier ne s'en prive pas non plus dans *Le Grand Meaulnes* : le narrateur s'extasie devant un « porte-plume à vue » et un « plumier chinois rempli de compas et d'instruments amusants ». Ces romans dépeignent l'école également comme un **espace ludique**. Le narrateur du *Grand Meaulnes* évoque ainsi l'espèce « de tournoi où les chevaux étaient les grands élèves chargés des plus jeunes grimpés sur leurs épaules », Claudine joue à la « grue » dans la cour de récréation, et le narrateur américain de *La Cicatrice* ([C&C n°12](#)) se souvient quant à lui du jeu de « l'homme sur la montagne ». Ces jeux constituent l'**apprentissage, pour les jeunes héros, de la vie en société**, comme l'affirme l'ancien instituteur Louis Pergaud, avec un parti-pris délibérément humoristique, lorsqu'il écrit *La Guerre des boutons* ([C&C n°132](#)). « J'ai voulu restituer un instant de ma vie d'enfant, de notre vie enthousiaste et brutale de vigoureux sauvageons dans ce qu'elle eut de franc et d'héroïque, c'est-à-dire libérée des hypocrisies de la famille et de l'école », explique-t-il dans la préface. Il justifie ainsi le vocabulaire fleuri et l'esprit rabelaisien et sincère dont l'œuvre fait preuve : « On conçoit qu'il eût été impossible, pour un tel sujet, de s'en tenir au seul vocabulaire de Racine. »

3 Qui a lu petit écrira : éloge de la lecture

Si *La Guerre des boutons* ([C&C n°132](#)) est essentiellement un roman de cours de récréation et d'**école buissonnière** dépeignant les mœurs de la société rurale de la Troisième République, le récit d'écolier est peuplé pour une grande part de **lectures faites à l'école ou pour l'école**. Le livre est en effet un lien entre la culture de l'école et de la famille : le père du narrateur français de *Killer Kid* ([C&C n°18](#)) achète, par exemple, l'ensemble des manuels scolaires de sixième d'une librairie d'occasion, pour être sûr de fournir à son fils le bagage

culturel suffisant à sa réussite, et l'adolescent découvre seul, dans la lecture de Musset, un loisir intéressant. Claudine apprend Racine et Molière, et se fait « souris dans la bibliothèque de papa », comme elle l'explique au Père Sallé lors de l'oral du brevet supérieur. Le narrateur de Jules Vallès se passionne, quant à lui, pour *Robinson Crusoé* ([C&C n°135](#)), évoquant au style indirect libre son entrée dans l'univers insulaire – comme Bastien, le héros de Michael Ende, entre dans le livre de *L'Histoire sans fin* – : « J'ai le cou brisé, la nuque qui me fait mal, la poitrine creuse ; je suis resté penché sur les chapitres sans lever la tête, sans entendre rien, dévoré par la curiosité, collé aux flancs de Robinson, pris d'une émotion immense, remué jusqu'au fond de la cervelle et jusqu'au fond du cœur ; et en ce moment où la lune montre là-bas un bout de corne, je fais passer dans le ciel tous les oiseaux de l'île, et je vois se profiler la tête longue d'un peuplier comme le mât du navire de Crusoé ! »

Le narrateur des *Mots*, quant à lui, dévore les livres que lui conseille sa mère, romans censés le rendre à son enfance : « il y eut "les petits livres roses" d'abord, recueils mensuels de contes de fées puis, peu à peu, *Les Enfants du capitaine Grant*, *Le Dernier des Mohicans*, *Nicolas Nickleby*, *Les Cinq Sous de Lavarède*. À Jules Verne, trop pondéré, je préférerais les extravagances de Paul d'Ivoi. Mais, quel que fût l'auteur, j'adorais les ouvrages de la collection Hetzel, petits théâtres dont la couverture rouge à glands d'or figurait le rideau : la poussière de soleil, sur les tranches, c'était la rampe. Je dois à ces boîtes magiques – et non aux phrases balancées de Chateaubriand – mes premières rencontres avec la Beauté. » Pour Sartre, comme pour d'autres, **la lecture est une initiation à l'esthétique, l'accès à un monde différent, idéal, et un passeport vers la condition d'écrivain**. C'est ce que montre également Proust dans *Du côté de chez Swann*, décrivant une expérience de lecteur en tout point opposée à celle de Vallès : « J'avais entendu dire que George Sand était le type du romancier. Cela me disposait déjà à imaginer dans *François le Champi* quelque chose d'indéfinissable et de délicieux. [...] L'action s'engagea ; elle me parut d'autant plus obscure que dans ce temps-là, quand je lisais, je rêvassais souvent, [...]. Et aux lacunes que cette distraction laissait dans le récit, s'ajoutait, quand c'était maman qui me lisait à haute voix, qu'elle passait toutes les scènes d'amour. Aussi tous les changements bizarres qui se produisent dans l'attitude respective de la meunière et de l'enfant et qui ne trouvent leur explication que dans les progrès d'un amour naissant me paraissaient empreints d'un profond mystère dont je me figurais volontiers que la source devait être dans ce nom inconnu et si doux de "Champi" qui mettait sur l'enfant, qui le portait sans que je susse pourquoi, sa

couleur vive, empourprée et charmante. » Nathalie Sarraute, dans *Enfance*, se rappelle elle aussi de sa passion pour *Rocamboles* : « c'est un roman de Ponson du Terrail, *Rocamboles*. [...] dès que j'ai un moment libre je me dépêche de retrouver ces grandes pages gondolées, [...], d'où émane quelque chose d'intime, de secret... une douceur qui ressemble un peu à celle qui plus tard m'enveloppait dans une maison de province, vétuste, mal aérée, où il y avait partout des petits escaliers, des portes dérobées, des passages, des recoins sombres... » Une part de la vocation des écrivains se loge et s'explique dans ces lectures de jeunesse.

4 La géographie : l'enfance comme une île

Dans un texte de *L'ère du récit d'enfance*, Anne Chevalier se penche sur ce qu'elle nomme « l'architecture du songe », s'intéressant aux voies qui permettent d'accéder à l'enfance, qu'elle se figure sous la forme d'une île. Ce point de vue est corroboré par la **fascination enfantine pour les îles désertes**, que ce soit celles de Defoe ([C&C n°135](#)), ou de Stevenson ([C&C BD n°17](#)), et par l'image négative de l'enfermement dans les pensionnats. Sénèque, dans la douzième des *Lettres à Lucilius*, avance que « l'ensemble d'un âge d'homme se compose de divisions, de petits cercles enveloppés par de plus grands. Il en est un qui les embrasse et les comprend tous : celui qui va de la naissance à la mort. Tel cercle laisse en dehors les années de l'adolescence ; tel autre enferme dans son tour l'enfance tout entière » (traduction de J. Baillard, Hachette, 1914). La vie humaine ainsi perçue comme un ensemble de cercles concentriques autorise, sans le rendre plus aisé, le **récit d'enfance autobiographique**, en instaurant la recherche du cercle de l'enfance, de l'île qu'il constitue, comme point de départ. Cette métaphore spatiale est confortée par le motif récurrent de l'île ou de la forteresse introuvable. Dans *Le Château de ma mère* de Pagnol, comme dans *Le Grand Meaulnes*, tout l'intérêt est de parvenir à ces immenses bâtisses qui recèlent les secrets de l'âme. Georges Perec, dans *W ou le Souvenir d'enfance*, met également en parallèle deux récits, l'un autobiographique, et l'autre fictif évoquant « l'Île W », une île étrange et anxiogène où l'on se consacre au sport, censée renfermer les souvenirs d'enfance du narrateur Gaspard Winckler. Il semble y avoir dans les écritures de l'enfance une recherche du Neverland, le pays de jamais, celui que James Matthew Barrie invente pour Peter Pan, l'enfant éternel et mortifère, qui n'existe plus que dans la distorsion des souvenirs.

Dans l'imaginaire de Claudine ([C&C n°129](#)), l'espace se définit également comme une succession de cercles concentriques, dont le plus élargi englobe la campagne bourguignonne, et dont l'épicentre est constitué par l'école. Même lorsque les jeunes filles se

rendent à l'oral du brevet, la campagne reste la même, et l'école est un lieu hors du temps qui se déplace d'un endroit à un autre, évolue, se rénove, mais garde la même atmosphère. Ce caractère insulaire se retrouve aussi chez Louis Pergaud : *La Guerre des boutons* (C&C n°132) n'est pas une guerre de territoires. C'est une guerre sans début ni fin, séculaire, le lieu agissant comme une métaphore de l'individu qui se crée : **la construction de l'identité personnelle passe il est vrai par les lieux de l'enfance**. Quoi de plus normal alors que Pierre Loti écrive *Le Roman d'un enfant* (C&C n°4) quand sa maison maternelle doit être détruite ? Plus la bâtisse disparaît, plus le passé de l'auteur ressurgit. « Il se fait presque tard dans ma vie, pour que j'entreprene ce livre », écrit-il dans la dédicace, « autour de moi, déjà tombe une sorte de nuit : où trouverai-je à présent des mots assez frais, des mots assez jeunes ? » Dans un autre registre, on voit à quel point les années nippones qu'Amélie Nothomb décrit dans *Métaphysique des tubes* (C&C n°111) sont importantes pour elle. L'écrivain se définit ainsi tout au long de la partie de son œuvre qui enclenche son récit personnel, comme une « japonaise ratée » : elle ne cesse de revenir au Japon, comme elle le raconte dans *Ni D'Ève ni d'Adam* ou dans *Stupeur et Tremblements* (C&C n°84), pour mieux éprouver semble-t-il, dans les nouveaux récits qui en découlent, la sensation d'avoir perdu la culture japonaise – culture de l'enfance – de ses premières années.

Endroit insulaire car il est également clos et sécurisé, la cour du bâtiment diplomatique chinois dans lequel vivent les enfants de différentes nationalités du *Sabotage amoureux* (C&C n°16) fait écho à la cour d'école des récits scolaires, et se réfère aussi au jardin des maisons maternelles. Ces espaces fermés sont particulièrement présents dans les récits évoquant la petite enfance. Rousseau lui-même raconte avec humour, dans le livre I des *Confessions*, la chasse aux pommes dans le jardin des Hespérides. Dans *Le Roman d'un enfant* (C&C n°4), le jardin prend la forme d'un *locus amoenus* médiéval, endroit rassurant et doux, métaphore maternelle. Le narrateur évoque ainsi les aménagements agencés pour lui, par son frère qui creuse un petit bassin avant de partir « aux colonies », et il raconte même un épisode de mise en abîme de ce jardin, à l'occasion d'une « angoisse causée par une lecture » qu'on lui fait d'un récit dans lequel « [u]n petit garçon très coupable, ayant quitté sa famille et son pays, revenait visiter seul la maison paternelle, après quelques années pendant lesquelles ses parents et sa sœur étaient morts. [...] Dans le jardin abandonné, sous un berceau aux branches dégarnies, l'enfant prodigue, en se baissant vers la terre mouillée, reconnut parmi toutes ces feuilles d'automne, une perle bleue qui était restée à cette place depuis le temps où il venait s'amuser là, avec sa sœur... » Le narrateur, entre fantasme, souvenir et analyse,

continue en précisant : « J'avais vu, absolument vu, ce jardin solitaire, ce vieux berceau dépouillé, et, à moitié cachée sous ces feuilles rousses, cette perle bleue, souvenir d'une sœur morte... ». L'histoire de Pierre Loti est d'autant plus explicite qu'il vit dans un monde de marins, où les départs et les retours sont fréquents, et où lui-même distingue dès son plus jeune âge « l'île », pour lui l'île d'Oléron, sur laquelle a prospéré puis décliné sa famille avant de s'installer sur le continent. Le jardin privé est également pour Pierre Loti l'occasion d'une première expérience de l'intimité. Il joue, au début du chapitre 14, avec la petite Antoinette « au fond de son jardin, au beau mois de juin, sous un abricotier touffu », rajoutant que tous deux étaient « assis à [se] toucher sur le même tabouret ». Cercle plus élargi, le jardin public émaille aussi les expériences enfantines, qu'on le retrouve dans *Enfance* de Nathalie Sarraute, ou dans la nouvelle du *K* que Dino Buzzati intitule *Pauvre petit garçon !*, et qui met en scène un petit garçon trop solitaire que la chute révèle être le fils de Mme Hitler. L'espace clos entre ainsi dans le processus de spatialisation de l'histoire, et se mêle à ce que Dominique Maingueneau nomme l'entrée dans le « lieu paratopique » de l'écrivain. Celui qui part à la recherche de ses souvenirs d'enfance explore, en effet, à la fois la réalité et l'imaginaire, en mourant au monde pour entrer dans la dimension de l'écriture.

III Trouver la voix

Le projet autobiographique, en tant que recherche des souvenirs d'enfance pour eux-mêmes, met en lumière trois caractéristiques évidentes : d'abord, **l'écriture de l'enfance est fragmentaire**, car la mémoire, et l'écrivain le sait, est non seulement sélective, mais est également peu fiable. Ensuite, **le récit est obligatoirement rétrospectif** : en d'autres termes il est recomposé par l'expérience de l'adulte, expérience de vie, mais aussi expérience littéraire, et en ce sens il ne peut exclure l'analyse. Enfin, le récit d'enfance, et cette observation est valable qu'il soit autobiographique ou fictionnel, a ceci de particulier qu'**un narrateur adulte prête sa voix à un enfant** : il met donc en œuvre un enchâssement ou une superposition des voix narratives, qui donne lieu au déploiement particulier du discours indirect libre et de l'ironie.

1 Raconter l'enfance ou les écueils de l'autobiographie stricte

Pour Philippe Lejeune, la reconnaissance d'une autobiographie passe souvent par le constat de la place qu'occupe dans l'œuvre le récit d'enfance. Pourquoi écrire ses souvenirs

d'enfance ? Certains auteurs tiennent à se justifier d'être devenus ce qu'ils sont, d'autres ont un souci nostalgique, d'autres encore veulent témoigner de la difficulté d'une époque. Tous cependant ont à cœur de mieux se connaître, et partent à la recherche de ce qui fonde leur personnalité. Dans une autobiographie, l'auteur s'engage à ce qu'il y ait identité entre lui-même, le personnage et le narrateur : **le pacte autobiographique**, défini par Philippe Lejeune est « l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture. » Mais Pierre Loti est le premier à poser le problème que rencontrent tous les récits d'enfance dès l'incipit du *Roman d'un enfant* (C&C n°4) : « Aussi voudrais-je ne pas écrire cette histoire qui serait fastidieuse ; mais seulement noter, sans suite ni transitions, des instants qui m'ont frappé d'une étrange manière, – qui m'ont frappé tellement que je m'en souviens encore avec une netteté complète, aujourd'hui que j'ai oublié tant de choses poignantes, et tant de lieux, tant d'aventures, tant de visages ».

Il souligne ainsi deux caractéristiques inhérentes au récit d'enfance autobiographique : c'est un **récit constitué de fragments**, donc lacunaire, et c'est également un récit dans lequel la mémoire intervient de façon sélective, voire déformante. Michel Leiris fait de cette obligatoire fragmentation de l'enfance une logique de classement, une sorte de chapitrage qui offre, à la manière de Nathalie Sarraute, une trame sous-jacente à sa propre personnalité, comme il l'écrit dans *Fourbis* : « Ainsi, au-dessous de la trame consciente de mon livre – celle qui est artifice dans la mesure où, préexistant nécessairement à chaque page que j'écris, elle lui imprime *ipso facto* un caractère d'objet fabriqué – court une trame que j'ignore ou dont je n'entrevois jamais que des brimborions au hasard d'une image ou d'une reminiscence ». Effectivement, le **processus de remémoration** a recours à différentes techniques : Proust déclenche le récit grâce à l'épisode de la madeleine. Quant à Marguerite Yourcenar, dans *Le Labyrinthe du monde*, elle se penche sur des photos, qui lui rappellent des « bribes de faits » qui sont entre cette enfant et elle « la seule passerelle valable ».

L'adéquation des trois caractéristiques définissant l'autobiographie se double de l'affirmation réitérée de la **véracité des faits racontés**. Mais en 1899, Freud avance, dans *Névrose, psychose et perversion*, que l'on possède tous des « **souvenirs-écrans** ». « Nos souvenirs d'enfance nous montrent les premières années de notre vie, non comme elles étaient, mais comme elles sont apparues à des époques ultérieures d'évocation ; les souvenirs d'enfance n'ont pas *émergé*, comme on a coutume de le dire, à ces époques d'évocation, mais c'est alors qu'ils ont été *formés* et toute une série de motifs, dont la vérité historique est le

dernier des soucis, ont influencé cette formation aussi bien que le choix des souvenirs. » Il ouvre ainsi l'ère du soupçon, puisant des exemples dans *L'Homme au sable* (C&C n°124) qui use du récit d'enfance épistolaire pour créer le climat « d'inquiétante étrangeté » fantastique (cf. le livret du professeur de cette nouvelle, dans lequel est expliquée la distorsion du souvenir qui porte Nathanaël à croire que sa nourrice, alors qu'elle devrait être bonne, est terrifiante). Forte de ces constatations d'échec, Marthe Robert, dans *Roman des origines et origine du roman*, apporte un certain éclairage, en expliquant comment chaque fiction ou autofiction est un **roman des origines** de l'écrivain : grandir, c'est s'accommoder de la démiurgie initiale. Écrire l'enfance, c'est donc tenter de retrouver le moment précédent ou coïncidant avec l'invention, par chacun d'entre nous, du « **roman familial** », c'est-à-dire la construction psychologique innée, censée lutter contre les déceptions entraînées par la chute symbolique de nos parents, chute qui nous fait cesser de les envisager comme des « puissances tutélaires » qui nous érige en être tout-puissant. *Métaphysique des tubes* (C&C n°111) et *Le Sabotage amoureux* (C&C n°16) publiés par Amélie Nothomb respectivement en 2000 et 1993, sont significatifs de cette démiurgie et de la mise en place de ce roman familial. « Au commencement », raconte Amélie Nothomb dans *Métaphysique des tubes* (C&C n°111), en écrivant sa propre genèse fondée sur le « monde hyperbolique de la première enfance », selon l'expression de Marthe Robert, « il n'y avait rien ».

2 La voix de l'enfant

En 1975, Philippe Lejeune, dans un article intitulé *Je est un autre* issu de sa participation au colloque consacré à Jules Vallès, explique que cet auteur a procédé à son roman personnel pour ne pas être astreint à l'exactitude des faits, qui aurait eu un effet stérilisant. Cette grande liberté offerte par l'autofiction permet au récit d'enfance vallesien par un ton simple et directe, l'exploitation de tous les aspects de la vie, et pas seulement le pathétique ou le trivial. Mais pour retranscrire la narration enfantine, il faut reconstituer la **voix de l'enfant**. « Dans le récit d'enfance classique », écrit Philippe Lejeune, « c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte. S'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole. [...] Il ne s'agira plus de se souvenir, mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur le lecteur. »

Deux types de récits d'enfance se dégagent donc à partir de ce critère narratif :

– dans le premier, la **voix du narrateur adulte** se fait la plus forte, encadrant le souvenir. C'est ce procédé qui est à l'œuvre dans *L'Homme au sable* (C&C n°124). Le narrateur commence en effet la nouvelle par cette phrase : « L'étudiant Nathanaël [...] écrivait, un jour, à son ami Lothar, la lettre qu'on va lire ». Il reprend ensuite la main pour expliquer ce qu'il advient de cette lettre une fois rédigée et envoyée. De même, dans *La Guerre des boutons* (C&C n°132), le narrateur tient le lecteur au courant de ses choix. Au début du chapitre 6 du livre II, intitulé « Cruelle énigme », on peut lire ainsi : « Si j'ai choisi ce titre emprunté, peut-on croire, à M. Paul Bourget, et si, contrairement à l'usage adopté jusqu'alors, j'ai remplacé le texte toujours célèbre placé en épigraphe de mes chapitres par un symbolique point d'interrogation, que le lecteur ou la lectrice veuille bien croire que je n'ai pas voulu en l'occurrence, ni le mystifier, ni surtout emprunter en quoi que ce fût l'inspiration des pages qui vont suivre au "très illustre écrivain" nommé plus haut. » Dans *L'Enfant de Noé* (C&C n°109), le narrateur prête sa voix au petit garçon qu'il était, mais le lecteur ne peut se tromper sur la situation d'énonciation, puisque le récit commence en tenant compte de son aspect rétrospectif. « Lorsque j'avais dix ans », commence le narrateur, dont on perçoit de fait l'âge plus avancé, « je faisais partie d'un groupe d'enfants, que tous les dimanches, on mettait aux enchères ». Le système des temps dans le récit, alternant le passé simple et l'imparfait, renforce cet état de chose, de la même façon que *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran* (C&C n°57) se termine par l'évocation de la situation présente du narrateur, après le récit de son adolescence : « Voilà, maintenant... le pli est pris. Tous les lundis, je vais chez eux, avec ma femme et mes enfants. [...] Voilà, maintenant je suis Momo, celui qui tient l'épicerie de la rue Bleue, la rue Bleue qui n'est pas bleue » ;

– le deuxième type de récit consiste en un **démantèlement de la narration classique**, soit par un moyen technique, soit par un pacte implicite avec le lecteur. Colette y réussit sur une idée de Willy qui, dans une lettre à son éditeur, propose de brouiller les pistes en mentionnant dans la préface de l'œuvre que le manuscrit de *Claudine à l'école* lui a été envoyé par une jeune fille inconnue. Le narrateur adulte, grâce à ce subterfuge, a l'illusion d'être imperceptible, et n'apparaît qu'au niveau de l'univers créé et du fait raconté. Notons que Philippe Labro a utilisé cet artifice en écrivant le journal fictif d'une adolescente, intitulé *Des cornichons au chocolat* (1983), qu'il a publié sous le pseudonyme « Stéphanie », prénom du personnage narrateur de ses propres aventures. Éric-Emmanuel Schmitt opère le même type de transfert, quoique moins médiatique puisqu'il signe de son propre nom, de la voix de l'adulte vers celle

d'Oscar dans *Oscar et la dame rose* (C&C n°79), en le légitimant par les lettres que le petit garçon malade écrit à Dieu. Le présent domine, comme si l'histoire et la narration étaient simultanées. Il brouille ainsi les repères du lecteur. Notons que ni la voix ni le point de vue de l'enfant ne passent obligatoirement par l'emploi de la première personne du singulier. Jules Renard construit le récit fragmenté de *Poil de Carotte* à la troisième personne, mais il conserve le présent. Le cas de *Killer Kid* (C&C n°18) est plus complexe, et ne propose pas le démantèlement de la narration classique par un quelconque truchement, mais par le pacte implicite qui unit le lecteur et le narrateur : l'enfant palestinien évoque ses souvenirs, avant que ne débute sa propre histoire, c'est-à-dire avant de partir pour l'entraînement militaire, et de se trouver en compagnie de deux autres jeunes garçons dans le lieu inconnu et hors du temps de l'apprentissage guerrier. L'emploi du présent coïncide avec son nouveau nom : « Moi, je suis Deux. Trois pense que nous sommes à Sanaa [...] Un, c'est l'inverse de Trois. » Le jeune narrateur français, en revanche, parle dès les premières phrases au présent. La narration en elle-même prépare ainsi le lecteur à la rencontre de ces deux enfants sur le sol français, en nécessitant la réunion de ces deux présents distincts.

3 Discours indirect libre et ironie : les ingrédients privilégiés de l'autofiction

Pour que le narrateur adulte réussisse avec succès à prêter sa voix à un enfant, il faut la conjonction de quatre facteurs. Tout d'abord, **l'utilisation assez commune de la première personne** se double de **l'emploi du présent de narration**, qui éclipse les marques de temps, donnant à lire une sorte de degré zéro de l'écriture. Lorsque Nathalie Sarraute écrit, dans *Enfance* : « Je suis assez grande maintenant pour qu'on ne m'installe plus dans une voiture [...] Je serre avec ma main gauche la hampe de cuivre à laquelle je suis attachée par une ceinture passée autour de ma taille, et je tiens dans ma main droite le manche de bois tout lisse et rond sur lequel est fixée une longue tige de métal... La musique se met à jouer, nous partons... ». Elle recrée l'épisode des manèges comme s'il devenait contemporain de la narration. Cependant, pour que l'on entende la voix enfantine, il faut également joindre au présent de narration **l'emploi de termes propre à l'oralité**, allant du choix du vocabulaire au registre de langue, en passant par certains types et formes de phrases. Le narrateur des *Ritals* de François Cavanna, déclare ainsi : « Enfin, bon, j'ai tellement râlé, à la maison, que les profs étaient des aztèques et des dégénérés (dégénéré était le mot à la mode), que j'en avais archi marre de perdre mon temps à des conneries, qu'à la fin maman m'a dit : "Tu préfères aller travailler ?" J'ai dit : "Oui, je veux faire un travail d'homme" ». L'auteur accumule les

marques d'oralité pour créer un ton simple et direct. À la réunion de ces trois éléments, s'ajoute l'utilisation du **discours indirect libre**, dernière condition nécessaire à la fabrication de la voix de l'enfant, en une polyphonie réussie.

Le discours indirect libre

À propos du discours indirect libre, Dominique Maingueneau, dans *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, déclare qu'il « s'agit de **deux "voix" inextricablement mêlées**, celle du narrateur et du personnage. [...] on perçoit deux "énonciateurs", mis en scène dans la parole du narrateur, lequel s'identifie à l'une de ces deux "voix". Ce ne sont pas deux véritables locuteurs, qui prendraient en charge des énonciations, des paroles, mais deux "voix", deux "points de vue" auxquels on ne peut attribuer aucun fragment délimité du discours rapporté. Le lecteur ne repère cette dualité que *par la discordance* qu'il perçoit entre les deux "voix", discordance qui lui interdit de tout rapporter à une seule instance énonciative. » Comme pour *L'Enfant* de Jules Vallès, la narration de *Claudine à l'école* ([C&C n°129](#)) est essentiellement fondée sur ce procédé, que l'on confond parfois avec le monologue intérieur. Alors que l'institutrice lit les lettres d'amour de la grande Anaïs qu'un garçon avait cachées dans son pupitre, la narratrice déclare : « Elle les lit, en effet, mais tout bas, pour elle seule. Quel malheur, mon Dieu, quel malheur ! Je donnerais bien trois ans de la vie de Rabastens (Antonin), pour parcourir cette correspondance. Oh ! qui inspirera à la rousse de nous en lire tout haut deux ou trois passages bien choisis ! Hélas ! hélas ! Mademoiselle Sergent a fini... » On remarque les phrases exclamatives et les marques d'oralité caractéristiques du discours indirect libre, figure narrative fondée essentiellement sur des phénomènes d'ellipse : ellipse des verbes introducteurs, parataxe, phrases nominales. Selon Philippe Lejeune dans *Je est un autre*, « 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. [...] on entend une voix qui parle à l'intérieur d'une autre. Cette voix n'est pas citée, elle est en quelque sorte mimée ». L'impression de transparence ainsi obtenue favorise l'**adhésion du lecteur à la conscience enfantine**.

L'ironie

Mais le narrateur adulte n'en reste pas moins présent, et on perçoit notamment sa voix grâce à l'ironie, très fréquente dans ces récits. Cette figure de rhétorique convient particulièrement au récit d'enfance car, comme le dit Philippe Hamon dans *L'Ironie littéraire*, « "Hypocrite", l'ironiste est quelqu'un qui parle de dessous un masque pour démasquer les

hypocrisies de la société. » Selon lui, l'ironie est « un **discours double**, émis par un énonciateur lui-même dédoublé, partagé qu'il est entre ceux qui interprètent correctement le message et ceux qui l'interprètent littéralement. » Ainsi, dans le récit d'enfance, l'ironie est utilisée à des **fins épидictiques**, pour louer une façon de penser et en blâmer une autre. Dans *Oscar et la dame rose* ([C&C n°79](#)), É.-E. Schmitt condamne, par la voix d'Oscar, la lâcheté des adultes devant la maladie des enfants, et plébiscite le contact simple et généreux de Mamie-Rose. Colette, à travers l'ironie incessante de Claudine, critique pour sa part l'école sans Dieu de la Troisième République encore jeune. Durant le brevet supérieur, elle se moque ainsi du « Grand silence recueilli [...] de ces petites [qui] jouent leur avenir ». Elle commente ensuite : « Et penser que tout ça va devenir des institutrices, qu'elles peineront de sept heures du matin à cinq heures du soir, et trembleront devant une Directrice, la plupart du temps malveillante, pour gagner 75 fr. par mois ! [...] Et qu'est-ce que je fais ici, moi Claudine ? Je suis ici parce que je n'ai pas autre chose à faire, parce que papa, pendant que je subis les interrogations de ces professeurs, peut tripoter en paix ses limaces ; j'y suis aussi "pour l'honneur de l'École", pour lui obtenir un brevet de plus, de la gloire de plus, à cette École unique, invraisemblable et délicieuse... »

L'ironie prend plusieurs formes, et Colette les pratique toutes. Dans le passage cité, elle est **antiphrastique** au début (y a-t-il réellement un « silence recueilli » ? N'est-il pas plutôt concentré ou laborieux ?), pour dériver vers **une ironie de situation**. Il est profondément blâmable au fond que ces filles d'ouvriers et de paysans soient bientôt en charge de l'éducation des citoyens. Mais là où Colette laisse le soin au lecteur d'appartenir à son clan ou non, Vallès fait de l'ironie **un moyen de lutte avérée**. Dans une lettre à Hector Malot du 17 juillet 1876, il déclare que *L'Enfant* est « très drôle et très hardi. [...] C'est le procès de la famille. Je vais faire celui de la religion, de la patrie, de la propriété et du succès, avec l'arme de l'ironie toujours, un poignard à manche poli, à reflet de lame bleue, avec une petite larme blanche au bout et des taches de sang dans le fil. » Une autre forme d'ironie se retrouve dans l'utilisation de **l'intertextualité**. Colette parodie dans *Claudine à l'école* ([C&C n°129](#)) les compositions françaises, les problèmes de mathématiques, mais aussi l'épisode des comices de *Madame Bovary*, puisqu'on orchestre en même temps l'inauguration de la nouvelle école et le comice agricole, sous le patronage du ministre de l'agriculture. Elle saupoudre également de réflexions acides les arcs de triomphe de feuilles et de branchages construits dans la ville, destinés à accueillir le ministre de l'agriculture comme s'il revenait de la guerre des Gaules. Elle va jusqu'à ironiser sur la forme même de l'œuvre qu'elle livre au

lecteur, qui est « presque un journal », et qui est surtout la reprise immorale et un tantinet scabreuse du genre du journal de jeune fille que l'école religieuse donnait à pratiquer aux adolescentes au XIX^e siècle, et qui avait pour but l'exemplarité morale. Amélie Nothomb, quant à elle, rappelle avec ardeur *La Guerre des boutons* (C&C n°132) dans *Le Sabotage amoureux* (C&C n°16), en évoquant cette Seconde Guerre mondiale des enfants de diplomates en poste à Pékin. Louis Pergaud, enfin, inscrit son roman dans une tradition littéraire, déclarant dans la préface, qu'il a voulu faire « un livre sain, qui fût à la fois gaulois, épique et rabelaisien : un livre où coulât la sève, la vie, l'enthousiasme ; et ce rire, ce grand rire joyeux qui devait secouer les tripes de nos pères : beuveurs très illustres ou goutteux très précieux ». On se souviendra évidemment de la phrase du narrateur précédant la clause de *La Crique*, « très ému, plein de la mélancolie de la neige prochaine et peut-être du pressentiment des illusions perdues » : l'allusion moqueuse à Balzac est évidente. Le roman de Pergaud n'est-il pas un élément « sincère » de la condition humaine, dont l'auteur, à travers « la saine et vigoureuse marmaille » qu'il décrit, se fait, lui et lui seul, « le très simple et très sincère historiographe » ?

Conclusion

Il est difficile de construire un discours critique proposant des généralisations sur le récit d'enfance et d'adolescence. On a l'impression cependant que l'on peut distinguer le **récit d'enfance autobiographique** et le **récit d'enfance fictif**, grâce au respect ou non du pacte autobiographique.

En ce qui concerne le récit d'enfance autobiographique, force est de constater qu'il contient des degrés dans l'attention que l'auteur porte à l'introspection : plus son importance est grande, plus l'écriture devient fragmentaire et méfiante, et plus la notion de récit se délie au profit d'une succession d'anecdotes dont on tente d'approcher une vérité que l'on sait dévoyée. L'expérience est donc vouée au constat sans cesse répété de l'échec, et le « récit d'enfance » autobiographique se crée en se niant, apportant de l'eau aux moulins des autofictions. Ces œuvres à la première personne – dans lesquelles l'auteur, qui n'est pas forcément ni le narrateur ni le personnage, emprunte la matière à sa propre vie – effacent le tribut contraignant dû à la vérité des événements, pour se concentrer sur la fiction en elle-même, et par là-même, sur le récit.

Le récit d'enfance fictif, qui n'a pas de caractère autobiographique ou autofictionnel avoué, rencontre, quant à lui, une autre indétermination, qui touche son contenu. Il est en effet parfois difficile de faire la part des dominantes qui le construisent : les dominantes sociale et psychologique ne peuvent se passer d'une intrigue se prêtant à l'aventure. Écrire pour la jeunesse, c'est obéir à toutes sortes de contraintes déterminées par l'horizon d'attente de l'œuvre. Ainsi, Michel Tournier, en prenant soin d'adapter pour les jeunes *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* sous le titre *Vendredi ou la Vie sauvage*, déclare que la seconde version « est un livre meilleur : *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* amélioré en écartant tout ce qui est trop philosophique. Tout est condensé. Le succès de *Vendredi ou la Vie sauvage* est absolument fabuleux. » « Je suis un auteur pour les jeunes », conclut-il. En 2008, Denise Escarpit, reprenant un article de Joëlle Turin intitulé « La littérature de jeunesse et les adolescents : évolution et tendances » esquissait un classement thématique des romans « de manière large et forcément un peu arbitraire » en quatre catégories : **textes réalistes** d'abord, **textes engagés** ensuite « en rapport avec la grande Histoire – contemporaine la plupart du temps – qui dénoncent la folie des hommes, s'affirment comme devoirs de mémoire », et enfin, **les romans d'aventures et initiatiques**. Ne pouvant définitivement résoudre l'offre de la littérature de jeunesse à ces trois classes, elle en propose une quatrième, qui n'en est pas vraiment une pourtant, celle des « **œuvres intempestives, inclassables**, qui obligent les lecteurs à se poser des questions nouvelles au-delà de toutes celles qu'ils se posaient déjà, sollicités en cela par les mondes qu'on leur propose et qui parfois dérangent les médiateurs », autrement dit les adultes conseillers. Toujours insatisfaite par ce classement qui ne rend compte que du sujet des livres, sans évoquer les valeurs qu'ils véhiculent, Denise Escarpit précise encore que l'on retrouve dans les ouvrages pour la jeunesse **trois tendances essentielles** : « **la transmission de valeurs morales** assez classiques », « **l'inculcation aux jeunes d'une attitude positive** », et enfin « **la valorisation d'une nature enfantine** qui, grâce à sa vitalité et à son innocence, parvient à mettre à mal l'hypocrisie du monde des adultes et même à assurer la paix à des groupes antagonistes ».

On peut avancer que ce qui différencie le récit d'enfance du récit pour la jeunesse, c'est le public auquel il s'adresse. Là où le récit pour la jeunesse ne cible qu'un horizon d'attente définit par une classe d'âge, le récit d'enfance, s'il peut s'adresser au jeune public, ne s'y limite pas. **Le récit d'enfance présente un intérêt thématique, narratif et littéraire pour le lecteur adulte comme pour le jeune lecteur.** Et c'est bien l'intérêt littéraire qui

permet de résoudre l'interrogation portant sur le contenu du récit d'enfance non autobiographique. On y évoque l'enfance, certes, mais de façon à ce que l'enfance soit le thème principal, en tant que construction d'un individu d'un âge particulier, dans un contexte géographique, historique et familial singulier. Le récit d'enfance se définit donc, en outre, par l'exclusion de son champ d'exploration des autres catégories de récits comme les récits d'aventures ou historiques, donnant la priorité à l'enfance, présentée comme ontologie. L'enfance perdue et retrouvée est à bien des égards un monde insulaire, et le récit d'enfance possède donc de toute évidence ses propres *topoi* et ses propres codes : lieux particuliers, contexte historique déterminant, limbes d'un imaginaire à protéger. Il convient d'en chercher les singularités. Lire le récit d'enfance, c'est partir en quête : quête de la voix de l'adulte derrière celle de l'enfant pour dépasser l'illusion, ou quête de la saveur mystérieuse de l'enfance, qui comme une ère précédant l'histoire de l'individu car elle précède la maîtrise de l'écriture, écriture consciente d'elle-même et assumée bien sûr, ne sera jamais totalement ni élucidée, ni transparente.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages critiques

Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, coll. « Points », éditions du Seuil, 1975.

Denise Escarpit, *La Littérature de jeunesse : itinéraires d'hier à aujourd'hui*, éditions Magnard, 2008.

Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, P.U.F., 2010.

Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université, 1996.

Isabelle Jan, *La Littérature enfantine*, Les Éditions ouvrières/Dessain et Tolra, 1969, 1985.

Philippe Lejeune, *Actes du colloque Jules Vallès*, université de Lyon, 1975.

Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, éditions du Seuil, 1980.

Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, 1993, 1999 et 2004.

Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, 1993.

Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman*, Grasset, 1972.

Louis-René Villermé, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine et de soie*, 10/18, 1971.

• Ouvrages collectifs

Le récit d'enfance et ses modèles, colloque de Cerisy-La-Salle, 27 septembre-1^{er} octobre 2001, actes publiés sous la direction d'Anne Chevalier et Carole Dornier (Didier Lechat, Gérard Poulouin...), Presses Universitaires de Caen, 2003.

L'ère du récit d'enfance en France depuis 1870, étude publiée sous la direction d'Alain Shaffner, Artois Presses Université, Arras, 2005.

Œuvres citées

• Collection Classiques & Contemporains

Éric Boisset, *Nicostratos* ([C&C n°120](#))

Éric Boisset, *Le Grimoire d'Arkandias* ([C&C n°26](#))

Colette, *Claudine à l'école* ([C&C n°129](#))

Daniel Defoe, *Robinson Crusoé* ([C&C n°135](#))

E.T.A. Hoffmann, *L'Homme au sable* ([C&C n°124](#))
Claude Klotz, *Killer Kid* ([C&C n°18](#))
Roy Lewis, *Pourquoi j'ai mangé mon père* ([C&C n°38](#))
Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant* ([C&C n°4](#))
Bruce Lowery, *La Cicatrice* ([C&C n°12](#))
Amélie Nothomb, *Le Sabotage amoureux* ([C&C n°16](#))
Amélie Nothomb, *Stupeur et Tremblements* ([C&C n°84](#))
Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes* ([C&C n°111](#))
Louis Pergaud, *La Guerre des boutons* ([C&C n°132](#))
Jules Renard, *Poil de Carotte* ([C&C n°6](#))
Éric-Emmanuel Schmitt, *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran* ([C&C n°57](#))
Éric-Emmanuel Schmitt, *Oscar et la dame rose* ([C&C n°79](#))
Éric-Emmanuel Schmitt, *L'Enfant de Noé* ([C&C n°109](#))
L'Île au trésor de Robert Louis Stevenson, Hugo Pratt, Mino Milani ([C&C BD n°17](#))
Fred Uhlman, *La Lettre de Conrad* ([C&C n°51](#))
Paul Verlaine, *Confessions* ([C&C n°47](#))
Les Grands Textes du Moyen Âge et du XVI^e siècle ([C&C n°67](#))

• **Autres**

Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, éditions Gallimard, 1997.
Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, éditions Mille et une nuits, 2010.
Hervé Bazin, *Vipère au poing*, Le Livre de Poche, 1972.
Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, éditions Larousse, 1999.
Dino Buzzati, *K*, éditions Pocket, 2004.
François Cavanna, *Les Ritals*, Le Livre de Poche, 1980.
Blaise Cendrars, *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, éditions Denoël, 1999.
François de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Le Livre de Poche, 2001.
Albert Cohen, *Le Livre de ma mère*, éditions Gallimard, 1989.
Albert Cohen, *Chants de mort*, in *La France Libre*, juin 1943-mai 1944, vol. 6, 7, 8, n°32, 33, 40, 43.
Colette, *Mes apprentissages*, Le Livre de poche, 2004.
Colette, *Sido*, Le Livre de poche, 1973.
Alphonse Daudet, *Le Petit Chose*, éditions Gallimard, 1977.

Charles Dickens, *Les Aventures d'Oliver Twist*, Le Livre de Poche, 2005.

Charles Dickens, *David Copperfield*, éditions Garnier-Flammarion, 1978.

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, éditions Gallimard, 1995.

Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Le Livre de Poche, 1971.

Anne Frank, *Journal*, Le Livre de Poche, 1977.

Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, éditions Gallimard, 1973.

Victor Hugo, *Contemplations*, éditions Garnier-Flammarion, 2008.

Victor Hugo, *Les Misérables*, éditions Garnier-Flammarion, 1993.

Joseph Joffo, *Un sac de billes*, Le Livre de Poche, 1992.

Erich Kästner, *Émile et les détectives*, Hachette Jeunesse, 2001.

Michel Leiris, *Fourbis*, éditions Gallimard, 1991.

Hector Malot, *Sans Famille*, Le Livre de Poche, 2000.

Marivaux, *La Vie de Marianne*, éditions Gallimard, 1997.

François Mauriac, *Le Sagouin*, éditions Pocket, 1989.

Louise Michel, *Mémoires*, éditions République des lettres, 2012.

Jules Michelet, *Le Peuple*, éditions Garnier-Flammarion, 1993.

Marcel Pagnol, *La Gloire de mon père*, éditions Pocket, 1998.

Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, éditions Pocket, 1976.

Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, éditions Denoël, 1975.

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, éditions Gallimard, 1987.

François Rabelais, *Pantagruel*, Le Livre de Poche, 1979.

Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, éditions Garnier-Flammarion, 1993.

Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, éditions Garnier-Flammarion, 1966.

Saint Augustin, *Confessions*, éditions Garnier-Flammarion, 1993.

Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, éditions J'ai lu, 2004.

George Sand, *Histoire de ma vie*, Le Livre de poche, 2004.

Nathalie Sarraute, *Enfance*, éditions Gallimard, 1983.

Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, éditions Gallimard, 1977.

Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, éditions Garnier-Flammarion, 1993.

Abbé Guibert de Nogent, *De Vita Sua, Histoire de sa vie*, Kessinger Publishing, 2010.

Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, éditions Gallimard, 1972.

Michel Tournier, *Vendredi ou la Vie sauvage*, éditions Gallimard, 2007.

Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, Le Livre de Poche, 1990.

Mark Twain, *Les Aventures de Tom Sawyer*, éditions Garnier-Flammarion, 1997.

Mark Twain, *Les Aventures de Huckleberry Finn*, éditions Garnier-Flammarion, 1999.

Fred Uhlman, *L'Ami retrouvé*, éditions Gallimard, 1983.

Jules Vallès, *L'Enfant*, éditions Pocket, 1990.

Jules Vallès, *La Lettre de Junius*, éditions Champ Libre, 1977.

Jules Vallès, *Le Testament d'un blagueur*, éditions Mille et une nuits, 2001.

Pierre Véry, *Les Disparus de Saint-Agil*, éditions Gallimard Jeunesse, 1997

Voltaire, *Candide*, éditions J'ai lu, 2004.

Marguerite Yourcenar, *Le Labyrinthe du monde, Quoi ? L'éternité*, tome 3, éditions Gallimard, 1990.

Anonyme, *Tristan et Iseult*, Le Livre de Poche, 1972.