

Université de Montréal

**Une subjectivité en devenir : l'enfant chez  
Delphine de Girardin, Louis Desnoyers et Eugénie Foa**

par  
Émilie Brière

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
M. A. – Études françaises  
août 2006

© Émilie Brière, 2006



PQ  
35  
U54  
2007  
v. 009



## AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Une subjectivité en devenir : l'enfant chez  
Delphine de Girardin, Louis Desnoyers et Eugénie Foa

présenté(e) par :

Émilie Brière

a été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes :

**M. Ugo Dionne**  
président-rapporteur

**M. Pierre Popovic**  
directeur de recherche

**M. Michel Biron**  
membre du jury

## SOMMAIRE

En France, durant la décennie de 1830, une nouvelle manière d'écrire pour la jeunesse voit le jour. Auparavant tout entière destinée à l'édification du futur *honnête homme*, la littérature enfantine fait désormais place à l'exploration imaginaire et au ludisme. L'hypothèse principale de cette étude est que cette manière d'écrire pour la jeunesse fonde une nouvelle représentation sociale de l'enfance, car l'enfant y apparaît comme une subjectivité en devenir et non plus comme un sujet à dresser. Elle suggère également que la subjectivité enfantine est en soi un monde et un *moi* à part, qui ne peuvent être compris avec les moyens ordinairement employés pour comprendre le monde et le *moi* adultes. Cette hypothèse sera vérifiée par l'analyse de trois textes emblématiques de cette nouvelle manière d'écrire pour l'enfance : les *Contes d'une vieille fille à ses neveux* de Delphine de Girardin (1833), *Les Aventures de Jean-Paul Choppart* de Louis Desnoyers (1834) et les *Mémoires d'un polichinelle* d'Eugénie Foa (1840). En examinant tant les représentations de personnages-enfants que les conceptions idéalisées des jeunes lecteurs auxquels les auteurs s'adressent, il sera possible de déterminer les caractères qui définissent intrinsèquement l'enfance, d'identifier les figures auxquelles l'enfant est lié et celles auxquelles il s'oppose, et de mettre en évidence les qualités que Foa, Desnoyers et Girardin souhaitent voir se développer chez leur public. Dans l'esprit de la sociologie du texte littéraire, les résultats de ces analyses seront pensés dans leur interaction avec le contexte socio-historique et culturel des années 1830, afin de comprendre comment cette nouvelle conception de l'enfance prend place dans l'imaginaire social de cette période.

## MOTS-CLÉS

littérature jeunesse; enfant; histoire des représentations; romantisme; sociocritique,  
Girardin, Delphine Gay de; Desnoyers, Louis; Foa, Eugénie.

## ABSTRACT

In France, during the 1830's, a new way of writing for youth emerged. Previously solely intended for the edification of future *honnêtes hommes*, children's literature, from now on, gives place to imaginary exploration and playfulness. The main hypothesis of the present study is that this manner of writing for youth is linked to a new social representation of childhood, since the child embodies a subjectivity in development rather than a subject to train. It also suggests that the children's subjectivity is in itself a distinct world and *ego*, which one cannot understand with the same means used to interpret the adult world and *ego*. This hypothesis will be verified by analyzing three texts that are representative of this new way of writing for children : the *Contes d'une vieille fille à ses neveux* of Delphine de Girardin (1833), *Les Aventures de Jean-Paul Choppart* of Louis Desnoyers (1834) and the *Mémoires d'un polichinelle* of Eugénie Foa (1840). By examining both the children characters and the idealized conception of the young reader to which these authors are writing, it will be possible to colligate the characteristics that define childhood in itself, to identify the values and symbols to which the child is linked and to determine the qualities that Foa, Desnoyers and Girardin wish to see developed in their public. According to the methodological hypothesis of sociocriticism, the results of these analysis will be considered in interaction with the historical, sociological and cultural context of the 1830's, in order to understand how this new conception of childhood takes place in the social imaginary of this period.

## KEYWORDS

children's literature; child; history of representations; romanticism; sociocriticism;  
Girardin, Delphine Gay de; Desnoyers, Louis; Foa, Eugénie.

## ***Table des matières***

<b>Remerciements .....</b>	<b>i</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre 1. Un enfant n'est pas un adulte de petite taille .....</b>	<b>11</b>
1.1 L'enfant à travers les âges .....	11
1.2 Les enfants, ce sont ceux qui jouent .....	14
1.3 Jeux de mots et mots d'enfants .....	31
<b>Chapitre 2. De l'enfant modèle aux modèles d'enfants .....</b>	<b>50</b>
2.1 La littérature enfantine entre ludisme et didactisme .....	50
2.2 L'empirisme comme pédagogie : connaître et raisonner par soi-même .....	57
2.3 Agir par soi-même : parcours diégétiques des jeunes héros .....	72
<b>Chapitre 3. Les paradoxes de la représentation romantique de l'enfant .....</b>	<b>90</b>
3.1 Le surnaturel, le « sauvage » et le poète .....	90
3.2 Des écarts importants .....	101
3.3 Un paradoxe institutionnel .....	111
<b>Conclusion .....</b>	<b>116</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>123</b>

## REMERCIEMENTS

La rédaction de ce mémoire n'aurait pu être possible sans l'aide et le soutien de nombreuses personnes que je tiens à remercier.

J'éprouve une reconnaissance toute spéciale envers M. Pierre Popovic pour avoir accepté de diriger mes recherches, et pour l'avoir fait avec énormément de soin, d'expérience et de sagacité. Sa rigueur n'a jamais été exempte d'une patience exceptionnelle, en particulier lorsque la fibre argumentative me titillait.

Mes remerciements s'adressent aussi aux professeurs du département des Littératures de langue française de l'Université de Montréal, plus particulièrement à Mme Catherine Mavrikakis et à M. Ugo Dionne, ainsi qu'aux membres du Collège de sociocritique de Montréal. Leurs conseils et leurs encouragements m'ont été précieux.

Durant les deux dernières années, j'ai pu compter sur le soutien indéfectible de ma famille et de mes amis. Se méritent une mention spéciale mon père, Jean, mes amies Judith et Andréanne, ainsi que Baptiste, mon lecteur préféré. Que tous ceux qui ont trop souvent entendu parler de mon mémoire sachent maintenant à quel point leur tolérance et leur bienveillance ont été appréciées.

Pour la préparation de ce mémoire, j'ai reçu des bourses du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture. Je tiens à remercier ces organismes de leur soutien financier et de la confiance qu'ils ont témoignée à l'égard de mon projet de recherche.



*À Jérôme et Simon.*

*Avant tout,  
nous étions enfants.*

## ***Introduction***

La littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle voit apparaître et se développer un nouveau type de personnage dont la popularité va grandissant : l'enfant. Il n'y a qu'à penser à Gavroche, à Fadette, à la fragile Berthe Bovary, à Cadine et Marjolin du *Ventre de Paris*, au petit Jacques Vingtras de *L'Enfant* pour se convaincre de l'intérêt que portent les hommes de lettres à cette nouvelle figure, et de la multiplicité des visages qu'ils lui prêtent. Cet engouement pour les premières années de la vie trouve écho dans les sphères sociales et politiques. Nombre d'acteurs sociaux sont attentifs au sort réservé aux jeunes travailleurs, aux enfants abandonnés, malades ou orphelins. Sur le plan judiciaire, ce souci pour l'enfance conduit à une législation particulière relative aux jeunes personnes et à leur protection. Jusqu'alors, la France n'avait jamais autant pensé à ses enfants.

Les années 1830 marquent un point tournant dans l'histoire de la représentation de l'enfant. En effet, durant cette décennie, la conjonction de nombreux facteurs, tant sociaux que culturels, favorise l'émergence d'une véritable réflexion sur l'enfant, sa spécificité et sa subjectivité. La loi Guizot sur l'enseignement primaire (1832), le triomphe des valeurs bourgeoises – le travail, l'éducation et le mérite conditionnent dorénavant l'ascension sociale –, la consécration du romantisme, dont l'esthétique tend à accorder à l'enfance une valeur absolue, tout cela concourt à donner à l'enfant une place importante au sein de l'imaginaire social.

Un domaine de la production culturelle témoigne plus spécifiquement de cet engouement pour l'enfance. La littérature destinée à un jeune public connaît en effet un essor fabuleux, notamment grâce à l'avènement de la presse enfantine de grande diffusion. Certes, les hommes de lettres n'ont pas attendu la Révolution française pour s'adresser à leur descendance : on peut remonter jusqu'au *Télémaque* de Fénelon pour trouver les premières manifestations d'ouvrages destinés spécifiquement à un public infantin. Mais c'est au XIX<sup>e</sup> siècle, dans les dix premières années de la Monarchie de Juillet, que se profile une nouvelle manière d'écrire pour la jeunesse. Auparavant tout entière destinée à l'édification du futur *honnête homme*, la littérature enfantine fait désormais place à l'exploration imaginaire et au ludisme. Elle cherche à distraire et non seulement à instruire; elle tâche de comprendre l'enfance de l'intérieur plutôt que de lui imposer un code moral. L'hypothèse principale de cette étude est que cette manière d'écrire pour la jeunesse fonde une nouvelle représentation sociale de l'enfance, car l'enfant y apparaît comme une subjectivité en devenir et non plus comme un sujet à dresser. Elle suggère également que la subjectivité enfantine est en soi un monde et un *moi* à part, qui ne peuvent être compris avec les moyens ordinairement employés pour comprendre le monde et le *moi* adultes.

Autour d'Émile de Girardin, figure phare du développement de la presse durant la Monarchie de Juillet et fondateur du *Journal des Enfants*<sup>1</sup> (publié de 1832 à

---

<sup>1</sup> Dans ce travail, la graphie originale sera respectée, tant pour désigner le titre des œuvres que dans les citations qui seront tirées de celles-ci.

1844), se forme un noyau d'auteurs qui se consacrent à cette écriture nouvelle destinée à un jeune public. Delphine de Girardin, fille de Sophie Gay et épouse du célèbre patron de presse, rédige les *Contes d'une vieille fille à ses neveux* (1833). Louis Desnoyers, collaborateur de premier plan au *Journal des Enfants*, publie *Les Aventures de Jean-Paul Choppart* (1834) d'abord sous la forme d'un feuilleton qui paraîtra dans cette publication, puis, peu après, dans une édition autonome rassemblant tous les épisodes. Eugénie Foa, en marge de sa participation assidue au *Journal des Enfants*, offre aux jeunes lecteurs un roman intitulé *Les Mémoires d'un polichinelle* (1840). Ces trois textes novateurs constituent le corpus à partir duquel on tentera d'appréhender les modalités selon lesquelles l'enfant est représenté dans les récits de la Monarchie de Juillet qui lui sont adressés, et ainsi de dégager la conception de l'enfance qui dérive de cette représentation.

Dans l'œuvre de Delphine de Girardin, les *Contes d'une vieille fille à ses neveux* occupent une place à part. En effet, l'écrivaine est avant tout reconnue pour ses poésies – qui lui ont valu, dans son jeune âge, d'être consacrée Muse de la Patrie – ainsi que pour ses chroniques mondaines, les *Lettres parisiennes*, qu'elle publie dans *La Presse* et qu'elle signe sous le pseudonyme du Vicomte de Launay. S'adonnant avant tout aux grands genres, participant activement à la vie intellectuelle, appréciée des cercles romantiques, Delphine de Girardin ne s'est, en aucun cas, spécialisée dans l'écriture d'ouvrages destinés à la jeunesse. Elle s'est pourtant livrée à cet exercice en 1832, lorsqu'elle rédige les *Contes d'un vieille fille à ses neveux*. Candidement adressé aux neveux de l'auteure, ce recueil contient neuf contes qui ont assez peu à voir avec la veine féerique qu'appelle ordinairement le

genre. Deux contes – *Noémi ou l'enfant crédule*, *La danse n'est pas ce que j'aime* – ne présentent aucune trace de fantastique. Et si les sept autres récits contiennent quelques éléments chimériques, l'essentiel des textes repose sur les péripéties de jeunes personnages évoluant dans un univers familier. La place que la conteuse accorde à l'imaginaire de l'enfant n'en est pas moins grande. Elle l'est d'ailleurs d'autant plus qu'elle ne s'appuie pas sur les poncifs des contes de fées.

Tout comme Émile de Girardin, Louis Desnoyers est « monté à Paris » avec l'idée d'y mener une carrière journalistique, ce qu'il fait en dirigeant des publications telles que *La Caricature*, *Le Charivari* et *Le Siècle*, en plus de collaborer à la rédaction du *Journal des Enfants*. Le premier épisode de son roman *Les Aventures de Jean-Paul Choppart* est d'ailleurs publié dans le tout premier numéro de ce *Journal* sous le titre temporaire *Les Illusions Maternelles*. Il s'agit de la première occurrence de publication feuilletonnesque en France, quatre ans avant les célèbres romans-feuilletons *La Comtesse de Salisbury* de Dumas et *La vieille fille* de Balzac – auteurs auxquels on attribue à tort l'exclusivité d'une telle innovation. *Les Aventures de Jean-Paul Choppart* sont un roman picaresque : y sont en effet racontées les pérégrinations du jeune héros éponyme et de son compagnon d'aventures, Petit-Jacques, pérégrinations au cours desquelles les deux personnages-enfants auront à subir les nombreux contrecoups qu'entraînent le comportement répréhensible du premier et la faiblesse du second. Dans ce roman sont présentés des enfants possédant une individualité forte et un caractère complexe. De plus, les jeunes héros, évoluant seuls, incarnent une vision de l'avenir qui ne doit (presque) rien à personne.

Contrairement à Delphine de Girardin et Louis Desnoyers, Eugénie Foa se consacre tout entière à l'écriture d'ouvrages pour la jeunesse. Elle participe à la rédaction du *Journal des Enfants*, publication au sein de laquelle son influence se fait surtout sentir à la fin des années 1830, alors qu'elle donne au *Journal* une « teneur romanesque moins satirique<sup>2</sup> ». Romancière prolifique, elle propose à son jeune public plusieurs dizaines de récits, tantôt donnant dans le genre biographique, tantôt dans la fiction libre. C'est à cette dernière catégorie qu'appartiennent les *Mémoires d'un polichinelle*. Dans ce roman, Eugénie Foa invite le jeune lecteur à redécouvrir son propre univers à travers le regard d'un objet qui lui est familier : un jouet. Ce dispositif narratif, qui fait voir le monde et l'enfance de l'intérieur, permet à l'auteur de présenter l'enfance non plus comme une chose connue d'avance, mais comme une réalité qui fait question : « comment peut-on être un enfant? »

S'ils ont tous été rédigés à la même époque, et de surcroît, par des auteurs appartenant à la même génération – Eugénie Foa est née en 1796, Louis Desnoyers en 1802 et Delphine de Girardin en 1804 –, ces trois textes n'ont pas connu le même succès. Alors que le roman de Foa est rapidement tombé dans l'oubli sans jamais être réédité, le recueil de contes de Delphine de Girardin a, lui, fait l'objet d'une dizaine de rééditions, tandis que le roman de Desnoyers a connu un énorme succès, ce dont témoignent des rééditions nombreuses, variées et augmentées (la Bibliothèque Nationale de France en dénombre plus de trente). La popularité des *Aventures de*

---

<sup>2</sup> Francis Marcoin, « *Les Aventures de Jean-Paul Choppart. Le premier feuilleton-roman* », *Revue de littérature comparée*, n° 304, 2002, p. 432.

*Jean-Paul Choppart* a même donné naissance à un stéréotype, l'enfant terrible, dont la postérité a marqué la littérature enfantine française<sup>3</sup>.

Les textes du corpus se distinguent aussi par leur genre. Bien que les *Mémoires d'un polichinelle* aient sans aucun doute été conçus comme un roman à proprement parler, le récit de Foa n'en est pas moins mâtiné de passages théâtraux présentés dans l'appareil dramatique habituel (dialogues et didascalies). *Les Aventures de Jean-Paul Choppart*, parues d'abord en feuilleton, ont été rédigées au fil de la plume et des pérégrinations successives du jeune héros, commandées par le rythme imposé de publication. Les nombreux épisodes, rassemblés *a posteriori*, portent les marques de la publication périodique – au début de chaque chapitre, le narrateur résume les événements passés pour permettre à son jeune lecteur de suivre le fil de la narration et l'excipit des épisodes ménage souvent des interrogations visant à créer un effet de suspense. Quant au texte de Delphine de Girardin, il s'agit, comme le titre l'indique, d'un recueil de contes variés, dont l'unité repose surtout sur la sollicitation de l'imaginaire du jeune lecteur plutôt que sur l'homogénéité des univers présentés.

Au-delà de ces nuances génériques, cependant, les trois auteurs ont en commun d'offrir aux jeunes lecteurs des fictions originales, ce qui n'allait pas de soi dans le domaine de l'édition d'ouvrages destinés à la jeunesse durant la Monarchie de

---

<sup>3</sup> Ségolène Le Men s'est penchée sur les occurrences de la figure de l'enfant terrible dans les cultures germanique et française du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle souligne notamment la filiation liant Jean-Paul Choppart à *Struwwelpeter* (*Pierre l'Ébouriffé*) et à Charles, le bon petit diable de la Comtesse de Ségur. Cf. Ségolène Le Men, « De Jean-Paul Choppart à *Struwwelpeter*: l'invention de l'enfant terrible dans le livre illustré », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 99, n° 1-225, 1992, p. 45-59.

Juillet. On compte en effet une pléthore d'abrégés, de dictionnaires, de portefeuilles, de recueils visant à vulgariser un savoir encyclopédique, ainsi qu'un foisonnement de romans « adultes » adaptés au public enfantin – *Robinson Crusoé* et *Les Aventures de Gulliver*, notamment – et de proses biographiques. En s'appuyant sur l'hypothèse méthodologique formulée par Jacques Dubois, lequel affirme qu'« au gré d'opérations proprement rhétoriques, l'œuvre de fiction condense en un modèle réduit à caractère très "économique" la complexité d'un monde social<sup>4</sup> », on est en droit de supposer que les récits fictionnels que proposent Delphine de Girardin, Eugénie Foa et Louis Desnoyers promettent de donner de l'enfant une représentation plus riche et plus actualisée que celle diffusée par ces abrégés, dictionnaires, portefeuilles, recueils vulgarisés et adaptations romanesques précités.

Bien que la critique d'ouvrages destinés à la jeunesse connaisse présentement un essor remarquable, très peu d'études concernent directement les textes de Foa, Desnoyers et Girardin. Certes, la plupart des anthologies consacrent un chapitre à la littérature enfantine publiée avant son institutionnalisation par Hachette et Hetzel dans les années 1860<sup>5</sup>, mais ce type d'ouvrage ne fait habituellement que recenser les auteurs et les titres populaires, sans entrer profondément dans les textes pour en proposer une analyse minutieuse. C'est d'ailleurs uniquement dans ces anthologies que l'on croisera le nom d'Eugénie Foa, dont les textes n'ont encore jamais fait

---

<sup>4</sup> Jacques Dubois, « Socialité de la fiction », *Modernités*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, à paraître.

<sup>5</sup> C'est le cas des ouvrages suivants : Jean de Trigon, *Histoire de la littérature enfantine, de Ma Mère l'Oye au Roi Babar*, Paris, Hachette, 1950, 245 p.; François Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, Albin Michel, 1977, 271 p.; Jean-Paul Gourévitch et le Centre de recherche et d'information sur la littérature pour la jeunesse (France), *La littérature de jeunesse dans tous ses écrits : anthologie de textes de référence : 1529-1970*, Le Perreux, CRDP de l'Académie de Créteil, 1998, coll. « Argos références », 352 p.



l'objet d'une étude sérieuse. En ce qui concerne Delphine de Girardin, nombreux sont les travaux qui portent sur son œuvre poétique et journalistique, mais son recueil de contes demeure méconnu<sup>6</sup>. Seules *Les Aventures de Jean-Paul Choppart* ont fait l'objet d'études approfondies, notamment par Francis Marcoin<sup>7</sup> et Ségolène Le Men<sup>8</sup>.

En revanche, la représentation de l'enfant au XIX<sup>e</sup> siècle a suscité plusieurs travaux importants tels ceux consacrés par Marina Bethlenfalvay<sup>9</sup> et Marie-Josée Chombart de Lauwe<sup>10</sup> à l'étude des incarnations littéraires de cette figure. Cependant, aucun travail de fond, semble-t-il, n'a encore porté directement sur la conception de l'enfance telle qu'elle se laisse appréhender dans la littérature destinée à un jeune public. La chose est étonnante puisque la littérature enfantine présente le double avantage d'offrir à la lecture non seulement des portraits d'enfants, mais aussi une conception de l'enfant comme lecteur. Cette présence intra et extradiégétique de l'enfance (comme personnage mais aussi comme jeune lecteur) institue une dualité que ne peut écarter ou négliger une histoire de la représentation littéraire de l'enfance.

L'analyse de ce corpus a été menée grâce à deux mouvements herméneutiques complémentaires. Le premier, au plus près du texte, consiste à étudier la structure

---

<sup>6</sup> *Les seules études des Contes d'une vieille fille à ses neveux sont les quelques pages que leur consacrent Joyce Ann Carlton Johnston et Melissa McCullough Wittmeier dans leurs thèses respectives.* (Melissa McCullough Wittmeier, *Delphine Gay, Madame de Girardin, the Vicomte de Launay: a unified perspective on the July Monarchy*, Thèse, Stanford University, 2000, 253 p.; Joyce Ann Carlton Johnston, *Laughing fit to kill. Aspects of wit in the works of Delphine Gay de Girardin*, Thèse, Indiana University, 2001, 237 p.)

<sup>7</sup> F. Marcoin, *loc. cit.*

<sup>8</sup> S. Le Men, *loc. cit.*

<sup>9</sup> Marina Bethlenfalvay, *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle. Esquisse d'une typologie*, Genève, Librairie Droz, 1979, 148 p.

<sup>10</sup> Marie-Josée Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971, 443 p.

interne des récits en faisant appel aux ressources de l'analyse littéraire classique, aux outils narratologiques conçus par Gérard Genette<sup>11</sup> et Roland Bourneuf<sup>12</sup>, ainsi qu'aux travaux de Ruth Amossy sur la rhétorique et le cliché<sup>13</sup>. Inspirée par les ouvrages de Vincent Jouve<sup>14</sup> et d'Isabelle Daunais<sup>15</sup>, une attention toute particulière a aussi été accordée à l'élaboration des personnages. Dans un deuxième temps, les récits ont été pensés dans leur interaction avec le contexte social des années 1830. Les rapports qu'entretiennent les productions culturelles avec les facteurs socio-historiques qui ont présidé à leur émergence ont été étudiés d'après les hypothèses méthodologiques propres à la sociologie de la littérature, dans l'esprit des travaux de Jacques Dubois<sup>16</sup>, de Pierre Bourdieu<sup>17</sup>, de Marc Angenot<sup>18</sup> et de Pierre Popovic<sup>19</sup>. L'objectif général de comprendre comment cette nouvelle conception de l'enfant prend place dans l'imaginaire social des années 1830, cette étude ne saurait se passer

---

<sup>11</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 285 p.

<sup>12</sup> Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, 154 p.

<sup>13</sup> Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000, 246 p. ; Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, 128 p.

<sup>14</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, coll. « Écriture », 271 p.

<sup>15</sup> Isabelle Daunais, « Le personnage et ses qualités », *Études françaises*, vol. 41, n° 1 (2005), p. 9-25. ; Isabelle Daunais, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, coll. « Espace littéraire », 241 p.

<sup>16</sup> Jacques Dubois, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 358 p. ; Jacques Dubois, « Socialité de la fiction », conférence donnée au Collège de sociocritique de Montréal, texte inédit (à paraître en 2007 dans *Modernités*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux).

<sup>17</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 480 p.

<sup>18</sup> Marc Angenot, *Le cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la belle époque*, Bruxelles, Labor, 1986, 202 p. ; Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167 p.

<sup>19</sup> Pierre Popovic, « La pauvreté Hugo », *Romantisme/Colloques (Victor Hugo, Les Misérables. "La preuve par les abîmes")*, Paris, Sedes, 1994, p. 123-138 ; Pierre Popovic, « Le différend des cultures et des savoirs dans l'incipit de *Bonheur d'occasion* » dans Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Montréal, Nota Bene, 1999, p. 15-61.

d'une contextualisation précise. Les travaux de Paul Bénichou<sup>20</sup>, de Georges Gusdorf<sup>21</sup> et de Michel Condé<sup>22</sup> sur le romantisme, de même que ceux d'André Armengaud<sup>23</sup>, de Jean-Claude Caron<sup>24</sup> et d'Anne Martin-Fugier<sup>25</sup> portant sur l'histoire sociale de la France sous Louis-Philippe ont donc aussi été mis à profit<sup>26</sup>.

La première partie de ce travail sera consacrée à l'étude des figures enfantines, laquelle permettra de mettre en évidence les caractères qui définissent intrinsèquement l'enfance et qui l'opposent à l'âge adulte. Les moyens stylistiques employés lors de la mise en texte de cette distinction feront l'objet d'un examen tout particulier. Ensuite, l'évaluation de la part accordée à la morale et au ludisme permettra de s'interroger sur la façon préalable dont Eugénie Foa, Delphine de Girardin et Louis Desnoyers se représentent le jeune lecteur auquel ils s'adressent, et de mettre en évidence les qualités qu'ils souhaitent voir se développer chez leur public. Une fois ce portrait tracé, l'analyse portera sur le travail que les récits opèrent sur la représentation de l'enfance des années 1830. Ce travail passe notamment par une construction de figures auxquelles le personnage-enfant est lié et par le développement de paradoxes narratifs qui seront examinés en détail.

---

<sup>20</sup> Paul Bénichou, *Romantismes français*, Paris, Gallimard, 2004, 2 vol.

<sup>21</sup> Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, Paris, Payot, 1993, 2 vol.

<sup>22</sup> Michel Condé, *La genèse sociale de l'individualisme romantique. Esquisse historique de l'évolution du roman en France au dix-neuvième siècle*, Tübingen, Max Niemeyer, 1989, 151 p.

<sup>23</sup> André Armengaud, « L'attitude de la société à l'égard de l'enfant au XIX<sup>e</sup> siècle », *Enfant et société. Annales de démographie historique*, Paris-La Haye, Mouton & Cie., 1973, p. 303-312.

<sup>24</sup> Jean-Claude Caron, *La France de 1815 à 1848*, Paris, Armand Colin, 1993, coll. « Coursus Histoire », 190 p.

<sup>25</sup> Anne Martin-Fugier, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris*, Paris, Fayard, 1990, 447 p.

<sup>26</sup> *Ces travaux – et d'autres, que l'on trouvera en bibliographie – ont été des références de premier plan et des bases de dialogue permanentes. Si leur référence n'encombre pas le bas de page dans le corps du texte, ils n'en ont pas moins été des outils capitaux pour mener à bien la présente étude.*

## ***Chapitre 1. Un enfant n'est pas un adulte de petite taille***

### ***1.1 L'enfant à travers les âges***

Affirmer qu'un enfant n'est pas un adulte semble relever de l'évidence. Pourtant, cette distinction, procédant de la définition la plus simple de la notion d'enfance, n'a pas toujours été aussi clairement affirmée qu'aujourd'hui. C'est que l'enfance est un concept culturellement déterminé qui, par là même, est susceptible de varier selon l'époque à laquelle il est pensé et utilisé. Dans l'histoire sociale occidentale, la « découverte de l'enfant<sup>1</sup> » est un fait somme toute assez récent. Jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les enfants étaient relativement confondus avec les adultes : ils ne faisaient pas l'objet d'observations ou de traitements médicaux spécifiques, on ne leur assignait pas de code vestimentaire particulier (ils étaient vêtus de répliques miniatures des habits de leurs parents), leurs divertissements étaient les mêmes que ceux des adultes (petits et grands s'adonnaient également aux jeux de hasard et de cerceau, ils s'intéressaient aux mêmes contes et histoires, lesquels s'adressaient à des individus de tous âges)<sup>2</sup>. Ce n'est qu'à partir du XVII<sup>e</sup> et surtout du XVIII<sup>e</sup> siècles, et principalement dans les milieux aristocratiques et bourgeois, qu'on se mit à attribuer des caractères propres aux enfants, l'affirmation de ces caractères n'allant toutefois pas sans un certain rejet<sup>3</sup>. On accordait volontiers un statut distinct à l'enfance pour mieux se dissocier d'elle. Cette mise à distance se

---

<sup>1</sup> *L'expression est d'André Armengaud (cf. loc. cit., p. 303).*

<sup>2</sup> Barbara Kaye Greenleaf, *Children through the ages. A history of childhood*, New-York-Montréal, McGraw-Hill, 1978, p. 45-50.

<sup>3</sup> A. Armengaud, *loc. cit.*, p. 303-304.

traduisait par certains usages courants durant l'Ancien Régime, dont le vouvoiement des enfants par leurs parents. Ernest Legouvé explique ainsi cette pratique :

Autrefois, on tutoyait ses domestiques et on ne tutoyait pas ses enfants. Aujourd'hui, on tutoie ses enfants, et on ne tutoie plus ses domestiques. On tutoyait ses domestiques par dédain pour eux; on ne tutoyait pas ses enfants par respect pour soi-même, c'était une manière de les tenir à distance. L'égalité a rapproché nos serviteurs de nous, l'affection nous a rapprochés de nos enfants [...]<sup>4</sup>.

Il apparaît clairement que, durant l'Ancien Régime, cette dissociation n'est liée à aucune valorisation de l'enfance, surtout lorsque l'on pense qu'il n'était pas coutume de recenser légalement la mort des enfants, ni d'en porter le deuil. Dans les lettres qu'ils s'adressaient, les parents discutaient peu de leurs enfants, sauf quand ces derniers étaient malades. Cependant, même dans de telles circonstances, il n'était pas rare de les voir adopter une attitude de parfaite indifférence. Les enfants de l'Ancien Régime étaient donc d'abord définis par leur infériorité et leur incomplétude par rapport aux adultes : ce sont des adultes en formation, des pré-adultes au sens propre du terme, qui n'ont pas encore acquis toutes les compétences nécessaires pour devenir d'honnêtes hommes et femmes, et appartenir réellement à la société.

Il a fallu attendre le tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles pour que la différenciation entre l'enfance et l'âge adulte prenne d'autres formes et acquière d'autres sens. L'œuvre de Jean-Jacques Rousseau n'est assurément pas étrangère à ces bouleversements, mais plusieurs autres facteurs ont participé à ce changement profond du statut social de l'enfant. La sympathie grandissante que les adultes témoignaient envers les enfants – cette « affection » mentionnée par Legouvé dans

---

<sup>4</sup> Ernest Legouvé, *Les pères et les enfants au XIX<sup>e</sup> siècle* (1867) cité par A. Armengaud, *loc.cit.*, p. 304.

l'extrait précédemment cité –, l'amélioration constante de leurs conditions de vie par des mesures sociales, judiciaires et médicales, l'émergence d'un nouveau sentiment familial organisé autour de l'enfant et de son éducation sont autant de changements qui ont permis à l'enfant d'occuper une place centrale dans la société française post-révolutionnaire<sup>5</sup>.

Dans le domaine littéraire, cet intérêt à l'égard des premières années de la vie s'est manifesté par l'émergence d'un champ distinct de la production livresque : la littérature destinée spécifiquement aux enfants. En adaptant leur parole à leur jeune public et en leur proposant des textes qu'ils croient aptes à leur plaire, les auteurs d'ouvrages pour la jeunesse de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle présupposent que les enfants constituent un public distinct, auquel la littérature pour adultes ne convient pas nécessairement. Plus encore, et cela est d'autant plus vrai dans les ouvrages pour la jeunesse du premier XIX<sup>e</sup> siècle, ils font de l'enfance non pas une faiblesse mais une qualité. Dans le premier numéro du *Journal des Enfants*, les auteurs de cette nouvelle publication – dans laquelle paraîtront en feuilleton les *Aventures de Jean-Paul Choppart* – indiquent que l'enfance est un caractère digne de prévenances particulières : « Nous voulons prendre de vous tous les soins que mérite votre enfance<sup>6</sup>. » Par son existence, cette littérature, qui se constitue en champ de production autonome dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, participe de façon directe à la transformation du concept d'enfance.

---

<sup>5</sup> À cela, il faudrait ajouter certains bouleversements sociaux qui, sans concerner spécifiquement les enfants, n'en ont pas moins transformé le regard que l'on porte sur eux : l'abandon des privilèges dus à la naissance, la positivation de valeurs telles que le travail, l'éducation et le mérite, la confiance dans la possibilité d'ascension sociale, les nouvelles dispositions prises quant à l'héritage.

<sup>6</sup> « À nos enfants », *Journal des Enfants*, n° 1 (1832), p. 1.

Parce qu'ils font partie de cette littérature émergente, les *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, les *Aventures de Jean-Paul Choppart* et les *Mémoires d'un polichinelle* témoignent de la reconnaissance des capacités intellectuelles particulières et des besoins émotionnels spécifiques des enfants. En outre, ces textes donnent à voir, dans leur contenu même, une distinction entre adultes et enfants. Ce premier chapitre étudie les différences entre les représentations d'enfants et d'adultes telles qu'elles sont construites au sein de ces récits. En quoi les enfants – ceux représentés dans les textes et ceux qui les lisent – se distinguent-ils de leurs aînés? Quelles sont les conséquences de cette différenciation relative sur leurs relations? Selon quelles modalités la cohabitation entre enfants et adultes est-elle possible et souhaitable? Voilà autant de questions auxquelles les trois textes à l'étude fournissent des réponses originales et parfois surprenantes.

### ***1.2 Les enfants, ce sont ceux qui jouent***

Dans la recherche des différences entre enfants et adultes, c'est la préface des *Contes d'une vieille fille à ses neveux* qui fournit la première piste. La préfacière accorde en effet une place importante à la description des activités auxquelles doivent s'adonner les enfants :

S'il fait beau, si le soleil brille, vous pourrez courir dans le jardin, galoper sur un âne, jouer à la corde, à la toupie, à la balle, aux billes, à colin-maillard, à la main-chaude, à la baguette, aux barres, au cheval-fondu, à la clémisette, et vous livrer à toute autre occupation de ce genre. Je n'écris point pour les enfants bien

portants : l'air, le grand air, l'exercice, les jeux, les cris, les coups de poing même, voilà ce qui forme le cœur, ce qui nourrit convenablement l'esprit. Après l'étude sérieuse, il faut les jeux bruyants; il faut courir après avoir pensé. Il ne faut pas lire des contes pendant ses récréations, il faut jouer<sup>7</sup>.

Le jeu dans toutes ses formes apparaît ici comme l'occupation principale à laquelle l'enfant doit consacrer son temps. Qui plus est, l'activité ludique est présentée à la fois comme un contrepoids et comme un complément typiquement enfantin à l'activité raisonnable imposée par les adultes : l'étude. Les romans étudiés et les contes que cette préface introduit reconduisent ce lien entre l'enfance et le jeu soit par le biais de l'histoire, soit par l'entremise des discours rapportés. Ils mettent en scène de nombreux personnages-enfants s'adonnant à divers amusements, ou présentent des discours – tenus par le narrateur ou par un jeune héros – qui valorisent les activités ludiques en les associant spécifiquement à l'enfance.

Dans le second chapitre des *Aventures de Jean-Paul Choppart*, le héros éponyme quitte le domicile familial après s'être fait administrer une correction. Il exprime ainsi l'incompatibilité entre ses activités et celles que lui imposent ses parents :

« *Ah! bath!* le plus souvent que je retournerai dans cette baraque-là » (la maison de son père!!!) ; « une baraque où on ne peut seulement pas rire, sans que tout de suite on vous fasse la moue! Où il faudrait ne pas bouger du tout, et travailler toute la journée! *Ah! bath!* je veux m'amuser, moi! je veux être libre, moi! je veux rire, si j'en ai envie, moi<sup>8</sup>! »

<sup>7</sup> Delphine de Girardin, « Préface » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. I, p. 8-9.

<sup>8</sup> Louis Desnoyers, *Les Aventures de Jean-Paul Choppart*, Paris, Allardin Libraire-Éditeur, 1834, t. I, p. 27.



Un peu plus loin, il explique les raisons de son départ à Petit-Jacques :

« Si tu savais quel bonheur d'être son maître, de courir tant qu'on veut, sans que personne vous dise : "Paul, vous vous échauffez trop ; asseyez-vous ici, et ne bougez pas!" Ou bien, lorsqu'on a envie de s'amuser : "Allons, Paul, il faut étudier votre leçon ; rentrez à la maison, monsieur!" Au lieu que maintenant je suis libre, moi! Je suis fièrement heureux, va<sup>9</sup>! »

Dans ces deux extraits du discours de Jean-Paul, le pronom « moi » est largement utilisé pour indiquer que ce qui précède est propre à sa personne, ce qui laisse penser que le petit garnement construit son identité en l'opposant à celle de ses parents. Il se définit comme celui qui veut s'amuser dans un univers où le travail et l'austérité dominant et dont le ludisme semble exclu. Si ce principe hédoniste préside aux décisions de Jean-Paul, il s'avère aussi un excellent argument pour convaincre Petit-Jacques. C'est en lui promettant de l'amusement – « Nous nous amuserons bien, va<sup>10</sup>! » – que Jean-Paul parvient à attirer son ami dans sa prison, et c'est en prétendant – mais est-ce vraiment du faux-semblant? – vouloir faire une plaisanterie au père de Petit-Jacques, son geôlier, qu'il parvient à se faire libérer : « Oh dis donc, une bonne farce! Si je me sauvais de prison, heim [sic]?... Ton père serait joliment attrapé<sup>11</sup>!... » Dans l'univers des enfants, le divertissement est si central qu'il devient l'objet d'un enseignement, remplaçant les disciplines rationnelles des adultes : « Je t'apprendrai à faire des grimaces et des cannes en papier<sup>12</sup>. » Suivant la même logique, lorsque l'aventure de Jean-Paul et de son compagnon tourne au drame, Petit-Jacques ne manque pas de lui rappeler, ainsi qu'au lecteur, qu'il ne s'amuse pas du tout comme promis : « Si c'est là ce que tu appelais être bien nourri, et se bien amuser, tu pouvais

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, t. I, p. 80.

<sup>10</sup> *Ibid.*, t. I, p. 77.

<sup>11</sup> *Ibid.*, t. I, p. 79.

<sup>12</sup> *Ibid.*, t. I, p. 77.

bien me laisser chez mon père<sup>13</sup>! » Pour les enfants représentés dans *Les Aventures de Jean-Paul Choppart*, l'activité ludique est au centre de leurs préoccupations et de leurs discours; le jeu les constitue en sujets.

La réflexion sur le jeu en tant qu'activité propre aux enfants apparaît dès *Noémi ou l'enfant crédule*, le premier des *Contes d'une vieille fille à ses neveux*. Le rapport entre l'enfance et le jeu y est d'abord établi par la négative, lorsqu'est décrite avec pathos la condition à laquelle est réduit un enfant qui ne peut jouer :

Quant à des joujoux, Noémi ne savait seulement pas ce que c'était; aussi avait-elle appris à lire en peu de jours; hélas! elle n'avait personne pour la distraire de ses leçons; pas de petit frère pour jouer avec elle [...] <sup>14</sup>.

Dans ce conte, le jeu est présenté non pas comme un luxe, mais comme une condition minimale du bonheur pour l'enfant. Ne pas pouvoir jouer constitue, chez Delphine de Girardin, une injustice incommensurable : l'absence de jeux représente la privation d'une liberté fondamentale. Cette situation insolite, inhabituelle, peut-être même inquiétante, ne manque pas de se traduire dans le texte par des revirements du sens commun : « Il fallait bien travailler puisque les récréations étaient si ennuyeuses<sup>15</sup>. » L'oxymore « récréations ennuyeuses » révèle la défaillance de la logique habituelle – une logique toute enfantine, d'ailleurs – devant une situation contre-nature.

C'est dans le huitième conte de son recueil, *La danse n'est pas ce que j'aime*, que Delphine de Girardin explore le plus attentivement le lien entre enfance et

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, t. I, p. 149.

<sup>14</sup> Delphine de Girardin, « Noémi, ou l'enfant crédule » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. I, p. 20-21.

<sup>15</sup> *Ibid.*, t. I, p. 21.

ludisme. Aglaure, une petite fille de douze ans, assiste, par permission spéciale, aux deux bals donnés par ses parents : celui des enfants et celui des grandes personnes.

Dans le premier événement, les enfants s'amuse à toutes sortes de jeux :

Et bientôt, le salon fut rempli d'enfants de tous les âges, qui sautaient, couraient de tous cotés, et faisaient un tapage et une poussière à ne plus se voir ni s'entendre. [...] Les enfants sautèrent et gambadèrent ainsi jusqu'à huit heures du soir; on leur servit un beau goûter, et tous se précipitèrent dans la salle à manger<sup>16</sup>.

Face à cette joyeuse frénésie, le bal des adultes, auquel Aglaure participe pour la première fois – « cela seul la vieillissait de quatre ans, ce qui l'enchantait<sup>17</sup> » –, apparaît d'autant plus austère et raisonnable que le plaisir en est totalement exclu : « Ceux qui venaient de la [Aglaure] voir tout à l'heure gambader, sautiller, dans le petit bal, ne pouvaient la reconnaître, maintenant qu'elle était si sérieuse, si triste, et qu'elle se tenait si droite<sup>18</sup>. » Dans ce conte, ce sont les activités ludiques auxquelles s'adonnent les enfants qui distinguent leur univers de celui des adultes. Cette opposition est d'autant plus radicale qu'il ne semble pas possible pour un individu de concilier les deux attitudes. En effet, Aglaure, lorsqu'elle pénètre dans le monde des adultes, affiche immédiatement un profond dédain pour tout ce qui concerne le bal des enfants, qu'elle quittait cependant à regret quelques instants auparavant :

Tout à coup, elle se sentit prise d'un grand mépris pour ses petites compagnes qui étaient restées, dans l'autre chambre, à manger des gâteaux, comme des enfants turbulents, qui ne sont bons à rien qu'à gêner les grandes personnes dans leurs plaisirs, et à couvrir de confitures les meubles dorés d'un salon. Combien elle était fière de n'être plus avec elles! [...] Elle ne comprenait plus comment elle avait pu un seul moment regretter tout cela. Il avait fallu bien peu

---

<sup>16</sup> Delphine de Girardin, « La danse n'est pas ce que j'aime » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. II, p. 106-107.

<sup>17</sup> *Ibid.*, t. II, p. 112.

<sup>18</sup> *Ibid.*, t. II, p. 113.

de temps pour changer ainsi toutes ses idées, toutes ses manières, et je dirai même toute sa personne<sup>19</sup>.

Tels qu'ils sont présentés dans le texte, l'enfance et l'âge adulte ont si peu en commun que le passage d'un état à l'autre ne peut se faire qu'au prix d'une métamorphose complète de l'individu.

*Les Mémoires d'un polichinelle* sont sans aucun doute celui des trois textes à l'étude qui propose la réflexion la plus achevée au sujet de la différence entre adultes et enfants telle qu'elle s'incarne dans l'activité ludique. En plus de présenter une synthèse des partis pris adoptés dans les deux autres récits et d'en reprendre certains motifs, Eugénie Foa érige le jeu enfantin en principe structurant de son roman. Symbolisé par Polichinelle, il en constitue la fondation. Dans ses travaux sur la nature du jeu et du jouet, Gilles Brougère identifie trois significations usuelles principales du mot « jeu » : il peut désigner l'activité de jouer, le système de règles et de principes (le jeu d'échecs), ou le matériel qui permet de jouer (un jeu de cartes, les cartons imprimés qui le composent)<sup>20</sup>. De ces significations, seule la troisième désigne une réalité proche du jouet. Les implications sémantiques de ce dernier terme sont les suivantes :

Le vocable jouet semble réservé à un objet qui possède deux caractéristiques : il est destiné à l'enfant (et parler de jouet pour l'adulte est ironique) et c'est un objet ouvert qui ne prédétermine pas un usage (on peut faire avec une voiture miniature ou une poupée mille choses différentes qui ne reviennent pas à suivre les règles d'un jeu, mais plutôt à insérer l'objet dans un univers imaginaire plus ou moins fidèle au monde réel<sup>21</sup>).

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, t. II, p. 112-113.

<sup>20</sup> Gilles Brougère, « Le jouet : valeurs et paradoxes d'un petit objet secret », *Autrement*, n° 133 (novembre 1992), p. 12.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 13.

Il appert que, d'une façon purement sémantique, le jeu n'est pas simplement l'affaire des enfants, et qu'il s'agit d'une activité qui convient tout autant aux adultes. À l'opposé, le jouet, lui, est envisageable uniquement dans l'univers enfantin puisqu'il suppose une forme particulière de jeu, laquelle est étrangère au monde adulte. En effet, le jeu « joué avec un jouet » exige un recours à l'imagination et une liberté dans l'interprétation des catégories conventionnelles (pour un enfant qui joue, une poupée est *autre chose* qu'un chiffon rembourré). En ce sens, il est juste de considérer le jouet comme l'emblème du jeu proprement enfantin.

L'importance que Brougère accorde au jouet dans sa réflexion théorique trouve écho dans les *Mémoires d'un polichinelle*. L'intrigue de ce roman est fondée sur la relation qu'entretiennent Jules et Marie avec leurs jouets, en particulier ceux qui représentent des êtres humains : poupées, pantins, marionnettes. Plus encore, la narration de presque tous les chapitres de ce roman est confiée à Polichinelle, ce qui témoigne, d'une part, de l'importance accordée aux joujoux eux-mêmes, et d'autre part, de celle accordée au jeu enfantin tel qu'il est conduit avec des jouets. En effet, puisque Polichinelle est un narrateur homodiégétique, il ne peut exposer que les événements auxquels il « participe » ou desquels il est le témoin, ce qui le conduit à relater, dans une large proportion, des situations dans lesquelles il est utilisé comme jouet. Le roman contient par suite de nombreuses séquences de jeu enfantin.

Même s'il demeure original, ce procédé – confier la narration d'un récit à un être inanimé – n'est pas inédit : plusieurs romanciers libertins du siècle précédent

l'avaient déjà utilisé au moment de la parution du roman de Foa. Dans ces romans, ce sont un sexe féminin (*Les Bijoux indiscrets* de Diderot, 1748), un divan (*Le Sopha* de Crébillon fils, 1742, et *Le Canapé couleur de feu* de Fougere de Montbron, 1741), une lorgnette (*L'Optique, ou le Chinois à Memphis* de Guérineau de Saint-Péravi, 1763), un miroir (*Le miroir des princesses orientales* de Mme Fagnan, 1755), des bois de lit (*Le Lit de noce*, anonyme, 1791) et même un godemiché (*Le Pythagore moderne*, anonyme, 1762) qui livrent les secrets de mondes autrement inconnus. En effet, la narration basée sur une prosopopée sert généralement à révéler un univers mystérieux et à l'étudier de l'intérieur : « Les objets en question – sexes féminins, miroirs, bois de lit – renvoient à une intimité, à une vie secrète et privée, dont ils sont les seuls témoins et qui se trouve ainsi miraculeusement (et fort impudiquement) dévoilée<sup>22</sup>. »

Il est intéressant d'établir un parallèle entre la tradition des narrations animistes libertines et le rôle de narrateur attribué à Polichinelle. Même si le récit d'Eugénie Foa ne dégage pas l'odeur de soufre de ses prédécesseurs, on pourrait soutenir que l'auteure utilise la prosopopée narrative afin de s'aventurer dans un monde inconnu, celui de l'enfance. Cependant, une telle lecture ne tiendrait pas compte du caractère distinctif des *Mémoires d'un polichinelle*. En effet, puisqu'il s'agit d'un roman destiné à un jeune public, donc à ceux-là mêmes qui évoluent dans l'univers enfantin, on voit mal pourquoi un auteur aurait *besoin* de se servir d'un tel artifice narratif pour faire connaître à ses lecteurs un monde auquel ils participent

---

<sup>22</sup> Ugo Dionne, « Le spectacle et le récit. Petite poétique du roman asmodéen », *Lumen*, vol. 22 (2003), p. 136.

déjà. Si les romans libertins dont la narration est prise en charge par un objet répondent en quelque sorte à la question « S'ils pouvaient parler, que diraient un miroir, un divan, une lorgnette, etc? », le roman de Foa, quant à lui, prévoit *déjà* que Polichinelle possède la capacité de s'exprimer. La question à laquelle il fournit une réponse s'énoncerait ainsi : « *Étant donné* que Polichinelle peut parler, qu'a-t-il à raconter? » Ce qui, dans le roman pour adultes, n'est qu'une supposition farfelue mais fructueuse sur le plan narratif est, dans le domaine de la littérature enfantine, ou plutôt dans l'univers des enfants, une possibilité bien réelle.

Par ailleurs, dans les romans libertins présentant une prosopopée narrative, l'animation de l'objet-narrateur est présentée comme une anomalie, un cas exceptionnel. Par exemple, dans certaines fictions, c'est grâce à une incantation magique qu'un objet acquiert les facultés nécessaires pour narrer les événements dont il est témoin. Dans d'autres récits, c'est un individu qui, sous l'effet d'un ensorcellement, est tenu captif d'un objet et qui raconte ses péripéties. Ces deux canevas ont en commun de recourir à la magie pour expliquer la prise de parole d'un objet. Ces narrations ne sont « possibles » qu'à la condition de bouleverser l'ordre habituel des choses, tel qu'il est conçu par l'auteur et ses lecteurs, à une époque donnée.

Dans le cas de Polichinelle, l'absence de justification de sa prise de parole – de plume, même (ce sont bien ses *Mémoires* qu'on lit) – étonne d'autant plus que cette justification est un passage obligé des romans à prosopopée narrative. La faculté qu'a Polichinelle de s'exprimer, loin de paraître extraordinaire, est banalisée

tout au long du texte. Le titre en prévient à l'avance le lecteur puisque, dans *Les Mémoires d'un polichinelle*, l'article indéfini implique que plusieurs polichinelles auraient tout aussi bien pu rédiger leurs mémoires et les communiquer. Cette faculté ne constitue pas un critère permettant de distinguer le Polichinelle du roman des autres polichinelles. Ce détail prend tout son sens lorsqu'on remarque que les titres des romans libertins contiennent, eux, des articles définis (*Les Bijoux indiscrets*, *Le Sopha*, *Le Canapé couleur de feu*, *Le miroir des princesses orientales*, *Le Lit de noce*), indiquant par là que les objets ainsi désignés possèdent une caractéristique particulière qui les isole de leurs semblables.

Plus encore, la faculté d'expression de Polichinelle est inscrite dans le texte bien avant que les rênes de la narration ne lui soient officiellement confiés. En effet, le roman de Foa s'ouvre sur une discussion entre Jules et son domestique Toussaint, alors qu'ils cherchent à acheter un pantin, le soir de la Saint-Sylvestre. Cette scène est décrite du point de vue d'un narrateur hétérodiégétique omniscient que la bienveillance porte à assimiler à l'auteur. C'est plus loin que le lecteur, toujours à travers le regard de ce narrateur omniscient, fera pour la première fois la rencontre de Polichinelle, dont il connaît déjà l'importance diégétique grâce au titre. Ce moment du texte sera, pour le narrateur, l'occasion d'indiquer que Polichinelle possède une parole qui lui est propre : « Polichinelle a une voix qui n'appartient à personne, qui n'est qu'à lui, et la preuve, mes enfants, c'est que souvent vous avez entendu votre papa, votre maman ou la bonne, dire : *Ce monsieur a une voix de polichinelle*. Or, si



Polichinelle n'avait pas une voix, on ne dirait pas ça<sup>23</sup>. » Ensuite, dans le second chapitre, Polichinelle prend lui-même la parole sur la scène du théâtre de marionnettes. Pour ne pas gâcher l'illusion, l'auteure se garde bien de présenter trop tôt le marionnettiste, et, suivant la même logique, attribue les répliques à Polichinelle lui-même.

Ainsi, le titre, le commentaire du narrateur, l'appareil dramatique, tout concourt à banaliser la prise de parole de Polichinelle. Si l'explication de cette faculté inhabituelle est absente du texte, c'est parce qu'elle n'est pas nécessaire dans le cadre d'un roman s'adressant à des enfants. Ces derniers, associés au jeu et au jouet, n'ont pas besoin de justifier l'animisme de leurs poupées. S'ils peuvent faire parler poupées et pantins dans leurs jeux, il n'est pas de raison de refuser de croire que Polichinelle puisse rédiger ses mémoires ou que la narration d'un roman lui soit confiée.

Au sujet de l'animisme de Polichinelle, une précision méthodologique s'impose : cette étude ne traite pas de la question de la croyance réelle des enfants en l'animisme de leur jouet. Dans le cadre d'une analyse littéraire des romans enfantins des années 1830, il importe assez peu, au fond, de savoir si les enfants qui lisaient ces romans croyaient véritablement que leurs jouets possédaient une vie et une personnalité propres. Ce qui compte, par contre, c'est de considérer l'opinion que partageaient les adultes à ce sujet et d'observer comment ce parti pris s'inscrit dans les récits étudiés. D'ailleurs, des trois auteurs dont les textes sont étudiés, Eugénie

---

<sup>23</sup> Eugénie Foa, *Mémoires d'un polichinelle*, Paris, Ébrard, 1840, p. 14.

Foa n'est pas la seule à laisser entendre que les enfants entretiennent avec leurs poupées et pantins une relation intime et dialogique qui dépasse la simple manipulation. Dans *La danse n'est pas ce que j'aime*, Delphine de Girardin propose la réflexion suivante :

On peut causer avec une jeune personne des livres qu'elle a lus, de l'opéra qu'elle a vu la veille, de musique, de peinture, des personnes du monde qu'elle connaît; mais à une petite fille, que dire? Quand on ne connaît pas intimement sa poupée, on ne sait vraiment pas de quoi lui parler<sup>24</sup>.

Dans ce passage, la conteuse évoque aussi cette relation particulière que les fillettes entretiennent avec leurs poupées. En indiquant qu'on peut connaître « intimement » une poupée, l'auteure accorde au jouet le statut d'être animé possédant une personnalité propre. Le ton de cet extrait n'est pas celui de la condescendance amusée que peuvent avoir les adultes à l'égard des enfantillages de leur progéniture, mais celui, compréhensif, de quiconque saisit bien les particularités de l'univers enfantin. Tout semble indiquer que les deux auteures ont la même opinion au sujet de la relation entre les enfants et leurs jouets, relation similaire, selon elles, à celle qu'ils entretiennent avec les êtres vivants.

En conséquence, la narration de Polichinelle fait montre d'autant plus de réalisme qu'elle est la continuité d'une activité considérée ailleurs comme typique de son lectorat. Dans ce contexte, elle ne peut se réduire à un artifice narratif saugrenu. En effet, ce n'est qu'en ayant le jeu comme principe premier que les *Mémoires d'un polichinelle* prennent leur sens. Cette conclusion vérifie ainsi le postulat de départ

---

<sup>24</sup> Delphine de Girardin, « La danse n'est pas ce que j'aime » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. II, p. 124-125.

selon lequel les enfants, même dans leurs lectures, sont caractérisés par leur activité principale : le jeu.

Ce roman se distingue des autres récits à l'étude parce qu'il propose une expérience de lecture qui tient parfois du jeu. *Les Contes d'une vieille fille à ses neveux* et *les Aventures de Jean-Paul Choppart* sont, certes, truffés d'actions et de personnages amusants, mais, puisque leur narration est confiée à un narrateur externe et adulte, l'amusement relève du contenu raconté ou de la façon dont il est raconté, mais pas de l'acte de lecture lui-même. Or, le texte de Foa est un objet hybride qui tient autant du roman que du jouet et qui est caractérisé par une mise en abyme centrée autour de Polichinelle. Cette double nature du récit n'est pas perceptible dans un extrait particulier du texte, mais sous-tend la construction globale de celui-ci. Dans le roman, Polichinelle s'adresse d'une part à Jules et Marie, dans le cadre de dialogues rapportés directement ou indirectement, d'autre part aux enfants-lecteurs, dans le cadre de la narration proprement dite. Il n'est pas de raison de différencier les dialogues entre les protagonistes et Polichinelle de la narration que ce dernier destine à ses jeunes lecteurs : les deux discours ne sont réalistes qu'en empruntant une perspective enfantine et, surtout, ils réitèrent l'un des gestes que les enfants posent en jouant, au même titre que de vêtir et dévêtir une poupée. Ce faisant, à travers le personnage de Polichinelle, la même activité est condensée et elle se produit tour à tour intra et extradiégétiquement, selon que le passage est narré ou dialogué. Cette activité, c'est à la fois le jeu et la lecture : c'est un acte de lecture qui n'a de sens que par le jeu, mais c'est aussi un jeu qui repose entièrement sur le décryptage de caractères imprimés.

Puisque le jeu est une condition *sine qua non* de l'existence et, surtout, du sens que revêtent les *Mémoires d'un polichinelle*, il n'est pas surprenant de le trouver thématiqué dans le roman. Jules et Marie, les jeunes protagonistes, expriment fréquemment combien le jeu qu'ils conduisent avec leurs jouets les distingue de leurs aînés. Cela se fait parfois de façon claire et affirmée, comme lorsque Marie définit ainsi son frère : « toi, Jules, qui es un enfant, et qui joues encore avec ton pantin et ton polichinelle<sup>25</sup> » ou lorsqu'elle oppose le comportement acceptable pour un adulte – il faut savoir que Marie a décidé qu'elle devenait adulte à sept ans – à celui qui caractérise l'enfance : « Peut-on jouer à la poupée, disais-je, quand on a sept ans passés?... c'est humiliant...<sup>26</sup> » Dans ces extraits, le lien unissant l'enfance au jouet, et au jeu qu'il implique, est noué avec d'autant plus de fermeté qu'il est inséré dans le discours des jeunes protagonistes.

À ces affirmations claires s'ajoutent des passages dans lesquels ce lien est suggéré de façon beaucoup plus implicite. Ainsi, au chapitre VII, la petite Marie annonce à son frère Jules qu'elle a décidé qu'il était temps pour elle de devenir une adulte et d'arrêter de jouer avec ses poupées – un comportement enfantin. Leur mère, précédemment mise au courant de la décision de sa fille, lui a retiré sa poupée préférée et l'a remise sur la plus haute tablette de l'armoire. De plus, pour remplacer ses joujoux d'enfant, la fillette n'a reçu, pour Noël, que des présents de « grande fille », dont elle s'accommode bien mal :

---

<sup>25</sup> E. Foa, *op. cit.*, p. 83.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 82.

Pas un joujou, rien que des choses raisonnables, des métiers, des livres, avec ça que je ne sais pas lire... un écritoire plein d'encre avec des plumes et du papier, ça, ça m'a été assez utile : avec mes plumes et mon encre, j'ai fait des bonhommes sur le papier. – N'importe, j'aurais tout donné de bon cœur pour une poupée de la boutique à cinq sous... mon Dieu oui<sup>27</sup>!

Dans cet épisode, les jouets que Marie souhaitait recevoir sont caractérisés par l'invitation au ludisme qui en émane, alors que les présents des adultes sont rattachés à des activités raisonnables, autrement dit, selon la logique enfantine, ennuyeuses : l'étude (« des livres », « un écritoire », « des plumes », « du papier ») et le travail (« des métiers »). Ce qui frappe par-dessus tout, c'est que, pour un enfant, ces objets « raisonnables » n'ont d'« utilité » que lorsqu'ils permettent de s'amuser. Tout « adultes » qu'ils soient, les plumes et l'encre ne sont utiles à Marie que dans la mesure où ils lui permettent de dessiner des bonhommes sur le papier. Ces « bonhommes », parce qu'ils sont des reproductions miniatures d'individus, ne sont-ils pas une variante – certes, imparfaite puisque réalisée avec des moyens d'adultes – des poupées qu'elle a perdues?

Marie se trouve par conséquent dans une position délicate : sa poupée lui manque beaucoup, elle voudrait bien la reprendre, mais elle ne peut se résigner à admettre devant sa mère qu'elle a eu tort de prétendre être une adulte. Elle s'adresse donc à son frère, et lui demande de l'aider à trouver une solution. Paradoxalement, c'est en sa qualité d'enfant que Jules, le *grand* frère de Marie est, aux yeux de celle-ci, la personne la plus apte à comprendre la situation : « Oh! Mon frère, j'ai un grand chagrin, répondit Marie, et toi qui n'es pas maman, toi qui es un enfant, tu me

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 84.

comprendras, j'espère<sup>28</sup>. » C'est ainsi que la fillette fait appel à son grand frère pour l'aider à trouver une issue qui lui permettrait de garder la face tout en récupérant sa poupée. Jules lui propose d'imaginer que l'armoire est en fait un pensionnat dans lequel Mme Bouboule a été placée pour son éducation et duquel il est temps qu'elle sorte, maintenant qu'elle doit prendre mari. La solution de Jules, si elle permet d'éviter à Marie un aveu désagréable, replace la jeune fille dans une logique enfantine. En prétendant que Bouboule est au pensionnat et qu'elle doit se marier avec Pantin ou Polichinelle (cette question doit encore être réglée; ce sera le propos des chapitres suivants), Marie se met malgré elle à « jouer à la poupée », précisément ce qu'elle se refusait de faire auparavant. L'idée de Jules contient en elle-même la solution du problème : bien avant de retrouver sa poupée, Marie joue déjà avec elle, et en ce sens redevient une enfant.

Ce passage des *Mémoires d'un polichinelle* n'est pas sans rappeler le conte *La danse n'est pas ce que j'aime*, commenté dans les pages précédentes. Tout comme la jeune Aglaure, qui avait tenté un passage accéléré vers l'âge adulte, Marie aurait bien voulu s'extraire du monde des enfants, elle y a mis toute sa détermination. Ses efforts demeurent vains, puisque tout semble indiquer que Marie n'a jamais quitté l'univers enfantin : sa poupée lui manque, elle fait appel aux conseils enfantins de son frère, elle continue à conduire un jeu de poupées même sans la présence physique de cette dernière, elle résout son problème par un stratagème essentiellement enfantin. Il est vrai que les *Mémoires d'un polichinelle* diffèrent quelque peu de *La danse n'est pas ce que j'aime* puisque Aglaure participe réellement, quoique brièvement, au

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 77-78.

monde des adultes, avant de s'en repentir. Le conte de Delphine de Girardin se distingue aussi par le ton employé par l'auteur en fin de récit. Alors que l'excursion d'Aglaure dans le monde des adultes se solde presque par un drame, Eugénie Foa conserve, tout au long du septième chapitre de son roman, le même ton badin et enjoué. Il n'en demeure pas moins que les deux récits ont en commun de laisser entendre que l'appartenance au monde adulte ne relève pas d'une décision individuelle, mais de facteurs extérieurs, qui se présentent sous les traits de la fatalité.

Ainsi, dans *Mémoires d'un polichinelle*, Eugénie Foa approfondit les idées esquissées dans les autres récits à l'étude en cristallisant, dans le personnage de Polichinelle, la césure entre enfants et adultes. Ayant posé, avec Brougère, que le jouet est emblématique du jeu enfantin, il devient ensuite évident que l'importance accordée à Polichinelle dans le régime narratif est révélatrice d'une conception de l'enfance qui se forge autour du divertissement. Qui plus est, les *Mémoires d'un polichinelle* proposent une expérience de lecture qui relève, à plusieurs égards, du jeu. Foa s'inscrit donc dans cette nouvelle conception de la littérature destinée à un jeune public. En effet, en considérant que les enfants sont « ceux qui jouent » et en leur proposant précisément une lecture ludique, elle encourage les enfants à développer ce qu'ils ont en eux de proprement enfantin. Ce choix s'explique par le présupposé selon lequel seule une sorte de fatalité peut décider de l'appartenance d'un individu à l'un ou l'autre des âges, ce qui réfrène toute tentation moralisatrice visant à rendre un enfant mature avant l'âge. En d'autres termes, l'enfance est plus qu'un stade préliminaire à l'âge adulte, elle est un état profondément différent. Qui plus est, loin d'être un défaut, l'enfance est, pour les jeunes personnes, une qualité.

Si un jeune héros adopte ou feint d'adopter le comportement contraire, signe d'une trop grande précocité, il est vite contraint à se départir de ce travers.

### ***1.3 Jeux de mots et mots d'enfants***

Dans la préface au premier numéro du *Journal des Enfants*, les auteurs de cette nouvelle publication<sup>29</sup> définissent ainsi leur entreprise : « Écrire pour l'enfance et pour elle seule, se faire comprendre de ces jeunes âmes si tendres et ouvertes à toutes les impressions, quelle douce et noble tâche<sup>30</sup> ! » Si cet extrait indique bien l'intérêt des auteurs pour l'enfance, l'expression « se faire comprendre » révèle toutefois l'existence d'un obstacle à la communication entre adultes et enfants, obstacle qui rend nécessaire une adaptation de l'écriture et du contrat pragmatique. Bien qu'il s'agisse là d'un lieu commun présent dans la plupart des textes introduisant les ouvrages destinés à un jeune public, tous les préfaciers ne s'entendent pas sur la nature du problème de communication, ni sur les moyens à employer pour le résoudre. Les auteurs du *Journal des Enfants*, eux, semblent indiquer qu'il appartient aux adultes d'adapter leur langage à l'entendement des enfants. Plusieurs autres hommes de lettres se rallient à cette idée, notamment José-René Masson, qui traite du « soin que [doit] prendre un auteur pour se mettre à la portée de cette classe si nombreuse et si digne de sollicitude, satisfaire sa curiosité toujours naissante, lui

---

<sup>29</sup> Cette préface n'étant pas signée, on est en droit de supposer qu'elle traduit les préoccupations de tous les auteurs ou, du moins, de la majorité d'entre eux, qui verront leurs textes publiés dans ce journal.

<sup>30</sup> « À une époque tout intellectuelle, les jouets de l'enfance doivent avoir aussi leur utilité », *Journal des Enfants*, n° 1 (1832), p. 2.



éviter des difficultés, surtout lui faire aimer et rechercher le livre<sup>31</sup> », et Laure Bernard, qui propose à ses lecteurs un recueil de textes dramatiques dans lequel « tout peut [...] être joué et mis à la portée d'un jeune auditoire<sup>32</sup> ».

À l'opposé de cette position qui exige une adaptation des écrivains à leur jeune public, d'autres auteurs d'ouvrages pour la jeunesse suggèrent que c'est aux enfants d'acquérir les connaissances et les habiletés nécessaires pour devenir capables d'appréhender le discours de leurs aînés. C'est ce que soutient Jules Janin : « il faut [...] lui [l'enfant] parler comme vous parleriez aux hommes assemblés. Que votre parole soit claire, nette, sérieuse, éloquente ; qu'elle reste soumise à toutes les difficultés de l'art d'écrire<sup>33</sup> ». Dans le même ordre d'idées, l'éditeur Jules Hetzel, sous le pseudonyme de P. J. Stahl, regrette « ce préjugé consist[ant] à croire que, pour convenir aux enfants, un livre doit être fait dans des conditions telles, que l'âge mûr n'y puisse trouver son compte<sup>34</sup>. » Ces auteurs recommandent de conserver le même style soutenu convenant à un public adulte afin d'encourager les enfants à devenir leurs émules.

Qu'ils adoptent l'une ou l'autre de ces positions, les auteurs de littérature enfantine s'entendent cependant pour affirmer qu'il existe bel et bien une différence

---

<sup>31</sup> José-René Masson, « Avertissement sur cette nouvelle édition » dans *Encyclopédie des enfans*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, Masson et fils (1821) cité par J.-P. Gourévitch, *op. cit.*, p. 106.

<sup>32</sup> Laure Bernard, « Préface » dans *Théâtre de marionnettes*, Paris, Librairie d'éducation de Didier (1837) cité par J.-P. Gourévitch, *op. cit.*, p. 110.

<sup>33</sup> Jules Janin, « Préface » dans *Contes du chanoine Schmid*, Paris, A. Royer (1843) cité par J.-P. Gourévitch, *op. cit.*, p. 113.

<sup>34</sup> P. J. Stahl [Jules Hetzel], « Préface » dans *Trésor des fèves et Fleur des pois, Le génie Bonhomme, Histoire du chien de Brisquet* par Charles Nodier, Paris, Jules Hetzel (1844) cité par J.-P. Gourévitch, *op. cit.*, p. 114.

entre la langue utilisée par les adultes et celle des enfants. Si tous ne définissent pas cette différence de la même façon ou s'ils attribuent une valeur inégale aux particularités langagières enfantines – les uns les jugeant pittoresques, les autres les réprouvant –, ils s'accordent néanmoins pour les désigner comme une faiblesse, un manque d'habileté, une lacune à combler. Le rapport au langage – la reconnaissance des règles grammaticales, syntaxiques et sociales régissant la production et la bonne compréhension d'un discours – se présente donc comme un second élément distinguant les enfants des adultes.

Composés de scènes où jeunes et moins jeunes conversent entre eux, les romans pour la jeunesse parus à cette époque devraient, selon toute logique, reconduire ce présupposé. En examinant les trois récits à l'étude, on constate en effet que les discours enfantins se distinguent de ceux tenus par leurs aînés. C'est le roman de Louis Desnoyers qui présente la version la plus orthodoxe de la distinction entre le discours des enfants et celui des adultes : les paroles que l'auteur met dans la bouche de ses jeunes protagonistes paraissent exemplaires de l'imperfection du langage enfantin. De toute évidence, la langue employée par Jean-Paul Choppart est fruste et rudimentaire. Les principaux symptômes langagiers qui font des propos du garçon un discours enfantin sont l'utilisation ostentatoire de pronoms personnels, les nombreuses répétitions, le recours à des expressions folkloriques ou familières et l'emploi d'une ponctuation constituée presque exclusivement de points d'exclamation. Ces répliques de Jean-Paul Choppart exemplifient parfaitement chacun de ces traits discursifs :

Je veux m'amuser, moi! je veux être libre, moi! je veux rire, si j'en ai envie, moi! je veux m'en aller, moi! je n'ai besoin de personne pour vivre, moi! j'ai de l'argent, moi! j'ai huit sous dans ma poche, moi! je veux bien m'en donner, pour les faire bisquer, moi<sup>35</sup>!

Ah bath! Je veux m'en aller pour toujours, à cause... je veux faire le tour du monde, moi<sup>36</sup>!

Je suis bien libre de me promener, peut-être! ça ne vous regarde pas, vous! je ne vois pas pourquoi vous voulez m'empêcher de m'amuser, moi! vous n'avez pas le droit de me faire mal, vous<sup>37</sup>!

Le plus souvent que j'irai! Je n'y veux pas aller, moi! voulez-vous bien me laisser aller, vous! je le dirai à mon papa, moi<sup>38</sup>!

Le personnage de Jean-Paul fait office d'exemple d'un comportement répréhensible et il est évident que l'auteur lui met en bouche des paroles inconvenantes afin d'encourager les jeunes lecteurs à utiliser une langue plus raffinée. Il est question de cette intention auctoriale lorsque le narrateur précise qu'il « rapporte textuellement les paroles [de Jean-Paul], pour vous apprendre [aux lecteurs] à éviter ce langage trivial qui sied si mal aux enfans bien élevés<sup>39</sup> ». Il n'en demeure pas moins que l'auteur construit, dans son roman, des figures d'enfants qui s'expriment de façon rudimentaire, et qu'il y a là quelque ambiguïté, car cette façon relâchée de parler possède l'attrait du non conventionnel.

Les remarques précédentes concernant le langage coloré que Louis Desnoyers attribue à Jean-Paul Choppart prennent davantage de sens lorsqu'on examine les répliques attribuées aux personnages adultes. En effet, ces derniers affichent une

<sup>35</sup> L. Desnoyers, *op. cit.*, t. I, p. 27-28.

<sup>36</sup> *Ibid.*, t. I, p. 30.

<sup>37</sup> *Ibid.*, t. I, p. 39.

<sup>38</sup> *Ibid.*, t. I, p. 40.

<sup>39</sup> *Ibid.*, t. I, p. 78.

maîtrise beaucoup plus grande de la langue. Leurs répliques sont caractérisées par l'utilisation d'un vocabulaire précis et varié, le ton employé est juste – si elles sont présentes, les exclamations surviennent beaucoup plus rarement, et avec plus d'à-propos – et le niveau de langue convient à la situation d'élocution. Voici comment s'expriment, dans l'ordre, Mme Choppart, bourgeoise de Basse-Normandie et mère de Jean-Paul; le mystérieux géant protecteur, qui s'avère être le concierge d'une des demeures de M. Choppart; le père Roquille, paysan et père de Petit-Jacques cumulant les fonctions de garde-chasse et de gardien de prison; et le Marquis de la Galoche, à la fois chef de la troupe de saltimbanques et maître filou :

Que voulez-vous? Il a quelques lubies, c'est vrai; mais le cœur est bon; il y a de l'étoffe; il se corrigera; il faut bien qu'enfance se passe<sup>40</sup>.

Allons, allons! courage, mon jeune palefrenier! Vous avez là un maître bien difficile, à ce qu'il paraît; mais en définitive, il vaut peut-être mieux encore être le domestique d'un âne, mais d'un âne véritable, d'un âne à quatre jambes, que le serviteur de certain petit monsieur de ma connaissance, qui, lui aussi, n'est qu'un petit âne, un âne rétif, et qui ne fait usage des deux siennes que pour courir les champs<sup>41</sup>.

Je vois avec plaisir, mon garçon, que vous êtes plus tranquille maintenant. Oh! je ne vous donne pas un mois pour que vous soyez très attaché à votre nouveau domicile<sup>42</sup>.

Mon jeune ami, je déplore profondément l'état d'abjection que vous avez embrassé là<sup>43</sup>.

Il est significatif que si le discours de l'enfant se démarque nettement de ceux de ses aînés, les discours des adultes ne se distinguent pas entre eux. Qu'ils soient issus

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, t. I, p. 18.

<sup>41</sup> *Ibid.*, t. I, p. 151.

<sup>42</sup> *Ibid.*, t. I, p. 62.

<sup>43</sup> *Ibid.*, t. I, p. 160.

d'un milieu aisé et bourgeois (Mme Choppart), de la domesticité (le mystérieux géant), de la paysannerie (le père Roquille) ou que leur indigence les confine aux marges de la société (le Marquis de la Galoche), les personnages adultes utilisent tous le même niveau de langue. Cela contribue à mettre en évidence les particularités langagières de Jean-Paul Choppart, qui se voit dès lors accorder l'exclusivité de la différence<sup>44</sup>.

Les répliques de Jean-Paul témoignent donc d'une nette distinction entre le discours des adultes et celui des enfants. Or, alors que les auteurs de préfaces d'ouvrages pour la jeunesse attribuaient cette différence à un manque d'aptitudes langagières<sup>45</sup>, force est d'admettre que les récits étudiés laissent paraître une toute autre réalité. En effet, les personnages-enfants ne transgressent pas les règles de grammaire; contrairement à toute attente, ils s'expriment sans faute. Ou plutôt, s'il y a faute, c'est dans le domaine des conventions sociales rattachées au discours qu'elle est commise, et non dans celui des règles propres à la langue. Un discours irréprochable doit, d'une part, respecter les normes linguistiques fondamentales et, d'autre part, se conformer à des règles et des conventions sociales liées à la situation de communication. Ce savoir issu des rituels de sociabilité régit tant l'utilisation de certaines expressions dont le sens est convenu d'avance que le niveau de langue et

---

<sup>44</sup> Il est à noter que l'homogénéité des discours tenus par les adultes aurait pu suggérer que leur élocution est considérée comme « naturelle ». Or, la parole de Jean-Paul Choppart, en se démarquant de celle de ses aînés, révèle le travail de l'idéologie, laquelle fait passer pour naturel ce qui relève de la convention.

<sup>45</sup> Dans le cas des Aventures de Jean-Paul Choppart, les intentions professées dans le texte liminaire ne reflètent pas exactement le contenu du roman. Le texte d'introduction du premier numéro du Journal des Enfants véhicule le présupposé selon lequel les enfants ne possèdent pas toutes les qualités et connaissances requises à la production et la compréhension d'un discours de niveau « adulte ». Pourtant le roman de Desnoyers, qui paraîtra en feuilleton dans ce journal, met en scène des enfants qui, bien qu'ils s'expriment différemment des adultes, ne commettent pas de véritables fautes.

les formules de politesse qu'exigent les situations mondaines. Un manquement à ces normes est aussi grave et aussi remarqué qu'une simple erreur d'accord.

C'est ce domaine de l'utilisation sociale de la langue que les personnages-enfants ne semblent pas maîtriser. Pendant que la mère de Jean-Paul exprime tout en lieux communs (« Il faut bien qu'enfance se passe »), Jean-Paul commet une faute de goût en se plaçant au premier plan de son discours par l'utilisation ostentatoire des pronoms de première personne. Alors que le mendiant qu'est le Marquis de la Galoche utilise un vocabulaire littéraire et soutenu, Jean-Paul, pourtant fils de bourgeois, choisit les expressions les plus familières (« à cause », « bisquer », « s'en donner »). Et si le géant se permet de fins mots d'esprit, Jean-Paul, bien souvent, ne trouve rien d'autre que l'expression « Ah Bath! » pour traduire ses états d'âme.

Cette différence entre les discours des adultes et ceux des enfants est reconduite par Delphine de Girardin, qui confronte les paroles du cavalier accompagnant Aglaure au bal des adultes à celles du jeune cousin de cette dernière :

Aglaure allait enfin danser sérieusement, et avec un vrai danseur, un jeune homme qui avait des gants! un *cavalier* qui lui disait : – Mademoiselle, voulez-vous me faire l'honneur de m'accorder la prochaine contre-danse? et non plus avec un méchant petit *gamin* qui lui criait, d'un bout de la chambre à l'autre : Ma cousine Aglaure, viens-tu danser avec moi<sup>46</sup>!!!

Les deux phrases citées directement dans le texte contiennent exactement le même message : une interpellation adressée à Aglaure, suivie d'une invitation à danser.

Cette similitude du signifié rend encore plus frappant l'écart entre le style « adulte »

---

<sup>46</sup> Delphine de Girardin, « La danse n'est pas ce que j'aime » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. II, p. 115-116.

et le style « enfantin ». Le cavalier utilise des formules de politesse qui indiquent qu'il a l'habitude de la vie en société. Au contraire, le cousin – dont la désignation de « *gamin* » inscrite en italique s'oppose résolument à celle de « *cavalier* », le premier étant caractérisé par son âge, le second par son rôle en société – s'exprime dans une langue dépourvue de galanterie. Son message, épuré des mondanités, gagne en intelligibilité ce qu'il perd en finesse. Alors que les termes choisis par l'adulte renvoient à l'univers mondain, le vocabulaire de l'enfant, lui, désigne la réalité empirique brute se cachant derrière le rituel social. Ainsi, la désignation « Mademoiselle » qui se réfère à un statut, un âge, un état civil, est ramenée aux liens du sang dans l'expression « Ma cousine »<sup>47</sup>. De même, si le cavalier invite Aglaure à exécuter les pas de la « contre-danse », terme dont l'utilisation et la compréhension – tout comme la réalisation de l'activité qu'il désigne – ne sont possibles qu'en référence à un savoir mondain, le cousin de la jeune fille lui propose tout simplement de « danser », syntagme qui renvoie au mouvement du corps dans l'espace plutôt qu'à une variété de danse régie par des codes sociaux.

En peu de mots, les répliques attribuées aux enfants se distinguent de celles de leurs aînés non pas en ce que les premières sont fautives et les secondes de bon aloi, mais plutôt en ce que les discours enfantins ne conviennent pas aux situations mondaines d'élocution. Qu'ils se trouvent à un bal ou dans l'intimité de leur chambre, qu'ils s'adressent à leurs parents, à leurs domestiques, à un étranger,

---

<sup>47</sup> La valeur possessive du « ma » de « mademoiselle » a été digérée par l'usage social de ce terme. En revanche, lorsque que le cousin d'Aglaure interpelle cette dernière, son utilisation du même adjectif « ma » véhicule toute la brutalité du désir qu'un possessif acquiert lorsqu'il désigne une personne.

ou encore qu'ils discutent entre eux, les enfants représentés dans les trois textes à l'étude utilisent la langue la plus claire et la plus transitive. Tout porte à croire que les enfants ne maîtrisent pas les codes sociaux de l'interlocution, et qu'il s'agirait là du défaut auquel les auteurs des préfaces font référence.

Or, dans le deuxième conte de son recueil, *L'île des Marmitons*, Delphine de Girardin propose une autre hypothèse pour expliquer la simplicité et l'absence de mondanités qui caractérisent la langue enfantine. Selon la conteuse, non seulement les enfants n'affichent pas de faiblesse au niveau de l'utilisation sociale de la langue, mais de surcroît, ils reconnaissent avec plus de lucidité que les adultes ce qui, dans les discours, relève de la convention. Si les enfants s'expriment sans galanteries, ce n'est pas parce qu'ils ne maîtrisent pas les codes sociaux régissant la production de discours, mais bien parce que ces derniers les rebutent. C'est à tout le moins la conclusion que l'on est forcé de tirer suite à la lecture du chapitre 5 du conte, intitulé « Le langage à la mode »<sup>48</sup>. Dans ce segment, le jeune héros, un enfant italien nommé César, explore l'île des Marmitons, sur laquelle sa barque s'est échouée. Il remarque tout particulièrement l'étrange vocabulaire qu'utilisent les habitants de cette contrée :

Il s'aperçut bientôt, en écoutant les diverses conversations des courtisans qui marchaient devant lui, que tous les mots dont ils se servaient étaient des termes de cuisine, que toutes les images de leurs discours étaient empruntées à l'art culinaire. Cela s'expliquait à merveille : la reine étant fort gourmande, il était tout

---

<sup>48</sup> *L'intérêt de Delphine de Girardin pour tout ce qui se rapporte à la mode et aux codes sociaux traverse l'entièreté de son œuvre. Cf. chapitre 2, p. 70 (note de bas de page).*



simple que les gens de sa cour, pour lui plaire, cherchassent à flatter, dans leur langage, la passion qui la dominait<sup>49</sup>.

Césaro identifie correctement ce qui, dans les discours des Marmitons, relève de la convention, et il reconnaît qu'il s'agit là d'un usage social de la langue, usage motivé uniquement par le désir de plaire. Néanmoins, la suite du chapitre révèle que si l'enfant remarque les étranges habitudes langagières de ses hôtes, il ne les cautionne pas pour autant :

Césaro n'approuvait point du tout ces sobriquets, qui auraient paru de mauvaise compagnie dans tout autre pays; mais comme il voyait clairement que ce mauvais goût était le bon ton de la cour, il résolut de l'imiter. Aussi, lorsqu'il fut présenté à la reine Marmite, et qu'elle lui demanda de quel pays il venait, au lieu de dire tout simplement : Je viens de Naples, il répondit qu'il arrivait du pays des macaroni<sup>50</sup>.

En prêtant à son jeune personnage une telle réflexion, Delphine de Girardin souligne le caractère factice et aléatoire du goût mondain, qui a plus à voir avec un conformisme intéressé qu'avec les notions absolues du Beau et du Bon<sup>51</sup>. D'ailleurs, la narratrice explique que la langue mondaine, ainsi truffée de termes culinaires, embarrasse les écrivains marmitons: « Les poètes [sic] seuls murmuraient de ce langage, qu'ils ne pouvaient se permettre d'imiter, parce qu'il n'était pas du tout poétique, et que d'ailleurs, il les entraînait dans des périphrases sans nombre<sup>52</sup>. »

<sup>49</sup> Delphine de Girardin, « L'Île des Marmitons » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. I, p. 115-116.

<sup>50</sup> *Ibid.*, t. I, p. 123.

<sup>51</sup> *Tout porte à croire que l'auteur met dans la bouche de Césaro ses propres convictions. En effet, dans les cercles mondains auxquels elle appartient et au sein des salons qu'elle tient, Delphine de Girardin se fait surtout remarquer par la liberté d'expression qu'elle affiche et qu'elle encourage. (cf. Madeleine Lassère, Delphine de Girardin : journaliste et femme de lettres au temps du romantisme, Paris, Perrin, 2003, p. 97.)*

<sup>52</sup> *Ibid.*, t. I, p. 118-119. *On peut certainement – mais cela constituerait un tout autre travail – établir des liens entre cette remarque et la carrière de Delphine de Girardin, qui, quelques années auparavant, célébrait les grandeurs de la France restaurée en sa qualité de Muse de la Patrie. La courte réflexion qu'elle propose – au sujet de l'inconvénient d'utiliser le langage trivial du monde*

En contrepartie du vocabulaire de convention utilisé par les Marmitons, la narratrice donne un aperçu de l'utilisation que Césaró fait habituellement de la langue. S'il n'avait pas eu à plaire à la reine Marmite et, pour ce faire, à employer les expressions qu'elle apprécie, il se serait naturellement exprimé « tout simplement ». Tout comme le cousin d'Aglaure, Césaró aurait désigné la réalité empirique – il vient de Naples – et non le fait social, qui relève ici du registre culinaire – les macaronis sont un mets typiquement napolitain. La faveur de l'auteur est clairement accordée à la version enfantine de la phrase, qui ne s'embarrasse pas d'un savoir social empêtré de préjugés – réduire la culture napolitaine aux seuls macaronis, par exemple.

Cependant, Delphine de Girardin nuance son propos en indiquant qu'une utilisation intéressée des conventions langagières peut s'avérer acceptable, mais uniquement lorsqu'elle est motivée par une stratégie consciente d'intégration et non par la singerie, la faiblesse ou le manque de discernement. Le jeune héros du conte lui sert encore d'exemple : ne connaissant pas encore l'opinion favorable que la reine a déjà de lui, Césaró, invité à se présenter devant elle, se conforme par prudence aux usages de la cour. La tactique du jeune homme fonctionne à merveille et, désignée par l'expression « gentille flatterie », elle n'est pas sanctionnée par la narratrice : « La reine fut si touchée par cette gentille flatterie, qu'elle ordonna qu'on lui donnât sur-le-champ soixante *beignets* d'or (c'était la monnaie du royaume) [...]. La reine

---

*pour s'exprimer poétiquement – peut sans aucun doute être considérée comme un commentaire sur son œuvre poétique de jeune fille.*

Marmite, au seul mot de macaroni, se sentit émue<sup>53</sup>. » Or, pour s'approprier ainsi les particularités de la langue des Marmitons, il faut admettre que César, tout enfant qu'il est, doit posséder au moins quelques habiletés langagières, car pour bien imiter, il faut, auparavant, avoir compris, analysé et maîtrisé le discours étranger.

Ainsi, César, loin de présenter un défaut de langage, est érigé en modèle : il fait preuve de lucidité en distinguant ce qui appartient à l'usage social du langage de ce qui en constitue les règles fondamentales, il préfère utiliser un langage transitif clair, dépourvu de mondanités, mais, si le besoin s'en fait sentir, il peut très bien se conformer au goût du jour en utilisant les formules à la mode puisqu'il possède, en plus d'un esprit vif – « il avait de l'esprit, [...] et surtout il n'avait aucune sottise<sup>54</sup> » –, toutes les habiletés langagières nécessaires. Il semble qu'on ne pourrait s'opposer plus brutalement aux préfaciers cités précédemment.

Pourtant c'est bien ce que fait Eugénie Foa dans les *Mémoires d'un polichinelle*, en représentant des personnages-enfants qui, en plus de maîtriser toutes les facettes de la production d'un discours, se permettent jeux de mots et détournements sémantiques, dominant les adultes précisément sur ce que les préfaciers considéraient comme leur champ de compétences propre. La conversation entre Jules et Toussaint, dans la première scène du roman, est exemplaire de ce singulier rapport que les enfants entretiennent avec la langue. Alors que le domestique réfléchit à haute voix et énonce le lieu commun suivant : « Quand les

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, t. I, p. 125-126.

<sup>54</sup> *Ibid.*, t. I, p. 110.

enfants ont quelque chose en tête... », Jean-Paul poursuit ainsi : « Et deux napoléons dans leur poche, répondit l'enfant en riant, – ils vont chez Giroux acheter un pantin<sup>55</sup>. » En une seule réplique, Jean-Paul met en évidence ce qui, dans la réflexion de son domestique, relève de l'usage social de la langue. Toussaint utilise une phrase éminemment doxique qui renvoie à un prosaïsme de convention et qui, pour cette raison, laisse entendre beaucoup plus que ce que les simples mots employés disent. En effet, ce n'est qu'à partir de connaissances sociales que l'on peut attribuer la signification « les enfants sont entêtés » aux vocables prononcés par Toussaint.

Lorsque l'on considère – avec un brin de naïveté toute enfantine, certes – la réplique de Toussaint strictement du point de vue des règles syntaxiques les plus élémentaires, on ne peut nier qu'elle soit fautive : elle est constituée d'une subordonnée qui ne se rattache pas au verbe de la principale, puisque cette principale est inexistante, ou plutôt, sous-entendue. C'est justement à travers ce sous-entendu que se fait sentir la doxa, laquelle transforme l'erreur syntaxique en une figure de style – l'aposiopèse<sup>56</sup> – et donne un sens véritable à ce qui n'était qu'une phrase fautive. Cette « faute », Jean-Paul la corrige dans sa réplique en replaçant la subordonnée en situation de dépendance par rapport à une principale, laquelle n'est cependant pas celle que le lecteur – ou Toussaint, d'ailleurs – attendait. En effet, si la suite conventionnelle et sous-entendue de l'énoncé de Toussaint devrait contenir

---

<sup>55</sup> E. Foa, *op. cit.*, p. 8.

<sup>56</sup> *Aposiopèse (ou réticence)* : sorte d'insinuation par un silence qu'on prend bien soin d'annoncer pour donner plus d'importance à ce qu'on tait. (Cf. Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991, p. 235)

une généralité typique du lieu commun – « [...], rien ne peut les empêcher d’accomplir leurs projets », par exemple –, la principale proposée par Jean-Paul, elle, s’applique à la situation particulière dans laquelle il se trouve. Ce faisant, il dévoile le caractère vide et factice de ces énoncés généraux et fourre-tout que les adultes utilisent abondamment – Mme Choppart affirmait qu’ « il faut bien qu’enfance se passe » –, mais qui ne parviennent pas à décrire adéquatement la situation réelle. La précision que fournit Jean-Paul replace avec lucidité le fondement des rapports de force entre son domestique et lui. Ce n’est plus pour des raisons étrangement fatalistes – les enfants étant têtus par nature, il est vain, pour les adultes, de tenter de les brider – que Toussaint accompagne Jean-Paul, mais bien parce que c’est le gamin qui, possédant de l’argent, détient le pouvoir de commander<sup>57</sup>. À cette domination financière correspond une domination langagière : comme le fait remarquer Toussaint, « les enfants d’au jour d’aujourd’hui ont réponse à tout<sup>58</sup> ».

De l’analyse de ces répliques, on pourrait conclure que la différence entre Jean-Paul et son domestique se situe dans le rejet ou le recours à des formulations figées par l’usage courant. Or, aussi surprenant que cela puisse paraître, quelques lignes plus loin, c’est au tour de Jean-Paul d’utiliser une expression doxique par excellence : un proverbe. Toussaint, qui avait fait remarquer à Jean-Paul que ce dernier aurait pu attendre au lendemain avant d’aller acheter son pantin, se fait chapitrer ainsi par le gamin : « Jules dit d’un ton sentencieux : – Un sage a dit : ne

---

<sup>57</sup> Cf. chapitre 2, p. 82-83.

<sup>58</sup> E. Foa, *op. cit.*, p. 9.

renvoie jamais à demain ce que tu peux faire aujourd'hui...<sup>59</sup> » Certes, en insérant un proverbe dans son discours, Jean-Paul fait appel à un aspect social de la langue. Cependant, si cette locution est commune, l'usage que le gamin en fait, lui, ne l'est pas. En effet, Jean-Paul utilise la phrase sans toutefois assumer les valeurs – l'ardeur au travail, le sens des responsabilités – qui sont transmises à travers elle. Ces valeurs encadrent l'usage du proverbe en précisant le sens que doit prendre le pronom « ce » : ne renvoie jamais à demain *la tâche importante* que tu peux faire aujourd'hui. En utilisant cette expression pour justifier l'achat d'un joujou, Jean-Paul retire le proverbe du carcan imposé par l'usage habituel et lui redonne toutes les possibilités de signification que les termes qui le composent autorisent. Par ailleurs, l'utilisation inhabituelle de cette maxime permet au gamin de remettre en question l'échelle de valeurs servant à déterminer quelles sont les *tâches importantes* qu'il ne faut pas remettre à demain. La subjectivité de l'enfant prend ici le pas sur l'opinion des adultes : acheter un jouet, pour un enfant – défini ailleurs comme étant celui qui joue –, voilà bien une *tâche importante*.

Cet extrait des *Mémoires d'un polichinelle* permet de confirmer les hypothèses proposées précédemment au sujet de la distinction entre le discours des enfants et celui des adultes. Il est clair que cette distinction ne se trouve pas simplement dans le choix de certaines expressions, mais plutôt dans le rapport que les enfants entretiennent avec la langue et avec les dimensions sociales de la communication. Il a été établi que les jeunes héros possèdent les habiletés nécessaires pour s'exprimer correctement et pour dissocier ce qui, dans un discours,

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

relève des règles linguistiques fondamentales de ce qui n'appartient qu'aux conventions mondaines de l'élocution. Une fois la langue dépêtrée des traces de l'usage et des conventions, les enfants l'utilisent naturellement de la façon la plus claire et la plus transitive. Les mots et les phrases sont libres de signifier au-delà du sens que leur fixe le savoir social, et les seules règles à appliquer sont celles inhérentes à la langue elle-même.

Le langage est, pour les enfants, un instrument servant à explorer les diverses facettes de leur subjectivité, et non à se conformer et à se dissoudre dans la voix du discours commun. Les adultes, parce qu'ils utilisent abondamment clichés et lieux communs sans jamais se questionner sur leurs fondements axiologiques, sont réduits à l'état de transmetteurs d'une parole qui ne leur appartient pas, ou plutôt qui appartient à tous et à personne en même temps. À l'opposé, la parole des enfants, parce qu'elle s'attache au réel sans l'appréhender à travers des présupposés et des partis pris et parce qu'elle ne puise pas dans le bassin des périphrases habituelles et des formules obligées, est le lieu de l'élaboration de leur subjectivité. Cette subjectivité n'est pas celle des enfants en général, ou de l'enfant-type, mais celle de chacun des enfants, pris individuellement. En effet, les jeunes héros entretiennent tous un rapport semblable avec la langue, lequel les détermine en tant qu'enfants, mais ils affichent leur personnalité par l'entremise de la singularité de leurs répliques : César, sage et courageux, choisit consciemment et stratégiquement de se conformer aux usages des Marmitons; Jules, futé et plaisantin, se moque des proverbes de son domestique; Jean-Paul, rebelle et doté d'une individualité forte, choisit un vocabulaire rustre mais très expressif.

Derrière cette opposition entre enfants et adultes se profile un véritable changement de paradigme épistémologique. Les valeurs et les évidences qui sous-tendent l'utilisation doxique de certains énoncés sont profondément différentes, et la communication entre les deux univers n'est possible qu'en reconnaissant la distance qui les sépare. Il n'est pas d'énoncés vrais ou faux, d'emplois justes ou erronés de la langue. Ce qui, pour les adultes, relève de l'évidence, peut paraître douteux dans l'univers enfantin, de même que ce qui, dans l'univers enfantin, découle de la logique la plus élémentaire et la plus forte, est sanctionné pour cause de trivialité par les adultes. Cette relativité est notamment perceptible dans l'analyse des premières répliques du dialogue entre Jules et Toussaint. Selon que l'on adopte le point de vue de l'enfant ou de l'adulte, on constate que Toussaint n'est pas le seul à commettre une faute. En effet, lorsqu'on se situe du côté de l'enfant, lequel ne s'occupe que de la seule application des normes linguistiques, on peut reprocher au domestique d'utiliser des subordonnées sans principales. Mais si l'on se place du côté des adultes, on peut tout aussi bien considérer que le gamin contrevient aux règles sociales de la communication en ne saisissant pas le sens conventionnel de l'énoncé. Dans ce contexte, aucun des deux interlocuteurs n'a tort ou raison et c'est la notion même d'erreur qui est remise en question. Il est une façon adulte et une façon enfantine d'utiliser la langue, voilà tout.

\* \* \*



La liberté d'interprétation et de production de sens que les personnages-enfants affichent dans leur rapport à la langue n'est pas sans rappeler la relation qu'ils entretiennent avec le jouet, telle qu'elle a été analysée dans la première partie de ce chapitre. Ce que Brougère affirme à l'égard du jouet s'applique parfaitement à la langue et à la façon dont les personnages-enfants dans les romans à l'étude l'utilisent :

Ce à quoi on réserve le vocable jouet ne semble pas s'épuiser dans une fonction limitée. Quelle est la fonction d'une poupée, d'une figurine, d'une automobile miniature? On doit reconnaître à l'objet jouet une autre dimension que la fonction. Il s'agit d'une dimension symbolique qui renvoie à sa signification. En représentant quelque chose, l'objet a du sens, signifie au-delà de sa vocation fonctionnelle<sup>60</sup>.

De même que le jouet, lorsqu'il est mis entre les mains d'un enfant, peut être utilisé de plusieurs façons, les syntagmes, lorsqu'ils sont utilisés par des enfants, ne sont pas confinés au seul sens que leur attribue la doxa. À partir de ce constat, on voit comment la créativité, entendue comme « un nouvel usage pour l'utilisateur, et non une nouveauté absolue<sup>61</sup> », peut se déployer : « Par sa manipulation, le jouet permet à l'enfant une appropriation personnalisée, voire une invention, une création sur la base d'une structure préexistante<sup>62</sup>. »

Brougère ne s'étonnerait pas de la similitude entre les comportements des personnages-enfants à l'égard des jouets et leur attitude à l'endroit du vocabulaire, puisqu'il fait remarquer, au sujet des premiers, qu'« il ne s'agit là de jouets que du point de vue de l'adulte. Pour l'enfant, ce ne sont que des objets de son

---

<sup>60</sup> G. Brougère, *op. cit.*, p. 24.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 26.

environnement déjà privilégiés en ce qu'on lui en laisse un usage libre<sup>63</sup>. » Il n'y a donc pas lieu d'établir une distinction ontologique entre le jouet et le reste de l'environnement dans lequel l'enfant évolue. La seule différence se situe dans la façon *autorisée* de les utiliser. Cette autorité, les enfants représentés la rejettent, en se permettant de nombreux déplacements de sens et de fonction, tant au niveau du langage qu'en ce qui concerne les aspects les plus matériels de leur univers. Tout se passe comme si les enfants appréhendaient le monde qui les entoure de la même façon qu'ils manipulent leurs poupées, ou plutôt, comme si l'univers enfantin était lui-même un immense coffre à jouets, au sein duquel jeu, liberté et subjectivité font office de nouvelles normes, remplaçant celles de l'univers des adultes, où dominant l'immuabilité du lien signifiant-signifié et l'objectivité des normes fixées par la doxa.

Jouer – Brougère semble l'oublier – c'est aussi s'offrir en spectacle, jouer la comédie. Les enfants représentés dans les récits à l'étude s'adonnent régulièrement à ce type de jeu en s'improvisant adultes le temps de quelques répliques. Au sein de ces jeux de rôles, les vocables, autant que les poupées, tiennent lieu d'accessoires. Les jeunes héros se servent similairement des éléments linguistiques et matériels qui les entourent afin de jouer la comédie du monde adulte. Ce faisant, les auteurs, par l'entremise des représentations d'enfants au sein de leurs fictions, dévoilent un scandale : être adulte, c'est confondre le jeu de rôle avec la réalité, c'est prendre les conventions sociales pour des vérités absolues et c'est diluer sa subjectivité et son *moi* authentiques dans les généralités vides et les lieux communs.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 18.

## ***Chapitre 2. De l'enfant modèle aux modèles d'enfants***

### ***2.1 La littérature enfantine entre ludisme et didactisme***

Les ouvrages pour la jeunesse de tous les genres et de toutes les époques ont été pensés et conçus en fonction de l'effet pragmatique que les auteurs souhaitent produire sur un public dédoublé : les enfants, qu'il faut séduire, et leurs parents, qu'il faut convaincre. Ce dédoublement asymétrique du pacte pragmatique constitue le caractère distinctif qui permet à la littérature enfantine de se constituer en secteur autonome de la production livresque. Les écrits destinés à un jeune public sont traversés par la tension qui existe entre leurs deux fonctions antinomiques et complémentaires : instruire et divertir. Les auteurs d'ouvrages pour la jeunesse de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle expriment, dans leurs préfaces, leur volonté de concilier ces deux visées :

Cet ouvrage a double objet d'amuser les enfants et de les porter naturellement à la vertu<sup>1</sup>.

Rien n'est peut-être plus difficile que d'écrire pour les enfants. Il faut, tout à la fois les instruire et leur plaire : il faut que dans les ouvrages qui leur sont destinés, l'agréable soit joint à l'utile, et il arrive trop souvent que l'un nuit à l'autre. Trop de simplicité les dégoûte, trop d'éclat les éblouit [...]. Ainsi, l'on manque presque toujours ou de les instruire en les amusant, ou de les amuser en les instruisant<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Arnaud Berquin, « Avertissement » dans *L'Ami des enfants*, Paris, Pissot-Barrois (1782-1783), cité par J.-P. Gourévitch, *op. cit.*, p. 99.

<sup>2</sup> Joseph Reyre, *Le Mentor des enfants*, Paris, C. P. Berton (1786), cité par J.-P. Gourévitch, *op. cit.*, p. 98

Alors que Berquin prône un équilibre entre les deux fonctions<sup>3</sup>, l'abbé Reyre témoigne de la difficulté à allier les deux visées pragmatiques, sans que l'une ne prenne le pas sur l'autre.

La parité entre ludisme et didactisme à laquelle aspirent Berquin et l'abbé Reyre reflète les préoccupations des auteurs de littérature enfantine de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, lesquels tentent de concilier l'héritage de Fénelon et des moralistes avec la conception émergente de la vie de famille façon bourgeoise. De manière générale, il existe un lien très fort entre la conception de l'enfance et la proportion de morale et de divertissement que les auteurs proposent à leurs jeunes lecteurs dans les ouvrages qui leur sont destinés. Chaque auteur détermine le dosage entre ces deux éléments en fonction de la place attribuée à l'enfant dans un certain état de société et de la posture que l'auteur adopte à l'égard de la doxa – un auteur peut reconduire la conception de l'enfance en vigueur ou, au contraire, prendre ses distances vis-à-vis de certaines idées reçues. Le contenu du récit s'établit selon la représentation idéale que se forge un écrivain du lecteur auquel il s'adresse. Lorsque l'on conçoit l'enfant comme un adulte en devenir, un être à dresser, la morale et le didactisme prennent le pas sur l'agrément, lequel est relégué au second rang et sert surtout à « faire passer la pilule du précepte<sup>4</sup> ». À l'opposé, dès lors que l'on attribue à l'enfant une subjectivité qui lui est propre – qui plus est, lorsque cette subjectivité s'élabore en lien avec le jeu –, c'est au tour de la morale de se subordonner aux intentions

---

<sup>3</sup> *On est en droit de se demander si les récits de Berquin constituent bien la concrétisation de ses intentions professées dans l'Avertissement de L'Ami des enfans. En effet, les berquinades sont empreintes d'une sensibilité un peu mièvre et leur contenu est surtout axé sur la transmission de préceptes moraux. (Cf. J. de Trigon, op. cit., p. 35.)*

<sup>4</sup> J.-P. Gourévitch, *op. cit.*, p. 90.

ludiques de l'auteur. Ainsi, la solution auctoriale de cette tension entre ludisme et didactisme est à la fois le résultat d'une conception de l'enfance qui lui est antérieure, et le lieu de l'élaboration de cette conception. En trouvant un équilibre qui le satisfait, l'auteur en vient effectivement à préciser les valeurs sur lesquelles doivent porter les morales à enseigner, ainsi qu'à définir ce qu'il croit susceptible d'amuser l'enfant-lecteur.

On l'a vu, les enfants sont, pour Delphine de Girardin, Louis Desnoyers et Eugénie Foa, des êtres essentiellement différents des adultes. Le rapport particulier que les jeunes personnes entretiennent avec le monde – rapport perceptible à travers les jeux auxquels ils s'adonnent et l'utilisation qu'ils font de la langue – constitue la propriété autour de laquelle cette distinction s'articule. De l'avis des trois auteurs, il est inutile de forcer un enfant à devenir un adulte; en plus d'être vaine, cette opération serait regrettable puisque les enfants risqueraient d'y perdre l'authenticité qui les caractérise. D'après ces conclusions, on est en droit de se demander quelle place peuvent occuper la morale et l'instruction dans des récits qui présentent le caractère enfantin comme une qualité à cultiver auprès de leur jeune public.

D'un point de vue théorique, un auteur de littérature enfantine ne pourrait évacuer totalement l'une ou l'autre des visées pragmatiques de son œuvre. Le ludisme sera toujours présent sous la forme minimale du plaisir que procure la lecture d'une histoire bien construite et bien écrite. Parallèlement, on pourra toujours tirer un apprentissage de n'importe quelle fiction, même lorsqu'elle repose presque uniquement sur le plaisir du jeu de mot. Selon Marc Soriano, pionnier de la critique

littéraire d'ouvrages destinés à l'enfance, « cette littérature sans message en contient au moins un : la confiance faite à l'enfant et à son imaginaire<sup>5</sup> ».

Les auteurs des récits à l'étude signalent eux-mêmes dans leurs préfaces que, bien que leur entreprise d'écriture soit dominée par le désir de plaire aux enfants<sup>6</sup>, ils n'en ont pas moins l'intention de fournir quelques leçons et apprentissages divers. Certes, les auteurs du *Journal des Enfants* affirment, en s'adressant à leur jeune public, que « tout le monde veut contribuer à [leur] amusement » et que « ce seront donc les hommes les plus remarquables dans tous les genres qui travailleront à [leurs] plaisirs<sup>7</sup> ». Or, cela ne les empêche pas d'avoir aussi le projet d'inculquer aux enfants quelques notions civiques en tirant des leçons de l'Histoire : « Le plus souvent, au lieu de vous faire des contes, nous vous dirons de l'histoire ; ce sera tout aussi amusant, tout aussi terrible que vos contes de fées : en même temps, ce sera plus utile et plus vrai<sup>8</sup>. »

Dans la préface des *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Delphine de Girardin propose une proportion entre ludisme et didactisme qui rappelle celle des

---

<sup>5</sup> Marc Soriano, « Le degré zéro du message? », dans Jean Glénisson et Ségolène Le Men (dir.), *Le livre d'enfance et de jeunesse en France*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994, p. 11.

<sup>6</sup> *Si les préfaciers insistent autant sur la présence du divertissement dans leurs textes liminaires, c'est aussi parce que ces derniers sont, pour la première fois, adressés non pas aux parents et précepteurs, mais directement aux enfants – cette désignation prenant parfois les allures de l'appel révolutionnaire aux citoyens : « Enfants! » (« À nos enfants », *Journal des Enfants*, n° 1 (1832), p. 1.). Il va sans dire que l'argumentation publicitaire s'opère différemment selon qu'elle s'adresse aux enfants ou aux adultes. Les auteurs ont tout intérêt à insister sur le caractère ludique de leurs récits s'ils veulent séduire les jeunes lecteurs. Par ailleurs, leur choix de s'adresser directement aux enfants suggère que ces derniers constituent dès lors un public autonome, capable de juger par lui-même de ce qui lui convient. Cette remarque au sujet de l'autonomie des enfants trouvera tout son sens dans la suite du présent chapitre.*

<sup>7</sup> « Portrait de Jean-Paul Choppart », *Journal des Enfants*, n° 4 (1832), p. 121.

<sup>8</sup> « À nos enfants », *Journal des Enfants*, n° 1 (1832), p. 1.

auteurs du *Journal des Enfants*. D'une part, la préfacière se propose d'offrir à ses jeunes lecteurs des contes aussi divertissants que possible, qui peuvent même, selon ses dires, remplacer le jeu chez les enfants que la maladie empêche de s'amuser autrement :

Mais, hélas! il est de pauvres petits enfans qui ne peuvent pas jouer, qui sont retenus dans leurs lits par la fièvre, la rougeole et d'autres souffrances, quelques fois par de graves accidens; [...] de pauvres petits malades qui sont entourés de joujoux inutiles [...]: il faut bien les distraire, les amuser par des livres, ceux-là, et c'est pour eux que j'écris<sup>9</sup>.

D'autre part, cette volonté ludique affichée est contrebalancée – timidement – par des intentions moralisatrices :

Ce livre ne convient qu'à une tante ; il y a tout juste la petite morale entortillée, le timide sermon, d'une autorité balancée, l'inutile et faible conseil d'une voix qui sait n'être pas écoutée. Ma morale craintive se cache en riant, sous des torrens de plaisanteries<sup>10</sup>.

C'est sans grande surprise que l'on constate qu'au sein des récits, le désir d'amuser a le dessus sur les intentions moralisatrices. Cela ne signifie pas pour autant que toute morale est évacuée de la fiction, loin de là : la différence se situe sur le plan de la primauté accordée au ludisme au détriment des préceptes moraux. Jusqu'alors, les ouvrages pour la jeunesse avaient tendance à utiliser le plaisir que procure la fiction comme prétexte pour inculquer une morale aux enfants. À partir des années 1830, c'est l'enseignement de préceptes moraux qui constitue un prétexte, une excuse pour proposer aux jeunes enfants de la fiction amusante.

---

<sup>9</sup> D. de Girardin, « Préface » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. I, p. 9-10.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 6-7.

Ce rapport entre les deux visées pragmatiques se perçoit autant dans les textes liminaires que dans les récits eux-mêmes. Le récit des *Aventures de Jean-Paul Choppart* est sans aucun doute celui des trois récits qui affiche avec le plus d'ostentation sa visée moralisatrice. Malgré cela, l'analyse de certains passages permet d'affirmer, avec Francis Marcoin, que « la visée éducative [de l'auteur] justifie une certaine complaisance à donner des coups [à Jean-Paul Choppart], marquant par là que tout texte édifiant doit passer par des malheurs, qui sans doute ne sont pas sans réjouir l'enfant lecteur<sup>11</sup>. » Dans le roman de Desnoyers, la morale fournit une excuse au ludisme : bien souvent, elle survient à la dernière minute, comme pour légitimer la liberté que l'auteur prend en offrant à ses lecteurs des passages avant tout distrayants. C'est exactement ce qui se produit dans les premières pages du second tome des *Aventures de Jean-Paul Choppart*. Le premier chapitre, intitulé *Grand programme du spectacle*, est constitué presque entièrement du long discours publicitaire du Marquis de la Galoche, lequel tente d'inciter les villageois à assister au spectacle de sa troupe. Pendant onze des treize pages de ce chapitre, le coloré Marquis énumère les fantaisies que sa troupe promet de déployer : chiens savants, avaleurs de sabres, lièvre jouant du tambour, combat à mort entre deux ours blancs, prestidigitation, présentation d'« authentiques sauvages », etc. Chaque activité est décrite avec force détails et exagérations, stimulant l'imagination du lecteur, lequel éprouve assurément un grand plaisir à se représenter toutes les merveilles promises par le Marquis de la Galoche. Ce passage tendu vers le ludisme est comme repris en main par le narrateur à la toute fin du chapitre :

---

<sup>11</sup> F. Marcoin, *loc. cit.*, p. 435.



Je vous ai rapporté, mes jeunes amis, les paroles textuelles du *Marquis de la Galoche*, afin de bien vous montrer tout ce qu'il y a de faux, de hableur, de menteur, d'ignoble même dans les discours des gens de cette espèce ; et afin de vous ôter, pour l'avenir, l'envie de vous arrêter, comme des badauds, à écouter les jongleurs qui peuplent malheureusement nos rues et nos places publiques<sup>12</sup>.

Cette morale, insérée *in extremis* par l'auteur, ne constitue manifestement pas une justification convaincante ni un vaccin suffisant au plaisir que procure la lecture du discours du Marquis, qui, selon Marcoin, « trahit une superbe jubilation langagière dans la lignée du pantagruélien de Rabelais<sup>13</sup>. » Une génération plus tard, il semble que l'on soit déjà bien loin de l'équilibre parfait entre ludisme et didactisme, souhaité par Berquin et l'abbé Reyre.

À la lumière des précédentes remarques, on comprend à quel point il importe, dans l'analyse des trois récits, de manipuler les morales avec prudence, dans la mesure où ce qui est prêché explicitement par le narrateur n'est pas toujours ce que la diégèse donne à penser. De cette « grande équivoque du projet moral<sup>14</sup> », selon l'expression de Marcoin, il ne faut cependant pas conclure trop rapidement que les récits à l'étude sont exempts d'enseignements. Les leçons affichées formellement ne sont pas les seuls apprentissages que les récits fournissent aux enfants. En effet, la fiction, parce qu'elle produit une représentation de la société, contient un certain type de savoir<sup>15</sup>. Dans ce cas précis, ce savoir issu de la fiction permet aux jeunes lecteurs de connaître le monde qui les entoure et la place qui leur revient à l'intérieur de celui-

<sup>12</sup> L. Desnoyers, *op. cit.*, t.II, p. 12-13.

<sup>13</sup> F. Marcoin, *loc. cit.*, p. 437.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>15</sup> Jacques Dubois, « Socialité de la fiction », conférence donnée au Collège de sociocritique de Montréal, texte inédit (à paraître en 2007 dans *Modernités*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux).

ci. Ce type de connaissances ne se perçoit pas uniquement dans les morales – au sens propre, comme celles que l'on retrouve dans les fables de l'Ancien Régime, dans les contes de fées, ou encore dans les berquinades – mais plutôt par le biais de modèles et d'antimodèles qui sont proposés aux jeunes lecteurs et dont ils peuvent tirer plusieurs conseils pratiques au sujet de la conduite à adopter.

En observant le parcours des jeunes héros dans le récit, en s'attachant à la valorisation ou à la condamnation de certains de leurs comportements par le narrateur, et en examinant le rapport qu'entretient le narrateur avec ses jeunes lecteurs, il est possible de dresser un portrait de l'enfant idéal, tel qu'il est imaginé par les écrivains des années 1830. Car si, comme on l'a remarqué dans le premier chapitre, les récits pour l'enfance de cette époque ne se donnent pas pour objectif de forcer leurs lecteurs à devenir des adultes, ils tentent à tout le moins de les encourager à devenir de meilleurs enfants. Cet enfant modèle, Delphine de Girardin, Eugénie Foa et Louis Desnoyers lui attribuent une qualité principale : l'autonomie. Celle-ci est encouragée à se manifester dans deux secteurs : l'enfant exemplaire est celui qui *connaît et raisonne* par lui-même, puis qui *agit* par lui-même.

## ***2.2 L'empirisme comme pédagogie : connaître et raisonner par soi-même***

L'empirisme est une théorie épistémologique qui prend racine en Angleterre aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles dans les travaux de penseurs tels que Francis Bacon, Thomas Hobbes et John Locke. En France, ce mouvement philosophique connaît son

véritable essor au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que Condillac, s'intéressant aux travaux de son contemporain anglais David Hume, collige ses réflexions dans l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1749). De façon générale, les philosophes empiristes considèrent que le fondement et la première source de la connaissance du monde se trouvent dans l'expérience sensible. Au XIX<sup>e</sup> siècle, cette philosophie est plus particulièrement liée aux méthodes inductives, lesquelles prônent l'utilisation de l'inférence généralisante dans la recherche des vraies causes ou des vrais antécédents, ainsi qu'à la thèse sensualiste, qui suggère d'expliquer l'origine des idées à partir de la sensation. À la suite de Locke, plusieurs empiristes rejettent l'hypothèse des rationalistes, selon lesquels des idées innées sont la source de notre appréhension du monde, et comparent l'esprit humain à une *tabula rasa*, un canevas vierge sur lequel s'impriment les expériences du monde telles qu'elles ont été recueillies par les sens.

L'empirisme découle aussi de la thèse de l'existence d'un monde extérieur indépendant de l'observateur, ce qui autorise ce dernier à en tirer tout le savoir possible par l'utilisation de ses sens. De ce fait, on peut affirmer que l'empirisme est, d'une part, une théorie épistémologique profondément individualiste : chaque individu est responsable de sa formation en recueillant les expériences sensibles nécessaires à la création d'idées et de savoir. D'autre part, elle se soutient d'une philosophie qui postule la possibilité d'un consensus : étant basées sur un monde extérieur indépendant et non sur un sentiment intérieur, les conclusions empiriques peuvent être démontrées publiquement – selon les empiristes, un même stimulus engendre nécessairement une impression comparable sur la *tabula rasa* de deux individus.

Le roman de Foa contient certains passages qui signalent son intérêt pour l'empirisme et pour la thèse de l'indépendance du monde extérieur. Dans les *Mémoires d'un polichinelle*, les jeunes personnages évoluent dans un univers qui se laisse déchiffrer par une observation minutieuse et par des inductions judicieuses. Cela est notamment perceptible lorsque Jules, accompagné entre autres de son père et de Polichinelle, se fait capturer par les habitants de l'île sur laquelle leur navire s'est échoué. Sans connaissance préalable au sujet de cette contrée ou de ceux qui y résident, les personnages réussissent malgré tout à déchiffrer les intentions des insulaires en observant leurs gestes. D'ailleurs, les protagonistes parviennent si bien à décoder les signes de leurs ravisseurs qu'ils arrivent à les traduire en paroles avec une perspicacité pour le moins étonnante. Ainsi, Polichinelle perçoit tout un raisonnement dans un simple regard : « On aurait pu traduire le regard de la reine par ces mots : « – Nous faisons bien de les manger aujourd'hui, car ils commencent à maigrir<sup>16</sup>. » De même, les deux frères Delord interprètent très finement les gestes du couple royal, qu'ils traduisent aussi en paroles :

Tous deux [le roi Kokoriko et la reine Kakaraka], en se faisant des signes d'intelligence, se mirent à tourner autour de ces malheureux en les examinant avec complaisance ; et dans leurs yeux cruels et étincelants de gourmandise, à la manière dont ils portaient leurs doigts réunis à leurs grosses lèvres, et au mouvement de mastication que leurs dents faisaient retentir, les deux frères Delord lisaient si clairement : – Oh! qu'ils sont gras, quel plaisir de les manger, quel bon repas nous allons faire<sup>17</sup>!

---

<sup>16</sup> E. Foa, *op. cit.*, p. 168.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 161.

Ayant observé et interprété chaque geste des autochtones, les personnages se servent ensuite du savoir ainsi obtenu pour choisir le comportement à adopter. Quelques instants avant de se faire embrocher et rôti sur le feu pour le plus grand plaisir gastronomique des anthropophages, Jules tire accidentellement la ficelle faisant remuer les membres de Polichinelle. Ce geste imprévu déclenche une vive réaction de la part des monarques et de leurs sujets :

Jules tira le fil qui faisait mouvoir mes jambes et mes bras; aussitôt, et au grand étonnement des deux frères Delord et de Jules, le roi, la reine et tous les sauvages se précipitèrent aux pieds de Jules en pleurant et en lui faisant signe de leur pardonner d'avoir voulu les mettre à la broche.

En remontant, par induction, de l'effet à sa cause, les prisonniers comprennent que la mobilité des membres de Polichinelle provoque la prosternation des sujets. Ils recommencent le mouvement, mais cette fois, de façon intentionnelle et de manière à se faire voir par la foule assemblée. Le même résultat est obtenu : lorsque les membres de Polichinelle bougent, les insulaires se prosternent, et l'équipage est sauvé.

De la sorte, dans les *Mémoires de Polichinelle*, Eugénie Foa présente des personnages évoluant dans un monde qui se laisse appréhender par les sens et par l'utilisation de l'induction, sans qu'il soit nécessaire d'en posséder une connaissance préalable. De plus, l'attitude des personnages, exemplaire de l'épistémologie empirique, est présentée comme une façon efficace d'acquérir des connaissances : c'est grâce à leur observation attentive des comportements de leurs hôtes singuliers que les protagonistes évitent la broche du roi Kokoriko.

Si les philosophes s'intéressaient à l'empirisme surtout d'un point de vue épistémologique ou scientifique, il est néanmoins possible de le traduire en des termes pédagogiques. Les idées étant consécutives à l'expérience du monde, la meilleure éducation consiste à immerger l'enfant dans ce monde et à multiplier les expériences et sensations qu'il peut éprouver. C'est Rousseau qui, le premier, a théorisé cette « pédagogie empiriste » dans *L'Émile*. Soutenant que « [l']éducation nous vient de la nature, ou des hommes ou des choses », le philosophe propose de faire précéder les leçons par l'expérience. Il affirme la nécessité de développer les sens et soutient que l'utilisation de ces derniers engendrera naturellement le développement d'autres facultés de l'esprit telles que le jugement :

Les premières facultés qui se forment et se perfectionnent en nous sont les sens. Ce sont donc les premières qu'il faudrait cultiver; ce sont les seules qu'on oublie, ou celles qu'on néglige le plus. Exercer les sens n'est pas seulement en faire usage, c'est apprendre à bien juger par eux<sup>18</sup>.

Par suite, de l'empirisme découle un système pédagogique qui donne la primauté à l'expérience sensible du monde, reléguant le savoir livresque au second plan ou à une étape ultérieure du développement de l'enfant.

C'est en ce sens que l'on peut considérer que les *Aventures de Jean-Paul Choppart* est inspiré de ce mouvement philosophique. En effet, le parcours du jeune héros éponyme est un modèle d'empirisme en ce que la connaissance qu'il a du monde ne provient pas des « rudimens, dictionnaires, classiques qu'il dérobaient, maculait et déchirait<sup>19</sup> », mais plutôt de l'expérience qu'il a de celui-ci, en le

---

<sup>18</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Paris, Garnier Frères, 1964, p. 137-138.

<sup>19</sup> L. Desnoyers, *op. cit.*, t. I, p. 11.

parcourant. D'ailleurs, le narrateur indique que, bien qu'il ait fréquenté le collège, Jean-Paul « rest[ait] tout-à-fait [sic] ignare ». Il précise aussi que les défauts du jeune héros ont été causés « par suite de sa mauvaise éducation<sup>20</sup> ». Seule « l'adversité<sup>21</sup> » saura le corriger, laquelle se manifesterait durant son périple à travers le comté. Si, avant ses aventures, Jean-Paul était un cancre notoire, l'éducation qui se base sur l'expérience du monde fera de lui un élève attentif : il remportera même le premier prix de discours latin<sup>22</sup>. Les leçons scolaires, qui, auparavant, ne lui apportaient aucun savoir, sont, à la fin du roman, dûment intégrées par l'enfant. Tout se passe comme si le passage à la pratique avait rendu possible et intelligible l'abstraction théorique.

Chez Desnoyers, la pédagogie empirique ne se fait pas sentir uniquement au sein de la diégèse. Dans le rapport qu'il entretient avec son jeune public, l'auteur offre aux enfants une stimulation apte à les conduire à connaître et s'appropriier le monde. Le projet d'écriture de Desnoyers, tel qu'il est exposé dans le récit, s'apparente à une enquête journalistique : le narrateur affirme être à la recherche d'informations au sujet du parcours de Jean-Paul, qu'il prétend relater dans ses moindres détails. Chaque livraison du roman-feuilleton se présente donc comme le compte-rendu des recherches effectuées depuis la parution de la livraison précédente :

Que devinrent nos coupables aventuriers? C'est ce que je ne sais pas encore, mes jeunes lecteurs ; mais je vous promets de m'en

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, t. I, p. 28.

<sup>21</sup> Le terme « adversité », chez Louis Desnoyers, désigne tout à la fois les infortunes du jeune héros et les défis que pose l'expérience intime du monde (ce dernier étant conçu ici comme un « challenger »). L'adversité n'est pas, a priori, un malheur ; il s'agit d'un tremplin permettant d'acquérir une morale utilitaire.

<sup>22</sup> L. Desnoyers, *op. cit.* t. II, p. 215.

informer, et si j'obtiens là-dessus des renseignements certains, je vous en ferai part dans le chapitre à venir<sup>23</sup>.

Le pacte de lecture est fondé sur la contemporanéité et l'accessibilité supposées des événements relatés : la diégèse existerait déjà dans le monde, il n'appartient qu'au narrateur – et, potentiellement, au lecteur – de la saisir.

Selon ce pacte, le rôle que se donne le narrateur est simplement de recueillir les faits et de les exposer dans son feuilleton. Le traitement des informations, la mise en commun des pistes permettant de tirer des conclusions par inférence, tout ce travail de la raison sera effectué *simultanément* par le jeune lecteur et par le narrateur. En effet, le jeune lecteur est directement interpellé par le narrateur, lequel stimule sa réflexion en lui adressant des questions. Ce que les jeunes lecteurs parviennent à conclure grâce à leur raison, le narrateur le leur confirme par les faits qu'il a « recueillis » par ailleurs. Plusieurs fois dans le texte, le narrateur et son public font ainsi équipe – en témoignent les marques de la première personne du pluriel – pour résoudre quelques énigmes :

Mais de quelle nature pouvaient être les intelligences qui existaient entre eux [le géant et le Marquis de la Galoche], si toutefois il en existait? Voilà, mes amis, ce qu'il ne m'est pas encore possible de vous apprendre. Peut-être que chemin faisant nous parviendrons à pénétrer enfin tout ce mystère, car, pour sûr, il y a quelque mystère là-dedans<sup>24</sup>.

Cet homme à la haute stature, quel était-il? Devinez mes amis... C'était encore notre géant<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, t. I, p. 85.

<sup>24</sup> *Ibid.*, t. II, p. 181.

<sup>25</sup> *Ibid.*, t. II, p. 190.



La réponse à l'énigme peut être disponible dès que la question est posée – c'est le cas dans le second exemple –, ou elle peut ne survenir qu'à la toute fin du roman – c'est le cas du premier exemple : ce n'est que dans le dernier chapitre qu'on apprendra la nature des « intelligences » qui unissent le géant et le Marquis de la Galoche. Dans tous les cas, cependant, le narrateur donne aux lecteurs l'impression que le savoir se trouve à leur portée, que ce soit parce qu'ils peuvent, à son instar, le recueillir dans le monde, ou parce que leur raison est un outil suffisant pour leur permettre d'inférer des connaissances supplémentaires à partir des informations déjà présentes dans le texte.

Chez Desnoyers, l'enfant lecteur « trouve » par lui-même la suite du roman, grâce à la curiosité qu'a provoquée chez lui la confrontation avec le monde – non pas la sienne propre, mais celle de Jean-Paul. En effet, le narrateur relate souvent les faits en adoptant le point de vue du jeune héros. Par exemple, à l'issue du chapitre cinq du premier tome, Jean-Paul a une vision pour le moins étrange depuis la cellule dans laquelle il est tenu captif : « La colère déjà faisait place à l'espoir, quand, tout à coup, il aperçut une tête, une tête sans corps, qui lui rendait visite par la chaudière de la porte<sup>26</sup> ». Plutôt que d'indiquer d'avance qu'il s'agit en fait d'un enfant – Petit-Jacques – dont Jean-Paul ne voit que la tête, le narrateur laisse à son lecteur le soin d'inférer cette hypothèse à partir des seules observations qui étaient à la portée du héros. Plus encore, en closant le chapitre sur la question : « Qu'était-ce<sup>27</sup>? », il entretient le mystère et le suspense tout en laissant aux enfants le temps de réfléchir à

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, t. I, p. 69-70.

<sup>27</sup> *Ibid.*, t. I, p. 71.

la solution de cette énigme, qu'il ne fournira qu'au chapitre suivant. Le lecteur accompagne donc le héros puisqu'il est tenu de formuler, à partir des mêmes informations que celles auxquelles aurait accès Jean-Paul, les hypothèses qui permettent à l'histoire de se poursuivre. En ce sens, le narrateur incite ses jeunes lecteurs à développer un mode de raisonnement inductif, lequel s'appuie sur une expérience du monde vécue « par procuration » à travers les mésaventures du héros.

Dans *Les Aventures de Jean-Paul Choppart*, l'autonomie que l'enfant acquiert est par conséquent en parfait accord avec la pédagogie empirique de Rousseau, selon lequel l'enfant doit connaître le monde par lui-même, grâce à ses sens et à sa raison :

Rendez votre élève attentif aux phénomènes de la nature, bientôt vous le rendrez curieux; mais, pour nourrir sa curiosité, ne vous pressez jamais de la satisfaire. Mettez les questions à sa portée, et laissez-les lui résoudre. Qu'il ne sache rien parce que vous le lui avez dit, mais parce qu'il a compris lui-même ; qu'il n'apprenne pas la science, qu'il l'invente. Si jamais vous substituez dans son esprit l'autorité à la raison, il ne raisonnera plus ; il ne sera plus que le jouet de l'opinion des autres<sup>28</sup>.

Desnoyers parvient ainsi à concilier le préjugé de Rousseau contre les livres et son propre projet d'écriture. En limitant autant que possible sa narration à l'exposition des faits, puis en créant un narrateur accompagnant le jeune lecteur dans les raisonnements qui lui permettront de poursuivre le récit, Desnoyers place résolument son roman sous le signe de la pédagogie empirique. Les deux moments de la puériculture rousseauiste ont chacun une influence sur le récit : d'une part l'importance de l'expérience intime du monde est le principe structurant de la diégèse

---

<sup>28</sup> J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 186.

du roman, d'autre part la priorité accordée à l'autonomie du raisonnement de l'enfant sous-tend la relation entre le narrateur et son jeune lecteur.

Alors que le rapport du roman de Desnoyers avec la pédagogie empiriste de Rousseau est implicite et relève du dispositif narratif, il est ostensiblement thématisé par Delphine de Girardin, qui le place au centre du premier des *Contes d'une vieille fille à ses neveux*. Dans *Noémi ou l'enfant crédule*, la conteuse relate les péripéties d'une petite fille dont le malheur a été de ne pas connaître le monde autrement que par la lecture de contes. Noémi est une petite fille de six ans, orpheline de mère et dont le père, parti à la guerre, ne peut s'occuper d'elle. La pauvre petite a été confiée aux « soins » de sa grand-mère – « une femme fort méchante, et que tout le monde fuyait à cause de sa mauvaise humeur<sup>29</sup> » – et de la domestique de cette dernière – « encore plus maussade [que la grand-mère]<sup>30</sup> ».

À son âge, la jeune fille ne connaît rien du monde extérieur : elle reste continuellement dans la demeure de sa grand-mère, dont les volets sont toujours fermés.

Jamais la verdure de la campagne n'avait réjoui ses yeux, à peine avait-elle aperçu le bleu du ciel; car la vieille dame ayant la vue très-affaiblie, ne permettait pas qu'on ouvrit les fenêtres de son appartement. [...] Noémi n'avait jamais rien entrevu qui charmât ses regards d'enfant<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> D. de Girardin, « Noémi ou l'enfant crédule » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. I, p. 18.

<sup>30</sup> *Ibid.*, t. I, p. 18.

<sup>31</sup> *Ibid.*, t. I, p. 19.

Sans joujou avec lesquels s'amuser, la petite fille se distrait en lisant les livres de contes que son père lui a envoyés. N'étant pas précédées de l'expérience sensible du « vrai » monde, ces lectures ont un effet terriblement néfaste sur l'éducation de Noémi : « Elle ne comprenait pas toujours ce qu'elle lisait, car elle avait vu si peu de chose<sup>32</sup>! » N'ayant personne à ses cotés qui puisse – ou qui veuille – guider sa lecture, elle ne distingue pas le réel de la fantaisie :

Comme personne ne prit la peine d'observer les impressions que cette lecture faisait naître en son esprit, et de rectifier ses idées, toutes ces choses entrèrent dans sa tête pêle-mêle et s'y logèrent comme elles le voulurent; les ogres qui mangent les enfants, les rats qui s'invitent à dîner, les chiens et les loups qui causent de leurs affaires, les citrouilles qui deviennent des carrosses, les ours qui se promènent dans les jardins, les bottes qui font sept lieues en un pas, et mille autres merveilles semblables, tout cela entra dans sa croyance sans obstacle et sans la moindre objection<sup>33</sup>.

Il est intéressant de remarquer que le vocabulaire et les métaphores employés pour expliquer la déformation de l'esprit de Noémi sont ceux de l'épistémologie empirique : il est question d'« impressions » qui, se logeant dans l'esprit, constituent les idées, et de « choses qui entrent dans la tête », s'imprimant comme sur une *tabula rasa* lockienne.

Dans son conte, Delphine de Girardin identifie trois causes aux carences intellectuelles de Noémi. La première – et la principale – est l'antécédence du savoir livresque sur l'expérience sensible du monde. La seconde résulte de l'absence de supervision de l'apprentissage par un adulte compétent. En effet, si Noémi avait profité des conseils et de l'assistance d'un parent ou tuteur, qui lui aurait indiqué le

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, t. I, p. 22.

<sup>33</sup> *Ibid.*, t. I, p. 27-28.

mode de lecture approprié aux contes merveilleux dont elle raffole, les dommages entraînés par l'absence de contact empirique avec le monde auraient pu être limités. À la différence des deux précédentes, la troisième cause du dérèglement intellectuel de Noémi en est une proprement enfantine. Il s'agit en effet de l'imagination, qui trompe les sens et remplace la connaissance sensible. Que ce soit lorsqu'elle croit qu'un chien lui a parlé ou quand elle prend les cuirassiers pour des ogres, l'imagination de la petite fille *produit* des impressions et des sensations du monde qui ont peu à voir avec la réalité. Le narrateur souligne les dangers d'une imagination enfantine que ni le contact empirique avec le monde, ni la supervision d'un adulte ne brident :

Son imagination enfantine n'étant guidée par rien, s'égarait à tout moment. C'est une chose effrayante que la quantité d'idées fausses qui peut germer dans l'esprit d'une enfant qui n'a rien vu et qui pense<sup>34</sup>.

La suite du conte donne la preuve par l'exemple que ces trois facteurs peuvent causer autant la crédulité que l'incrédulité, les deux constituant des défauts tout aussi graves :

Son imagination égarée par des lectures mal faites; son esprit que personne n'avait dirigé dans ses premières croyances, après avoir ajouté foi à des merveilles impossibles, avait fini par regarder comme autant de fables ce qu'on lui disait des prodiges de la nature<sup>35</sup>.

Afin d'éviter ces défauts, il suffit de deux choses que le petit paysan, martyr de l'empirisme, énonce à la fin du conte. En constatant l'existence réelle de la marée, et en le faisant remarquer à Noémi, l'enfant s'exclame : « Vous le voyez bien, maman

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, t. I, p. 24.

<sup>35</sup> *Ibid.*, t. I, p. 56.

avait raison<sup>36</sup>. » En effet, il s'agit bien de « voir », de recueillir un savoir par les sens, ainsi que de s'en rapporter à l'apprentissage dispensé par les adultes, lesquels, comme la mère du petit paysan, ont raison.

Par cette procédure de mise en texte, ce premier conte du recueil semble constituer une charge en règle contre la littérature enfantine, laquelle détourne les jeunes lecteurs du monde réel. Cela paraît bien étrange, quand on songe que quelques pages plus tôt, dans la préface, Delphine de Girardin insistait sur l'importance du plaisir que peut procurer la fiction. En fait, les deux opinions ne sont pas contradictoires. La littérature enfantine peut amuser, et de fait, amuse généralement<sup>37</sup>. Or, selon l'auteure, l'amusement que procurent les récits destinés à un jeune public constitue précisément leur plus grand, sinon leur seul mérite.

L'apprentissage du monde, les enfants doivent le faire par eux-mêmes et non en ingérant un savoir livresque. Cette morale, Delphine de Girardin l'énonce explicitement à la fin du conte :

Ce conte nous apprend, mes chers neveux, qu'il faut savoir non seulement lire, mais bien lire, c'est-à-dire bien comprendre ce qu'on lit. Il nous apprend aussi que nous pouvons croire aveuglément ce que nous disent nos parents et nos instituteurs, qui n'ont jamais intérêt à nous tromper, mais que nous devons au contraire, nous défier des auteurs et des poètes, dont le métier est d'inventer de jolis mensonges pour nous amuser. Défiez-vous donc des livres et des contes, à commencer par ceux de votre tante, mes chers neveux<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, t. I, p. 63.

<sup>37</sup> *Paradoxalement, l'auteur reconnaît que la conclusion de Noémi ou l'enfant crédule est tout sauf amusante : « Cette histoire finit d'une manière bien sombre; mais tranquillisez-vous, enfants, toutes mes leçons ne seront pas si tristes ». (Ibid., t. I, p. 68.)*

<sup>38</sup> *Ibid.*, t. I, p. 67.

L'auteure reprend ici un motif traditionnel du conte : dans l'excipit, le narrateur revient sur certains éléments de son récit afin d'en extraire les leçons et apprentissages sur lesquels il veut insister. Ce procédé repose sur un présupposé touchant les particularités mêmes du genre : le conte est un récit motivé par une fin précise, qui instruit par un dénouement moralisateur. Dans un geste paradoxal, Delphine de Girardin utilise une formule traditionnelle pour y loger une réflexion qui rompt avec le présupposé *fondant* la tradition : la morale du conte est précisément qu'il ne faut pas chercher de morale dans les contes. Consommer les contes sans se défier de leur morale, c'est, selon elle, s'exposer à mal former son esprit. Aussi vaut-il mieux apprendre par ses propres sens et se laisser distraire par les aventures de ceux qui n'ont pas obéi à ce commandement. La volonté ostentatoire de limiter la portée morale de son conte s'explique par le fait que Delphine de Girardin vise à donner à ses jeunes lecteurs un enseignement majeur : l'apprentissage de l'esprit critique.

Pour Delphine de Girardin, le savoir que fournissent les sens ne se limite pas aux lois naturelles mais concerne aussi la vie en société. Dans *L'Île des Marmitons*, la reine Marmite et le petit Césaro appliquent les préceptes de l'empirisme à des sujets sociaux et en retirent des connaissances sur les êtres humains. En effet, ils obtiennent des informations sur les sujets du royaume qui défilent devant eux, simplement en observant la façon avec laquelle ils portent leur bonnet de coton<sup>39</sup> :

D'abord, cette multitude de bonnets de coton, tous de même forme et surmontés de la même mèche, lui parut [à Césaro] pêcher par une

---

<sup>39</sup> Dans toutes ses œuvres – et en particulier dans les chroniques mondaines qu'elle signe sous le pseudonyme du vicomte de Launay –, Delphine de Girardin manifeste une fascination indéniable pour les conventions sociales, qu'elles soient de l'ordre de la mode vestimentaire, comme c'est le cas ici, ou des tendances langagières. Cf. chapitre 1, p. 39 (note de bas de page).

sorte d'uniformité qu'on pouvait accuser de monotonie; mais bientôt, son œil finit par s'exercer à saisir des nuances d'abord imperceptibles; il remarqua des différences sensibles entre un bonnet de coton et un autre; et, enfin, il découvrit qu'à la manière plus ou moins coquette ou sévère dont le bonnet était placé, on pouvait deviner le caractère et les habitudes de celui qui le portait. C'était là le secret de la reine, secret que pas un de ses ministres n'avait encore pu pénétrer.

Avec tout l'extérieur d'une marmite, cette princesse avait le regard d'un aigle, et il lui suffisait de voir un homme passer devant elle coiffé d'un bonnet de coton, pour savoir s'il était paresseux, buveur, brave ou poltron, stupide ou spirituel, fat ou bon enfant : ce système d'observation était infallible<sup>40</sup>.

Il n'est pas un sujet qui ne résiste à une observation minutieuse : même les différents traits de personnalité sont perceptibles par le « système d'observation infallible » de la reine Marmite et de César. En cela, Delphine de Girardin s'accorde avec Eugénie Foa, qui, on l'a vu, suggère aussi qu'un recours systématique aux sens permet d'obtenir des informations sur des faits aussi spécifiquement humains et sociaux que les intentions des individus.

Que ce soit en élaborant des univers romanesques qui se déchiffrent par une observation minutieuse (*Mémoires d'un polichinelle*, *L'Île des Marmitons*), en proposant aux jeunes lecteurs des modèles de raisonnements inductifs (*Les Aventures de Jean-Paul Choppart*, *L'Île des Marmitons*, *Mémoires d'un polichinelle*), en fondant leur récit sur les préceptes de la pédagogie empiriste de Rousseau (*Les Aventures de Jean-Paul Choppart*) ou en s'inspirant de cette dernière pour déconseiller aux jeunes lecteurs de chercher la science dans les livres (*Noémi ou l'enfant crédule*, *Les Aventures de Jean-Paul-Choppart*), les trois auteurs encouragent

---

<sup>40</sup> D. de Girardin, « L'Île des Marmitons » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. I, p. 105-107.



l'adoption d'un mode d'apprentissage autonome. Plutôt que de proposer à leurs jeunes lecteurs une fiction ludique « parasitée » par des fragments de savoir encyclopédique, Girardin, Foa et Desnoyers préfèrent leur offrir une méthode leur permettant d'aller trouver *ailleurs* – dans le « vrai » monde, non dans les livres – et *par eux-mêmes* les connaissances dont ils auront besoin.

### **2.3 Agir par soi-même : parcours diégétiques des jeunes héros**

Les jeunes héros des romans ne font pas qu'apprendre et raisonner par eux-mêmes, ils agissent et évoluent de façon autonome dans un univers qui, par ailleurs, ne se réduit pas au seul confort domestique. Rarement accompagnés d'adultes – notamment de leurs parents – les personnages-enfants des trois œuvres à l'étude sont souvent maîtres de leur propre destinée, que ce soit dans leurs aventures proprement enfantines, ou plus radicalement, dans leur participation aux aspects les plus « adultes » de la société : certains protagonistes entretiennent en effet des rapports avec le corps de l'État, l'appareil judiciaire ou le monde financier. Agir par soi-même, c'est-à-dire décider pour soi, et assumer les conséquences de ses actes, cela se présente comme la continuation logique du processus d'apprentissage et de raisonnement autonome étudié précédemment.

L'absence relative, ou plutôt le manque d'influence des personnages adultes dans le parcours diégétique des enfants-héros est une caractéristique que l'on retrouve, à divers degrés, dans presque tous les récits du corpus. La plupart des personnages-enfants des *Contes d'une vieille fille à ses neveux* répondent à ce critère. Ainsi, Noémi, elle qui était livrée à elle-même dans l'austère demeure de sa grand-

mère, fera tout ce qui lui plaira à sa sortie, même lorsque ses actions contreviennent aux recommandations de son père. César, l'orphelin, et ses deux compagnons de fortune arrivent seuls sur l'île des Marmitons, et c'est sans l'aide d'adultes qu'ils survivront à leurs mésaventures. Dans *Zoé ou la Métamorphose*, l'héroïne éponyme subira seule les conséquences que son effronterie lui aura causées, et trouvera d'elle-même le moyen de revenir au foyer. Delphine de Girardin expose, dans *La Fée Grignotte*, les stratagèmes employés par des élèves pour repousser la souris malicieuse qui les fait rire en classe, ce qui entraîne la colère de leur maître. Les écoliers parviendront seuls – et en dépit des retenues infligées par leur instituteur – à trouver une solution à leur problème. La situation d'Aglaure, héroïne de *La danse n'est pas ce que j'aime*, peut sembler différente de celle des jeunes héros présentés précédemment. En effet, les parents de la fillette sont présents dans le récit, et ils sont bel et bien une figure d'autorité. Cependant, cette autorité se manifeste uniquement lorsque la fillette n'endosse pas la portée de ses propres paroles. La structure narrative demeure donc basée sur la responsabilisation et l'autonomisation de l'enfant : les enfants décident pour eux-mêmes et doivent assumer les conséquences de leurs décisions.

Bien que la narration du récit *Le chien volant* ne soit pas, comme celle des contes précédents, fondée entièrement sur l'autonomie du jeune héros, la narratrice ne manque pas d'y valoriser l'action individuelle. Ainsi, Léon, le jeune héros, trouve par lui-même la solution à son problème et en retire une grande fierté : « Il [Léon] était heureux de s'être tiré de danger lui-même. Une voix qui lui aurait soufflé le mot

sauveur, en lui ôtant le mérite de le trouver seul, l'aurait contrarié<sup>41</sup> ». Parallèlement, le père de Léon, lorsqu'il indique ses intentions à l'égard de l'avenir de son fils, souligne l'importance, pour un enfant, de décider de sa propre vocation : « Mon projet est d'en faire un marin comme moi; mais s'il n'a point de goût pour cet état, je le laisserai libre de choisir celui qu'il préfère : toutefois, j'aurai l'air d'exiger qu'il entre dans la marine. S'il a une autre vocation, cet obstacle la développera ; rien n'excite une vocation comme de la contrarier<sup>42</sup>. » Ces paroles, que Léon entend, prennent la forme d'un défi pour le jeune héros : « Ah! vous voulez me contrarier, monsieur mon père, pensait-il, nous verrons, nous verrons si vous y parviendrez<sup>43</sup>. » Pour Delphine de Girardin, la confrontation personnelle entre un individu et les obstacles qui entravent son parcours<sup>44</sup> est la meilleure école pour former son caractère. En somme, qu'elle représente des enfants dont l'autonomie est la clé de leurs succès, ou qu'elle insère dans la bouche des personnages adultes et dans les propos de la narratrice des conseils enjoignant aux enfants d'agir par eux-mêmes, la conteuse parvient très bien à indiquer à ses jeunes lecteurs que le succès passe par l'indépendance.

Parce que l'intrigue de la première partie des *Mémoires d'un polichinelle* se situe dans un univers familial, on pourrait croire que, chez Eugénie Foa, les personnages adultes auront plus d'ascendant sur les actions des personnages enfants.

Au contraire, dans les quelques scènes comportant des personnages adultes – outre

---

<sup>41</sup> D. de Girardin, « Le chien volant » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. II, p. 208.

<sup>42</sup> *Ibid.*, t. II, p. 256-257.

<sup>43</sup> *Ibid.*, t. II, p. 257.

<sup>44</sup> *Cela rappelle l'« adversité » chère à Louis Desnoyers dans Les Aventures de Jean-Paul Choppart. Cf. chapitre 2, p. 62 (note de bas de page).*

celles incluant le domestique Toussaint, que Jules domine effrontément<sup>45</sup> –, le rôle de ces derniers en est un de coopération, d'accompagnement, mais non d'autorité envers les enfants. C'est ainsi que Monsieur et Madame Delord épaulent Jules et Marie dans la préparation des célébrations entourant les fiançailles de Mademoiselle Bouboule. De même, lorsque les deux enfants jouent le rôle des parents de Bouboule, ils souhaitent que leur « fille » décide elle-même qui elle mariera : « Écoute, Jules, il faut être bons parents, et laisser choisir notre fille; qu'en dis-tu<sup>46</sup>? » Si le bon parent est celui qui permet à son enfant de décider pour lui-même, le bon enfant est, parallèlement, celui qui prend l'initiative d'une telle décision.

Dans le dernier tiers du roman, lorsqu'il est question du périple maritime de M. Delord, l'autonomie du jeune héros se fait sentir plus fortement. Lorsque son père lui annonce son départ, Jules, prenant sa destinée en main, s'impose et le supplie de l'emmener avec lui. Ensuite, étant les seuls « enfants » à bord, Jules et Polichinelle sont mis à l'écart du personnel et connaissent la solitude pour la première fois : « La solitude où nous étions souvent forcés de rester tous les deux avait fini par nous habituer l'un à l'autre<sup>47</sup>. » Une fois l'embarcation échouée sur l'île, Jules et Polichinelle sont à nouveau délaissés par les membres de l'équipage. Mu par ses émotions vives, Jules désobéit à son père qui avait « ordonn[é] à son fils de ne pas quitter le canot jusqu'à son retour<sup>48</sup> » : « Au point du jour, n'y tenant plus, et l'inquiétude l'emportant sur la crainte d'une désobéissance, Jules, accompagné de

---

<sup>45</sup> Cf. chapitre 1, p. 43-44.

<sup>46</sup> E. Foa, *op. cit.*, p. 88.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 151.

Polichinelle, quitta à son tour le canot, et sauta à terre ; je [Polichinelle] m'étais accroché je ne sais comment par le fer de mon chapeau à la poche de la veste de Jules, de sorte que je sautai avec lui<sup>49</sup>. » Cette entreprise téméraire, signe d'autonomie autant que de courage, n'est pas condamnée par le narrateur. Mieux, la suite de l'histoire prouvera que l'intrépidité de Jules était nécessaire puisque c'est grâce à Polichinelle que l'équipage sera sauvé. D'ailleurs, M. Delord lui-même souligne que, s'ils sont tous sains et saufs, c'est grâce à l'aumône qu'a faite son fils – au début du roman – et qui lui a valu de recevoir Polichinelle en retour, lequel a déclenché l'admiration de leurs tortionnaires : « La première bonne action que tu as faite, et dont un si touchant motif était l'auteur, cette action sauve ton père, ton oncle et toi.<sup>50</sup> » Dans les *Mémoires d'un polichinelle*, les initiatives individuelles du jeune héros culminent en un acte héroïque, lequel met en valeur non seulement les sentiments nobles qui ont présidé aux actions de Jules, mais aussi l'autonomie et l'indépendance dont ce dernier a fait preuve.

L'autonomie qu'affiche Jules tout au long du roman demeure cependant moins spectaculaire que celle de Jean-Paul Choppart. En effet, la structure narrative du roman de Desnoyers est entièrement fondée sur l'indépendance du jeune héros, lequel fait ses propres choix et, surtout, en assume les conséquences. Les personnages adultes ne sont pas totalement absents du récit, mais l'impact qu'ils ont sur la destinée de Jean-Paul est infime. Avant même que Jean-Paul ne quitte sa famille pour vivre ses aventures, Monsieur et Madame Choppart ne font preuve

---

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 176.

d'aucune autorité sur leur fils. C'est d'ailleurs ce déficit de guidance qui, selon le narrateur, est la cause des défauts de Jean-Paul :

Cela [la méchanceté de Jean-Paul] tenait, en partie, à l'inattention de son père, M. Choppart, excellent homme de tout [sic] points, mais chasseur fieffé, je dois le confesser, qui négligeait un peu l'éducation de son fils pour les renards du voisinage; et, en partie aussi, à la tendresse aveugle de sa mère, respectable dame qui, pendant long-temps, avait traité de gentillesse les plus insignes sornoiseries de Jean-Paul<sup>51</sup>.

Le désintéressement du père et l'affection aveugle de la mère donnent déjà au petit Jean-Paul le goût de la liberté, goût qui ne cessera de se développer dans la suite du roman. On le sait, le protagoniste aura maintes fois l'occasion de prendre sa destinée en main et de choisir pour lui-même ce qui lui convient.

On pourrait cependant penser que l'autonomie de Jean-Paul n'est qu'apparente, puisque sa famille, en la personne du mystérieux géant employé par M. Choppart, supervise tout de même les actions du héros. Mais il ne faut pas oublier que le géant ne survient, dans le récit, qu'au moment où les vies de Jean-Paul et de Petit-Jacques sont menacées : il les sauve de la noyade (tome I, chapitre XI), des fusils de la garde royale qui les menacent (tome II, chapitre IX), d'un incendie (tome II, chapitre XVI), etc. Agissant en quelque sorte à titre de « garde-fou », le mystérieux personnage n'intervient pas sur les décisions du jeune héros; il s'assure uniquement que les enfants sortiront vivants des périls qui menacent leur vie, tout en les laissant subir les conséquences fâcheuses, mais bénignes, qui résultent de leurs choix. Tout au long du roman, Jean-Paul Choppart est l'unique moteur de ses

---

<sup>51</sup> L. Desnoyers, *op. cit.*, t. I, p. 3.

exploits. Cette autodétermination fera d'ailleurs dire à Isabelle Nières-Chevrel que « Jean-Paul Choppart est un Télémaque sans Mentor<sup>52</sup> ».

En toute logique, un personnage individué comme Jean-Paul Choppart, dont la principale préoccupation est la recherche du plaisir et qui est maître de ses actions, fonde ses plans sur le désir momentané, sans avoir à les justifier autrement qu'en affirmant que ce sera amusant : « Viens, viens! ... allons à la foire!... Sois tranquille, nous allons joliment nous amuser<sup>53</sup>. » À l'image du protagoniste, le narrateur du roman assoit aussi ses choix esthétiques sur le caprice : « Tel est le but de cette histoire, que nous avons dû diviser par chapitre, parce qu'il nous en a plu ainsi<sup>54</sup>. » En conséquence, chez Desnoyers, personnages et narrateur valorisent et proposent aux jeunes lecteurs une conception de l'acte entièrement fondée sur la volonté et le désir de l'individu agissant, au-delà des contraintes que pourraient imposer la morale et l'utilité. Dans *Les Aventures de Jean-Paul Choppart*, le caprice, fortement rattaché à la subjectivité enfantine, est souvent une justification suffisante pour engendrer l'action.

Dans les récits du corpus, l'autonomie dont disposent les enfants à l'égard de l'autorité adulte trouve sa source dans la conjonction de deux facteurs. En effet, ce n'est que parce qu'elle est jointe à la force de la subjectivité des enfants-héros que l'absence relative ou la faiblesse des figures d'adultes dans l'entourage des

---

<sup>52</sup> Isabelle Nières-Chevrel, « Avant-propos », *L'Invention du roman pour la jeunesse au XIX<sup>e</sup> siècle, Revue de littérature comparée*, n° 4 (octobre-décembre 2002), p. 416.

<sup>53</sup> L. Desnoyers, *op. cit.*, t. I, p. 96.

<sup>54</sup> *Ibid.*, t. I, p. 4.

personnages-enfants permet à ces derniers de décider pour eux-mêmes. D'ailleurs, certains jeunes protagonistes présentent une force de caractère supérieure, qui leur permet de jouer eux-mêmes le rôle de mentor auprès des enfants plus faibles. Plusieurs fictions contiennent certains personnages secondaires qui accompagnent le jeune héros et se laissent diriger par lui. Au près de ce type de personnage enfantin, le protagoniste du récit se pose en meneur et détient une certaine autorité. Il faut cependant noter que cette forme de mentorat découle souvent de la décision consciente de l'enfant « faible » de trouver conseil auprès d'un autre enfant plutôt que d'un adulte. En dépit de leur faiblesse, ces personnages secondaires ont au moins le pouvoir de choisir leur mentor, de décider qui décidera à leur place; ils doivent dès lors assumer les conséquences de ce choix, à l'image des enfants meneurs.

Les relations entre Jules et Marie et entre Jean-Paul et Petit-Jacques sont exemplaires de ces situations dans lesquelles l'enfant peut jouer un rôle de mentor. Lorsque Marie choisit de demander conseil à Jules, elle le fait parce qu'elle croit que Jules, en sa qualité d'enfant, saura mieux la guider : « Oh! Mon frère, j'ai un grand chagrin, répondit Marie, et toi qui n'es pas maman, toi qui es un enfant, tu me comprendras, j'espère<sup>55</sup>. » Du propre avis de la fillette, il vaut mieux choisir un mentor enfantin plutôt que de s'adresser à des adultes. De même, Petit-Jacques choisit de désobéir à son père en libérant Jean-Paul de prison et en accompagnant ce dernier dans ses pérégrinations. Quoique partagé entre le divertissement que lui promet Jean-Paul et la constatation de l'absence de l'amusement promis, le jeune garçon ne parvient pas à se soustraire de l'emprise de Jean-Paul, et surtout, des

---

<sup>55</sup> E. Foa, *op. cit.*, p. 77-78.



plaisirs que ce dernier lui fait miroiter. Au même titre que le héros éponyme, Petit-Jacques devra subir les nombreuses conséquences qu'a entraînées le choix du piètre mentor qu'est Jean-Paul Choppart. Dans ces deux situations, la complicité engendrée par le partage d'un objectif commun – s'amuser – attire l'enfant « faible » vers un mentor qui lui ressemble : un autre enfant. Tout porte à croire que la « qualité d'enfant » des mentors enfantins est suffisante pour combler le manque d'expérience et de connaissances qu'ils accuseraient par rapport aux personnages adultes.

En fait, l'infériorité qu'entraînerait l'inexpérience des enfants par rapport aux adultes ne se vérifie que rarement dans les textes. Au contraire, très souvent, la responsabilisation des personnages-enfants s'étend à d'autres domaines que leurs seules activités enfantines, ce qui démontre que les jeunes héros ne souffrent pas d'inaptitudes par rapport à leurs aînés. Un enfant capable d'assumer la responsabilité de ses actes, qui plus est lorsqu'il se pose en mentor auprès d'un autre enfant, peut se voir attribuer des fonctions sociales qui dépassent le cadre restreint de l'univers domestique de l'enfance. En effet, au sein des fictions, les personnages-enfants semblent se débrouiller plutôt bien sans leurs aînés. De façon générale, ils n'ont pas de mal à s'insérer dans les institutions « adultes » sans toutefois devenir eux-mêmes des « grandes personnes<sup>56</sup> ».

Il arrive fréquemment que des tâches cruciales soient déléguées préférentiellement aux enfants plutôt qu'aux adultes. Au cours du chapitre XVII des *Mémoires d'un polichinelle*, Jules se voit confier l'importante responsabilité de

---

<sup>56</sup> C'est-à-dire en conservant leurs propriétés enfantines étudiées au chapitre précédent.

négocier la liberté des membres de l'équipage, que les insulaires tiennent captifs. L'enfant est préféré entre tous les autres personnages parce que la possession de Polichinelle lui confère autorité : « À cause de moi [Polichinelle], Jules était le plus influent des trois auprès des sauvages ; il fut convenu qu'il leur parlerait<sup>57</sup>. » Jules n'est pas le seul héros enfantin chargé de missions diplomatiques. Dans *L'Île des Marmitons*, Delphine de Girardin relate la rencontre entre Césaro et la reine Marmite. Après avoir prouvé sa valeur en concoctant lui-même un plat de macaronis – « ce sont eux [les macaronis] qui m'ont appris [à la reine] ce que vous valez<sup>58</sup> » –, le jeune héros obtient d'elle l'honneur de devenir son ambassadeur à Naples : « Tu [Césaro] es celui que je cherche, le messenger qu'il me faut pour l'entreprise la plus importante qu'une reine ait jamais méditée<sup>59</sup>! » Le jeune âge de Césaro n'inquiète nullement la souveraine, laquelle lui remet des documents « de la plus haute importance<sup>60</sup> ». La suite du conte donne d'ailleurs raison à la reine : « Jamais on n'a su quelle était cette mission importante dont Césaro était chargé, mais il faut croire qu'il s'en acquitta avec une rare sagacité<sup>61</sup>. » Ainsi, tout enfants qu'ils soient, Jules et Césaro ont accès à des fonctions qu'on croirait pourtant réservées aux adultes, et, de plus, ils exécutent parfaitement la tâche qui leur est confiée.

Plutôt que de connaître les honneurs des missions diplomatiques de Jules et de Césaro, Jean-Paul Choppart, lui, se couvre d'opprobre lorsqu'il est confronté aux institutions judiciaires. C'est que malgré son jeune âge, le garnement doit répondre

<sup>57</sup> E. Foa. *op. cit.*, p. 179.

<sup>58</sup> D. de Girardin, « L'Île des Marmitons » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. I, p. 155.

<sup>59</sup> *Ibid.*, t. I, p. 149-150.

<sup>60</sup> *Ibid.*, t. I, p. 161.

<sup>61</sup> *Ibid.*, t. I, p. 162.

de ses actes. À la suite du vol des cerises, il comparaît devant un magistrat, voit son nom inscrit au registre de la mairie et doit purger une peine d'emprisonnement. Ce contact avec les institutions judiciaires n'est pas la seule participation de Jean-Paul au monde « adulte ». En effet, malgré ses frasques, le jeune héros du roman de Desnoyers intègre l'univers du travail en occupant deux fonctions pour lesquelles il reçoit rétribution : garçon meunier et forain.

À ce sujet, le rapport que les enfants entretiennent avec l'argent est largement traité dans les trois œuvres étudiées. Outre son salaire, Jean-Paul possède de l'argent dès le début du roman, ce dont il se vante : « J'ai de l'argent, moi! j'ai huit sous dans ma poche, moi<sup>62</sup>! » Jules aussi possède de l'argent : c'est ce qui le place en situation de pouvoir par rapport à son domestique Toussaint dans le premier chapitre des *Mémoires d'un polichinelle*<sup>63</sup>. De même, César, qui n'a pourtant que onze ans, se fait offrir une fortune bien réelle par la reine Marmite à la fin du conte :

Ce ne fut que le lendemain, lorsque le jour fut venu, qu'il [César] découvrit les innombrables richesses dont la reine avait fait charger son navire ; c'étaient d'énormes caisses remplies de *beignets* d'or, puis les étoffes les plus précieuses, les fruits les plus rares, les vins les plus délicieux<sup>64</sup>.

Parfois, les personnages-enfants secondaires s'inscrivent aussi dans cette tendance. C'est le cas du petit joufflu qui accompagne César sur l'île des Marmitons et qui promet des *carlins* – la monnaie napolitaine – à toute occasion : « Délivrez-moi, je

---

<sup>62</sup> L. Desnoyers, *op. cit.*, t. I, p. 28.

<sup>63</sup> Cf. chapitre 1, p. 44.

<sup>64</sup> D. de Girardin, « L'Île des Marmitons » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. I, p. 161.

vous en prie; je vous donnerai *soixante carlins*<sup>65</sup>! » Chacun de ces personnages utilise différemment son pécule; ces différences servent par ailleurs à renforcer certains traits de leur personnalité. En véritable petite canaille, Jean-Paul vole des cerises alors qu'il aurait pu les acheter, puis perd toutes ses pièces au jeu de hasard. Le petit joufflu, lui, expose sa cupidité en supposant que l'argent saura toujours le sortir de l'embarras. Jules et César, deux enfants nobles et généreux, mettent leur argent au service d'autrui : Jules fait l'aumône à Gaboulard, le maître de Polichinelle, et César, le magnanime, offre de magnifiques présents à ses proches. Dans tous les cas, qu'ils achètent, gagent ou fassent la charité, les personnages-enfants représentés dans les récits à l'étude font montre d'une maîtrise certaine des activités reliées à l'argent.

En somme, chez Delphine de Girardin, Eugénie Foa et Louis Desnoyers, les enfants, en plus d'apprendre et de raisonner par eux-mêmes, agissent par eux-mêmes. Libres de se conduire comme bon leur semble, ils doivent, en contrepartie, assumer la responsabilité morale et judiciaire de leurs actes. Cette autonomie s'accorde parfaitement avec les aptitudes remarquables des personnages-enfants, lesquels n'ont pas de mal à s'insérer dans les institutions adultes de la vie publique et à manipuler l'outil du pouvoir : l'argent.

On interpréterait à tort cette autonomie enfantine comme une conséquence du désintérêt des adultes à leur égard. Au contraire, il s'agit plutôt de l'application d'une

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, t. I, p. 137.

méthode pédagogique inspirée, encore une fois, des préceptes énoncés par Rousseau dans l'*Émile*. En effet, le philosophe applique à la morale ce qu'il promet au sujet des connaissances pratiques : de même qu'il est primordial que l'enfant « n'apprenne pas la science, [mais] qu'il l'invente<sup>66</sup> », il est tout aussi indispensable qu'il tire ses leçons morales de sa propre expérience. Rousseau recommande de « n'offr[ir] jamais [aux] volontés indiscrètes [de l'enfant] que des obstacles physiques ou des punitions qui naissent des actions mêmes<sup>67</sup> », ce qui revient à dire que les conséquences des actions des enfants doivent à elles seules servir de punition ou de récompense. Les leçons ainsi acquises sont essentiellement utilitaires puisqu'elles sont fondées sur les bénéfices ou les désagréments qu'engendre un comportement. S'inspirant de la puériculture rousseauiste, les récits de Delphine de Girardin, d'Eugénie Foa et de Louis Desnoyers conçoivent la morale comme un apprentissage des règles de la vie en société, et non comme un impératif absolu et valable *a priori*, ce qui caractérisait la littérature enfantine édifiante – celle de Berquin, de Madame de Genlis et de Madame Guizot par exemple.

Suivant le principe selon lequel « l'expérience prévient les leçons<sup>68</sup> », Desnoyers montre comment Jean-Paul Choppart verra sa mauvaise conduite punie non pas par les adultes qui l'entourent, mais par l'« adversité », laquelle relève plus généralement de la « Providence ». Elle constitue un véritable leitmotiv du roman :

---

<sup>66</sup> J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 186.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 41.

La Providence n'avait point encore épuisé sur eux ses trop justes châtimens; et même, dois-je vous le dire? les plus cruels peut-être et les plus humilians leur restaient à subir<sup>69</sup>.

Hélas! la Providence, dont il ne nous appartient pas de sonder la sagesse, voulut-elle qu'ils [Jean-Paul et Petit-Jacques] périssent dans cette horrible catastrophe, en punition de leurs fautes passées; ou bien permit-elle qu'ils en fussent sauvés par un nouveau prodige et rendus corrigés aux embrassemens de leurs familles<sup>70</sup>?

La longue série d'adversités qu'ils venaient de traverser avait amélioré leur caractère. L'épouvantable scène de la nuit dernière n'avait pu qu'ajouter un enseignement à tous ceux que la Providence leur avait imposés<sup>71</sup>.

L'adversité les avait enfin corrigés, amendés, rendus bons<sup>72</sup>.

L'« adversité » et la « Providence » sont donc suffisantes pour guider les garnemens sur le chemin de la sagesse sans qu'il soit besoin de l'intervention des adultes sous la forme de punitions ou de récompenses.

Semblablement, dans *La danse n'est pas ce que j'aime*, Delphine de Girardin met en scène un père qui, pour punir la vantardise de sa fille, décide de la prendre au mot et de lui faire subir les conséquences de ses paroles à titre de punition. Ici encore, le châtiment est inhérent à la faute : Aglaure devra danser trois jours et trois nuits parce qu'elle-même a prétendu en être capable. La punition comprend la morale du conte :

Ce conte nous apprend, mes chers neveux, que l'exagération est un défaut vulgaire, et que le seul moyen de corriger les personnes

---

<sup>69</sup> L. Desnoyers, *op. cit.*, t. II, p. 148.

<sup>70</sup> *Ibid.*, t. II, p. 156-157.

<sup>71</sup> *Ibid.*, t. II, p. 216.

<sup>72</sup> *Ibid.*, t. II, p. 144.

exagérées dans leurs discours et dans leurs sentiments, c'est de les forcer à tenir leurs promesses<sup>73</sup>.

Il est à noter que la « Providence » – ou tout autre terme servant à désigner l'enchaînement inéluctable de causes et d'effets – ne fait pas que punir les méchancetés ; elle récompense aussi les nobles actions. C'est le cas dans les *Mémoires d'un polichinelle*, lorsque la charité de Jules est récompensée par les retombées bénéfiques qu'elle entraîne<sup>74</sup>.

La pédagogie de Rousseau se fonde sur le postulat voulant que la nature – qu'elle se présente sous les traits de la Providence, de l'adversité, de la fatalité<sup>75</sup> – prévoie déjà les châtements et les récompenses susceptibles de guider la conduite des jeunes individus. Nul besoin, pour les adultes, d'en imaginer d'autres qui mimeraient médiocrement la causalité naturelle. Les trois œuvres étudiées ne contiennent d'ailleurs pas, dans leurs fictions, de sanctions « artificielles », sauf peut-être celle qu'inflige le maître d'école à ses élèves dans *La fée Grignotte* de Delphine de Girardin. Mais même cette représentation désavoue ce type de punition. En effet, c'est injustement que le maître châtie ses élèves, qui ne sont que les pauvres victimes

---

<sup>73</sup> D. de Girardin, « La danse n'est pas ce que j'aime » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. II, p. 155.

<sup>74</sup> Cf. chapitre 2, p. 76.

<sup>75</sup> Chez Rousseau, nature et religion sont intimement liées, au point où le philosophe ne semble pas parvenir à penser l'une sans se référer implicitement à l'autre. D'une part, cet entrelacement des deux notions se perçoit lorsqu'il est question de la religion naturelle, laquelle repose sur la relation intime de l'homme avec un absolu divin. La foi en cette relation serait antérieure à tout dogmatisme confessionnel et se trouverait naturellement en l'homme, même à l'état pré-civilisé. D'autre part, lorsqu'il discute de l'état de nature, Rousseau ne peut s'empêcher d'utiliser la même structure ternaire que le dogme chrétien de la chute : « Rousseau a conservé, dans une vision purement humaine des choses, les trois termes du schéma chrétien. À l'état de nature a succédé, selon lui, une longue déchéance, qui est notre état présent, et à laquelle doit succéder une réparation. » (cf. Paul Bénichou. « L'idée de nature chez Rousseau », *Pensée de Rousseau*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 128.)

de la fée Grignotte. La sanction « artificielle » – humaine, adulte – présente donc le risque de n'être pas adaptée à la faute, soit parce qu'elle ne punit pas les vrais coupables, soit parce qu'elle châtie avec trop de force. Aussi vaut-il mieux laisser la nature, la « Providence », punir et récompenser d'elle-même. C'est ce que Rousseau nomme « l'éducation négative » : « En commençant par ne rien faire, vous [les adultes] aurez fait un prodige d'éducation<sup>76</sup>. »

\* \* \*

Jean-Paul Choppart, César, Noémi, Jules, Marie, tous ces personnages-enfants bénéficient d'une autonomie étonnante à la fois à l'égard du savoir livresque et de l'autorité des adultes en général. Ils sont maîtres de leur apprentissage, autant que de leur destinée. Ainsi libres de leurs actes, se choisissant tels qu'ils veulent être, décidant eux-mêmes ce qu'ils veulent devenir et faisant l'expérience de la vie comme on essaie un costume, les jeunes protagonistes évitent la vacuité du type. Ils incarnent l'éclosion d'une subjectivité qui est à la fois celle de l'enfance – prise comme une notion englobante –, et celle d'un individu unique, dont le jeune âge n'est pas le seul trait singularisant.

L'examen des textes met en évidence combien la pédagogie rousseauiste constitue une source féconde de moteurs narratifs au sein de la production littéraire destinée à l'enfance. L'enfant qui doit appréhender le monde par lui-même, accumuler les expériences, trouver punitions et récompenses dans les conséquences

---

<sup>76</sup> J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 83.



« providentielles » de ses actes, voilà autant de prémisses qui autorisent les auteurs à multiplier les développements originaux et amusants. Dans leur forme même, les récits étudiés mettent en pratique les préceptes essentiels de Rousseau. Puisqu'il appartient aux enfants d'élaborer par eux-mêmes leur code moral au gré de leurs observations et expériences, la littérature qu'on leur destine propose des exemples à partir desquels les jeunes lecteurs pourront inférer une leçon, plutôt que des morales qui seraient valables *a priori*. Ainsi épurée du moralisme ostentatoire qu'affichaient les textes antérieurs, la littérature enfantine de la Monarchie de Juillet parvient sans trop de mal à contenir les prémisses d'un apprentissage moral et pratique sans pour autant sacrifier le plaisir que provoque la lecture d'une bonne histoire truffée de rebondissements. Plus les péripéties sont nombreuses ou graves, meilleures seront les leçons que l'on pourra tirer.

Les analyses précédentes portant sur l'autonomie de l'enfant mettent en lumière un paradoxe qui traverse la production littéraire enfantine et touche jusqu'à la conception des rapports intergénérationnels qui prévalait durant les années 1830. S'il est indéniable que, d'une façon générale, la société française porte une attention beaucoup plus grande à ses enfants – auxquels il revient de bâtir la France de demain –, cette attention se traduit concrètement par le retrait des adultes de tout ce qui concerne la vie quotidienne de leur descendance, particulièrement dans le secteur de l'éducation morale et pratique. Cette conception n'est pas étrangère au romantisme, lequel façonne la conscience de l'époque en la fondant sur des paradoxes tels que l'axiome voulant que des plus grands malheurs naissent les plus grandes destinées. Selon cette prémisse, prémunir les jeunes personnes de toutes les

expériences, de toutes les embûches que la Providence place sur leur chemin, ne serait-ce pas là une faute terrible, celle de les soustraire à leur destin?

## ***Chapitre 3. Les paradoxes de la représentation romantique de l'enfant***

### ***3.1 Le surnaturel, le « sauvage » et le poète***

Les analyses et réflexions menées dans les chapitres précédents ont permis d'appréhender la figure de l'enfant de deux façons différentes. D'abord, opposer l'enfant à ce qu'il n'est pas – un adulte – a conduit à identifier le fondement de sa subjectivité, c'est-à-dire sa propension à manipuler les objets et la langue comme des jouets, en défiant les conventions qui régissent leur utilisation dans l'univers adulte<sup>1</sup>. Ensuite, en se penchant sur les enseignements des textes – qu'ils soient affirmés ostensiblement sous la forme de morales ou disséminés dans la narration –, il a été possible de définir ce que les auteurs souhaitent voir se développer chez leur jeune public : l'autonomie<sup>2</sup>. Il s'est agi alors de cerner ce que doit être l'enfance, pour et par elle-même. Cette étude de la représentation de l'enfant serait incomplète si on ne prenait pas la peine de faire l'opération complémentaire de celle exécutée au premier chapitre, soit chercher, dans les textes, les figures auxquelles l'enfant est associé. Car les personnages-enfants ne se définissent pas uniquement par la négative; au contraire, ils sont immergés dans un réseau complexe de valeurs et de symboles, lesquels s'incarnent aussi dans des figures récurrentes. Puisque ces associations modèlent autant la représentation de l'enfant que la relative distance qui le sépare de l'univers adulte, il convient de connaître ce à quoi l'enfant est relié, de comprendre comment ces liens se mettent en place dans les récits et d'évaluer en quoi ils sont

---

<sup>1</sup> Cf. chapitre 1.

<sup>2</sup> Cf. chapitre 2.

redevables des discours sur l'enfance qui circulent durant les dix premières années de la Monarchie de Juillet.

Même si, au même moment, il s'écrit encore beaucoup de récits de facture traditionnelle, ces discours sont modelés en grande partie par le romantisme, qui occupe le devant de la scène et constitue le seul horizon de référence pour les auteurs novateurs des années 1830<sup>3</sup>. Louis Desnoyers, Eugénie Foa et Delphine de Girardin n'échappent pas à la règle, d'autant plus que, pour la dernière nommée, les liens avec le romantisme ne se limitent pas à la seule allégeance esthétique. En effet, applaudie par les tenants de la nouvelle école au grand soir d'*Hernani*, la conteuse connaissait personnellement la plupart des leaders de la cohorte romantique : Lamartine, Musset, Hugo, Vigny, Gautier, Balzac, Sue et Dumas, entre autres, fréquentaient son salon. C'est d'ailleurs par l'entremise de la salonnière que Desnoyers et Foa, liés à Émile de Girardin par leurs activités journalistiques, se frottent aux cercles romantiques. Tout porte à croire que les représentations de l'enfant que ces trois auteurs donnent à lire dans leurs textes ne sont pas étrangères aux valeurs et à l'imaginaire romantiques.

C'est d'abord à des puissances que l'on pourrait qualifier de « surnaturelles » que la figure de l'enfant est associée. En effet, chacun des trois auteurs insère dans son récit un épisode lors duquel un personnage-enfant entretient un rapport particulier avec des forces transcendantes. Par exemple, dans *L'île des Marmitons*, Delphine de

---

<sup>3</sup> Paul Bénichou a démontré l'influence qu'a pu avoir le romantisme non seulement sur le plan de l'esthétique littéraire, mais aussi, et surtout, sur la conscience qu'un individu pouvait avoir de lui-même et de ses rapports avec la société. (Cf. Paul Bénichou, *Romantismes français*, Paris, Gallimard, 2004, vol. I, p. 259-330.)

Girardin relate l'illumination qu'a eue Césaro lors de la concoction délicate des macaroni :

Césaro s'arma de courage, il enfonça son bonnet de coton sur ses oreilles, il se recueillit, il s'inspira des souvenirs de son enfance ; il se rappela les délicieux macaroni qu'il faisait *filer* avec tant de grâce... il eut une vision... il aperçut autour d'une table merveilleuse comme un grand repas sans convive, où des fourchettes vivantes, se jouant avec leurs compagnes, s'enlaçaient de macaroni gracieux : elles se tournaient, se retournaient dans tous les sens, et les liens flexibles qui les enlaçaient tournaient et retournaient avec elles; ils se courbaient sans jamais se rompre!!!... c'est qu'ils étaient assez cuits pour se ployer sans résistance, mais pas assez cependant pour se briser en se ployant.

Voilà ce que le jeune duc comprit avec un instinct merveilleux. Cette vision l'éclaira; un seul instant lui montra toutes ses fautes passées, lui révéla toutes ses chances de succès; il se remit à l'œuvre avec exaltation, et bientôt, le triomphe le plus éclatant vint couronner ses efforts<sup>4</sup>.

L'expérience décrite est empreinte de fantastique : il est question de « vision », d'« instinct merveilleux », d'« exaltation ». De façon peu banale, c'est en faisant appel à ses souvenirs d'enfance – lui qui n'a pourtant que onze ans – que Césaro expérimente une forme d'anagogie. L'enfant est ici caractérisé par sa sensibilité aux choses surnaturelles. C'est cette sensibilité qui lui permet de réaliser avec maestria la tâche qu'il s'est engagé à accomplir.

Dans les *Mémoires d'un polichinelle*, Jules vit une expérience semblable à celle de Césaro. Au moment où le jeune héros sauve l'équipage du navire en actionnant les ficelles de Polichinelle, ce dernier, assumant sa fonction de narrateur, ne manque pas de mentionner qu'une telle impulsion salvatrice ne peut provenir que

<sup>4</sup> D. de Girardin, « L'Île des Marmitons » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. I, p.144-145.

d'une intuition divine : « Par un de ces instincts auxquels on obéit sans les comprendre et qui viennent sans doute de la grâce de Dieu, Jules tira le fil qui faisait mouvoir mes jambes et mes bras<sup>5</sup>. » Il faut noter que chez Eugénie Foa, le contact entre l'enfant et les puissances surnaturelles est moins teinté du fantastique qui caractérisait l'expérience du héros de Delphine de Girardin. C'est plutôt grâce à ses instincts, lesquels ne sont pas « merveilleux » comme ceux de César, que Jules entre en contact avec la grâce divine. Malgré cette nuance, les deux romancières ont en commun de représenter des personnages-enfants qui font montre d'une acuité, d'une hypersensibilité à l'égard de ce qui transcende le monde visible. Grâce à leur imagination, ils parviennent à concevoir que le monde peut être régi par des forces surnaturelles et merveilleuses, souvent évoquées à l'aide de l'imaginaire et du vocabulaire religieux.

Le rapport avec les forces surnaturelles se profile différemment dans le cas de Jean-Paul Choppart. Contrairement à Jules, sa relation avec le divin ne prend pas la forme d'une illumination instantanée; elle se perçoit plutôt sous les traits d'une intervention continue de la « Providence ». Même s'il est généralement livré à lui-même, Jean-Paul Choppart n'en est pas moins placé sous la tutelle de Dieu qui le guide. Plus encore, en punissant ses fautes, et en récompensant ses (rares) mérites, la Providence s'impose comme le seul véritable pédagogue du jeune héros. Pour être moins spectaculaire que les expériences de César et Jules, la relation qu'entretient Jean-Paul avec une force transcendante n'en est pas moins capitale dans la narration : plutôt que d'engendrer une seule action des jeunes héros, comme c'était le cas chez

---

<sup>5</sup> E. Foa, *op. cit.*, p. 172.

Delphine de Girardin et Eugénie Foa, elle conditionne le parcours entier du protagoniste.

En plus de représenter leurs jeunes héros en lien avec des puissances surnaturelles, deux des trois auteurs établissent clairement un lien symbolique entre l'enfant et la figure du « sauvage »<sup>6</sup> chère aux philosophes du siècle précédent – Rousseau en particulier. Dans *Les Aventures de Jean-Paul Choppart*, le jeune héros, lorsqu'il est embauché dans la troupe de saltimbanques, doit fréquemment se travestir selon la fantaisie du Marquis de la Galoche. C'est sous la menace de la baguette de ce dernier que Jean-Paul devra prendre l'aspect d'un « sauvage ». Cette idée s'avère très féconde sur le plan narratif : cet épisode occupe en entier le chapitre IV du second tome. Le Marquis y décrit avec force détails l'attitude à adopter pour ressembler à un anthropophage, assurant à son apprenti « un succès d'estime<sup>7</sup> ». Le discours du Marquis est d'ailleurs truffé de ces revirements du sens commun qui sont basés sur la contradiction suivante : il faut *apprendre* à Jean-Paul à se comporter « en sauvage », mais un homme naturel est précisément un individu qui n'a rien appris. Par conséquent, ce passage se caractérise surtout par l'égaiement que suscite le discours excentrique et farfelu du Marquis de la Galoche à l'endroit de son jeune protégé.

---

<sup>6</sup> Le terme « sauvage » n'est utilisé ici que pour désigner la figure de l'homme naturel telle qu'elle a été élaborée par Rousseau. L'auteure de ce travail n'endosse en aucun cas le jugement et les valeurs qui sous-tendent le choix d'un tel vocable, mais souhaite rester fidèle à la pensée de l'époque en employant les mêmes termes que ceux utilisés par les auteurs cités.

<sup>7</sup> L. Desnoyers, *op. cit.*, t. II, p. 32.

Chez Eugénie Foa, la rencontre entre l'enfant et l'homme naturel se produit à la fin du roman. Si les habitants de l'île sur laquelle les protagonistes se sont échoués n'ont pas *a priori* d'affinités avec Jules et Polichinelle – du point de vue du schéma actanciel, ils sont leurs opposants –, il n'en demeure pas moins que « sauvages » et enfants possèdent des traits communs qui ne sont pas sans importance symbolique. En effet, les insulaires entretiennent à l'égard de Polichinelle un rapport que l'on pourrait qualifier d'enfantin, selon les analyses menées au premier chapitre de la présente étude. C'est que les « sauvages » représentés par Eugénie Foa perçoivent aussi en Polichinelle autre chose qu'un objet inanimé, qu'une simple poupée de chiffon : « Les sauvages me [Polichinelle] prenaient pour un dieu<sup>8</sup>. » En plus de reconnaître l'existence de puissances surnaturelles qui s'incarneraient dans la marionnette, ils admettent que Polichinelle peut réellement se mouvoir et, en ce sens, ils échappent au pragmatisme consensuel qui prévaut dans le monde civilisé – qu'il soit occidental ou adulte. Les « sauvages » partagent avec les jeunes protagonistes précisément ce qu'il y a de plus typiquement enfantin.

Aux liens unissant l'enfant au surnaturel et à la figure du « sauvage » s'ajoute une troisième association, celle le rattachant à l'artiste, plus spécifiquement à l'homme de lettres. Ce rapprochement se fait particulièrement sentir dans *Les Mémoires d'un polichinelle*, où il est concentré dans la figure de la marionnette elle-même<sup>9</sup>. Dans le roman d'Eugénie Foa, Polichinelle se trouve en effet au centre d'un

---

<sup>8</sup> E. Foa, *op. cit.*, p. 173.

<sup>9</sup> *Le fait que Polichinelle représente l'enfance n'a rien d'étonnant : il est l'enfant d'enfants – Jules et Marie entretiennent une relation de parenté avec leurs poupées – et son rôle dans le roman n'a de sens que dans l'univers enfantin.*



chassé-croisé de louanges unissant l'enfance à la figure de l'homme de lettres, cette dernière étant incarnée par Charles Nodier. D'abord, Jules cite Nodier, pour lequel il éprouve un grand respect et dont il connaît les écrits par cœur. Puis c'est au tour de Nodier d'admirer Polichinelle :

[Polichinelle est] pourvu d'une multitude de facultés de choix propres à composer une de ces individualités toute-puissantes qui n'ont qu'à se montrer pour subjuguier les nations; il fallait avoir reçu de la nature le galbe heureux et riant qui entraîne tous les cœurs, l'accent qui parvient à l'âme, le geste qui lie et le regard qui fascine<sup>10</sup>.

Finalement, Polichinelle complète la boucle en vénérant les enfants :

Les enfants sont le meilleur peuple qui existe, un peuple qu'on mène qu'on amuse et qu'on instruit avec des jouets et du pain d'épices ; parlez-moi de ce peuple-là, je n'en veux pas d'autre. – Vivent les petits enfants, à bas les grandes personnes<sup>11</sup>.

La reconnaissance mutuelle qu'ont Jules à l'endroit de Nodier, Nodier à l'égard de Polichinelle et Polichinelle envers l'enfance donne à penser que pour Eugénie Foa, les jeunes personnes et les hommes de lettres forment une alliance opposée à l'univers adulte, lequel se confond avec le royaume du conformisme, du bon sens et de la médiocrité.

Le lien entre l'enfant et la figure du poète mérite un surcroît d'examen. En effet, c'est très précisément la figure de l'écrivain romantique que l'enfant démarque. Dans son étude sur la représentation littéraire de l'enfant au XIX<sup>e</sup> siècle, Marina Bethlenfalvai fait remarquer que les poètes romantiques se servent abondamment des figures enfantines dans leurs écrits. L'attention qu'ils portent aux jeunes personnes

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 74.

s'explique d'abord par la valeur particulière qu'ils accordent à l'individu et à la singularité de la personnalité. Selon cette critique, la recherche des origines de la subjectivité incite logiquement les poètes à se remémorer leur enfance :

La tendance à l'introspection lyrique, la valorisation de l'individu et de sa sensibilité, portent le poète à se pencher sur ses souvenirs les plus lointains pour y chercher les sources du moi. Ainsi il devient conscient de l'importance de sa propre enfance en même temps qu'il s'intéresse plus vivement aux enfants autour de lui<sup>12</sup>.

Pour les poètes romantiques, l'enfance – prise dans sa généralité, ou spécifiquement entendue comme la leur propre – constitue une source où ils trouvent matière à méditation dans le but d'explorer leur subjectivité. Bethlenfalvay affirme aussi que les romantiques reconnaissent aux enfants une façon particulière de s'exprimer : la langue enfantine, que Victor Hugo qualifie d'« infinie, innocente et superbe<sup>13</sup> », s'apparenterait à la fois aux murmures de la nature et au Verbe divin. L'excentricité du babil enfantin rend ce dernier mystérieux, sibyllin. Cherchant à établir un contact intime avec la nature et enviant la compréhension intuitive que, selon eux, les enfants ont de cette dernière, les poètes romantiques trouvent dans la langue enfantine un moyen pour avoir accès à ses secrets.

Les réflexions de Bethlenfalvay confèrent un sens supplémentaire au rapport particulier qu'entretiennent les enfants avec la langue, rapport qui a notamment fait l'objet du premier chapitre. Il a été montré que les discours que les trois auteurs mettent dans la bouche de leurs jeunes personnages se distinguent de ceux des adultes en ce qu'ils évoquent le réel sans recourir aux présupposés et aux lieux communs. En

---

<sup>12</sup> M. Bethlenfalvay, *op. cit.*, p. 22.

<sup>13</sup> Victor Hugo, « Georges et Jeanne » dans *L'art d'être grand-père*, Paris, Flammarion, 1985, p. 37.

ce sens, ils disposent d'une capacité d'invention du réel proche de celle de la poésie. De surcroît, leur propension au jeu s'apparente à l'activité créatrice à laquelle s'adonnent les poètes en manipulant la langue. Dépêtrée du carcan imposé par l'usage social, la parole des enfants, telle qu'elle est mise en texte dans les récits à l'étude, est fidèle à l'exigence de Victor Hugo : « Guerre à la rhétorique, paix à la syntaxe<sup>14</sup> ! »

L'ouvrage de Bethlenfalvay, en plus d'éclairer les liens qui unissent la figure de l'enfant à celle du poète romantique, permet aussi de comprendre en quoi les associations avec les puissances transcendantes et avec l'homme naturel relèvent d'un même archétype. Au moment où la société française est sur la voie d'une laïcisation de l'État héritée de la Révolution, le romantisme profite de ce vide relatif laissé par l'Église pour investir le domaine du sacré et récupérer de larges parts de l'imaginaire catholique. D'après Bethlenfalvay, la figure de l'enfant s'insère d'autant mieux dans ce courant qu'elle constitue un relais entre le divin et le monde terrestre. L'enfant entretiendrait avec Dieu une relation privilégiée qui s'explique par le fait que sa naissance récente lui confère une proximité particulière avec le monde céleste<sup>15</sup> : « l'enfant vient du ciel et il garde de cette avant-vie céleste une aura divine et une connaissance plus qu'humaine<sup>16</sup>. » En effet, figurer l'enfant sous les traits d'un ange est un véritable poncif de la poésie romantique, chez Marceline Desbordes-Valmore et chez le premier Hugo notamment. On attribue volontiers à cet enfant séraphique

---

<sup>14</sup> Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation » dans *Les Contemplations*, Paris, Flammarion, 1995, p. 42.

<sup>15</sup> *Ce rôle de messager, d'intercesseur entre Dieu et les hommes affecte aussi les croyances populaires : on pensait que les prières d'un enfant étaient plus efficaces que celles des adultes.*

<sup>16</sup> M. Bethlenfalvay, *op. cit.*, p. 21.

des facultés mystiques qui lui permettraient de vivre en harmonie avec la nature, d'entrer en communion profonde et inconsciente avec toutes choses, de transcender le monde.

Cette représentation idéalisée de l'enfance se double d'une filiation avec la figure du « bon sauvage ». En effet, les hommes de lettres accordent une importance particulière à l'idée de « bonté originelle », laquelle consiste à reconnaître un statut supérieur à l'homme pré-civilisé. Bethlenfalvay explique ainsi la rencontre entre le « bon sauvage » et l'enfant :

L'idée de « bonté originelle », proclamée contre la doctrine du péché originel, met l'homme pré-civilisé, c'est-à-dire l'enfant ou le sauvage, au-dessus de l'homme corrompu par la civilisation. Le « bon sauvage » devient un idéal de vie innocente et heureuse, en harmonie avec la nature, et l'on croit que chacun répète dans son enfance cette phase de l'histoire de l'humanité, que l'enfance est l'âge d'or de l'individu<sup>17</sup>.

L'on perçoit sans peine l'influence de Rousseau derrière cette conception de l'enfance, quoiqu'il ne soit pas le seul à anticiper cette dernière. En effet, pour Bethlenfalvay, ce sont Paul et Virginie, les personnages de Bernardin de Saint-Pierre, qui, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, symbolisent le mieux cette rencontre entre l'homme naturel et l'enfant et préludent à la postérité de cet idéal. Ainsi, durant le premier XIX<sup>e</sup> siècle, l'enfant, tout comme le « bon sauvage » au siècle précédent, sert en quelque sorte de témoin à charge. En marge d'une société bouleversée par les orages politiques, le monde de l'enfance constitue un havre de permanence et de stabilité, à mi-chemin entre le terrestre et le divin, se dérochant au temps et à l'Histoire. En soi, cette retraite hors du monde est un désaveu de ce dernier.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 22.

Ces indications au sujet des liens unissant la figure de l'enfant au divin et à l'homme naturel de Rousseau permettent d'approfondir la première analogie, la plus forte, celle qui fait de l'enfant un avatar du poète. D'après Bethlenfalvai, les romantiques considèrent que le contact mystique que l'enfant entretient avec le monde et la langue avec laquelle il l'exprime sont des valeurs absolues : seuls les génies seraient en mesure de les conserver à l'âge adulte et de « rendre visible aux autres hommes l'éternel symbole qu'ils ont perçu derrière le spectacle du monde<sup>18</sup> ».

En liant l'enfant au poète romantique, en le représentant comme un être médiateur, les trois auteurs à l'étude reconduisent un certain idéal de communion avec les puissances transcendantes et la nature. Même pour les écrivains s'adressant à un jeune public, il semble impossible de se défaire de cet archétype, d'autant plus qu'il sert à penser la place qui revient à l'individu – à l'homme de lettres en particulier – dans la société. Il est remarquable que la description donnée par Michel Condé de la condition du poète romantique soit semblable à la représentation de l'enfant donnée à lire dans les textes à l'étude :

Le poète hugolien, qui communique directement avec Dieu, établit ainsi l'accord entre les sphères intime et universelle, à distance d'un monde abandonné à l'obscurité et à l'impiété [...]. L'individu est jugé positivement en accord avec la vérité universelle, alors que le monde, lui, est dominé par le mensonge, l'erreur ou le mal; il n'y a aucun espoir de réconciliation, sinon dans un avenir toujours reculé, entre ces deux univers ennemis, entre l'homme et la société, entre la subjectivité infinie et l'objectivité finie<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>19</sup> M. Condé, *op. cit.*, p. 11.

Le poète s'oppose à la sphère sociale; l'enfant se distingue de l'univers des adultes. Chacune des deux figures affiche une subjectivité toute-puissante, qui les lie à la sphère universelle et divine tout en les dissociant du reste de la communauté.

Il existe donc un complexe archétypique de l'enfant repris par les textes. Cet archétype le donne à imaginer comme un être médiateur ayant accès au divin, doué de bonté naturelle comme naguère le « bon sauvage », frère du poète par son rapport ludique et inventif avec le langage. Mais les récits de Foa, Desnoyers et Girardin se bornent-ils à reproduire cet archétype idéalisant?

### *3.2 Des écarts importants*

Si Girardin, Desnoyers et Foa reconduisent des traits propres à la conception de l'enfance promue par les disciples de Victor Hugo, il est cependant important d'observer que leurs textes font bouger et trembler l'analogie relevée ci-dessus entre l'archétype idéalisant précité et la figure de l'enfant. Choisir de porter son regard uniquement sur ce que les personnages-enfants ont en commun avec cet idéal relèverait autant du préjugé et de l'erreur méthodologique que de ne pas reconnaître ce qui en est effectivement issu. Il y a certes une part de reprise, mais les figures d'enfants des récits de Delphine de Girardin, Eugénie Foa et Louis Desnoyers sont infiniment plus complexes et paradoxales que la vision schématique et archétypique susmentionnée. Pour qui accepte de les lire vraiment, les récits comprennent des

passages qui mettent à mal la conception de l'enfant bienheureux et retiré de la vie sociale bouleversée et bouleversante.

Le parcours diégétique de plusieurs personnages-enfants – surtout dans les récits de Delphine de Girardin et de Louis Desnoyers – donne à penser que l'enfance ne symbolise pas aussi univoquement le bonheur et la pureté de l'âme. La vie des jeunes héros est parfois marquée par le drame et la violence : certains vivent des situations tragiques ou subissent la violence que leur inflige autrui, d'autres adoptent eux-mêmes des comportements brutaux et cruels. Delphine de Girardin clôt le premier de ses *Contes d'une vieille fille à ses neveux* par une scène au pathos exacerbé, celle de la mort du petit paysan. Bien que la conteuse ait préalablement souligné l'utilité pédagogique du drame – « C'est une triste vérité à vous apprendre, mes chers enfants; mais il est certain que les seuls remèdes à nos défauts sont les chagrins qui en découlent : le cœur seul corrige l'esprit ; il faut qu'il souffre amèrement de nos fautes pour nous apprendre à les reconnaître, et ensuite à les éviter<sup>20</sup>. » –, on voit mal comment cet axiome atténue la cruauté injuste du sort qu'elle réserve au petit paysan. Sa mort constitue assurément un châtement plus terrible que ne le méritait sa faute<sup>21</sup>, laquelle n'aura d'ailleurs jamais pu être corrigée.

De façon quelquefois inquiétante, chez Louis Desnoyers, plusieurs personnages-enfants subissent la brutalité d'autrui. S'il arrive que Jean-Paul

<sup>20</sup> D. de Girardin, « Noémi ou l'enfant crédule » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. I, p. 55-56.

<sup>21</sup> *Le petit paysan a désobéi à la recommandation de sa mère en s'aventurant sur la plage à l'heure où la marée monte, au risque de se noyer – ce qui se produisit.*

Choppart soit placé dans la position de victime – par exemple quand son père lui inflige des corrections physiques : « M. Choppart prit d'une main son fils, et de l'autre sa baguette de fusil, souple et cinglante baleine. Je vous laisse penser l'heureux usage qu'il fit des deux<sup>22</sup>! » – la situation inverse est beaucoup plus fréquente. En effet, c'est habituellement le fripon qui moleste les enfants qu'il côtoie :

Au collège, il battait les plus petits pour lever sur leur estomac, au profit du sien, des impôts de pommes, de poires, de cerises, et même de morceaux de pain, si sa part de goûter ne lui suffisait pas<sup>23</sup>.

Il rossait ses petits amis, et pour le pouvoir faire sans nul danger, il avait toujours soin de les choisir plus faibles que lui, et de bonne composition<sup>24</sup>.

Jean-Paul, qui plus que jamais semblait être de belle humeur, manqua d'étouffer l'aînée de ses petites sœurs, et de faire mourir la cadette de faim<sup>25</sup>.

Le comportement agressif de Jean-Paul Choppart rappelle celui de certains personnages-enfants représentés par Delphine de Girardin dans *La fée Grignotte*. Au second chapitre de ce conte, une querelle se solde par des coups :

– Ah! c'était toi? reprit Richemont, impatienté d'être dérangé dans son mensonge. Eh bien, tiens! voilà pour t'apprendre à me pousser les jambes, et le méchant garçon, en disant cela, donna un grand coup de poing au petit ingénu<sup>26</sup>.

Toute cette violence subie ou infligée, laquelle participe véritablement de l'univers enfantin – ce sont souvent des enfants qui brutalisent leurs semblables –, s'accorde

---

<sup>22</sup> L. Desnoyers, *op. cit.*, t. I, p. 24.

<sup>23</sup> *Ibid.*, t. I, p. 8.

<sup>24</sup> *Ibid.*, t. I, p. 12.

<sup>25</sup> *Ibid.*, t. I, p. 20.

<sup>26</sup> D. de Girardin, « La fée Grignotte » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. II, p. 72-23.



assez mal avec une conception de l'enfance qui en ferait un état de grâce, un havre de félicité. De plus, l'idéal de la « bonté naturelle » est sérieusement mis à mal lorsque l'on constate que les enfants sont eux aussi capables de cruauté. En outre, plusieurs jeunes personnages n'affichent pas les qualités morales qui autoriseraient que l'on fasse d'eux des modèles de vie chrétiens. Si Jean-Paul est, sans le moindre doute, le personnage-enfant qui rassemble le plus de défauts, il ne faut pas oublier que d'autres jeunes héros, ceux des *Contes d'une vieille fille à ses neveux* en particulier, sont, quant à eux, bien loin d'incarner « l'être humain dans sa plus grande perfection<sup>27</sup> » : Zoé est effrontée et ingrate, Aglaure, vantarde, et le petit joufflu de *L'île des Marmitons*, prétentieux et méprisant.

La seconde ligne de fracture entre l'archétype idéalisant et les figures enfantines des récits de Delphine de Girardin, Eugénie Foa et Louis Desnoyers se situe dans le rapport qu'entretient l'enfant avec la société. Mains romantiques, à la suite de Rousseau, cultivent un préjugé négatif quant à l'impact de la vie sociale sur l'homme, tout particulièrement dans les premières années de sa vie. Selon eux, l'enfant, de par sa nature exceptionnelle, se trouve, pour son plus grand bonheur, confiné dans « un enclos protecteur où l'on s'isole du monde<sup>28</sup> », exclu des structures sociales qui, selon eux, mineraient ses précieuses facultés. Or, les textes à l'étude donnent à voir une tout autre perspective. Loin d'être exclus de la société, les personnages-enfants y prennent part de plusieurs façons. Qui plus est, leur

---

<sup>27</sup> M. Bethlenfalvay, *op. cit.*, p. 20.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 25.

participation à certaines formes de sociabilité, plutôt que de les pervertir, contribue grandement à leur bonheur et à leur épanouissement.

Les cas les plus radicaux de participation à la vie sociale sont les passages au cours desquels les jeunes héros s'insèrent dans les institutions de la vie adulte : ce sont les expériences diplomatiques de Jules et César, les métiers exercés par Jean-Paul, ainsi que les situations qui les mettent en rapport avec l'argent<sup>29</sup>. Mais même lorsque les personnages-enfants ne prennent pas à ce point part aux activités du monde adulte, on ne peut leur contester des relations bien réelles avec des milieux sociaux, plus restreints certes, mais structurés par les mêmes rapports de force. La famille est la micro-société à laquelle les personnages-enfants sont le plus souvent associés. Généralement composées de plusieurs enfants, des parents et des domestiques, les familles rassemblent divers individus et constituent, en ce sens, des creusets au sein desquels les relations sont variées et complexes. En plus d'être amenés à y développer certains comportements sociaux valorisés – notamment le partage, l'entraide, la collaboration –, les personnages-enfants éprouvent un réel plaisir à se retrouver en compagnie de leurs proches. Pour plusieurs d'entre eux, les membres de leur famille sont leurs meilleurs compagnons de jeux : lors du bal des enfants, Aglaure s'amuse follement avec ses cousins; Jules et Marie, assistés par leurs parents, se livrent à de nombreux jeux et mises en scènes avec leurs poupées. Il n'y a pas jusqu'à Jean-Paul qui ne se soit amusé avec ses frères et sœurs – d'une façon hautement répréhensible, cela va de soi.

---

<sup>29</sup> Cf. chapitre 2, p. 81-83.

Dans la suite événementielle autant que dans les remarques des narrateurs, la famille est fortement valorisée par les auteurs des textes du corpus. Nombreux sont les récits qui se terminent par le topos des retrouvailles familiales. La réintégration des jeunes héros dans leur famille constitue souvent une récompense aux épreuves qu'ils ont surmontées : Jean-Paul et Petit-Jacques regagnent leurs familles respectives, Zoé retrouve sa mère, Césaro revient auprès de sa sœur, Jules et son père rentrent sains et saufs à la maison. La preuve de l'importance de la famille dans la vie d'un enfant est aussi faite par la négative lorsque la narratrice de *Noémi ou l'enfant crédule* décrit combien triste est l'existence d'une enfant qui ne connaît pas les douceurs de la vie familiale : « Elle n'avait personne pour la distraire de ses leçons; pas de petit frère pour jouer avec elle, pas de grande sœur pour la taquiner, et surtout pas une belle et jeune mère pour la caresser<sup>30</sup>. » En fait, toute l'entreprise d'écriture de Delphine de Girardin est placée sous le signe de la bienveillance naturelle qu'un individu éprouve envers les membres de sa famille. Dans sa préface, la conteuse indique en effet qu'elle s'adresse à son jeune public comme une tante qui converse avec ses neveux<sup>31</sup> : « J'avais commencé ce livre, mes chers neveux, il y a plusieurs années<sup>32</sup>. » La relation entre la tante et les neveux est une relation sociale codifiée dans laquelle chaque partie doit assumer son rôle d'après certaines normes de sociabilité. L'inscription de son discours dans ce cadre relationnel permet à

---

<sup>30</sup> D. de Girardin, « Noémi ou l'enfant crédule » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. I, p. 21.

<sup>31</sup> *Les premiers destinataires des Contes étaient très probablement les véritables neveux de Delphine de Girardin. Or, dès lors que cette adresse se retrouve dans l'édition destinée au grand public, il incombe de la considérer comme une fiction allocutaire ayant des conséquences sur le plan argumentatif, peu importe qu'elle soit liée ou non à l'existence avérée des neveux de l'auteure.*

<sup>32</sup> D. de Girardin, « Préface » dans *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1833, t. I, p. 5.

Delphine de Girardin, comme elle le fait d'ailleurs elle-même remarquer, de se prévaloir du laxisme qui régit cette interaction :

Je n'ai point renoncé à l'ancien titre de cet ouvrage (quoique j'aie renoncé à celui de vieille fille), parce que, mes chers neveux, le langage que je vous parle dans ces contes n'est point le langage d'un mère; il n'a point la dignité convenable à ce noble rôle. Jamais une mère n'oserait dire tant de folies à ses enfants. Non, ce livre ne convient qu'à une tante<sup>33</sup>.

Si l'énonciatrice trouve avantage à camper le rôle d'une tante afin d'excuser les libertés qu'elle s'accorde dans son discours, elle suppose par ailleurs que son jeune public se plaira aussi à se reconnaître dans le rôle du neveu, qui appelle plus de complicité que celui de simple lecteur, sans toutefois exiger l'obéissance d'un fils. Dans les récits du corpus, autant que dans les textes liminaires qui les accompagnent, la famille est un lieu de socialisation de première importance dont doivent profiter tant les protagonistes que les jeunes lecteurs<sup>34</sup>.

Lorsque les personnages-enfants sont privés de la précieuse compagnie de leurs proches, ils ne tardent pas à recréer une fratrie semblable et se réunissent entre enfants n'entretenant pas de lien de sang. C'est le cas notamment des personnages de *La fée Grignotte*, lesquels forment une communauté au sein de laquelle l'individualité des membres se subordonne parfois à leur appartenance au groupe. Rares sont les personnages-enfants dont le lecteur connaît le nom. En outre, les actions des personnages sont habituellement menées par le groupe entier, et leurs répliques

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>34</sup> Cette célébration du foyer accompagne le nouveau sentiment familial qui prend forme à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, lui-même lié à la réorganisation de la vie en société selon des normes bourgeoises. Durant la Monarchie de Juillet, l'apologie de la famille culmine lorsque la France voit en Louis-Philippe, le roi bourgeois, et ses proches un exemple parfait de la nouvelle façon de vivre en famille. (Cf. J.-C. Caron, op. cit., p. 91-107; A. Armengaud, loc. cit., p. 304-307; A. Martin-Fugier, op. cit., p. 65-91.)

parfois proférées en même temps. Il s'agit là d'une combinaison bien dosée d'individualisme et de solidarité, sans que le premier ne soit compromis par la seconde. En effet, la personnalité de chacun est respectée – l'un est ingénu, un autre est insolent, un troisième, grognon – de même que le sont leurs paroles – si tous houspillent Grignotte, chacun le fait dans ses propres termes<sup>35</sup>. Au sein de cette micro-société, les enfants profitent des avantages de la vie de groupe – la joyeuse camaraderie, la force de constituer une équipe face à l'adversité – sans sacrifier leur individualité au profit d'une identité collective.

Que les liens qui les unissent à autrui soient ceux du sang ou qu'ils se rassemblent en communautés fondées sur des rapports amicaux, les personnages-enfants ne sont pas retirés de la vie sociale. Certes, seule une portion des jeunes héros prend part à la société des adultes, mais il n'en demeure pas moins que chacun entretient avec son entourage des liens nombreux et complexes. De plus, ces rapports interpersonnels, loin de dénaturer les enfants en les privant de leurs précieuses facultés, permettent aux jeunes héros de s'épanouir et d'acquérir certaines qualités et valeurs<sup>36</sup>. C'est dans ses rapports avec autrui que l'enfant peut prendre conscience de la place qui lui est réservée au sein d'une communauté, qu'il la conteste ou non. En outre, les relations sociales ne sont pas strictement enfantines : la famille et, dans une moindre mesure, la fratrie collégiale, rassemblent enfants et adultes (parents ou

---

<sup>35</sup> Ces situations sont au nombre de quatre dans le texte : les écoliers prennent d'abord la parole tous ensemble pour injurier Grignotte, puis pour regretter ce qu'ils ne pourront faire durant la journée du dimanche. Dans une symétrie parfaite, ils se réjouissent ensuite de tout ce qu'ils pourront enfin faire lors de leur sortie, et enfin, ils acclament unanimement la fée, laquelle est devenue leur amie .

<sup>36</sup> Qui plus est, l'apprentissage de la morale utilitaire étant fondé sur l'expérience du monde, notamment sur la participation de l'enfant à certaines formes de sociabilité, il serait périlleux de le retrancher de la vie sociale et de lui refuser l'initiation aux règles de la vie en société. Cf. chapitre 2, p. 84.

instituteurs) au sein d'une même collectivité. Sans remettre en question la nature essentiellement différente de l'enfant<sup>37</sup>, les fictions étudiées n'en mettent pas moins à mal l'axiome rousseauiste selon lequel cette nature particulière le force à se retirer de toutes structures sociales, ces dernières étant néfastes et « contaminantes » a priori.

En somme, le personnage-enfant est hybride : il intègre certains éléments tirés de l'archétype idéalisant, mais affirme des écarts majeurs à l'égard de celui-ci. Les trois auteurs soutiennent des paradoxes profonds : l'enfant est symbole de bonté naturelle, mais il est capable de violence; il est quasi-divin, mais il profite de la vie en société; l'enfance est une période de félicité dans la vie de l'homme, mais elle peut aussi être marquée par les tourments. Ces compromis étonnent d'autant plus qu'ils ne sont pas issus de l'imaginaire d'un seul auteur, mais qu'ils sont partagés par trois novateurs comme Delphine de Girardin, Eugénie Foa et Louis Desnoyers.

Les paradoxes qui traversent la représentation de l'enfant dans les textes à l'étude trouvent leur première explication à l'intérieur même de l'esthétique romantique, en particulier dans les topoï stylistiques qui la caractérisent. En effet, selon Michel Condé, la bipolarisation entre l'individu et la société favorise la multiplication d'antithèses, d'inversions et de chiasmes qui en viennent à déterminer la structure des productions culturelles de l'époque. Le romantisme prévoit déjà que l'individu, parce qu'il s'incarne dans le monde réel et social tout en s'opposant à celui-ci, est fatalement pris dans un paradoxe irréductible :

---

<sup>37</sup> *Telle qu'elle a été définie au chapitre 1.*

Il faut en outre remarquer que l'individu, étant doté empiriquement d'une âme et d'un corps, d'une position sociale et d'une subjectivité intime, se trouve amené à occuper le plus souvent la position au centre du chiasme : le poète communique avec Dieu, mais il est aussi présent dans le monde, où il pourra être notamment l'objet des attaques menées par les envieux. Il se trouve ainsi en position de médiateur entre le fini et l'infini, même si cette médiation ne s'accomplit jamais, condamnée à l'avance par la structure de la distance entre les sphères. Dans cette position, l'individu a nécessairement un double visage, l'un tourné vers Dieu, l'autre vers les hommes (par exemple), et il se dédouble en apparence et en réalité, en extériorité et en intériorité, en objectivité et en subjectivité<sup>38</sup>.

En situant leurs jeunes protagonistes en marge de l'univers adulte tout en leur faisant connaître certaines formes de sociabilité, en leur accordant le privilège de l'hypersensibilité sans les prémunir contre les violences du monde réel, Foa, Desnoyers et Girardin placent leur représentation de l'enfant au centre du chiasme que provoque la confrontation de la société et de la subjectivité. Ce faisant, ils affermissent l'analogie entre le poète et l'enfant : tous deux occupent des positions de médiateur et participent à la fois du transcendant et du social.

Il ne fait aucun doute que l'inscription des jeunes protagonistes dans le monde réel constitue un écart par rapport à l'archétype idéalisant. Cependant, il convient d'admettre que les contradictions et les tensions qui traversent la représentation de l'enfant chez Girardin, Foa et Desnoyers sont, elles aussi, constitutives du romantisme. En fait, la figure de l'enfant relève d'autant plus de cette esthétique qu'elle renvoie non seulement à un bassin thématique précis mais aussi à la facture stylistique de la mise en texte d'une subjectivité incarnée en un personnage – l'enfant est inscrit dans une dynamique de confrontation entre deux modes de positionnement

---

<sup>38</sup> M. Condé, *op. cit.*, p. 12.

dans le monde. C'est sur ce point que la conception romantique de l'enfant s'écarte de celle de Rousseau. Alors que ce dernier voyait dans l'enfance un état dans lequel l'être humain est tout à fait du côté de la perfection naturelle, les romantiques conçoivent plutôt qu'il s'agit d'un stade intermédiaire caractérisé par un tiraillement entre la transcendance divine et le pragmatisme de la vie réelle. En ne voyant dans les figures enfantines que l'incarnation idéalisée de certaines valeurs chères aux tenants du romantisme, Bethlenfalvay néglige ces tensions dynamiques, lesquelles fondent également ce mouvement esthétique.

### ***3.3 Un paradoxe institutionnel***

Un autre paradoxe traverse l'institution littéraire dans années 1830 : la représentation de l'enfant dans la littérature romantique pour adultes n'est pas la même que celle de l'enfant dans la littérature pour la jeunesse. Les auteurs des récits à l'étude sont placés devant la tâche délicate de devoir concilier une figure hautement symbolique avec les exigences génériques propres à la littérature destinée à un jeune public. Pour les romantiques, l'enfant est symbole d'autre chose que l'enfance, et n'a de sens qu'en ce qu'il est placé devant un réseau de valeurs. Lié à la parole du poète, aux origines – celles du moi autant que celles de l'humanité –, partagé entre un monde transcendant et une réelle vie sociale, l'enfant des romantiques a finalement peu à voir avec les lecteurs auxquels s'adressent Foa, Desnoyers et Girardin. Les critiques qui se sont penchés sur la représentation de l'enfant dans la littérature « adulte » du premier XIX<sup>e</sup> siècle s'accordent tous sur un point : ce qui caractérise



l'enfant romantique, c'est la façon qu'ont les hommes de lettres de l'« utiliser » pour faire valoir des symboles ou des idées abstraites. Au tout début de son ouvrage, Marie-José Chombart-de Lauwe se livre à quelques réflexions théoriques concernant les différentes façons selon lesquelles un auteur peut aborder l'enfance dans ses textes. L'une de ses remarques décrit bien l'utilisation que font les romantiques de la figure de l'enfant :

D'autres écrivains imaginent des personnages directement symboliques ; l'objet connu, figuré : l'enfant, vidé de son contenu, masque un objet inconnu, sert d'habitable à des abstractions, à des essences valorisées<sup>39</sup>.

Marina Bethlenfalvay considère d'ailleurs que cette fonction symbolique est la caractéristique la plus largement partagée par les différentes figures d'enfants romantiques qu'elle a pu étudier :

« L'enfant romantique », [...] malgré toutes les variations personnelles, montre toujours certains traits typiques, dont le plus marqué est peut-être qu'il donne l'impression d'être le symbole d'autre chose, de suggérer un monde idéal<sup>40</sup>.

Pour sa part, Jacques Neefs insiste sur le fait que chez les écrivains romantiques, la subjectivité enfantine est au service d'un discours adulte :

Donner à la subjectivité enfantine sa force, et son étrangeté, était sans doute nécessaire au siècle pour prendre regard sur lui-même, sur ce qui le fait histoire<sup>41</sup>.

Le regard latéral [de l'enfant] encore, qui ne juge pas, dans le silence, mais qui est lui aussi la juste position qui fait que l'attitude des « adultes » est intensément regardée, interrogée<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> M.-J. Chombart de Lauwe, *op. cit.*, p. 11.

<sup>40</sup> M. Bethlenfalvay, *op. cit.*, p. 19.

<sup>41</sup> Jacques Neefs, « "Scènes d'enfants", au dix-neuvième siècle », *Modern language notes*, vol. 117, n°4 (2002), p. 757.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 765.

Les écrivains romantiques, lorsqu'ils s'adressent à des lecteurs adultes, se servent de l'enfance et de ses incarnations textuelles comme d'un canal qui leur permet de s'interroger sur leur propre condition. Dans un mouvement autoréflexif, l'auteur passe par l'enfant pour revenir à son véritable objet d'étude : son *moi*. La subjectivité enfantine, dans son altérité et son symbolisme, fait office de miroir déformant dans lequel les adultes se mirent, et goûtent au délice de ne pas se reconnaître tout à fait.

La « découverte de l'enfant », telle qu'elle se perçoit dans la littérature romantique destinée à un public adulte, s'apparente à la découverte du « bon sauvage » par les hommes de lettres du siècle précédent. Dans les deux cas, il s'agit de figures suffisamment étrangères pour que l'on puisse leur assigner une fonction symbolique, et c'est principalement cette particularité qui explique leur popularité dans les systèmes philosophiques et esthétiques. Certes, les hommes de lettres du premier XIX<sup>e</sup> siècle manifestent un intérêt certain pour les jeunes individus, mais cet intérêt est motivé surtout par la faculté de l'enfant à désigner quelque chose qui le dépasse. Très peu d'entre eux s'intéressent à la réalité quotidienne de la vie de l'enfant, laquelle, si elle était observée de trop près, menacerait de saper leur conception idéalisée de l'enfance.

Or, le développement phénoménal de la presse enfantine durant les années 1820 et 1830, et, surtout, l'instauration de la loi Guizot sur l'éducation<sup>43</sup> accroissent

---

<sup>43</sup> En 1833, Guizot rend la scolarisation obligatoire. En plus d'accroître le nombre d'enfants éduqués, donc de lecteurs potentiels, cette loi aura aussi pour effet de multiplier les manuels scolaires et les

le nombre des jeunes lecteurs potentiels et rendent les textes moins chers et plus accessibles. Bientôt, l'édition d'ouvrages pour la jeunesse n'est plus une production occasionnelle destinée à un marché restreint, mais bien une activité commerciale à part entière fondée sur une demande croissante. Dans un contexte où les valeurs capitalistes s'imposent de plus en plus, l'édition d'ouvrages destinés à l'enfance devient rapidement un secteur dans lequel la spéculation est possible et avantageuse. Pour assurer des profits intéressants, les ouvrages produits doivent être adaptés à leur public. C'est pour cette raison que les auteurs d'écrits réservés à la jeunesse posent un regard particulier sur l'enfance, un regard bien différent de celui des auteurs de littérature destinée à un public adulte.

En effet, ce qui importe pour des auteurs comme Delphine de Girardin, Louis Desnoyers et Eugénie Foa n'est pas de se référer à un symbole à l'usage des adultes, mais plutôt de saisir l'enfant dans sa vie quotidienne, sans dédaigner les banalités et les minuscules péripéties dont se compose la vie de tous les jours – le mariage de Madame Bouboule et de Pantin dans les *Mémoires d'un polichinelle*, par exemple. Il se crée ainsi une tension entre l'enfant romantique et la représentation que doivent s'en faire les auteurs de littérature enfantine, tension qui s'aggrave d'autant plus que la conception romantique de l'enfance est fondée sur le rejet de la trivialité et la valorisation du caractère exceptionnel d'un individu occupant une position unique, à cheval sur le transcendant et le social. La subjectivité enfantine à laquelle s'intéressent les auteurs d'ouvrages destinés à un jeune public est nettement plus

---

*livres de prix, déclenchant une forte activité dans le secteur de l'édition d'ouvrages destinés à un jeune public. (Cf. J.-C. Caron, op. cit., p. 128-145; J.-P. Gourévitch, op. cit., p. 88-93.)*

riche que celle que leur attribuaient les poètes et écrivains romantiques qui s'adressaient à un public adulte. Hisser l'enfant au statut de symbole, c'est aussi le réduire à n'avoir de valeur qu'en fonction de ce qu'il symbolise. Chez Girardin, Foa et Desnoyers au contraire, l'intérêt à l'égard de l'enfant transcende les récits, il les précède et les commande; il n'est pas lié à une idée abstraite que l'enfant représente. C'est ce qui permet à ces auteurs de construire des figures comme celles de Jean-Paul Choppart, d'Aglaure ou de Zoé; c'est-à-dire des personnages-enfants qui affichent certains défauts, qui sont loin d'incarner l'idéal archétypique précédemment décrit.

En somme, écrire pour un jeune public dans les années 1830 revient à concilier le pragmatisme intrinsèque à la littérature enfantine et la propension au symbolisme du discours romantique sur l'enfance. Ce discours constituant un horizon esthétique et axiologique, les trois auteurs ne peuvent l'éluder complètement, d'autant plus qu'ils entretiennent certaines affinités avec le romantisme et ses tenants. S'il y a cohérence dans les figures d'enfants des trois textes à l'étude, c'est moins parce que les trois auteurs s'inspirent du même modèle, que parce qu'ils se trouvent devant le même problème. Leur solution commune consiste à appréhender l'enfance à la lumière du romantisme, non pas en attribuant à cette figure une fonction et un contenu symboliques, mais plutôt en la liant à certaines valeurs – l'autonomie, l'affranchissement des codes traditionnels et classiques régissant la parole et la pensée –, sans pour autant que ces dernières prennent le pas sur la subjectivité enfantine. En ce sens, c'est à travers les récits destinés à l'enfance du premier XIX<sup>e</sup> siècle que se construit et se diffuse pour la première fois et avec autant de force une littérature commençant à penser l'enfant comme sujet et non plus comme objet.

## ***Conclusion***

Dans ce travail, l'étude des personnages-enfants des récits d'Eugénie Foa, de Louis Desnoyers et de Delphine de Girardin a montré que l'enfant se définit d'abord par sa dissemblance fondamentale avec ses aînés, ce qui n'allait pas de soi quelques décennies auparavant. Cette opposition est fondée sur les rapports différents qu'entretiennent les enfants et les adultes à l'égard des conventions. En effet, les jeunes héros affichent une liberté parfois déconcertante face aux normes sociales qui régissent la manipulation des objets usuels – la plume et l'encrier de Marie, par exemple – et des éléments linguistiques – les détournements de proverbes de Jules, notamment. Sur la base de cette différence, on a pu distinguer deux univers : celui des adultes et celui des enfants. Dans le premier dominant l'immuabilité du lien signifiant-signifié et l'objectivité des normes fixées par la doxa, alors que le second se caractérise par la prédominance du jeu et la suprématie accordée à la subjectivité.

La liberté dont disposent les enfants se traduit aussi dans les cheminements diégétiques des jeunes héros. Inspirés par la pédagogie empirique de Rousseau, les trois auteurs mettent en scène des personnages-enfants devant assumer eux-mêmes leur développement intellectuel en récoltant, grâce à l'exercice de leurs sens, diverses informations sur le monde et en traitant celles-ci par la seule utilisation de leur raison. L'enseignement livresque, lorsqu'il n'est pas explicitement condamné, est toujours relégué au second plan, ce qui réaffirme du coup la nécessité pour l'enfant de s'éduquer par lui-même sans s'appuyer sur le savoir que les adultes possèdent avant

lui. Les jeunes héros donnent aussi la preuve de leur autonomie en prenant eux-mêmes leurs décisions et en assumant les conséquences de leurs actes. Toujours en accord avec la puériculture rousseauiste, ces cheminements indépendants permettent aux personnages-enfants d'accumuler les expériences – bonnes ou mauvaises – qui sont garantes de leur bon développement. La forme même des récits traduit cette liberté accordée aux jeunes personnes : les enseignements y sont moins présents sous la forme de morales prédigérées que sous la forme d'exemples dont la lecture, assimilée à l'observation, doit être suivie d'une réflexion. Il appartient au jeune lecteur de choisir lesquels de ces enseignements il retiendra, et même de décider dans quelle proportion sa lecture sera formatrice ou ludique.

La figure de l'enfant telle qu'elle se présente dans les récits étudiés porte aussi les traces de la tension opposant l'idée abstraite que se font les romantiques des premières années de la vie au pragmatisme constitutif d'une littérature destinée à un jeune public. Tout en étant liés symboliquement au « bon sauvage », en entretenant une relation particulière avec le surnaturel et le divin et en étant associés à la figure du poète romantique, les personnages-enfants sont aussi présentés comme appartenant à certains milieux sociaux – la famille, la fratrie collégiale – et sujets à subir ou infliger la violence. Alors que certains de ces paradoxes sont le fait de l'individualisme romantique – la subjectivité, surtout celle du poète, contraint l'individu à occuper une position singulière, à mi-chemin entre les sphères sociale et transcendante –, d'autres sont causés par la confrontation de deux nécessités : celle de penser l'enfance à travers le prisme du romantisme, lequel constitue un horizon esthétique et axiologique incontournable, et celle de s'adresser à un enfant qui n'est

pas limité à sa seule fonction symbolique. Ce sont ces tensions qui font naître une littérature à travers laquelle l'enfant se constitue en véritable sujet.

Les analyses menées dans ce travail ouvrent sur deux réflexions d'ordre plus général. La première concerne la société française sous la Monarchie de Juillet, et ce que l'on peut connaître d'elle lorsqu'on s'intéresse au traitement de la figure de l'enfant dans les écrits de cette période. Car, en effet, les critiques s'étant penchés sur les représentations littéraires de l'enfance soupçonnent habituellement ces dernières de fournir au lecteur des indications non seulement sur la conception qu'une société avait des jeunes personnes, mais aussi sur la façon dont elle-même entrevoit son propre avenir. Parler de l'enfance, la représenter, la mettre en scène dans diverses situations serait, de l'avis de plusieurs critiques, un moyen employé par les hommes de lettres pour discourir de leurs propres angoisses autant que de leurs passions, de leurs appréhensions autant que de leurs espoirs :

Les représentations de l'enfant pourraient constituer un excellent test projectif du système de valeurs et des aspirations d'une société. Elles caractérisent autant ceux qui les expriment que ceux qui y sont désignés. Cette constatation est valable pour la représentation de tout objet, mais celle de l'enfant a l'avantage de concerner le passé de chacun, son futur dans sa descendance, et l'avenir de chaque groupe humain; elle intéresse donc les individus et les sociétés sans exception<sup>1</sup>.

La manière dont une société donnée traite ses enfants, et l'image publique qu'une culture en projette, est révélatrice de sa manière de se voir elle-même et d'intégrer ou d'isoler l'ombre de son enfance<sup>2</sup>.

Si le présent travail a surtout permis de montrer comment la subjectivité de l'enfant naît de la conjonction d'une esthétique au sein de laquelle l'enfance est hautement

<sup>1</sup> M. J. Chombart de Lauwe, *op. cit.*, p. 7.

<sup>2</sup> M. Bethlenfalvay, *op. cit.*, p. 13.

valorisée et des normes génériques d'une littérature qui lui est spécifiquement adressée, il y a tout de même lieu de mener une réflexion similaire à celle de Bethlenfalvay ou de Chombart de Lauwe, et de s'interroger sur ce que la représentation de l'enfant élaborée dans les textes dit de la société française des années 1830.

Distinguer les personnages-enfants des adultes aussi franchement que le font Foa, Girardin et Desnoyers, leur attribuer une subjectivité qui les définit autant comme enfant que comme individu unique, indiquent que ces auteurs sont ouverts à la différence et à la nouveauté. En ne tentant pas de faire entrer l'enfance dans un moule préformaté, ils accueillent le changement dont les jeunes personnes sont potentiellement porteuses. Cette représentation témoigne d'une vision optimiste de l'avenir, laquelle s'explique en partie par la relative stabilité politique qui accompagne la Monarchie de Juillet et par les espoirs suscités par les Trois Glorieuses. La décennie de 1830 succède à une série de traumatismes qui ont profondément marqué la société française (la Révolution, la Terreur, les guerres de l'Empire) : « Pour la première fois depuis la Révolution de 1789, la France connaît une longue période de stabilité institutionnelle, tout en restant en paix avec l'extérieur<sup>3</sup>. » Cette décennie précède aussi la période de désillusion qui marquera la fin du règne de Louis-Philippe durant les années 1840<sup>4</sup>. À l'époque où les récits de Foa, Girardin et Desnoyers ont été rédigés, la monarchie constitutionnelle apparaît encore comme un compromis viable. Cette stabilité politique trouve son écho sur le

---

<sup>3</sup> J.-C. Caron, *op. cit.*, p. 5.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 122-165.



plan culturel. En effet, en 1830, le romantisme s'impose comme une esthétique conciliant deux camps – l'un assimilé aux libéraux et l'autre aux contre-révolutionnaires royalistes – s'affrontant au sujet de « l'octroi aux écrivains d'une liberté d'inspiration qui mettait en cause l'ensemble de la tradition littéraire<sup>5</sup>. » Durant la décennie de 1830, la France retrouve donc, pour un bref moment, une stabilité politique et culturelle fondée sur un relatif consensus. Ces compromis offrent la preuve *a posteriori* qu'il existe, au sein de la société française, des dénominateurs communs assez profonds pour permettre la coexistence relativement pacifique d'individualités distinctes. La singularité est encouragée parce qu'elle participe à des structures consensuelles plus larges et plus flexibles. Cette trêve politique et culturelle permet aux contemporains de la Monarchie de Juillet de rêver à un futur plus serein. Les enfants de la nouvelle génération, qui ne portent pas les blessures historiques de leurs parents et grands-parents, incarnent dès lors les espoirs de paix et de stabilité générés dans la société française sous Louis-Philippe.

La seconde réflexion générale à laquelle mène cette recherche concerne la nécessité de repenser la place accordée à la littérature enfantine dans l'histoire et la critique littéraire. En effet, le présent travail – dans sa troisième partie surtout – a été l'occasion de remettre en cause certains préjugés que la critique entretient à l'endroit de la littérature enfantine. Celle-ci est, de manière générale, reléguée au domaine de la littérature populaire, avec toute la dépréciation (d'ailleurs injustifiable d'un point de vue de chercheur) qui accompagne ce jugement. Cela signifie-t-il pour autant qu'on puisse affirmer à son sujet, comme le fait Bourdieu à l'égard des biens

---

<sup>5</sup> P. Bénichou, *op. cit.*, p. 260.

culturels à cycle de production court, qu'il s'agit-là de « produits [qui] répondent plus directement et plus complètement à une *demande préexistante*, et *dans des formes préétablies*<sup>6</sup> »? La première partie de la proposition de Bourdieu ne pose pas problème : la littérature enfantine se distingue effectivement du reste de la production littéraire parce qu'elle tente plus délibérément de s'adapter à une demande précise, celle des jeunes personnes et des individus responsables de leur éducation. La seconde partie mérite toutefois une réflexion plus approfondie. En se devant de respecter certaines normes inhérentes à la littérature enfantine, les trois auteurs étudiés ont plus ou moins fait le contraire de ce qu'affirme Bourdieu. Plutôt que de reproduire la figure de l'enfant dans sa « forme préétablie » – l'archétype idéalisant –, ils l'ont modifiée et retravaillée dans et par leurs fictions. Sans aller jusqu'à affirmer que la littérature adressée à un jeune public est le lieu privilégié de l'innovation esthétique, il faut néanmoins souligner que, dans le cas précis des récits étudiés, la prise en compte des attentes du public n'est pas faite au détriment d'un travail sur les représentations habituelles. Cette littérature donne à lire une représentation de l'enfant qui diffère des « formes préétablies » que prend cette figure dans le reste du champ littéraire, notamment dans le domaine des biens culturels à cycle de production long. Est-ce à dire que la littérature destinée à un jeune public appartient à cette dernière catégorie de manifestations culturelles? Sûrement pas. Ceci étant dit, on aurait tort de préjuger de la futilité de ces textes, qui, parfois – c'était, à tout le moins, le cas ici – permettent au lecteur averti de trouver autre chose que du cliché et du stéréotype.

---

<sup>6</sup> P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 203.

## ***Bibliographie***

### ***1. Corpus primaire***

#### ***a. Textes étudiés***

**DESNOYERS**, Louis. *Les Aventures de Jean-Paul Choppart*, Paris, Allardin, 1834, 2 tomes.

**FOA**, Eugénie. *Mémoires d'un polichinelle*, Paris, Ébrard, 1840, 197 p.

**GIRARDIN**, Delphine de. *Contes d'une vieille fille à ses neveux*, Paris, C. Gosselin, 1833, 2 tomes.

#### ***b. Autres textes considérés***

**GAUTIER**, Théophile. *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, Fasquelle, 1892, 319 p.

**HUGO**, Victor. *L'art d'être grand-père*, Paris, Flammarion, 1985, 245 p.

**HUGO**, Victor. *Les Contemplations*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », n° 843, 1995, 473 p.

*Journal des Enfants*, vol. 1, n° 1 (1832).

**ROUSSEAU**, Jean-Jacques. *Émile ou de l'éducation*, Paris, Garnier, 1964, 666 p.

### ***2. Bibliographie secondaire***

#### ***a. Ouvrages généraux***

**ARMENGAUD**, André. « L'attitude de la société à l'égard de l'enfant au XIX<sup>e</sup> siècle » dans Louis Henry (dir.), *Enfant et société. Annales de démographie historique*, Paris-La Haye, Mouton & Cie., 1973, p. 303-312.

**BROUGÈRE**, Gilles (dir.). « Le jouet : valeurs et paradoxes d'un petit objet secret », *Autrement*, n° 133 (novembre 1992), 207 p.

**CARON**, Jean-Claude. *La France de 1815 à 1848*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Histoire », 1993, 190 p.

**GREENLEAF**, Barbara Kaye. *Children through the ages. A history of childhood*, New-York-Montréal, Mc Graw-Hill, 1978, 165 p.

**JARDIN**, André et André Jean TUDESQ. *La France des notables*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Nouvelle histoire de la France contemporaine », n° 6-7, 1973, 2 tomes.

**LHOMME**, Jean. *La grande bourgeoisie au pouvoir (1830-1880) : essai sur l'histoire sociale de la France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de la science économique », 1960, 378 p.

**MARTIN-FUGIER**, Anne. *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris*, Paris, Fayard, 1990, 447 p.

**PALMÉRO**, Jean. *Histoire des institutions et des doctrines pédagogiques par les textes*, Paris, S.U.D.E.L, 1958, 448 p.

**ROUET**, Gilles. *L'invention de l'école : l'école primaire sous la Monarchie de Juillet*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, 300 p.

**VIGIER**, Philippe. *Paris pendant la Monarchie de Juillet (1830-1848)*, Paris, Association pour la publication d'une histoire de Paris, coll. « Nouvelle histoire de Paris », 1991, 607 p.

### ***b. Théorie, histoire et critique littéraires***

**AMBRIÈRE-FARGEAUD**, Madeleine. *Précis de littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 637 p.

**AMOSSY**, Ruth et collab. *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1992, 277 p.

**AMOSSY**, Ruth et Anne HERSCHBERG PIERROT. *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, coll. « 128 », n°171, 1997, 128 p.

**AMOSSY**, Ruth. *L'argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, coll. « Fac. linguistique », 2000, 246 p.

**ANGENOT**, Marc. *Le cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la belle époque*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1986, 202 p.

**ANGENOT**, Marc. *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, 1167 p.

- AUSTIN, Linda M. « Children of childhood: Nostalgia and the Romantic legacy », *Studies in Romanticism*, vol. 42, n° 1 (2003), p. 75-98.
- BÉNICHOU, Paul. « L'idée de nature chez Rousseau » dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Pensée de Rousseau*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points littérature », n°168, 1984, p. 125-145.
- BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, 2 vol.
- BERTRAND, Jean-Pierre et collab. *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Paris, Éditions José Corti, 1996, 248 p.
- BETHLENFALVAY, Marina. *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle : esquisse d'une typologie*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 176, 1979, 178 p.
- BLAMPAIN, Daniel. *La littérature de jeunesse pour un autre usage*, Bruxelles Labor, coll. « Dossiers media », 1979, 135 p.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre examen, politique », 1992, 480 p.
- BOURNEUF, Roland et Réal OUELLET. *L'univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1989, 254 p.
- BUTTS, Dennis. *Stories and society : children's literature in its social context*, Londres, Mac Millan, 1992, 143 p.
- CARADEC, François. *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, Albin Michel, 1977, 271 p.
- CHELEBOURG, Christian et Henri MITTERAND. *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Littérature », 2000, 192 p.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-Josée. *Un monde autre, l'enfance: de ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, coll. « Payothèque », n° 18, 1979, 451 p.
- COLIN, Mariella. *La littérature d'enfance et de jeunesse en France au XIX<sup>e</sup> siècle : traductions et influences*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1992, 98 p.
- CONDÉ, Michel. *La genèse sociale de l'individualisme romantique. Esquisse historique de l'évolution du roman en France au dix-neuvième siècle*, Tübingen, Max Niemeyer, coll. « Mimesis », n° 7, 1989, 151 p.

**DAUNAIS, Isabelle.** *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, coll. « Espace littéraire », 241 p.

**DAUNAIS, Isabelle.** « Le personnage et ses qualités », *Études françaises*, vol. 41, n°1 (2005), p. 9-25.

**DIMOCK, George.** « Children's studies and the romantic child » dans *Picturing children: constructions of childhood between Rousseau and Freud*, Aldershot et Burlington, Ashgate, 2002, p. 89-199.

**DIONNE, Ugo.** « Le spectacle et le récit. Petite poétique du roman asmodéen », *Lumen*, vol. 22 (2003), p. 135-148.

**DUBOIS, Jacques.** *Pour Albertine : Proust et le sens du social*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Liber », 1997, 205 p.

**DUBOIS, Jacques.** *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », n° 434, 2000, 358 p.

**DUBOIS, Jacques.** « Socialité de la fiction », conférence donnée au Collège de sociocritique de Montréal, texte inédit (à paraître en 2007 dans *Modernités*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux).

**DUPONT-ESCARPIT, Denise (dir.).** *La représentation de l'enfant dans la littérature d'enfance et de jeunesse : actes du 6<sup>e</sup> congrès de l'IRSC*, Munich et New York, K. G. Saur, 1985, 392 p.

**EWERS, Hans-Heino.** « La littérature de jeunesse entre roman et art de la narration. Réflexions à partir de Walter Benjamin » dans Isabelle Nières-Chevrel (dir.), *Revue de littérature comparée*, n° 304, (2002), p. 421-430.

**GARNIER, Pierre.** « La représentation de l'enfant dans le roman au XIX<sup>e</sup> siècle », thèse de doctorat, Paris, Paris VIII, Littérature française, 1983.

**GENETTE, Gérard.** *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.

**GESTIN, Daniel.** *Scènes de lecture : le jeune lecteur en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998, 270 p.

**GLÉNISSON Jean et Ségolène LE MEN (dir.).** *Le livre d'enfance et de jeunesse en France*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994, p. 9-11.

**GOODENOUGH, Elizabeth et collab.** *Infant tongues: the voice of the child in literature*, Détroit, Wayne State University Press, 1994, 332 p.

**GOURÉVITCH**, Jean-Paul et le Centre de recherche et d'information sur la littérature pour la jeunesse (France). *La littérature de jeunesse dans tous ses écrits : anthologie de textes de référence : 1529-1970*, Le Perreux, CRDP de l'Académie de Créteil, coll. « Argos références », n° 1285-3062, 1998, 352 p.

**GUSDORF**, Georges. *Le Romantisme*, Paris, Payot, coll. « Grande bibliothèque Payot », 1993, 2 vol.

**HAVELANGE**, Isabelle, Ségolène LE MEN et Michel MANSON. *Le magasin des enfants : la littérature pour la jeunesse : 1750-1830*, Montreuil, Bibliothèque Robert-Desnos, Association Bicentenaire, 1988, 143 p.

**HOLLINDALE**, Peter. *Signs of childness in children's books*, Stroud, Thimble Press, 1997, 140 p.

**JOUVE**, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, 271 p.

**KREYDER**, Laura. « Les petits diables. L'enfant terrible au XIX<sup>e</sup> siècle » dans *Il diavolo fra le righe. Presenza del demoniaco nella letteratura francese dal XVII al XIX secolo*, Milan, A. Guerini, 1995, p. 137-195.

**LUKENS**, Rebecca J. *A Critical handbook of children's literature*, Glenview (Ill.), Scott Foresman, 1976, 214 p.

**MAC LEOD**, Anne Scott. « From rational to romantic: the children of children's literature in the nineteenth century », *Poetics Today*, vol. 13, n° 1 (1992), p. 141-153.

**MARCOIN**, Francis. « L'enfant kaléidoscopique », *Eidolon* n° 64, *Enfances romantiques* (2003), p. 75-90.

**MARCOTTE**, Gilles. *Littérature et circonstances : essais*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », n° 4, 1989, 350 p.

**MAROT**, Patrick. *Histoire de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », n° 9, 2001, 185 p.

**MITTERAND**, Henri. *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1980, 266 p.

**NEEFS**, Jacques et Jean-Marie GOULEMOT. « Imaginaires de l'enfance », *Modern Language Notes*, vol. 117, n° 4 (2002), p. 695-697.

**NEEFS**, Jacques. « "Scènes d'enfants", au dix-neuvième siècle », *Modern Language Notes*, vol. 117, n° 4 (2002), p. 754-767.

**NIÈRES-CHEVREL**, Isabelle (dir.). « L'invention du roman pour la jeunesse au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue de littérature comparée*, n° 304 (octobre-décembre 2002), p.414-535.

**OTTEVAERE-VAN PRAAG**, Ganna. *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925) : Histoire sociale et courants d'idées; Angleterre, France, Pays-Bas, Allemagne, Italie*, Berne, P. Lang, 1987, 493 p.

**OTTEVAERE-VAN PRAAG**, Ganna. *Le roman pour la jeunesse : approches, définitions, techniques narratives*, Berne et New York, P. Lang, 1997, 296 p.

**PERROT**, Jean. « Introduction. La lecture ou l'écriture, comme jeu » dans *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie coll. « Bibliothèques », 1999, p. 107-113.

**POPOVIC**, Pierre. « La pauvreté Hugo », *Romantisme/Colloques* (Victor Hugo, Les Misérables. "La preuve par les abîmes"), Paris, Sedes, 1994, p. 123-138.

**POPOVIC**, Pierre. « Le différend des cultures et des savoirs dans l'incipit de *Bonheur d'occasion* » dans Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Montréal, Nota Bene, coll. « Séminaires », 1999, p. 15-61.

**REBOUL**, Olivier. *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1991, 238 p.

**RENONCIAT**, Annie. *Livres d'enfance, livres de France: the changing face of children's literature in France*, Paris, Hachette, 1998, 288 p.

**ROBERT-GÉRAUDEL-DUSSAUSSE**, Nelly. « Romantisme et "esprit d'enfance" », thèse de doctorat, Paris IV, Littérature et civilisation françaises, 2002, 563 p.

**SORIANO**, Marc. « Le degré zéro du message? » dans Jean Glénisson et Ségolène Le Men (dir.), *Le livre d'enfance et de jeunesse en France*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994, p. 9-11.

**TADIÉ**, Jean-Yves. *Introduction à la vie littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1998, 172 p.

**TRIGON**, Jean de. *Histoire de la littérature enfantine, de Ma Mère l'Oye au Roi Babar*, Paris, Hachette, 1950, 245 p.

**VAILLANT**, Alain. *Écriture, parole, discours : littérature et rhétorique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Éditions Printer, coll. « Lieux littéraires, n° 2, 1997, 250 p.



*c. Études spéciales*

**CARLTON JOHNSTON**, Joyce Ann. « Laughing fit to kill. Aspects of wit in the works of Delphine Gay de Girardin », thèse de doctorat, Indiana University, 2001, 237 p.

**EZDINLI**, Leyla. « *La Canne de M. de Balzac*. Delphine de Girardin: Parody at the intersection of politics and literature », *Esprit Créateur*, vol. 33, n° 3, 1993, p. 95-103.

**FELKAY**, Nicole. « Louis Desnoyers et *Le Charivari* », *L'Année Balzacienne*, n° 5, (1985), p. 107-131.

**GIACCHETTI**, Claudine. *Delphine de Girardin, la muse de Juillet*, Paris, Budapest et Turin, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2004, 242 p.

**KELLY**, Dorothy. « Delphine Gay de Girardin », dans Eva Martin Sartori et Dorothy Wynne Zimmerman (dir.), *French Women Writers: A Bio-bibliographical source book*, New York, Greenwood, 1991, p. 188-197.

**LASSÈRE**, Madeleine. *Delphine de Girardin: journaliste et femme de lettres au temps du romantisme*, Paris, Perrin, 2003, 342 p.

**LE MEN**, Ségolène. « De Jean-Paul Choppart à Struwwelpeter: l'invention de l'enfant terrible dans le livre illustré », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 99, n° 1-225 (1992), p. 45-59.

**MARCOIN**, Francis (dir.). *L'enfance de la lecture : Perrault, Fénelon, Carraud, Ségur, Fleuriot, Desnoyers, Figuiet, Dickens, Carroll, Kipling, Lewis, Morgenstern*, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université de Lille III, 1992, 235 p.

**MARCOIN**, Francis. « Les Aventures de Jean-Paul Choppart. Le premier feuilleton-roman », dans Isabelle Nières-Chevrel (dir.), *Revue de littérature comparée*, n° 304 (2002), p. 431-433.

**MC CULLOUGH WITTMEIER**, Melissa. « Delphine Gay, Madame de Girardin, the Vicomte de Launay: a unified perspective on the July Monarchy », thèse de doctorat, Stanford University, 2000, 253 p.

**MUELSCH**, Elisabeth Christine. « Creativity, childhood, and children's literature, or How to become a woman writer: the case of Eugénie Foa », *Romance Languages Annual*, n° 8 (1996), p. 66-73.

**RICHARDSON**, Joanna. « Madame de Girardin: The Tenth Muse », dans Peter Quennell (dir.), *Affairs of the mind: the salon in Europe and America from the 18<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century*, Washington, New Republic, 1980, p. 71-83.

**VIGUIE**, Pierre. « Delphine de Girardin journaliste », *Revue de Paris*, n° 76 (1969), p. 69-76.

**WALTON**, Whitney. *Eve's proud descendants: four women writers and republican politics in nineteenth-century France*, Stanford (Ca.), Stanford University Press, 2000, 308 p.

