

ÉDITION AVEC DOSSIER

# Vallès

## L'Enfant

Présentation  
par Silvia Disegni



GF







# L'Enfant

*Du même auteur  
dans la même collection*

LE BACHELIER  
L'INSURGÉ

VALLÈS



# L'Enfant



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

BIBLIOGRAPHIE

par Silvia Disegni

GF Flammarion



## Présentation

### ITINÉRAIRE D'UN INSOU MIS

#### JOURNALISTE D'ABORD

Pour Jules Vallès, il y a un avant et un après la Commune de Paris. Cet événement est l'un des plus marquants de son existence, puisqu'il incarne le moment où son rêve de révolte, nourri depuis l'enfance, peut finalement devenir réalité ; marquant aussi parce qu'il en subira les conséquences : une fois le mouvement écrasé, à l'aube de la III<sup>e</sup> République, il sera condamné à mort par contumace et connaîtra neuf ans d'exil à Londres, qu'il passera en partie dans l'isolement et la misère jusqu'à l'amnistie de 1880 ; marquant encore, parce que l'exil a provoqué une détérioration de sa santé dont il paiera le prix : il mourra cinq ans après son retour à Paris ; marquant enfin, parce que c'est en exil qu'il écrira la trilogie, cet ensemble romanesque composé de *L'Enfant* (1878), du *Bachelier* (1879) et de *L'Insurgé* (publié à titre posthume, en 1886), qui le consacra écrivain en le faisant changer de statut : à partir de ce moment, il ne sera plus simplement journaliste, mais bien romancier, même s'il ne cessera jamais d'écrire dans la presse et de fonder ses propres journaux.

Car Vallès, avant l'exil, est avant tout un journaliste. Et l'un des journalistes les plus demandés et les mieux payés du Second Empire, les plus originaux et les plus appréciés des lecteurs et des directeurs qui, pour l'avoir comme collaborateur, risquent les sanctions de la censure impériale<sup>1</sup>. La presse en est alors à une période féconde

---

1. Voir, pour plus de précisions concernant la presse de l'époque en général, Roger Bellet, *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Armand Colin, 1967, et, au sujet de Vallès journaliste en particulier, Roger Bellet, *Jules Vallès journaliste du Second Empire, de la Commune, de la III<sup>e</sup> République (1857-1885)*, Éditeurs français réunis, 1977.

de son histoire : tous les écrivains du siècle y participent, à l'exception notable de Flaubert. Vallès a quant à lui collaboré aux journaux les plus prestigieux du temps : Girardin, le directeur de *La Presse*, le sollicite ; Villemessant, le directeur du *Figaro* puis de *L'Événement*, lui accorde très tôt la possibilité d'y écrire des chroniques parisiennes sur la misère des bohèmes de son temps, qu'il réunira en partie dans ses deux premiers recueils (*Les Réfractaires*, 1865, et *La Rue*, 1866), selon les habitudes d'alors ; dans *Le Progrès de Lyon*, il s'occupe en outre de critique littéraire. À côté des journaux qui appartenaient à ce qu'on appelait la « petite presse », plus littéraires et moins surveillés par la censure, il écrit dans la presse politique : *L'Époque* et *Le Courrier du dimanche* prennent des risques majeurs en demandant des articles à ce polémiste considéré comme l'un des plus brillants des années 1860, talonné de près par la censure. Il faut dire qu'il ne cesse de tonner contre elle, et plus généralement contre l'absence de liberté, contre la police et l'armée, contre les abus de pouvoir, contre le coup d'État de Napoléon Bonaparte (1851) dans un article de 1868 qui lui vaut la prison, ou encore contre la culture officielle fondée sur la tradition et le classicisme, et transmise aussi bien par les institutions que par la presse de l'époque. En conséquence de quoi il ne cesse de payer des amendes, et se voit contraint de fermer les différents journaux qu'il essaie successivement de lancer : *La Rue* (1867), *Le Peuple* (1869), et *Le Journal de Sainte-Pélagie*, entièrement autographe, écrit en prison en 1868.

Vallès fut un journaliste à part entière : tour à tour rédacteur en chef, prote et typographe, il participa à toutes les étapes de la fabrication d'un journal, et se distingua dans chacune des différentes rubriques de presse : les chroniques parisiennes, les éditoriaux, les chroniques littéraires, théâtrales ou judiciaires, les fait divers mais aussi les romans feuilletons, à l'époque dénommés « feuilletons romans » – *Jean Delbenne* (1865), *Un gentilhomme*, *Le Testament d'un blagueur*, *Pierre Moras* (1868-1869)<sup>1</sup>.

---

1. Certains de ses articles du Second Empire sont restés célèbres et furent cités dans les contextes les plus variés : *Les Victimes du livre*

En exil, loin de Paris, les choses changent. Il ne peut plus publier dans les journaux si ce n'est sous pseudonyme. Il multiplie les projets de collaboration, parfois menés à bien grâce à des amis restés à Paris. Et en 1876, il se tourne vers le roman, encouragé dans cette entreprise par l'homme grâce à qui *L'Enfant* a pu être publié : Hector Malot, l'auteur de *Sans famille* (1878).

UN ROMAN NÉ DANS LA CLANDESTINITÉ :  
JACQUES VINGTRAS

Quand *L'Enfant* parut en volume, il n'avait pas le titre que nous lui connaissons aujourd'hui, mais celui de *Jacques Vingtras*, auquel Vallès voulut ajouter un sous-titre : « Les beaux jours de mon enfance » ou « Histoire d'un enfant ». Quant à son auteur, son nom ne pouvait figurer ni sur la feuille du journal *Le Siècle*, où le texte fut publié en feuilleton du 25 juin au 3 août 1878, ni sur la couverture du volume publié en mai 1879 chez Charpentier, l'éditeur de *L'Assommoir*, qui avait remporté deux ans auparavant un énorme succès avec le roman scandale de Zola. Dans le premier cas, le directeur de journal choisit pour Vallès, à l'insu de celui-ci, le pseudonyme « La Chaussade », une rue du Puy-en-Velay, leur ville natale, et dans le second, l'auteur suggéra à l'éditeur celui de Jean La Rue, en souvenir du journal *La Rue* qu'il dirigea en 1867 et qu'il essayait, en 1879, de relancer, mais aussi de son recueil d'articles homonyme. En tête du roman figure déjà la violente dédicace qui

---

(*Le Figaro*, 9 octobre 1862) parle de l'influence néfaste des livres sur la vie des hommes qui les imitent aveuglément en perdant le sens de la réalité : « Pas une de nos émotions n'est franche./Joie, douleurs, amours, vengeances, nos sanglots, nos rires, les passions, les crimes ; tout est copié, tout !/Le Livre est là ». Deux assassins citèrent cet article au tribunal pour justifier le crime qu'ils disaient avoir commis à la suite de leur lecture d'un roman feuilleton ! Quant au *Dimanche d'un jeune homme pauvre, ou le Septième Jour d'un condamné* (*Le Figaro*, 1<sup>er</sup> novembre 1860), qui stigmatise la dure existence de la jeunesse intellectuelle du Quartier latin, bien différente de celle que Murger avait dépeint dans ses *Scènes de la vie de bohème*, il fut repris dans l'une des entrées du *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse relative à *Monsieur Dimanche*.

donne son sens révolutionnaire à un texte dont la fonction semble être alors d'illustrer des idées sur l'enfance, de fournir une morale, mais aussi de s'inscrire dans un plus vaste ensemble romanesque, les *Mémoires d'un révolté*, dont ce volume ne devait être que le premier volet. Dès le début, en effet, Vallès parle volontiers d'une « grande machine », aussi étendue que *Les Misérables* de Hugo, où il enfermerait « trente ans de sensations dans le cadre de la politique et de l'histoire <sup>1</sup> ».

Quand *L'Enfant* paraît en volume, Vallès est encore condamné et interdit de séjour. Il n'a ni droit de cité ni droit de parole. Pour avoir participé activement à la Commune de Paris et en avoir été l'un des chefs, pour avoir dirigé le journal le plus lu des communards, *Le Cri du peuple*, dont on lui reprocha les phrases incendiaires, il a été, à la suite de la répression du mouvement insurrectionnel, en juillet 1872, condamné à mort par contumace par le sixième conseil de guerre : à l'époque, il avait déjà gagné Londres, ville d'exil. Avant cela, il avait déjà échappé à la mort qu'avaient voulu lui infliger sur le terrain soldats ou ennemis, qui n'hésitèrent pas à abattre des hommes qu'ils avaient pris pour lui. D'où la nouvelle répandue peu après selon laquelle Vallès avait été fusillé pendant la Semaine sanglante, au grand dam de l'un des rares écrivains qui défendait les communards, Victor Hugo. Privé de ses droits politiques, Vallès le fut aussi de ses droits d'écrivain car il fut radié de la Société des gens de lettres. Il resta, en France, interdit de publication et de signature de contrat jusqu'en 1880, année de son retour, suite à l'amnistie : « être absent – et en plus n'avoir pas de nom, être mort – c'est terrible ! » écrivait-il à Hector Malot en 1878, depuis l'exil.

*L'Enfant* naquit ainsi dans la clandestinité, sans père déclaré puisque le nom de l'auteur supposé n'était qu'un pseudonyme, et puisque l'homme qui lui assura sa survie et servit d'intermédiaire dans les contrats d'éditions, Hector Malot, se limitait à se porter garant de l'auteur auprès des directeurs de journaux et de l'éditeur. Il naquit également sans « mère » véritable, Vallès se sen-

---

1. Lettre à Hector Malot, début 1875.

tant abandonné par une « patrie » – fréquemment évoquée – qui l'avait répudié. Et sous un nom provisoire, différent de celui que lui assura la postérité. En somme, s'il est un livre orphelin ou bâtard, c'est bien celui-là. Y compris dans sa matérialité, car le manuscrit fut transmis sous une forme mal définie : Vallès compare son manuscrit à un animal avec « tête » et « queue », ou encore à un « blessé », du fait de toutes les coutures qui lient ses morceaux les uns aux autres.

## JACQUES OU LE PETIT CHOSE

### LE ROMAN D'UN BÂTARD

Bâtard, le livre l'est aussi par son contenu. On y lit l'histoire d'un enfant qui ne cesse de se demander si ceux qui se présentent comme ses parents légitimes sont bien les siens, dès l'*incipit* : « Ai-je été nourri par ma mère ? Est-ce une paysanne qui m'a donné son lait ? » L'étrange narrateur-énonciateur n'est sauvé de la violence familiale que par une « remplaçante », perçue comme une mère de substitution prête à mentir pour éviter qu'on le frappe. Or, de cette Mlle Balandreau, dont le nom renvoie à celui d'une personne véritable, ce qui est rare dans ce roman autobiographique, on apprendra plus tard dans la trilogie qu'elle lui laissera un héritage, comme on le fait avec ses propres enfants. « M'a-t-on égaré ? » se demande Jacques. « Me reconnaîtra-t-elle ? » dit-il encore à propos de sa *genitrix* officielle, Mme Vingtras, dans un mouvement d'inquiétude, ou plutôt dans l'espoir d'apprendre que sa véritable mère n'est pas celle que la loi lui impose. Et de tracer, au fil des pages, une image de la mère idéale, en cueillant, chez chacune des femmes rencontrées dans son enfance, les meilleures qualités, physiques et morales. Il en va de même pour son père, qu'il ne reconnaît pas toujours comme sien, et auquel il songe à en substituer un autre : « Oh ! s'il eût été mon père, cet oncle au bon cœur ! » dit-il de son oncle prêtre. Car il mesure la paternité, comme la maternité, à l'aune de la chaleur affective

et non à celle des coups infligés au nom de règles sociales et parentales, qui laissent peu de place aux droits de l'enfant, mais aussi à celle d'affinités, de quelque ordre qu'elles soient : Jacques, fait d'émotions, de sensations, d'imagination, de vitalité, et qui jette sur le monde un regard plein d'humour, ne ressemble en rien à ses parents. C'est du moins ce qu'ils lui donnent à entendre et ce qu'il revendique lui-même, dès lors qu'il parvient à assumer cette différence en exaltant son originalité et en venant peu à peu à refuser toute reconnaissance de dette à leur égard.

Car il s'agit bien de dette à payer : l'idée est souvent évoquée par les parents. Elle contribue, elle aussi, à rendre suspecte la filiation légitime. Ne peut-on voir chez Mme Vingtras, qui entend « acheter un homme » pour qu'il puisse remplacer Jacques lors de son service militaire, une habitude à attribuer une valeur marchande à l'individu en général ? Le récit assumé par Jacques montre souvent qu'il se vit lui-même comme une « chose » – certains l'appellent d'ailleurs le « petit Chose » (p. 43) –, comme un objet appartenant à ses parents plus que comme un fils, comme un bien dont on peut faire l'acquisition, qui coûte cher et se révèle, qui plus est, encombrant.

Alors d'où vient-il ? La quête d'identité se double d'une quête d'appartenance à une communauté différente de celle du noyau familial restreint. Dans son imaginaire, Jacques est à la recherche d'une véritable origine ou simplement essaie de combler un vide originel pour rendre plus supportable son quotidien, trop plein de douleur pour ne pas être d'emprunt, comme celui de la petite Cosette des *Misérables* de Hugo. Il cherche ailleurs sa véritable famille : d'abord parmi ses oncles et ses tantes, puis chez ses voisins, généralement paysans ou artisans, gens du peuple surtout, enfin parmi les gens du cirque ou les groupes politiques. Cette recherche structure l'espace même du roman, qui s'articule autour de deux pôles vers lesquels se tourne alternativement le personnage : un espace clos, celui de l'étouffement, et un espace ouvert, celui de la survie, de l'air, de la « délivrance », titre du dernier chapitre du roman. La famille recherchée se

trouve dans tous les lieux autres que les logis Vingtras, régis par la mère, et que l'école, à laquelle s'identifie le père. Elle se situe dans des espaces de liberté où l'on accueille l'enfant pour ce qu'il est : de la campagne (espace de la liberté physique et du bonheur) à la rue de province et à Paris (espace de l'épanouissement intellectuel), de l'arène de cirque... à la cour de prison – ce qui en dit long sur l'étouffement vécu entre les murs de la maison familiale.

#### LA CONQUÊTE D'UNE PAROLE ET D'UN NOM PROPRES

Dans l'élaboration de sa différence, qui va de pair avec la recherche d'une famille d'élection, Jacques cherche des moyens d'expression hors de la famille légitime où l'on parle un langage qui l'opprime. Le roman narre en effet l'histoire d'un enfant dont on étouffe la parole mais qui parvient néanmoins à déjouer les interdits, que ce soit par l'exercice de son corps, en développant une perception du monde qui passe avant tout par les sens, ou par l'imagination débordante qui lui permet de se libérer progressivement de tous les enfermements auxquels il est soumis, de tous les discours contraignants tenus par les institutions les plus directement visées dans le roman : la famille et l'école, mais aussi, au détour de quelques chapitres, la politique. On assiste alors à une recherche de contre-modèles susceptibles de suggérer à Jacques une manière de résister et de s'exprimer qui lui serait plus familière et, successivement, à un véritable apprentissage. Jacques a recours à ses sens – il observe beaucoup, est sensible aux parfums, voire aux appels de sa sexualité d'enfant – car l'usage des sens est moins surveillé que celui de la parole, qui l'expose au monde. Il se montre curieux de tous ceux qui s'expriment sans parler, comme la tante Amélie, muette, dont il saura tirer les leçons :

Ma tante Mélie est muette, – avec cela bavarde, bavarde !  
Ses yeux, son front, ses lèvres, ses mains, ses pieds, ses nerfs, ses muscles, sa chair, sa peau, tout chez elle remue,

jase, interroge, répond ; elle vous harcèle de questions, elle demande des répliques ; ses prunelles se dilatent, s'éteignent ; ses joues se gonflent, se rentrent ; son nez saute ! elle vous touche ici, là, lentement, brusquement, pensivement, follement ; il n'y a pas moyen de finir la conversation. [...] rien n'est bavard comme un sourd-muet (p. 51).

Tel est également l'enseignement de sa cousine Polonie dont le corps exhale l'épanouissement physique ; ou encore de celui des gens du cirque qui parlent rêve et poésie, au moyen de culbutes, tel le clown, ou de contorsions, sans proférer autre chose que des onomatopées, telle l'écuyère Paola :

Elle crève les cerceaux, elle dit : Hop ! hop !

Elle encadre sa tête dans une écharpe rose, elle tord ses reins, elle cambre sa hanche, fait des poses ; sa poitrine saute dans son corsage, et mon cœur bat la mesure sous mon gilet (p. 100).

Le langage du corps est le seul qui permette à Jacques d'éprouver un sentiment de liberté, quand il est en plein air, à la campagne. Et, dans la famille ou à l'école, lorsque quelque chose lui fait violence, il se défend par une série de gaucheries. Ce qui est perçu par ses parents comme des signes de maladresse se révèle rapidement être la marque d'une résistance passive, d'un refus des règles qui n'engendrent qu'humiliation et douleur. Ces gestes s'organisent petit à petit en un langage d'opposition. Faire des pâtés sur le mot « allégresse » ou sur sa signature dans le compliment à offrir à son père, le jour de sa fête, et, en cette occasion, glisser et tomber en lui tendant son cadeau, perdre l'équilibre en faisant une révérence au proviseur, sont d'abord des gestes inconscients. Ils peuvent être vécus, *a posteriori*, comme des gestes sacrificiels de réconciliation avec les parents, et sont alors assumés comme tels : « je sauve toujours les situations avec ma tête et mon derrière, mes oreilles qu'on tire ou mes cheveux qu'on arrache, en glissant, m'accroupissant ou roulant » (p. 105). Généralement pourtant, ils sont les premiers signes d'une révolte, qui s'articule ensuite en paroles contre le cercle familial et le collège, et qui finalement s'organise en discours, dès la

fin de *L'Enfant* mais surtout dans les deux volets suivants de la trilogie.

Tout commence donc chez Jacques par des ratages. À sa mère qui lui reproche de mentir et lui dit de manière provocatrice : « – Allons, c'est moi qui ai tort, c'est ta mère qui ment », il répond, comme en écho, grâce au jeu des homophonies, « Non ! m'man », couronné, évidemment, par un « – Viens que je te gifle ! » (p. 189). Mais dans le chapitre XXIII, « Madame Vingtras à Paris », Jacques tient enfin à sa mère une sorte de discours qui jusque-là n'existait que dans son for intérieur (car il se parle à lui-même plus souvent qu'il ne parle aux autres). On assiste alors à une sorte d'explosion (« Ces pensées-là, à un moment, m'échappent tout haut ! »), lors de laquelle l'enfant hurle à sa mère :

Je suis las des douleurs que j'ai eues et las aussi des plaisirs qu'on me donne. J'aime mieux ne pas recevoir d'éducation et ne pas recevoir d'insultes. [...] je sens que je serai malheureux toujours avec vous, tant que vous pourrez me dire que je vous coûte un sou !... (p. 286).

Quant à son père, Jacques lui tient tête par écrit, dans une lettre brève, composée d'une phrase programmatique, ébauche de discours qui renverse toutes les ambitions paternelles : « Je veux être ouvrier » – tel est le prélude à un règlement de comptes définitif.

Chez Jacques, la quête d'une voix pour dire sa différence va de pair avec la prise en charge d'un nom qui lui soit propre. Il n'est pas anodin que le premier titre de l'œuvre ait été *Jacques Vingtras* : le roman raconte la manière dont le petit Jacques, prénom de l'enfance, devient Jacques Vingtras, un sujet social qui se délivre des contraintes de l'espace familial et scolaire. Vallès commence par montrer d'un côté un Jacques, de l'autre des Vingtras, sans que nom et patronyme coïncident. D'un côté, un prénom énoncé par ceux qui « possèdent » l'enfant et le font résonner comme un reproche ; de l'autre, le nom par lequel les parents sont désignés, M. et Mme Vingtras. Le prénom Jacques renvoie à une absence d'identité puisqu'il apparaît la plupart du temps pour marquer l'appartenance de l'enfant à la mère, pour indi-

quer qu'il est sa « chose ». Or ce « Jacques » proféré pour rappeler l'enfant à l'ordre est ce qui l'empêche de s'affranchir et de devenir un homme : une fois à Paris, au restaurant avec son fils, sa mère le brandit comme un étendard, voire comme une arme, en proclamant, sans que personne ne le lui demande : « Monsieur, je m'appelle Madame Vingtras, j'arrive de Nantes. Il s'appelle Jacques, lui ! » (p. 282) – ce qui expose l'adolescent à la risée générale.

Jacques ne deviendra Vingtras que lorsqu'il n'assimilera plus ce patronyme à l'oppression d'une famille mais qu'il se le réappropriera pour lui donner un autre sens. Il le fait au moment de la révolte finale, quand il quitte le domicile familial et devient à lui-même son propre « maître ». Alors, par un jeu de consonances, nom et prénom en viennent à suggérer l'essence du personnage, comme il arrive dans l'onomastique de Rabelais (« Gargantua » : *quelle grande gueule tu as*), Balzac (« Z. Marcas » : *nom qui marque et qui se casse*) ou Hugo (« Cosette » : *petite chose*), trois auteurs que Vallès connaissait bien. Dans son roman, le nom du héros, tel qu'on peut le déchiffrer, devient un véritable programme d'émancipation : contre l'interdit du plaisir de la boisson, décrété par sa mère lors de leur voyage (chapitre XVIII, « Le départ »), Jacques Vingtras peut prendre celui de « Jacques, vin tu auras » ; contre la privation d'argent qui marque toute son enfance, il peut être rapproché de « Jacques, vingt<sup>1</sup> tu auras » ; contre l'idée partagée par ses parents qu'il n'est qu'un raté (« Je ne suis qu'un isolé, un déclassé, un inutile, – je ne sers à rien », p. 235), il renvoie à « Jacques, tu vaincras », ce que le texte suggère dans la dernière page de *L'Enfant*, où, après le duel, le héros-narrateur se dit à lui-même : « j'entre dans la vie d'homme, prêt à la lutte, plein de force » (p. 316). Son nom, dès lors, n'appartient plus qu'à lui seul. Pleinement assumé et non plus imposé et subi, il marque une identité finalement acquise.

---

1. « Vingt » renvoie à la pièce de vingt sous promise et refusée par sa mère dans le chapitre XIII, « L'argent ».

## DU RIRE AUX LARMES

La pratique du renversement de sens est généralisée chez l'enfant. Elle double le renversement visible, physique, caractérisant ce personnage qui tombe constamment. À l'œuvre dans le regard que Jacques porte sur le monde, elle allège les tensions et favorise généralement une libération. Elle permet de se démarquer du discours et de la vision du monde des parents, d'en déstabiliser les principes en proposant un ordre, une hiérarchie autres. Elle favorise l'expression de la singularité de Jacques qui se sert, pour l'atteindre, de son imagination fébrile : l'épisode du chapitre II où il regarde les dessins du rideau à l'envers, la tête entre les jambes, est significatif de cette tendance au renversement qui, dans ce cas, lui permet d'échapper à la tristesse du contexte où il se trouve ; une punition dans une salle d'étude carcérale se transforme en occasion d'évasion parce qu'elle lui révèle le roman *Robinson Crusoé*, caché dans un pupitre : « je peuple l'espace vide de mes pensées, tout comme il peuplait l'horizon de ses craintes » (p. 121). Mais la plupart du temps, cette pratique sert à rabaisser les valeurs contraignantes des parents, qu'elles soient morales, culturelles ou sociales. *Morales* : « Tante Agnès », qui désigne une vieille tante vénérable et « béate », fait l'objet d'une déclinaison grecque dont le génitif frise l'inconvenance : « Tantagnététon » (chapitre XX) ; *culturelles* : le nez bouché lui fait estropier les nobles vers d'une récitation grecque, en les ridiculisant (chapitre XX) ; *sociales* : une révérence au proviseur, imposée par sa mère en signe d'allégeance au représentant de l'institution, se transforme en « chute à tournure de mystification » (chapitre IX) et les habits des grandes occasions cousus par Mme Vingtras deviennent des déguisements ; la scène rituelle de la distribution des prix devient quant à elle une scène de cirque (chapitre V). Sont également investis les représentants de l'autorité parentale ou divine : le père voulant être à la hauteur de la situation au moment où il entend répudier son fils est tellement incapable de se défaire des modèles latins qu'il en perd son français (chapitre XXIV) ; l'autorité divine est compromise dans la

démonstration de l'existence de Dieu faite au moyen de... haricots (chapitre III) ou dans la scène où Dieu est assimilé par le professeur à un pantin en carton accroché au plafond, au « bonhomme là-haut » (chapitre XXIV).

Le renversement est souvent un déclencheur de rire. Quand il s'applique à Jacques, il allège le trop-plein de tension provoqué par les attentes de ses parents. Il rend supportable la souffrance de l'humiliation, de l'exclusion, de l'inadéquation, de l'abandon. La scène lourde et silencieuse où le père et la mère couvent une dispute en sa présence se transforme ainsi en scène de Grand-Guignol :

Du silence tout le long de la route, du silence et de la neige. Mon père regarde à la portière, ma mère s'est accroupie dans un coin, je suis au milieu, n'osant bouger de crainte qu'on n'entende tourner mes os, virer ma tête. Je tourmente du bout du doigt un gland de parapluie ; à ce moment le parapluie m'échappe – je me penche pour le rattraper ; mon père se tournait – *pan !* – Nous nous cognons – nous nous relevons comme deux guignols ! – Encore un faux mouvement – *pan, pan !* – c'est en mesure – (p. 103-104).

Le renversement est d'autant plus efficace que les deux situations – la première, tendue, et la seconde, ridicule, dans laquelle celle-là bascule – coexistent sans que l'une annule l'autre. Il est le signe de la vitalité de l'enfant qui parvient à transformer le tragique d'une existence en occasions comiques. Jacques prend ses distances et porte sur les scènes dont il est le personnage principal un regard qui pourrait être celui d'un simple spectateur. En somme, il se dédouble comme s'il assistait au spectacle de sa propre vie, et rit de lui-même comme d'un autre pour mieux supporter la souffrance. Reste à savoir si ce dédoublement est contemporain de l'événement narré ou s'il est le fruit d'une réélaboration du souvenir de la part du narrateur, le Jacques adulte.

Parfois, pourtant, le renversement n'a pas lieu. À mesure que le récit avance, le ton se fait plus sérieux, plus pathétique, plus poignant aussi. Le rire se révèle impuissant dès lors que la violence n'est plus seulement d'ordre physique, qu'il s'agisse de disputes entre les parents, d'autant plus lourdes que l'enfant n'en comprend pas la

# TABLE

---

**PRÉSENTATION**

7

## L'Enfant

<b>DOSSIER</b>
----------------

- |  |     |
|--|-----|
| 1. Vallès avant <i>L'Enfant</i> :<br>du journalisme au roman | 321 |
| 2. Genèse et réécritures de <i>L'Enfant</i>                  | 351 |
| 3. La réception de l'œuvre                                   | 366 |

**CHRONOLOGIE**

407

**BIBLIOGRAPHIE**

413

Composition et mise en page

