

## Article

---

« Pour une esthétique du comique : *L'Enfant* de Jules Vallès »

Marina Van Zuylen

*Études françaises*, vol. 32, n° 3, 1996, p. 143-161.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036042ar>

DOI: 10.7202/036042ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# Pour une esthétique du comique: *L'Enfant* de Jules Vallès<sup>1</sup>

MARINA VAN ZUYLEN

Depuis le célèbre essai de Baudelaire *De l'essence du rire*, le bruit court qu'en France il n'y a pas et il n'y a jamais eu de comique absolu. Même Rabelais, ce «grand maître du grotesque, garde au milieu de ses plus énormes fantaisies quelque chose d'utile et de raisonnable...». Il semble qu'il n'y ait que la pantomime, avec sa «prodigieuse bonne humeur poétique», qui remplisse les conditions du «comique pur, dégagé et concentré<sup>2</sup>». Baudelaire cherche désespérément une œuvre qui, exprimant la «quintessence» du comique, soit capable de provoquer un rire gratuit, un rire qui puisse défier la manie française de toujours vouloir expliquer les phénomènes abstraits par «une démonstration claire».

Si Baudelaire décerne à E. T. A. Hoffmann la place d'honneur parmi les rares représentants du comique absolu, il y a peu de chances qu'il y fasse figurer Jules Vallès. Pourtant, la difficulté qu'éprouve ce dernier à se situer dans le monde littéraire vient en partie du désir de rompre avec une tradition qui classe, qui répertorie les œuvres selon qu'elles représentent

1. Je voudrais remercier Véronique Gaultier, étudiante de doctorat à l'Université Columbia, pour son aide dans la préparation de cet article.

2. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris : éd. de la Pléiade, 1 : 537, 540.

ou non une école littéraire, un parti politique, ou une esthétique précise. Répertorier les œuvres comme « romantiques », « réalistes », « engagées » ou « autonomes » dérangeait le tempérament féroce et indépendant de Vallès. La satire qui ouvrait le *Dernier jour d'un condamné* de Hugo dénonçait les dangereuses généralisations académiques porteuses d'un immense pouvoir quant à l'avenir de l'œuvre d'art. Vallès reprend à son compte les griefs de Hugo ; il rêve de faire éclater la tendance à l'unité, les simplifications thématiques, qui handicapent la prose française :

En littérature, comme en politique, nous tendons à tout ramener à l'unité ! Nous coulons dans notre moule des gens tout d'un morceau, et qui vont comme des statues raides et fixes d'un sentiment ou d'une idée<sup>3</sup>...

Comment détourner la littérature de ses tendances synthétisantes et de ses instincts « raides et fixes » ? Comment faire résonner simultanément le point de vue du bourreau et celui de la victime ? C'est *L'Enfant*, son roman de 1881 (publié d'abord en feuilleton dans *Le Siècle*, sous le pseudonyme de La Chaussade), qui révélera l'extraordinaire polyphonie vallésienne. Ce sont les dissonances, les accès de ventriloquisme, qui vont illustrer l'esthétique du comique chez Vallès. Pour celui-ci, « toujours, le grotesque marche à côté du grandiose, le bouffon coudoie la victime, et ce n'est pas seulement le drame mais aussi la comédie de la souffrance (1 : 556) ».

Il s'agira, dans cet article, d'analyser pourquoi ces voix contraires touchent de si près ce « comique pur, dégagé, et concentré », cette pantomime, dont rêva Baudelaire. Mais saisir le mode d'emploi du comique de *L'Enfant* est une entreprise ingrate puisque le style vallésien se construit intrinsèquement, pour utiliser la terminologie de Bakhtine, sur le principe de l'échappatoire : aucune affirmation ne peut être prise au premier degré ; chaque proposition avancée par le narrateur se ménage toujours une sortie de secours. Il sera important d'examiner pourquoi cette technique du faux-fuyant est au cœur de l'esthétique de *L'Enfant*. Comme l'a remarquablement montré Roger Bellet, l'écriture de Vallès est bien née de deux impulsions contradictoires : faire de la littérature engagée, dénoncer l'injustice sociale, sans pour

3. « Littérature anglaise. Le Roman ». *Courrier du dimanche*, 17 septembre 1865. Dans Jules Vallès, *Œuvres* (Paris : éd. de la Pléiade, 1975), éd. Roger Bellet, 1 : 549. Les références à venir aux œuvres de Vallès (à l'exception de *L'Enfant*) proviennent de cette édition et sont suivies dans le texte du numéro de page seulement.

autant oublier le détail inutile ou la remarque incongrue. Derrière le Vallès communard, révolté, il y a le « rigolard des premières », le « négateur joyeux<sup>4</sup> », qui préfère « un grain de vérité » à « une moisson de phrases » [1 :455] et le grinçant au grandiose [1 :556]. L'ambition de Vallès est de découvrir un tragique qui soit capable de révéler l'envers grotesque de l'histoire contemporaine. Déformer la réalité obligera le lecteur à y regarder de plus près ; il lui faudra trouver une vérité qui frappera au-delà de l'impression première : « Cette petite guerre contre les hommes avec la langue et l'épingle amuse une heure. Mais après ? Ce sont les choses, non les hommes, qu'il faut atteindre » [1 :135].

L'univers vallésien est animé d'objets qui relativisent et déforment l'humain : dans *L'Enfant*, les choses (vêtements, meubles, parties du corps) ne servent pas la fonction mimétique, comme elles le feraient par exemple chez un Balzac. Plutôt que d'illustrer un personnage ou une situation, elles sont autoréférentielles, et mènent une existence autonome. Cette neutralisation est symptomatique d'un Vallès toujours en quête d'un mode d'écriture qui fournira au lecteur une nouvelle manière de voir. Les mots doivent provoquer et surprendre, non pas confirmer des idées reçues. L'intérêt du comique est d'aider à révéler le poncif, à déjouer l'attente du lecteur, compliquant le statut d'une œuvre qui tend forcément par son sujet au misérabilisme. La technique de Vallès est pleine d'effets brechtiens (le fameux effet d'aliénation, le *Verfremdungseffekt*) qui désamorcent l'émotion facile du spectateur en l'immunisant contre son propre désir d'identification. Mais cette manière de voir, cet étrange découpage expressionniste, n'est en aucune façon une pure démonstration formaliste ; elle accomplit également une mission thérapeutique : revenir sur les faits que le temps a déformé, revoir son enfance avec détachement. Parler de son Jacques Vingtras (on reconnaîtra les initiales de Jules Vallès) comme d'un personnage insignifiant, quasi ridicule, indigne de pitié, permet à Vallès de transfigurer les maux passés par une écriture inclassable et idiosyncratique. Le traumatisme de l'enfance malheureuse pourra être mis à profit par un ton de légèreté et d'insouciance qui ne se prête singulièrement pas au pathétique des scènes vécues.

Vallès a compris que pour être efficace, une histoire doit créer une friction entre le style et le sujet de l'histoire. Hobbes, Baudelaire, Bergson, ou Freud (les théoriciens sur lesquels je m'appuierai ici) ont tous mis en relief le curieux

4. Roger Bellet, « Introduction », *Œuvres* 1 :XXXI.

renversement qui a lieu dans presque toutes les situations comiques. On se servira d'un style pompeux pour décrire une situation insignifiante; on parlera avec désinvolture d'un événement tragique. Un des textes qui nous renseigne le mieux sur les rapports entre le comique et l'esthétique de Vallès est l'article que ce dernier écrit à propos de la méthode de Taine. Vallès semble avoir trouvé en Taine un parangon littéraire. Celui-là, en effet :

ne s'enferme pas dans l'érudition pure, et ne transforme point son fauteuil de bibliothèque en piédestal ou en trépied [...] M. Taine ne vise donc pas aux grands effets [...] Il a cet esprit puissant du laisser-aller dans l'allure et de la vivacité dans le détail. Il cherche le trait et le trouve. Jamais de figures d'école, pas de mythologisme, point d'allégories [...] il est [...] moderne et, je dirai mieux, contemporain<sup>5</sup>.

Vallès est particulièrement impressionné par cette capacité de Taine à jongler avec le sérieux et le «vivace»; celui qui parvient à faire oublier son érudition au profit d'un effet mérite d'être classé parmi les vrais «modernes». Vallès est très frappé par la «modernité» avec laquelle l'*Histoire de la littérature anglaise* de Taine décrit le style de Dickens. Il y aurait beaucoup de parallèles à faire entre Dickens et Vallès: le premier, souvent appelé le Balzac anglais<sup>6</sup>, a su remarquablement équilibrer un message urgent (surtout le Dickens de *Hard Times*) et un style idiosyncratique (le Dickens de *Bleak House*). Plus important encore est le rôle qu'a joué Dickens dans cette idée vallésienne d'une écriture double, soit d'une écriture qui se fonde sur une tension entre deux extrêmes.

Ordinairement [...] Dickens reste grave en traçant ses caricatures. L'esprit anglais consiste à dire en style solennel des plaisanteries folles. Le ton et les idées font alors contraste; tout contraste donne des impressions fortes, Dickens aime à les produire et son public à les éprouver<sup>7</sup>.

Le génie de Vallès, c'est d'avoir poussé ce contraste à l'extrême; il raconte, tout en feignant l'indifférence, une histoire solennelle ou grave en un style moqueur et sarcastique.

5. *Progrès de Lyon*, 29 nov. 1864 [*Œuvres* 1 :445]

6. Voir l'intéressant ouvrage de Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism* (Chicago : Chicago University Press, 1965). Fanger note le statut marginal de Dostoïevsky, Balzac, Gogol et Dickens qu'il place dans un *no man's land*, entre les contraintes mimétiques du réalisme et un romantisme fantastique se réclamant, parmi d'autres, de E. T. A. Hoffmann.

7. Vallès, 1 :446. À propos du quatrième volume de l'*Histoire de la littérature anglaise* de Taine.

C'est ce triple phénomène de renversement, de transformation et de condensation qu'identifie Freud lorsqu'il écrit que :

[Les bonnes comparaisons sont...] éminemment rabaissantes, elles combinent une chose qui relève de la catégorie supérieure, une idée abstraite avec une chose d'une nature très concrète et même de basse espèce<sup>8</sup>.

Pour nous faire rire, l'idéal doit être déchu et le vil doit être idéalisé; l'humain devient objet et le vêtement plus humain que celui qui le porte. Passons tout de suite à un exemple. Nous avons parlé d'une révolution stylistique vallésienne : toute l'écriture de Vallès pourrait être perçue comme une guerre civile entre style et contenu, entre l'histoire de l'enfant battu et sa présentation burlesque. Cette lutte se déploie de façon extravagante dans la description de la pauvre tante Agnès, version vallésienne de la vieille fille, de la cousine Bette, sourde, marginalisée, et, pour ce qui nous intéresse, jamais sentimentalisée :

soixante-dix ans [...] un serre-tête noir qui lui colle comme du taffetas sur le crâne [...] la barbe grise, un bouquet de poil ici, une petite mèche qui frisotte par là, et de tous côtés des poireaux comme des groseilles, qui ont l'air de bouillir sur sa figure [...] sa tête rappelle par le haut [...] une pomme de terre brûlée [...] et par le bas, une pomme de terre germée : j'en ai trouvé une gonflée, violette, l'autre matin, sous le fourneau, qui ressemblait à tante Agnès<sup>9</sup>...

Impossible, au premier abord, d'identifier ou de s'identifier avec cet étrange fruit-légume qu'est la tante Agnès. Cette vieille fille béate, à qui personne ne parle, et que certains ont identifiée comme le double du narrateur, commence le travail de distanciation du lecteur. Plus végétale qu'humaine, elle nous émerveille comme le ferait une toile d'Arcimboldo. Le personnage-collage est trop désorientant pour être plaint; comme l'écriture vallésienne, il nous échappe d'abord; il ne peut se concrétiser qu'à travers une seconde lecture. Il y aura toujours chez Vallès une inévitable friction entre le premier et le second contact avec le texte, entre le comique et le mélodramatique.

8. Freud, *Le Mot d'esprit et son rapport avec l'inconscient* Paris : Folio, 1988, trad. Denis Messier, p. 169.

9. *L'Enfant*, Paris : GF, 1968, 55. Toute les références à *L'Enfant* sont tirées de cette édition, et sont suivies dans le texte par le numéro de page seulement.

Comment Vallès s'y prend-il? Comme on le voit ci-dessus, les analogies et les périphrases, les métaphores et les métonymies se multiplient, s'opposant à une identification immédiate du lecteur au personnage<sup>10</sup>. Ce n'est pas la vieille fille traditionnelle qui est décrite ici, mais une sorte de collage surréaliste; c'est un visage qui a perdu sa physionomie humaine, se métamorphosant en une créature méconnaissable puisque désincarnée. À force de substitutions, l'humain est réifié, passant de l'anodin au laid, pour finir comme fruit-légume. Pleure-t-on sur le sort d'un légume? Le visage que nous avons devant nous a été suffisamment défamiliarisé; Vallès en a gommé tout élément humain et toute portée dramatique. On en oublie le personnage; on rit de cette merveille végétale. Ce sont des substitutions comme celles-ci qui transformeront l'histoire banale d'un enfant maltraité, de professeurs imbéciles, et de marâtres aigries, en double satire: des institutions, mais aussi d'une littérature qui se complaît dans le misérabilisme, où l'on compatit au sort des enfants et des vieilles filles.

Pourtant, au départ, *L'Enfant* n'était pas conçu comme une version française de *David Copperfield* ou de *Great Expectations*. Vallès avait écrit à Hector Malot :

Ce que je veux faire, c'est un bouquin intime, à émotion naïve, de passion jeune [...] et qui aura cependant sa portée sociale [...] Ce sera l'histoire d'un enfant [...] je m'en tiendrai aux souffrances d'un fils brutalisé par son père et blessé, tout petit, dans le fond de son cœur. Mon histoire, mon Dieu, ou presque mon histoire<sup>11</sup>. »

Plutôt que ce roman « naïf », *L'Enfant* est une œuvre où le comique est présent comme instrument d'autocritique; il contre le sentimental et le mélodramatique. Mais cette tentative n'est pas toujours couronnée de succès: au premier abord, il semble bien que *L'Enfant* soit l'histoire d'un fils brutalisé. Le second paragraphe du livre se lit comme suit :

10. Pour une enquête approfondie sur les figures du discours chez Vallès, voir H. Giaufret Colombani, *Rhétorique de Jules Vallès. Les figures de la dénomination et de l'analogie dans «L'Enfant»*, Genève-Paris: Slatkine, 1984. Colombani voit la représentation chez Vallès comme une «réécriture en langage figuré, où la métaphore opère des transgressions sémantiques dans le code lexical, transgressions qui se répercutent sur l'énoncé en causant une tension», 37.

11. À Hector Malot, 12 mars 1876. Cité dans l'introduction de *L'Enfant*, p. 35-36.

Ma mère dit qu'il ne faut pas gâter les enfants, et me fouette tous les matins; quand elle n'a pas le temps le matin, c'est pour midi, rarement plus tard que quatre heures (*E*, 46).

Dès la première page, on devine la technique de Vallès. Le «je» se dissout — c'est la mère qui parle — se rétractant derrière le style indirect du narrateur; il y a une étrange raideur qui soumet le style pompeux, «maître d'école», au contenu dramatique, provoquant un effet burlesque. Comme le note Bergson dans *Le Rire*, lorsque «nous négligeons la matière pour la présentation et nous concentrons sur le cérémonieux<sup>12</sup>», il y a un déplacement qui interdit une appropriation.

Il y a en effet décalage entre le sujet grave — l'enfant battu, la mère abusive — et sa présentation aussi sèche qu'un horaire de chemin de fer. Mieux que cela: le narrateur se détache entièrement de la condition d'un enfant de cinq ans; il se met à la place de l'autre, au point de changer de rôle avec ses bourreaux<sup>13</sup>.

Il faut bien avouer que ma mère est logique. Si on bat les enfants, c'est pour leur bien, pour qu'ils se souviennent, au moment de faire une faute, qu'ils auront les cheveux tirés, les oreilles en sang, qu'ils souffriront, quoi! (*E*, 168).

L'essence du rire dans *L'Enfant* est curieusement anti-cathartique. Puisque le narrateur n'a pas l'air de se poser en victime, il nous est difficile, à notre tour, de le plaindre. Freud appelle ce phénomène celui de l'humour grandiose: il cite l'exemple du condamné à mort qui a peur de prendre froid sur le chemin de la guillotine. L'humour grandiose se déclenche lorsque:

notre admiration recouvre le plaisir humoristique. Dans le cas du coquin, qui ne veut pas prendre froid sur le chemin du gibet, nous rions à gorge déployée. La situation qui devrait pousser le délinquant au désespoir pourrait susciter en nous une intense pitié; mais cette pitié se trouve inhibée, car nous comprenons que lui, qui est plus concerné que nous, ne s'inquiète guère de la situation. Par suite de cette compréhension, la dépense destinée à la pitié qui était déjà prête en nous

12. Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, Quadrije, 1993, p. 35.

13. Voir l'indispensable commentaire de Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975). C'est l'analyse approfondie de l'ironie chez Vallès qui s'est avérée le plus utile pour cette analyse. On notera également le fonctionnement du style indirect libre (où la voix est mimée, plutôt que citée), de la narration autodiégétique, du contraste entre histoire et discours, etc.



devient inutilisable, et nous la déchargeons par le rire. L'indifférence du coquin, dont nous nous apercevons quand même qu'elle lui a coûté une grande dépense de travail psychique, nous gagne, pour ainsi dire par contagion<sup>14</sup>.

L'indifférence dont parle Freud est précisément ce que nous ressentons à la lecture de *L'Enfant*. La situation du petit Jacques suscite une curieuse absence de pitié causée en partie par l'absence d'inquiétude du narrateur. Au lieu de souffrir avec Jacques, le lecteur devient un voyeur mi-amusé, mi-admiratif, oubliant la situation pour jouir de la performance. Ainsi, ce que Freud appelle l'«économie réalisée en matière de pitié» devient l'une des sources les plus fréquentes du comique de *L'Enfant*.

Cet humour grandiose correspond également à ce que Hans Robert Jauss appelle l'identification ironique: chaque fois qu'une identification entre personnage et lecteur est prévue, elle se dissout presque instantanément, redonnant au lecteur son autonomie émotionnelle. Deux exemples sont particulièrement frappants: Jacques explique que les coups qu'on lui donne pèsent lourd dans le budget familial. Parlant de son père, il constate :

Je lui use trois règles et une paire de bottes en quinze jours, il me casse les règles sur les doigts et m'enfoncé ses bottes dans les reins... je le ruine, cet homme. (*E*, 165)

Le seul commentaire de l'enfant battu, c'est «je le ruine, cet homme.» Évidemment ironique, la remarque fait subir à l'évènement une transformation radicale, déplaçant les sentiments du narrateur sur des objets inanimés, sur des spéculations absurdes (la ruine du père). Ou encore :

Depuis treize ans je n'avais pas pu me trouver devant elle cinq minutes [...] sans la pousser à bout, sans exaspérer son amour... (*E*, 178).

Le *non-sequitur* de la fin, qui transforme le mot que l'on attendait — haine — en *amour*, continue le travail de désensibilisation du lecteur. Il faudra dépouiller l'enfant de sa vulnérabilité afin d'anesthésier les sentiments du public.

Puisque l'émotion finit toujours par détrôner le rire, il s'agira donc d'en réduire la portée. Voici comment Bergson explique l'incompatibilité entre le rire et la pitié: ce n'est pas, note-t-il, que «nous ne puissions pas rire d'une personne qui nous inspire de la pitié... mais il faudra oublier cette affection, faire taire cette pitié<sup>15</sup>». Vallès fait taire cette pitié par la prolifé-

14. Freud, *Le mot d'esprit...*, p. 402.

15. Bergson, *Le Rire*, p. 3.

ration des figures : les synecdoques (Jacques comme poêle, ressort, derrière de canard) réduisent le personnage à un détail, ou à un fragment<sup>16</sup>. Sa technique est très proche de celle d'un Gogol, qui lui aussi mise sur la synecdoque pour dérouter le lecteur. Dans l'histoire fantastique *Le Nez*, le corps se présente en pièces détachées, les nez se détachent des visages, se déclarant indépendants de leurs propriétaires :

[Le nez] se plongeait tout entier dans l'examen des marchandises. Comment faire pour l'aborder ? songeait Kovaliov [...] Il tourna autour du personnage en toussotant. Mais le Nez ne bougea pas. « Monsieur, dit enfin Kovaliov en s'armant de courage, monsieur...

— Que désirez-vous ? demanda le Nez en se retournant.

— Je suis surpris, Monsieur ; vous devriez, il me semble, mieux connaître votre place...

— Mille pardons... je n'y comprends goutte...

— ... Enfin, monsieur, n'êtes-vous pas mon propre nez ?

Le Nez considéra le major avec un léger froncement de sourcils.

« Vous vous trompez, je n'appartiens qu'à moi-même<sup>17</sup>. »

La situation — l'effet grotesque du nez séparé de son site naturel — nous fait complètement oublier l'aspect pratique de la chose : il serait sûrement très désagréable de perdre son nez. Mais ici, encore une fois, les conséquences sont oubliées en faveur de l'effet présent.

Ces substitutions et ces détériorations progressives du corps nous causent un étrange plaisir<sup>18</sup>. C'est le plaisir de voir le narrateur s'amuser de son sujet. Malgré les coups, malgré les accusations (on le traite tantôt de parricide, tantôt d'avorton), il a le dessus ; cette distance, cette supériorité nous rassurent ; nous n'avons pas besoin de nous inquiéter à son sujet. Jacques n'est aucunement le double de Cosette, et Mme Vingtras n'est pas Folcoche ou Mme MacMiche. En fait, le petit Jacques n'a plus rien de petit. Non seulement il est celui qui s'est le mieux tiré d'affaire, mais il ne semble même pas

16. Voir encore Colombani : « Défini par ses accessoires, devenus quasiment des appendices, le héros perd toute conscience de son identité qui se dissout dans la multiplicité de ses attributs. La même image métonymique [...] gomme les personnages au profit de leur enveloppe extérieure », p. 53.

17. *Œuvres complètes*, trad. H. Mongault Paris : éd. de la Pléiade, 1966, p. 603-604.

18. Colombani décrit cette substitution comme « la détérioration progressive des objets substitués », où l'enfant se voit tour à tour, comme « rebut », comme un « fruit gâté avec un ver dedans... » une « abjection », ou un « objet gommé », p. 55.

s'inquiéter de ce que pense son lecteur. Il s'en est sorti grâce à l'écriture; c'est l'écriture avec sa rhétorique étourdissante qui, de victime, l'a transformé en moqueur, et d'acteur en narrateur. Le moqué devient le moqueur.

C'est le fait d'avoir réussi une tension véritable entre un rire d'inclusion et un rire d'exclusion qui constitue le véritable triomphe du projet vallésien : dans la lutte du Vallès-engagé contre le Vallès-comique, c'est maintenant le second qui a l'air de gagner. Il évite ce qu'il décrit comme la tendance en littérature à tout ramener à l'unité :

Nous coulons dans notre moule des gens tout d'un morceau, et qui vont comme des statues raides et fixes d'un sentiment ou d'une idée... Nous avons ainsi une galerie de démons et d'anges, des tyrans, des tribuns, des forçats, des savants, qui se meuvent tout d'une pièce et prêchent le bien, le mal, du haut d'une borne ou d'un balcon<sup>19</sup>.

On a montré que par le biais d'une double stratégie — l'identification comique et l'humour grandiose — la dédramatisation s'est effectuée : la réalité objective a été transformée au point d'être méconnaissable, devenue parodie grotesque de l'enfance malheureuse de Jacques. Le narrateur réussit donc à renverser les données initiales par un acte d'auto-moquerie; comme l'explique Freud, sa jouissance vient d'avoir réussi «à soudoyer le lecteur grâce au gain de plaisir qu'il lui procure<sup>20</sup>». Freud explique ce double phénomène en démontrant que lorsque le moi a subi un traumatisme (ici l'enfance malheureuse de Jacques), la seule chance de survie psychologique est d'avoir recours au surmoi qui consolera le moi par l'humour. Le moi, refusant de succomber au traumatisme du monde extérieur, réagit en prouvant que contrairement à ce que l'on pourrait croire, il a la situation en main. Mieux que cela, elle est objet de jouissance.

Mais ce plaisir est compliqué; il dépend de la coopération du lecteur qui doit pouvoir faire abstraction du Jacques-enfant pour écouter le témoignage du Jacques-narrateur. Il y aura donc une alliance entre celui qui se moque de son moi-misérabiliste passé, et celui qui accepte d'en tirer les conclusions grotesques. Ce sont bien ces manipulations du grotesque qui rachèteront l'enfant à ses propres yeux : l'enfant de huit ans, humilié par les vêtements que lui impose sa mère, est défini par ce qu'il subit et, par conséquent, par ce qu'il est incapable d'interpréter. L'enfant ne peut se voir

19. « Littérature anglaise. Le roman » *Courrier du dimanche*, 17 septembre 1865, 1 :549

20. Freud, *Le Mot d'esprit...*, p. 199.

autrement que comme il se sent. Mais il en est autrement pour le lecteur : c'est l'extérieur de Jacques qui lui est dévoilé : Jacques-poète, Jacques-léopard, ou Jacques-saladier. Que l'on soit ou non d'accord avec l'interprétation de Freud, elle nous montre pourquoi Vallès n'arrive pas à écrire l'histoire promise à Malot. Il est bien trop occupé à tourner ses acteurs en personnages fantasmagoriques, étonnantes arabesques sans réels pouvoirs mimétiques, pour se laisser aller à une lecture nostalgique du passé.

Si l'on en croit Freud, la grande force du mot d'esprit et de la double entente, c'est d'avoir su rabaisser « l'ennemi » (ici les pères, les mères, les professeurs, les philosophes) en le rendant petit, bas, méprisable<sup>21</sup>. Jacques a anéanti les autres en devenant le chef d'orchestre de son propre drame. L'acte d'écrire a métamorphosé le passé subi en présent ludique, conscient, autodéterminant. C'est pour cette raison que l'ironie du narrateur (nous faisant croire que c'est la mère qui avait raison, qu'il vaut mieux se faire battre par un philosophe que par un maître d'école) est essentielle à cette transformation. Grâce à l'ironie du narrateur, nous n'éprouvons guère de pitié pour l'enfant ; il est impossible de confondre la langue adulte et méprisante du narrateur avec la situation pathétique du personnage. Celui-là parle à la première personne, mais le je parlant est dépersonnalisé. Il devient l'autre (père, mère), il se métamorphose en vêtement, mi-objet inanimé, mi-automate, il s'érige en un spectacle ridicule où se joue une série de plus en plus dégradante d'accidents. Cette dégradation, cependant, est si esthétisée qu'elle n'atteint que très rarement le lecteur. Ce dernier, par conséquent, n'est jamais complètement impliqué dans cette quasi-dénonciation, étant alors plus intéressé par l'élément ludique.

C'est donc notre attitude ludique<sup>22</sup> (qui tend vers ce grotesque absolu que Baudelaire admire chez Hoffmann), et

21. Comme le remarque Lejeune, la grande force de l'ironie est de faire en sorte que « l'ennemi » (celui qui est tourné en dérision) se suicide avec sa propre langue.

22. Michel Picard analyse ce phénomène dans *La Lecture comme jeu* (Paris : Minuit, 1986), p. 98. Si la lecture se constitue comme une mise à distance de la réalité, un fantasme pur, elle redonnera alors au lecteur une liberté qui aiguisera sa maîtrise du réel. Une lecture plus focalisée, qui permettrait une identification presque immédiate (à la Don Quichotte ou Emma Bovary) émoussera la perception du lecteur. Karlheinz Stierle analyse ce problème avec beaucoup de justesse lorsqu'il affirme que la « fiction consiste aussi peu à réfléchir le monde qu'à représenter le tout autre du monde. Au contraire, elle consiste précisément à mettre en rapport, par des constructions toujours nouvelles, les deux dimensions contradictoires, en les articulant dans un système de pertinence ». « Réception et fiction » *Poétique* 39 (1979) : 317. Vallès maintient avec une conviction frappante cette dimension contradictoire.

non pas notre engagement psychologique, qui soustrait ce roman aux affres d'un didactisme de représailles<sup>23</sup>. Vallès, ici très proche de Dickens, découvre que sa critique de la famille ou de l'école se transmettra d'autant plus efficacement s'il arrive à empoigner le lecteur autrement que par l'émotion. C'est ainsi qu'il évite les effets cathartiques exploités par la littérature sur l'enfance. George Sand, la comtesse de Ségur, et plus tard Anatole France, se serviront de l'enfant comme d'un instrument pédagogique : victime idéale, jouet de forces dont il ne comprend pas le fonctionnement, il se prête à merveille au genre d'intrigue où le bonheur éclipse le malheur en un paragraphe, et où l'orphelinat devient le microcosme des maux humains. Vallès s'abrite de la tentation des coups de théâtre en pratiquant une narration polyphonique où le mélodrame se heurte au grotesque, laissant au lecteur un choix qui compliquera sa relation au texte. Ce choix maintiendra la narration dans le domaine de l'irrésolu ; les glissements de sens chez Vallès contrecarrent la possibilité d'une lecture pédagogique simple, libérant le lecteur d'un seul mode d'interprétation.

Mais comment présenter une situation dramatique sans jamais la résoudre ? C'est à travers le grotesque que Vallès résout les problèmes esthétiques de *L'Enfant*. Le grotesque, parce qu'il se fonde sur le fantastique, l'exagéré, le marginal, amplifie et déforme le quotidien. Cette déformation, qui ressort de l'automatisation bergsonienne, est le premier pas vers le rire. La description qui suit est révélatrice ; il s'agit du petit Jacques essayant de passer pour un homme :

je dois faire des grands pas, c'est plus homme, puis ça use moins les souliers [...] j'ai toujours l'air d'aller relever une sentinelle, de rejoindre un guidon, d'être à la revue. Je passe dans la vie avec la raideur d'un soldat et la rapidité d'une

23. Vallès voulait éviter que ses livres tournent à l'allégorie. Si un ouvrage illustre un mal précis, une situation immédiatement reconnaissable, cela veut simplement dire que le fond finira par trahir la forme. Nous n'essayons pas de prouver que Vallès est un formaliste, mais qu'il cherche à démythifier les grandes idées et les soi-disant nobles émotions. Il écrit en novembre 1865 : « Pourquoi se moquer de la mythologie antique si l'on refait une mythologie moderne ? Défions-nous des apothéoses, et que la caricature, pas plus que la philosophie, ne noie pas dans les limbes la liberté. » *Œuvres*, 1 : 585. Rien ne doit être poussé à l'extrême et c'est pourquoi l'attitude ludique (telle que la comprennent Schiller ou Kant) est la seule qui permette réellement d'exercer sa liberté intellectuelle. Cette liberté est centrale puisqu'elle est l'armure du poète contre le sentimentalisme. Vallès serait d'accord avec la théorie du comique de Schiller : « l'admirable tâche de la comédie, c'est de produire et de nourrir en nous la liberté d'esprit et d'âme. »

ombre chinoise. Et toujours une petite queue d'étoffe par derrière (*E*, 220).

Au moment même où le lecteur voudrait s'identifier au pauvre Jacques (moins fataliste qu'on ne pourrait le croire), l'attente se dissout subitement à rien, et on se trouve face à une ombre chinoise. Celle-ci est le double désincarné de Jacques, appelant une lecture distanciatrice plutôt qu'identificatrice. Le rythme saccadé et militaire évoque un pantin que l'on vient de remonter, mais qui redeviendra bientôt inerte. Jacques est bien moins animé que les instruments de torture qui s'abattent sur lui; les règles ou les bottes sont placées au premier plan, humanisées, alors que lui, le souffre-douleur, est à peine digne de commentaire.

Cette déshumanisation est au cœur du problème. Nous sommes témoins « d'un simulacre [...] qui gomme le personnage au profit de son enveloppe extérieure<sup>24</sup> ». Vallès fait tout pour rendre l'humain méconnaissable et, paradoxalement, c'est lorsqu'il y réussit que ses personnages s'animent. Il échoue, par contre, dès qu'il les prend au sérieux en les humanisant. L'histoire de la petite Louissette, par exemple, ne peut inspirer qu'un seul type de lecture; on la trouve, ici, sur le point d'être battue par son père. Enfant martyr, victime passe-partout, on la reconnaît tout de suite comme type littéraire :

Mal, mal! Papa, papa! [...] ma mignonne qu'on battait, et qui demandait pardon, en joignant ses menottes [...] cette miette d'enfant, avec cette voix tendre et ce regard mouillé. Voilà que mes yeux s'emplissent d'eau, et j'embrasse je ne sais quoi, un bout de fichu, je crois, que j'ai pris au cou de la pauvre assassinée. (*E*, 237).

Cette histoire classique de l'enfant battu pourrait être écrite par Murger, Eugène Sue, ou Hector Malot. Elle jure avec le reste du roman, remplissant plutôt les conditions du roman à thèse, un genre où le style et le contenu de l'œuvre s'accordent si parfaitement qu'aucun effort d'adaptation

24. Colombani parle de métaphores vides, où le héros n'est qu'un mannequin... Défini par ses accessoires, devenus quasiment des appendices, le héros perd toute conscience de son identité qui se dissout dans la multiplicité de ses attributs. Cette technique, ajoute-t-elle, « gomme les personnages au profit de leur enveloppe extérieure », p. 53, 55. L'humanité du personnage n'est que formelle, c'est un *simulacre*, comme le « mannequin ».

psychologique ou stylistique n'est exigé du lecteur<sup>25</sup>. On pleure avec Louissette parce que le style correspond au contenu, le signifiant au signifié. « Mal, mal ! Papa, papa ! » est aussi onomatopéique que « Jacques-poète » était métaphorique. L'équivalence parfaite entre les mots de Louissette et sa condition anéantit donc la possibilité d'une lecture double, d'une lecture fondée sur le principe de l'échappatoire évoqué plus haut. L'épisode de Louissette ne demande aucune adaptation de la part du lecteur ; mais il demeure intéressant puisqu'il laisse entrevoir ce que *L'Enfant* serait devenu si Vallès avait donné libre cours à ses impulsions humanitaires. Louissette est le double et l'antithèse de Jacques Vingtras : elle représente à la fois son enfance et le destin auquel il aurait pu succomber sans sa réécriture subversive et rédemptrice du passé : tandis que les supplications de « la pauvre assassinée » annoncent sa mort, la rhétorique de Jacques assure sa résurrection. Nous allons voir que cette réécriture devient un monument d'extravagance lorsqu'il s'agit de descriptions non pas de situations, mais d'éléments concrets (vêtements, parties du corps, grotesques).

Le concret, nous dit Freud est, contrairement à l'abstrait, particulièrement favorable au comique. Cela s'explique en ce que le concret favorise la mimique de représentation. Plutôt que de parler de ses états d'âme, Jacques décrit ses problèmes vestimentaires. Chez Vallès, c'est l'habit qui fait le moine. Le pantalon définit, le chapeau transforme, la chaussure a de l'allure. Le profil psychologique de l'enfant s'effacera toujours au profit du vêtement qui prend le dessus ; on accorde à celui-ci ce qu'on avait refusé au personnage — une stature, un genre, une voix.

Je suis en noir souvent, « rien n'habille comme le noir », et en habit, en frac, avec un chapeau haut de forme ; j'ai l'air d'un poète.

Cependant, comme j'use beaucoup, on m'a acheté [...] une étoffe jaune et velue, dont je suis enveloppé. Je joue l'ambassadeur lapon. Les étrangers me saluent ; les savants me regardent [...] Et il m'est donné, au sein même de ma ville natale, à douze ans, de connaître, isolé dans ce pantalon, les douleurs sourdes de l'exil (*E*, 75).

25. Pour une discussion du roman à thèse et de sa qualité « pré-digérée », voir Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens* (München : Fink, 1976) et Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions* (New York : Columbia University Press, 1983).

Les vêtements rendent l'enfant étranger à lui-même. Le frac le transforme en albatros ; il est l'exilé jeté parmi les philistins. Sait-on même à quoi ressemble un enfant-poète ? Vallès transforme l'une des humiliations les plus traumatisantes de l'enfance en observation clinique. La voix d'enfant se dissimule sous le cliché parental — « rien n'habille comme le noir » — il prend un ton léger, recouvrant le ridicule et l'humiliation d'une prétendue hauteur qui déclenchera le rire. Voilà l'un des symptômes les plus intéressants de la dérision de Vallès. C'est bien ce que nous avons vu plus haut : la souffrance du passé est écartée grâce à une réification qui ne met plus en cause l'enfant réel ou l'enfant historique. Le lecteur, qui a lui aussi subi des humiliations, oubliera sa propre anecdote, diverti par l'exotisme de cet étrange ambassadeur japon.

Le personnage est littéralement occulté, faisant disparaître avec lui l'intérêt romanesque du lecteur. Cette disparition correspondrait à une variation de la définition kantienne du comique. Kant voit l'origine du comique dans la dissolution d'une attente — attente d'un événement, d'une crise, d'un dénouement — en rien. L'attente, c'était le commencement d'une identification possible entre lecteur et spectateur : on était sur le point de plaindre le petit malheureux, lorsque Vallès opère la transformation fatale du psychologique en physiologique — l'éternuement, la chaussure étroite qui presse le pied, les parapluies qui s'entrechoquent : le rythme de la narration est brisé. Cette opération de transformation continue l'érosion du personnage, le réduisant à un simple effet comique.

Le personnage le plus réussi de ce point de vue est Bergougnard, la version française du Casaubon de George Eliot, ce pédant qui accumule les dictionnaires grecs et latins pour masquer son manque d'inspiration. Lorsque nous rencontrons ce Bergougnard, il est en train d'écrire *De la raison chez les Grecs*. Paradoxalement, le titre de son ouvrage ne suscite chez amis et voisins que des questions d'ordre gastrique. On ne s'interroge pas sur le beau sujet de sa thèse, mais sur l'état de ses entrailles :

Il a été dans l'Université aussi, ça se voit bien ; mais il en est sorti pour épouser une veuve [...] Il [travaille sur *La raison chez les Grecs*] depuis trois ans ; toujours en ayant l'air de grincer des dents ; il tord les arguments comme du linge, il veut raisonner serré, lui, il ne veut pas d'une logique lâche — ce qui le constipe, il paraît, et lui donne de grands maux de tête.

« Le cerveau, vois-tu », dit-il à mon père, en se tapant le front avec l'index ...



Pas le cerveau », dit le médecin, qui croit à une affection du gros intestin; si bien qu'il ne sait pas au juste si M. Bergougnard est philosophe parce qu'il est constipé, ou s'il est constipé parce qu'il est philosophe (*E*, 234).

Nous trouvons ici le renversement sur lequel Bergson, Freud et Baudelaire fondent leur théorie du comique. Vallès ne parle pas des idées de ce vénérable philosophe (le titre de son ouvrage en dit long), mais de sa constipation — le gros intestin est nettement plus complexe que son esprit. Il « tord » ses arguments comme du linge et finira par produire des enfants qui se tordent comme des singes. Il représente tout le contraire de ce que Vallès veut pour la littérature : énergie, renouvellement, vision. La philosophie, telle qu'elle est pratiquée par ce prétendu Socrate, c'est du périmé, de la vieille histoire, tout le contraire du journalisme qui doit nous prendre au dépourvu, peignant les choses sur le vif, nous faisant revivre le quotidien. Comme l'image que se fait Vallès de la littérature française, ce genre d'écriture fait défiler « une galerie de démons et d'anges, de tyrans, de tribuns, de forçats, de savants, qui se meuvent tout d'une pièce et prêchent le bien, le mal, du haut d'une borne ou d'un balcon<sup>26</sup> ». Vingtras, comme Vallès, ne veut rien prêcher. Assis tout en bas, il porte des lunettes déformantes, qui, plutôt que de grossir, de souligner les contrastes, réduisent, limitent la vision du spectateur. L'acte de lecture, par conséquent, dépend d'une réduction du réel et d'une série d'ajustements où la perspective métonymique est préférée à un point de vue globalisant. Vu d'en bas, suggère Vallès, l'homme n'est plus très impressionnant. On retrouve dans une des esquisses de *L'Enfant*, la « Lettre à Junius » écrite en 1861, cette dualité de l'écriture : un mélange de sérieux et de dérisoire, et une association de style élevé et de métaphores intestinales. Ici, le narrateur décrit sa famille consternée apprenant qu'il n'est pas premier de sa classe :

Ces braves gens [...] devenaient pâles quand j'étais troisième et se détournaient pour essuyer une larme quand j'avais fait un contresens. On baissait les rideaux, on supprimait les légumes si je n'étais pas dans les cinq premiers (I : 131).

On retrouve les caractéristiques vallésiennes : le contraste entre le style élevé et le contenu insignifiant. Il pourrait s'agir de la narration d'une maladie fatale. La pâleur des protagonistes, les larmes qu'ils cachent stoquement, les rideaux qu'on baisse comme pour un deuil. Tout cela contraste évidemment avec

26. *Courrier du dimanche*, 17 septembre 1865, dans *Œuvres* 1 : 549.

l'origine triviale du malheur. Vallès a compris que l'une des techniques les plus efficaces pour provoquer le rire, c'est de faire concider deux émotions contraires et deux perspectives adverses. Il renverse la hiérarchie entre âme et corps en transposant le bas et le haut, le réel et l'idéal, le prosaïque et le lyrique. Sans transition, dans le même paragraphe, on passe des larmes aux légumes. C'est cette superposition absurde qui va permettre au grotesque de côtoyer le grandiose et au rire de cohabiter avec les larmes.

On croit réellement entendre Bergson et Freud lorsque Vallès parle de la dualité de l'expérience :

On entend le cri d'un chat en même temps que le gémissement d'une femme... toujours le grotesque marche à côté du grandiose, le bouffon coudoie la victime, et ce n'est pas seulement le drame mais aussi la comédie de la souffrance<sup>27</sup>.

Donc, sans la comédie, toute représentation de la souffrance finira par être abstraite, plate, incapable de communiquer autre chose que le lieu commun. Le style, selon Vallès, est comme cette « grosse flaque de boue qui viendra éclabousser la robe blanche de la mariée<sup>28</sup> ». *L'Enfant* est plein de ces scènes de guignol. Jacques fait tomber son 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 [109].

Ici, nous continuons sur les variations du rire qui exclut (l'enfant ne nous faisait pas pitié car il nous était étranger) et dont parlent Hobbes et Baudelaire. Il semble que le distrait, l'automate, le maladroit, le *plus petit que nous*, le *beaucoup plus maigre*, soit ridicule parce que nous ne pouvons nous empêcher de le trouver inférieur à nous-mêmes. Cette constatation remplit le lecteur de plaisir puisque, du fond de son fauteuil, il est à l'abri de l'humiliation qui, après tout, n'arrive qu'à l'autre. Baudelaire écrit :

Est-il un phénomène plus déplorable que la faiblesse se réjouissant de la faiblesse? [Qu'] y a-t-il de si réjouissant d'un homme qui tombe sur la glace ou sur le pavé, qui trébuche au bout d'un trottoir, pour que la face de son frère en Jésus-Christ [...] se mette à jouer subitement comme une horloge à midi ou un joujou à ressort? [O]n trouvera au fond de la

27. *Courrier du dimanche*, 17 septembre 1865, *Œuvres* 1 :556.

28. *Courrier du dimanche*, 17 septembre 1865, *Œuvres* 1 :556.

pensée du rieur un certain orgueil inconscient [...] moi, je ne tombe pas; moi, je marche droit<sup>29</sup>...

Si l'on en croit Baudelaire dans son essai *De l'essence du rire*, l'écrivain qui vise à l'utilité, qui s'occupe des problèmes de la société, ne nous fera jamais réellement rire. Jamais excessif, il est trop éloigné de l'extrême, trop proche du prosaïque, pour s'élever jusqu'au grotesque. La distinction que Baudelaire propose entre « comique significatif » (un comique qui se rattache toujours plus ou moins aux problèmes de morale), et comique « absolu » (qu'il appelle aussi grotesque, et qui ne peut être saisi que par intuition) est particulièrement prononcée dans *L'Enfant*. Mais tandis que Baudelaire exclut la coexistence de ces deux comiques dans un même texte, Vallès exploite leur contiguïté. Son tour de force est d'avoir réussi à créer un style où « comique significatif » et « comique absolu » alternent sans vraiment se juxtaposer. L'intérêt de cet étrange croisement est de provoquer deux modes de lecture radicalement différents; il inquiète le lecteur en le maintenant sur le qui-vive. Ce n'est pas un hasard si l'engagement social de Vallès, si ses idées sur la famille ou sur l'éducation des enfants s'emboîtent si mal avec les portraits mal définis, souvent grotesques, de personnages qui ne se développent que rarement au-delà du fragment, de la représentation métonymique. Le portrait vallésien ne synthétise pas; il ne cherche ni à traduire l'essence d'un personnage, ni une réalité socioéconomique. Vallès garde le côté journaliste pressé, dont la tâche la plus urgente est de cerner un réel toujours mouvant. Lorsqu'on est journaliste, on manque toujours de temps et de place; les tirades, les « philosophailleries » encombrant, occultent le *petit fait vrai*. Mais même si l'impression immédiate a en effet le dessus, il n'empêche que Vallès déroute doublement son public en donnant également dans l'abstrait. C'est la juxtaposition du concret et de l'abstrait, du sérieux et du désinvolte, du nécessaire et de l'arbitraire qui produit l'effet voulu par Vallès<sup>30</sup>. L'écriture vallésienne ne

29. *Œuvres complètes*, 531.

30. Vallès présente son œuvre comme une scène où se jouent les duplicités et les contradictions de la nature humaine. Il ne conçoit, en effet, ni l'art ni l'histoire comme une série d'actes unifiés. Une émotion, une prise de position peut simplement déguiser, renvoyer à son contraire. Il n'existe pas de *types* humains; Vallès serait le dernier à écrire des *Caractères* ou des *Maximes*. Ce que nous avons esquissé plus haut au sujet de la polyphonie vallésienne annonce le style double de *L'Enfant*. Toute écriture « honnête » doit être fondée sur un certain nombre de paradoxes; l'écrivain est par profession un schizophrène accompli, présentant le positif avec le négatif, la pantomime avec le mélodrame. C'est pourquoi on ne trouve chez Vallès que des « tristesses comiques », ou des « farces lugubres ». *Œuvres complètes* I :556.

peut que désorienter le lecteur qui cherche une équivalence entre le contenu dramatique et la voix du narrateur. Cette dernière résonne parfois avec une telle insouciance qu'elle n'évoque plus du tout la condition de l'enfant mal-aimé, et la tyrannie de la marâtre aigrie, mais déclenche plutôt la « prodigieuse bonne humeur poétique », synonyme pour Baudelaire du « vrai grotesque ». C'est peut-être cette insouciance, si improbable dans un roman dont le genre n'est pas fondamentalement étranger à celui du *roman à thèse*, qui sauve l'histoire de Jacques Vingtras des classements fourre-tout des manuels littéraires. Poussé à bout dans *L'Enfant*, ce grotesque apparemment si mal assorti au sujet frise même le comique absolu que Baudelaire pensait ne pouvoir accorder qu'à Hoffmann, Poe, ou Gautier.