

THE UNIVERSITY OF CALGARY

Sans famille et En famille : Le discours sexiste d'Hector Malot

by

Carmen McCarron

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE  
DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

AUGUST, 2000

© Carmen McCarron 2000



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-55159-8

Canada

## RÉSUMÉ

Nous appuyant en particulier sur les théories de Mikhaïl Bakhtine et de Pierre Bourdieu, nous entreprenons une analyse de la division sexuelle dans deux classiques de la littérature pour enfants : *Sans famille* et *En famille* d'Hector Malot.

À l'intérieur d'un espace fictif clos et monologique, Malot contrôle le destin de ses personnages 'types' en créant un système de règles sociales selon lesquelles le bon est récompensé et le mauvais est puni. Ce système exige un comportement passif et silencieux de la part des personnages féminins et un comportement actif et éloquent chez les personnages masculins. Seules les voix autorisées résonnent.

Dès lors, il s'agit de montrer comment Malot structure son texte afin d'inculquer au jeune lecteur les valeurs inhérentes à cette société imaginaire. Nous parlerons et du lecteur modèle et du lecteur réel (moderne) en posant la question de savoir si l'auteur réussit à transmettre son idéologie sexiste.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma reconnaissance pour l'appui qu'Anthony Wall a bien voulu me prêter à la direction de cette thèse. Sa sagesse et ses conseils judicieux m'ont été indispensables.

Je voudrais également remercier Dr Pauline Willis et Dr Jon Kertzer d'avoir accepté d'être membres du jury, ainsi que Dr Dominique Perron, qui m'a inspiré l'idée d'étudier *Sans famille* et *En famille*. Je suis aussi extrêmement reconnaissante à Dr Estelle Dansereau, qui m'a prêté son appui à plusieurs reprises.

Enfin, je souhaite remercier ma famille, surtout mes parents, Elizabeth et Patrick McCarron, qui m'ont toujours aidé à avoir bien les pieds sur terre, et mon mari, Adam Cowen, qui ne manque jamais de venir à mon secours.

## TABLE DE MATIÈRES

Approbation de la thèse.....	ii
Résumé.....	iii
Remerciements.....	iv
Table de matières.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1: LES TRAJECTOIRES DANS L'ESPACE FICTIF SEXISTE.....	8
Le sérieux.....	12
Le vieillissement social de Perrine.....	17
Le vieillissement social de Rémi.....	21
Force et faiblesse.....	23
Apprentissage et adjuvants.....	29
Perrine et les garçottes.....	29
Rémi et son maître.....	39
CHAPITRE 2: LA CLÔTURE TEXTUELLE AUTORITAIRE.....	50
'Romans' monologiques.....	50
Le pouvoir dialogique de l'auteur par rapport au narrateur.....	54
La relation du narrateur aux personnages et l'hybridité.....	56
La tempête artificielle.....	63
La langue légitime des hommes.....	67
Les droits dialectiques des hommes au détriment des femmes.....	73
CHAPITRE 3: LE DISCOURS CENTRIPÈTE.....	86
Réalisme et clôture.....	87
L'intertextualité centripète.....	94
Robinson est à Vendredi ce que Rémi est à Mattia.....	97
Le Général est à Natalie ce que M. Vulfran est à Perrine.....	99
Romans réalistes ou contes de fées?.....	103
CONCLUSION.....	117
Figure 1.....	118
BIBLIOGRAPHIE.....	123

## INTRODUCTION

Depuis leur publication en 1878 et 1893, *Sans famille* et *En famille* d'Hector Malot maintiennent leur cote de popularité. Alors que ces deux œuvres restent disponibles en librairie, *Sans famille*, le plus populaire des deux a «depuis longtemps doublé le cap du million d'exemplaires.»<sup>1</sup> Souvent imité, ce roman a non seulement été adapté en forme condensée mais aussi présenté au petit écran en 1982 comme dessin animé.<sup>2</sup> Etant donné que ces livres d'Hector Malot sont devenus des classiques de la littérature pour enfants, il est étonnant de constater que, pour la plupart, la critique littéraire les a oubliés. En fait, parmi les comptes rendus hagiographiques, il ne se trouve qu'un nombre très limité d'articles qui se concentrent en général sur le thème de l'aventure dans l'écriture de Malot, et cela, malgré l'intérêt que les critiques manifestent depuis quelques années déjà pour les études en paralittérature, y compris le roman populaire pour enfants. Cette absence d'analyse critique de *Sans famille* et d'*En famille* s'explique peut-être par le fait que les parents ont tendance à offrir à leurs enfants des livres dont ils gardent de bons souvenirs, sans jamais les relire d'un œil critique, soit parce que l'idée ne leur vient pas à l'esprit, soit par paresse, comme Paul Hazard l'a suggéré. (Je me souviens moi-même d'avoir offert à ma nièce un exemplaire de *Charlotte's Web* d'E.B. White, sans pourtant le relire.) Ou peut-être s'explique-t-elle par le fait qu'on ne veut pas admettre (ou entendre) qu'un classique chéri pourrait avoir une

---

<sup>1</sup> François Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, Albin Michel, 1977, p.188.

<sup>2</sup> Voir la série de Noëlle de Chambrun et d'Olivier Jozan (ill. de Bernadette Blusseau), Paris: Editions G.P., 1982.

intention textuelle qui est, par exemple, raciste ou misogyne. Quelle que soit l'explication qui s'impose, il n'en reste pas moins que la critique littéraire devrait fournir aux lecteurs avertis, qui offrent des livres aux enfants, à la fois des analyses des œuvres spécifiques telles que *Sans famille* et *En famille* et des méthodes d'analyse pour révéler l'idéologie de base de n'importe quel classique pour enfants. Il s'agit avant tout de comprendre la façon dont l'auteur fait résonner cette idéologie, et de comprendre l'effet que cette idéologie pourrait produire chez le lecteur modèle ainsi que chez le lecteur moderne.

Parmi les critiques qui louent *Sans famille* se trouve François Caradec, qui proclame : « surtout [Malot] ne prétendait pas faire œuvre éducative. »<sup>3</sup> Au lieu de voir *Sans famille* comme une œuvre pédagogique et moralisante, voire dogmatique, Caradec y voit tout simplement un roman d'aventures «habile» qui a répondu de façon innocente et inoffensive à l'appel lancé par Hetzel en 1869, celui d'écrire «un roman dont l'intrigue devait mener un enfant à faire le tour de la France. »<sup>4</sup> Il faudrait se demander si Caradec s'est donné la peine de relire *Sans famille* (il admet qu'il n'a jamais lu *En famille*, bien qu'il en parle), car en fait ces livres sont *indéniablement* didactiques. Bien entendu, les aventures d'initiation de Rémi et de Perrine sont amusantes, mais c'est précisément en profitant du goût enfantin pour l'aventure que Malot réussit à disséminer son idéologie sexiste. Ce n'est pas en créant un porte-parole pour lancer des maximes à chaque page que Malot inculque son message misogyne aux enfants ; au contraire, sa stratégie est plus subtile, plus sournoise. D'abord, il crée un espace social fictif où la réussite des personnages est prédéterminée selon leur identité sexuelle ; ensuite, il protège son utopie

---

<sup>3</sup> François Caradec, op.cit.

monologique contre l'intrusion des voix *autres* que la sienne en créant des barrières discursives qui empêchent la résonance de la parole des autres. Enfin, Malot *purifie* systématiquement son discours des consciences autonomes et partant des idées qui pourraient entrer en conflit avec les siennes, c'est-à-dire inspirer un dialogue. Dans les deuxième et troisième chapitres de cette thèse, nous verrons en détail les stratégies qu'emploie Malot pour empêcher tout dialogue, dans le but d'imposer au lecteur complice une vision du monde achevée, indiscutable.

Avant d'aborder la question de savoir comment Malot s'efforce de fermer ses œuvres contre toute interprétation non autorisée, nous analyserons le fonctionnement de l'utopie malotienne en tant qu'espace social fictif. Puisque l'intrigue se déroule à l'intérieur d'une société imaginaire qui se veut vraisemblable, l'existence et le mouvement social des personnages doivent suivre une logique interne. C'est en examinant cette logique d'après la théorie de Pierre Bourdieu que nous déduirons les règles artificielles qui déterminent la division sexuelle dans *Sans famille* et *En famille*. Bien que la théorie sociocritique de Bourdieu soit fondée sur des recherches à propos de sociétés réelles, son analyse des structures sociales et sa terminologie nous aideront à décrire d'une façon concise le fonctionnement de l'espace social malotien. Pourtant, il ne s'agit pas d'une analyse proprement sociocritique, car même si Malot utilise des descriptions réalistes pour inspirer chez le lecteur visé une illusion du réel, nous ne voyons pas son espace fictif comme un reflet de la société française du XIX<sup>e</sup> siècle. L'espace malotien est plutôt le produit d'une vision régressive et idéaliste de l'ordre et de

---

<sup>4</sup> Ibid.

la stabilité, vision selon laquelle l'auteur peut insérer ses personnages dans un monde clos et magique (même féérique) où chacun tient sa juste place, monde où la femme est irrévocablement soumise à l'homme.

Or, il n'est pas difficile de postuler une première hypothèse quant à la motivation personnelle qu'avait Malot pour écrire ces œuvres hégémoniques : fils de notaire né en 1830, Malot a étudié le droit, puis il est devenu écrivain destiné à l'Académie. Il était donc détenteur du pouvoir par définition. Il écrivait au moment où, pour la première fois, les femmes s'organisaient dans des associations féministes pour revendiquer des droits formels.<sup>5</sup> Comme le constate Marc Angenot, les détenteurs du pouvoir à l'époque de Malot voient «l'avenir comme inévitablement orienté vers un renversement de toutes les valeurs, dont 'la femme émancipée' est la plus ridicule, mais aussi la plus menaçante des manifestations».<sup>6</sup> Nous verrons que Malot contribue au discours ésotérique de la *doxa* pour lequel «l'évolution de la femme interdit la neutralité et la conjecture contemplative», en écrivant des œuvres dont le discours est idéologique plutôt que neutre, et monologique plutôt que contemplatif.<sup>7</sup> Ce n'est pas en dialoguant, c'est-à-dire en critiquant *ouvertement* un mouvement ou une association féministe déjà en existence que Malot lutte contre la conquête des droits formels ; c'est plutôt en cachant ses buts propagandistes *préventifs* derrière des récits charmants destinés aux jeunes. Il s'agit de saper un courant social non seulement en prescrivant aux enfants impressionnables des

---

<sup>5</sup> Voir à ce propos Maïté Albistur et Daniel Armogathe, Histoire du féminisme français du moyen âge à nos jours, Paris, Éditions des femmes, 1977, pp.339-404. Le mouvement qu'Albistur et Armogathe nomment "Le Féminisme Réformiste" commence en 1871.

<sup>6</sup> Marc Angenot, 1889 : Un état du discours social, Montréal, Le Préambule, 1989, p.497.

<sup>7</sup> Ibid., p.476.

règles de conduite sexistes, mais aussi en réduisant au silence tous ceux qui ne partagent pas son idéologie hégémonique.

Nous verrons dans le deuxième chapitre que le discours de Malot est parfaitement autoritaire, et que ses œuvres répondent donc à peine aux exigences de la «véritable» prose romanesque, telle que définie par Mikhaïl Bakhtine. La théorie bakhtinienne nous permettra d'explorer la façon dont le pédagogue crée un texte clos en évitant le discours plurivocal, c'est-à-dire en étouffant «la diversité des langages sociaux», ne laissant aucune ambiguïté quant à la distribution du pouvoir dans ses œuvres.<sup>8</sup> À l'intérieur du livre, l'auteur contrôle non seulement les relations linguistiques entre les personnages, mais également celles qui unissent lui-même et le héros, ne cédant jamais son rôle de dictateur à personne. C'est en étudiant ces relations que nous révélerons un système de paroles, ou une hiérarchie de voix, où les personnages masculins doivent accéder à une voix autoritaire légitime afin de réussir tandis que les personnages féminins qui veulent se faire aimer des hommes se voient défendre toute expression revendicatrice. Pour comprendre ce système, il sera nécessaire de démontrer que les apparences d'hybridité – c'est-à-dire des moments dans la narration où d'autres voix sociales se mêlent à celle de l'auteur – sont fausses, car l'auteur *semble* parfois laisser résonner les paroles des autres en même temps que les siennes. Pourtant, nous verrons que chaque fois que l'auteur (ou le narrateur qui est autorisé par ce dernier) cède la parole à un personnage, c'est seulement pour le juger en traitant l'énonciation comme une représentation décisive de la pensée d'un être achevé. Ainsi, Malot ne peuple ses récits que de symboles de conflits

---

<sup>8</sup> Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978, p.90.

sociaux plutôt que de consciences autonomes, des *Touts* au sens bakhtinien. Même si l'auteur réussit à contrôler le discours et empêcher le dialogue à l'intérieur du livre, il faut se demander s'il est possible de dominer la pensée du lecteur réel jusqu'au point où le dialogue provenant de l'extérieur soit interdit en même temps.

Le troisième chapitre donne une analyse des relations entre le lecteur, l'auteur et le texte. Nous distinguerons bien sûr entre le lecteur modèle et le lecteur moderne en examinant les diverses stratégies rhétoriques que Malot emploie pour s'assurer un endoctrinement universel et éternel du lecteur. Le vrai talent de Malot consiste à impliquer le jeune lecteur dans sa propre vision du monde en imposant un contrat de lecture selon lequel celui-là inspire à celui-ci toute la gamme d'émotions en même temps qu'il garantit un dénouement heureux. L'auteur autoritaire programme la lecture de ses livres monologiques, car il exploite non seulement la sentimentalité enfantine, mais aussi la compétence de lecture enfantine. Or, ses stratégies ne sont pas toutes efficaces en ce qui concerne le lecteur moderne ; par exemple, les références à la culture du XIX<sup>e</sup> siècle et les références intertextuelles aux œuvres de Daniel Defoe ou de Mme de Ségur seront probablement activées moins souvent par le lecteur moderne que par le lecteur modèle. Pourtant, Malot profite d'une stratégie plus éternelle pour prendre n'importe quel lecteur au piège à l'intérieur du roman, là où il peut le contrôler plus facilement : il attire le lecteur dans un monde féerique, monde que ce dernier connaît d'emblée parce que les contes de fées de Charles Perrault font partie du canon littéraire français. Une fois hypnotisé à l'intérieur du roman, l'enfant-lecteur perd son contact avec le monde réel, et risque de se faire inculquer des valeurs misogynes régressives.

*Sans famille* et *En famille* ont pour effet d'endormir l'esprit critique. Voilà pourquoi le discours sexiste de Malot n'a pas encore été exposé par les critiques modernes. C'est donc à nous de le réveiller.

## CHAPITRE 1 : LES TRAJECTOIRES DANS L'ESPACE FICTIF SEXISTE

Dans ce premier chapitre nous analyserons l'espace social fictif d'*En famille* et de *Sans famille* en structurant notre microanalyse d'après le modèle qu'a proposé Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, là où il suggère qu'une œuvre peut fournir « tous les instruments nécessaires à sa propre analyse sociologique ».<sup>1</sup> Ce sera donc une analyse de la structure sociale *interne* qui, « à peine énoncée, s'impose comme évidente ».<sup>2</sup> Bien entendu, Bourdieu constate, dans l'introduction à son analyse de *L'Education sentimentale* de Flaubert, que « l'espace social dans lequel se déroulent les aventures de Frédéric, se trouve être aussi la structure de l'espace social dans lequel son auteur lui-même était situé ».<sup>3</sup> Ce parallèle direct entre l'espace fictif et l'espace réel évoque l'hypothèse problématique selon laquelle le texte littéraire serait un reflet de la société dans laquelle il est produit. Or, nous rejetons la métaphore du reflet, comme le fait Alain Viala quand ce dernier dit que « la société contient la littérature, et la réciproque n'est pas vraie. » Mais cela ne veut pas dire pour autant que nous cherchons à « postuler l'autonomie du texte, sa clôture sur lui-même ».<sup>4</sup> Il s'agit plutôt d'analyser *de l'intérieur* l'espace fictif textuel et de révéler ensuite les liens complexes qui s'établissent (à travers l'auteur et le lecteur) entre la société fictive et la société réelle. Malgré la tendance post-structuraliste chez Bourdieu à établir une relation un peu trop étroite entre le monde réel

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris. Seuil, 1992, p.19.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception : Sémiotique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, p.187.

et le monde fictif, sa microanalyse faite en 1992 nous est particulièrement utile, car il s'agit de révéler la logique interne de l'espace social fictif *avant* de le rapporter aux réalités sociales au temps de sa production. D'ailleurs, l'analyse sociologique de la société française réelle qu'a faite Bourdieu représente un réseau inépuisable de terminologie et d'observations qui nous permettront d'expliquer efficacement le fonctionnement interne de la société réaliste malotienne. Il s'agit donc de voir sa théorie littéraire comme un outil (parmi d'autres) qui guidera en premier lieu notre lecture détaillée de *Sans famille* et de *En famille*. Cette lecture de départ nous permettra de comprendre la structure et le fonctionnement de l'espace social fictif - c'est-à-dire un *champ de forces* imaginaire ayant sa propre logique - à l'intérieur duquel les choix idéologiques opérés par Malot déterminent les *trajectoires* des agents.

Avant d'aborder la question des *trajectoires* se traçant à l'intérieur d'un *champ de forces*, il m'incombe de définir ces termes. Puisque la méthodologie de cette microanalyse est empruntée à l'analyse faite par Bourdieu, je tiens aux définitions qu'il postule dans ses textes théoriques. D'abord, si l'on me permet de synthétiser et de paraphraser les définitions de Bourdieu, je définirai le champ de forces comme un espace symbolique à l'intérieur duquel diverses forces d'attraction et de répulsion – des forces économiques, politiques, intellectuelles, scientifiques, artistiques, etc. – font agir sans cesse les agents en leur imposant un ensemble de possibilités et d'impossibilités.<sup>5</sup> Etant donné que la société fictive malotienne fonctionne en tant que champ de forces idéologiques, nous utiliserons ces deux termes comme s'ils étaient interchangeables. La structure logique d'un champ de forces fait que les trajectoires opèrent normalement

d'une façon prévisible (c'est-à-dire à moins qu'il n'y ait un changement imprévu du champ). Définissons une trajectoire *individuelle* comme l'ensemble de positions occupées successivement par un agent dans un champ de forces, ce que Bourdieu décrit comme les «différences associées à l'évolution au cours du temps du volume et de la structure de [son] capital »,<sup>6</sup> ou encore comme «une voie, toute droite, qui conduit [l'agent] à l'avenir impliqué dans son passé ». <sup>7</sup> Si l'on remplace le mot 'passé' par le mot 'héritage', c'est-à-dire la somme du capital hérité (de tout ordre), l'essence qui provient de cet héritage s'avère être un système d'atouts et de désavantages qui détermine les chances de réussir d'un personnage donné. Il faut préciser qu'il s'agit d'un capital symbolique non seulement d'ordre économique, mais de tout ordre (physique, culturel, scolaire, social) pourvu que l'autorité *connaisse* (aperçoive) et *reconnaisse* (accepte) sa valeur à l'intérieur du champ de forces.<sup>8</sup> Selon cette définition, l'identité sexuelle peut donc être une des espèces de capital symbolique qui projettent une trajectoire possible. Nous verrons par la suite que, dans la société fictive malotienne, l'identité sexuelle est en fait le capital *primordial* qui propulse l'agent selon une trajectoire déterminée et qui l'empêche de détourner son destin sans conséquences négatives, et que le fait d'être une fille ou une femme (ce que Toril Moi appelle 'femaleness') représente une sorte de capital symbolique négatif qui empêche l'être féminin d'obtenir le pouvoir légitime.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Voir à ce propos *Les Règles de l'art*, p.28 et p.34.

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979, p.124.

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p.34.

<sup>8</sup> Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p.116.

<sup>9</sup> Toril Moi, "Appropriating Bourdieu : Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture", *New Literary History* 2,1991, p.1038.

Bien qu'une trajectoire puisse évoluer suivant un bouleversement du champ amorcé de l'extérieur par un grand événement<sup>10</sup> tel qu'une guerre, une révolution, une famine, etc., ou également de l'intérieur par une action, par exemple celle d'un agent qui rejette consciemment, volontairement et résolument les conditions de sa propre trajectoire, il reste que la notion de trajectoire est déterministe. Néanmoins, comme l'observe Toril Moi, Bourdieu admet qu'un agent désintéressé peut rejeter la trajectoire qui lui a été assignée, sans pourtant sous-estimer les difficultés associées à cette action.<sup>11</sup> Mais comme nous le verrons, même l'agent qui entreprend une action pour détourner sa trajectoire n'est jamais à l'abri des forces sociales. Dans l'univers malotien, tous ceux qui tentent de rejeter la trajectoire qui leur est assignée selon les règles de la division sexuelle sont punis par la société ; par exemple, ils perdent leur argent, leur protection ou leur pouvoir. Pour cette raison, l'espace social qu'invente Malot est un espace nettement sexiste, non seulement parce que, pour arriver au sommet de leurs *trajectoires individuelles* respectives, les personnages masculins et les personnages féminins sont obligés de suivre deux codes de conduite différents, mais aussi parce qu'une action incompatible avec cette trajectoire déterministe produira des résultats désastreux. Or, dans *Sans famille* et *En famille*, chaque personnage doit, pour éviter le désastre et pour

---

<sup>10</sup> Nous utilisons ici les mots 'action' et 'événement' selon la distinction faite par Bertrand Gervais dans *Récits et actions*, Montréal, Le Préambule, 1990, p.92 : " À la suite de la philosophie de l'action, nous n'allons considérer comme actions, que les actions intentionnelles, celles d'une part qui peuvent être attribuées à un agent et qui, d'autre part, sont le résultat d'une certaine volonté, d'une planification. Nous allons réserver le terme d'*événement* aux actions sans intention." C'est à noter que *l'inaction* peut opérer comme une action, pourvu qu'elle soit intentionnelle.

<sup>11</sup> Toril Moi, *op.cit.*, p.1032.

arriver au sommet de sa trajectoire, connaître (apercevoir) et reconnaître (accepter) son capital et se montrer sérieux face au jeu social paternaliste par lequel ce capital est doté d'une valeur.

### Le sérieux

C'est par le biais de leur « croyance dans le jeu, dans la valeur du jeu, et de ses enjeux », c'est-à-dire l'esprit du sérieux, que Perrine et Rémi entrent éventuellement dans *l'illusio*, c'est-à-dire l'illusion collective partagée et approuvée par les détenteurs du pouvoir.<sup>12</sup> Etant donné que personne ne saura profiter de son capital pour devenir un être *déterminé* dans le champ du pouvoir social s'il n'était pas psychologiquement prêt à investir dans le « jeu sérieux dont est fait le monde social » et y participer, on pourra dire qu'il y a une certaine connivence chez Perrine et Rémi, qui est nécessaire pour assurer leur réussite.<sup>13</sup> En échange de la place qu'ils atteignent en profitant de leur capital symbolique, ils s'engagent dans un processus de *vieillesse sociale*, que Bourdieu définit comme :

ce lent travail de deuil ou, si l'on préfère, de *désinvestissement* (socialement assisté et encouragé) qui porte les agents à ajuster leurs aspirations à leurs chances objectives, les conduisant ainsi à épouser leur condition, à devenir ce qu'ils sont, à se contenter de ce qu'ils ont ...<sup>14</sup>

Autrement dit, afin d'entrer dans le jeu qui leur permettra d'atteindre le niveau social auquel ils sont destinés, Rémi et Perrine doivent d'abord connaître et reconnaître leurs

---

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu, Les Règles de l'art, p.32.

<sup>13</sup> Ibid.

positions convoitées, et doivent en conséquence connaître et reconnaître «la soumission à l'ordre auquel on entend s'intégrer, cela même que tout corps exige par-dessus tout de ceux qui auront à le reproduire».<sup>15</sup> Même si Rémi et Perrine *semblent* avoir droit à l'action, cette soumission limite forcément leur liberté, car pour rester vraisemblable ces personnages sérieux doivent agir conformément à l'ordre idéologique imposé par Malot.

C'est seulement en parlant du sérieux que nous arriverons à résoudre le conflit apparent dans le discours social de Malot qui est le suivant : d'un côté, au cours du récit, il y a une forte insistance sur la volonté des héros ; alors que, de l'autre, le hasard joue un rôle primordial (Rappelons que les mots «hasard», «sort» et «chance» sont répétés à maintes reprises.) En fait, le libre arbitre de Perrine et de Rémi est illusoire, car en réalité ils ont une seule décision à prendre : celle d'accepter ou de refuser l'avenir impliqué dans leur passé. Ce choix est le facteur décisif dont découlent automatiquement, et logiquement, tous leurs choix subséquents ; ainsi, ils deviennent des êtres *déterminés*. Afin de démontrer que le seul choix valable pour Rémi consiste à embrasser ou à rejeter son *essence*, prenons la scène où Vitalis, son maître, lui offre des conseils en disant : «sois donc attentif, mon garçon ; sois docile ; fais de ton mieux ce que tu dois faire. Dans la vie, tout est là ! » (p.72). Bien que Vitalis présente ces avis comme s'ils comportaient un choix, il attribue ensuite à *la nature* l'intelligence, l'attention et la docilité qu'il voit dans ses chiens, et il explique que l'insubordination de son singe «tient à sa nature» en affirmant qu'il ne se fâche pas contre lui parce que «le singe n'a pas, comme le chien, la conscience du devoir, et par là il est très inférieur». Il est donc évident par analogie que,

---

<sup>14</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction*, p.123.

<sup>15</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p.35.

pour Rémi, il n'y a pas vraiment de choix à opérer entre la complaisance et la désobéissance puisque l'affabilité est inscrite dans sa nature : « tu as de l'intelligence et [...] de l'attention » (p.72). Une fois qu'il reconnaît son essence noble et surtout masculine, Rémi accepte par extension toutes les qualités qui en dérivent, et ses actions deviennent dès lors prévisibles.

Or, l'esprit sérieux assure automatiquement le succès d'un être noble comme Rémi ou Perrine. Pour un être qui n'est pas toutefois noble, quel serait l'avantage d'adopter une attitude sérieuse envers la société à l'intérieur de laquelle il est dominé ? Il faut remarquer que dans la société malotienne, si ce dernier est ambitieux sans être arriviste, il n'y a aucun plafond de réussite en ce qui concerne la classe socio-économique dans laquelle il peut s'intégrer, à condition qu'il (ou elle) soit appuyé par au moins un membre de la classe supérieure. Il est important de souligner ici la différence entre l'ambition et l'arrivisme, car un arriviste est «une personne dénuée de scrupules qui veut arriver, réussir dans le monde par n'importe quel moyen.»<sup>16</sup> tandis que l'être ambitieux dans l'œuvre de Malot saura réussir exclusivement par des moyens convenables selon l'idéologie génératrice de l'espace social fictif. Chez Malot, la seule condition est que le personnage ambitieux doit connaître et reconnaître l'ordre hégémonique et paternaliste selon lequel les qualités qui lui permettront ou non de réussir seront jugées. Ainsi, il n'y a pas de plafond de réussite pour les garçons, même ceux qui ne sont pas bien nés. Cette règle est articulée par Vitalis, lorsqu'il dit : «si en ce moment tu es sur la marche la plus basse de l'escalier de la vie, tu peux, si tu le veux, arriver peu à peu à une plus haute. Cela dépend des circonstances pour un peu, et pour beaucoup de toi » (p.93). Puis, cette

règle est démontrée dans *Sans famille*, lorsque Vitalis raconte l'histoire d'un garçon d'étable qui est devenu prince et roi, et encore lorsque Mattia, petit orphelin laid qui est issu d'une mauvaise famille, finit par devenir un grand chanteur riche et célèbre grâce à la bienveillance de Rémi (p.94). Le même phénomène se retrouve dans *En famille*, car Monsieur Vulfran, le «tout-puissant maître de Maracourt », est issu de la classe ouvrière. En ce qui concerne l'intégration dans une classe supérieure, il n'y a pas plus de plafond de réussite pour les femmes ; elles aussi peuvent atteindre un niveau plus élevé sur l'échelle sociale, ce qui est démontré par le cas de Lise, qui épouse Rémi bien qu'elle soit issue d'une famille ouvrière, et par celui de Christina, qui finit par épouser Arthur bien qu'elle soit issue d'une famille pauvre. Pourtant, contrairement aux hommes ambitieux, les femmes peuvent atteindre leur but *seulement* par le truchement du mariage ou par une autre sorte d'intégration dans une famille ; cette contrainte idéologique limite forcément le pouvoir qu'elles obtiendront, car, comme nous le verrons plus loin, la femme est toujours soumise à son mari dans l'univers utopique malotien. En fait, le pouvoir des femmes est forcément limité dans *Sans famille* et *En famille* ; c'est une situation où de toute façon elle perd, parce qu'au sein de la famille elle est dominée par son mari, alors que la femme qui tente d'arriver par des moyens réservés aux hommes (par exemple le commerce) est toujours punie, principe que nous examinerons en plus de détail par la suite.

Encore une fois, le libre arbitre des agents est illusoire, car non seulement ces personnages (qui ont la *volonté* de réussir) doivent avoir toutes les qualités nécessaires (telles que déterminées par l'idéologie malotienne) pour la réussite, mais ils doivent aussi

---

<sup>16</sup> Paul Robert, Le Nouveau Petit Robert, Paris, Société Robert, 1993.

suivre les règles de l'ordre hégémonique pour atteindre leur but en dépit de leur naissance. Dès qu'un agent prend la décision de prétendre à une position élevée dans la société, son comportement est totalement prescrit. La seule différence entre les trajectoires des personnages qui ne sont pas nobles et celles de Rémi et de Perrine est que celles-là ne sont pas garanties, car la réussite des membres d'une classe inférieure dépend toujours de l'appui des membres de la classe dominante.

Grâce au capital symbolique dont disposent Rémi et Perrine à cause de leur naissance, ils ont tous les deux de très bonnes chances de réussir du point de vue socio-économique ; on pourrait même dire que leur réussite est assurée pourvu qu'ils adhèrent à leur esprit sérieux. Il n'est pas difficile de voir que ces deux personnages sont sérieux dès le début : Rémi connaît sa naissance à cause des vêtements luxueux qu'il portait quand il a été trouvé vers l'âge de six mois ; Perrine, elle aussi, est consciente de son capital social, puisque son père en parlait toujours. De même, le désir de jouer le rôle du prétendant à un nom et à une fortune et de reproduire ensuite l'ordre établi est manifeste chez Perrine et Rémi, ce qui est démontré par l'admiration qu'ils expriment souvent devant les marques du prestige social et de la richesse. Si le succès de Rémi et de Perrine est assuré, il faut donc poser la question de savoir en quoi consiste ce succès, ce dénouement heureux, car la poursuite d'un but précis oblige Perrine et Rémi à faire le «deuil de toutes les possibilités latérales, peu à peu abandonnées sur le chemin », c'est-à-dire qu'ils doivent se soumettre au vieillissement social.<sup>17</sup> En examinant ce que ces personnages perdent ou plutôt *sacrifient* pour suivre leur trajectoire prédéterminée, nous révélerons les règles de la division sociale au cœur de l'idéologie génératrice de *Sans*

*famille* et d'*En famille*. Selon cette division, Perrine sacrifie plus que Rémi, parce que sa réussite implique une dépendance totale vis-à-vis des hommes. Pourtant, comme nous le verrons par la suite, le vieillissement social de Rémi est plus complexe et moins rapide que celui de Perrine ; pour que l'apprentissage du jeune homme soit complet, il doit explorer tout un éventail de possibilités afin de se fortifier en tant qu'être destiné à l'indépendance, tout en refusant de se résigner trop facilement à sa condition de départ.

### *Le vieillissement de Perrine*

Non seulement Perrine *connaît* et *reconnaît* explicitement le jeu et ses enjeux, mais elle recherche le succès avec une dévotion aveugle, renonçant instantanément aux possibilités latérales et acceptant tranquillement sa position dans l'espace paternaliste dans lequel elle vise à s'intégrer. La mort de sa mère (dans des conditions misérables) catalyse pour Perrine le vieillissement social, car celle-là, mourante, donne des instructions précises à celle-ci. Elle lui conseille de partir tout de suite pour Maracourt, ville natale de son père, disant : «Tu arrives à Maracourt ; ne brusque rien ; tu n'as pas le droit de rien réclamer, ce que tu obtiendras ce sera par toi-même, par toi seule, en étant bonne, en te faisant aimer... Te faire aimer ; ...il est impossible qu'on ne t'aime pas... Alors tes malheurs seront finis » (p.67). Vu le sort de sa mère, qui, en l'absence de son mari, perd tout son argent et finit par mourir de fatigue et de faiblesse, la seule option possible pour la jeune fille consiste à se réintégrer dans la famille dont son père a été renvoyé en raison de son mariage «nul» (p.112). L'héritage de Perrine n'est pas parfait

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.123.

puisque sa mère, quoique noble, est Hindoue ; pourtant, en fin de compte, le nom paternel l'emporte sur le nom maternel (p.104). Heureusement, Perrine, qui ressemble plus à sa mère qu'à son père, est en possession de l'acte de mariage de ses parents, papier très important «enveloppé dans une double soie» et qu'elle doit garder afin d'établir éventuellement sa naissance et de *légitimer* ainsi sa position convoitée. Malgré ce papier, elle ne sera pas accueillie automatiquement par son grand-père puissant et riche ; elle doit d'abord combler le déficit de son héritage en se faisant aimer. Afin d'arriver à la position qu'elle mérite à cause de son héritage, Perrine doit jouer le jeu au sens propre du terme : Dès son arrivée à Maracourt, Perrine adopte le nom 'Aurélié' et fait de son mieux pour être bonne et se faire aimer avant de révéler son identité. Cette ruse produit un effet d'ironie dramatique qui nous donne accès aux pensées de M. Vulfran, grand-père de Perrine, lorsqu'elle l'interroge sur sa famille. La nécessité du jeu manipulateur est confirmée au moment où Perrine s'écrie : «ah ! monsieur, ne voulez-vous pas être aimé par votre fille ? », question à laquelle il répond avec impatience, «je t'ai dit qu'elle ne serait jamais ma fille. Je la hais, comme je hais sa mère ; elles qui m'ont pris mon fils, qui me le gardent. Est-ce que, si elles ne l'avaient pas ensorcelé, il ne serait pas près de moi depuis longtemps ? » (p.163). Perrine, en tant que fille, est donc impliquée dans cet 'ensorcellement' du fils unique de M. Vulfran, ce qui menace aux yeux de ce dernier la reproduction de son capital familial en le privant d'héritier. Paradoxalement, cette fille qu'il rejette est elle-même la seule héritière qui puisse remplacer l'héritier perdu, étant donné que ce dernier est mort. Si Perrine veut surmonter cet obstacle qui l'empêche de revendiquer sa position d'héritière, elle doit se montrer digne de cette position en connaissant et reconnaissant l'habitus, c'est-à-dire l'ensemble de dispositions

idéologiques auquel elle est soumise chez son grand-père, habitus d'ordre misogyne qui veut que l'homme soit à la fois juge, protecteur, et chef souverain.<sup>18</sup>

Perrine devient ainsi la victime d'une violence symbolique qui se montre clairement dans ses conversations avec son grand-père. Si, comme l'affirme Bourdieu, «des relations linguistiques sont toujours des rapports de force symbolique à travers lesquels les rapports de force entre les locuteurs et leurs groupes respectifs s'actualisent sous une forme transfigurée», le langage intradiégétique de Perrine est une représentation ostensible de son statut d'être dominé.<sup>19</sup> Nous étudierons en détail le problème des voix narratives dans le deuxième chapitre, mais il faut soulever à ce stade le problème de la voix pour démontrer que Perrine se soumet volontairement à un régime de privilèges masculins à l'intérieur duquel son droit à la parole est effacé et finalement anéanti. Par exemple, elle obéit sans la moindre discussion aux ordres de son grand-père, qui s'adresse à elle presque exclusivement en posant des questions et en utilisant des verbes à l'impératif tels que «avertis-moi», «ne sois pas distraite», «monte», «écoute bien», «réfléchis», «traduis cela», «arrête», etc. Puis, la valeur de cette censure verbale est réaffirmée lorsque l'institutrice de Perrine, Mlle Belhomme, lui déconseille de montrer son intellect : «...ne dites que des choses insignifiantes ou vagues ; dans la vie bien souvent on a plus d'intérêt à s'effacer qu'à briller, et à se faire prendre pour une fille un peu bête plutôt que pour une trop intelligente : c'est votre cas et moins vous paraîtrez intelligente, plus vous le serez » (p.143). La communication libre dans la société fictive malotienne est donc un privilège réservé aux hommes. En fait, les questions que Perrine

---

<sup>18</sup> Dans le second volume de Sans famille, il y a maints passages pour confirmer le rôle de M Vulfran en tant que juge, protecteur et chef souverain, par exemple aux pages suivantes : pp.29-30, 33, 40, 42-3, 46, 49, 59, 60, 68, 71, 11, 119, 134.

pose aux hommes sont très rares, très directes et toujours inévitables parce qu'elles sont précédées d'une locution incomplète ou ambiguë. Par exemple, elle se permet de poser des questions comme «de quel côté ?», «à droite ou à gauche ? » ou «faut-il mettre Coco au galop ? ». Par contre, elle ne pose jamais de questions pour amorcer un échange verbal avec un homme ; sa participation aux conversations avec M. Vulfran est entièrement passive. Puisqu'elle observe de cette façon le silence exigé par son capital négatif de 'femaleness', les voix masculines dominant, remplacent et annulent systématiquement sa voix à elle. Par contre, elle gagne en même temps l'admiration, le respect et la protection des hommes, surtout de M. Vulfran. Le renoncement à sa propre voix est donc un bon exemple du sacrifice que Perrine accepte avec complicité afin d'arriver au sommet de sa trajectoire. Nous reviendrons dans le deuxième chapitre à cette question de la voix usurpée ou anéantie ; qu'il suffise pour le moment de dire qu'en renonçant à sa voix, Perrine se trouve dans une situation de dépendance totale, car elle ne peut parler que par l'intermédiaire d'un homme. Cet état de dépendance représente une perte ou un sacrifice important pour Perrine, car elle est annulée en tant qu'individu : sa vie trouve sa seule signification à l'intérieur de la famille. Dès lors, elle ne représente plus un individu complet, une conscience autonome, mais plutôt un fragment qui n'a aucun sens, aucune valeur à l'extérieur du groupe.

---

<sup>19</sup> Pierre Bourdieu, La Maison Kabyle ou le monde renversé, La Haye, Mouton, 1970, p.118.

*Le vieillissement de Rémi*

Contrairement à Perrine, qui perd au bout de sa trajectoire toute possibilité d'agir comme agent indépendant, Rémi perd la possibilité de rester dépendant, c'est-à-dire de profiter du réconfort paternel ou maternel. Or, au départ, Rémi se montre un peu moins sérieux que Perrine envers le jeu social, puisqu'il le *connaît* moins bien. Étant donné qu'il a été élevé par une nourrice paysanne dont l'illusion de réalité s'oppose à celle des parents de Perrine, Rémi est moins conscient que Perrine du jeu bourgeois, bien qu'il soit tout aussi prêt à le *reconnaître* inconsciemment. D'ailleurs, quoique Rémi exprime son désir de réintégrer sa vraie famille avec autant de conviction et d'enthousiasme que Perrine, la nécessité de répondre à ce désir est moins pressante et moins urgente chez lui, ce qui se voit dans le fait qu'il renonce provisoirement à sa quête : rappelons qu'il travaille comme musicien ambulant afin de gagner assez d'argent pour offrir une vache à mère Barberin, son ancienne nourrice ; en même temps il tâche de rendre visite aux membres de la famille Acquin qui sont séparés les uns des autres dans différents coins de la France. Cette différence d'urgence est liée à la capacité de survivre à l'extérieur d'une famille, ce qui est nécessaire pour le long apprentissage de Rémi, puisque après un certain temps il est capable de subvenir à ses propres besoins en menant une vie itinérante, alors que Perrine échoue dans le même rôle. En fait, le vieillissement social est forcément plus lent et, ironiquement, plus pénible pour Rémi que pour Perrine, car il doit explorer un maximum de possibilités latérales (même si elles sont finalement irréalisables ou incompatibles avec son destin) afin de pouvoir perfectionner et fortifier cette capacité de subvenir indépendamment à ses propres besoins et, tôt ou tard, à ceux de sa famille.

Une rupture dont le résultat est une transformation de sa position force Rémi à connaître intégralement l'enjeu social de l'indépendance pour la première fois. Cette rupture résulte d'une double cause : d'abord, le premier maître de Rémi, Vitalis, est mort ; puis, l'homme qui l'accueille après cet événement tragique est mis en prison à cause des paiements arriérés de son hypothèque. La perte de ces deux protecteurs déclenche un renversement de rôles dans lequel Rémi devient son propre maître. D'une part, Rémi fait preuve d'optimisme en disant : « en avant ! Le monde était ouvert devant moi, et je pouvais tourner mes pas du côté du nord ou du sud, de l'ouest ou de l'est, selon mon caprice. Je n'étais qu'un enfant, et j'étais mon maître ! » (V.II, p.9). De l'autre, la phrase suivante souligne le conflit intérieur qu'il éprouve : « Hélas ! c'était précisément là ce qu'il y avait de triste dans ma position » (V.II, p.9). En dépit de sa liberté, il sent le poids de sa responsabilité, et il commence déjà à regretter sa nouvelle place, et surtout à éprouver un désillusionnement qu'il exprime en disant : « Ah ! si j'avais quelqu'un pour me conseiller, pour me diriger » (V.II, p.9). Si la détermination sociale de Perrine a un prix (celui d'être dominée au sein de l'ordre bourgeois paternaliste), la détermination de Rémi a un prix qui est paradoxalement à la fois conforme à celui que Perrine paie et opposé à ce même prix. Puisqu'il est maintenant responsable de son chien Capi (et plus tard d'un autre garçon), Rémi tombe dans le piège du privilège masculin, et sent le fardeau que Bourdieu nomme le « devoir être », phénomène social qui s'explique ainsi : « être homme, c'est être installé d'emblée dans une position impliquant des pouvoirs et des privilèges, mais aussi des devoirs et de toutes les obligations inscrites dans la masculinité comme noblesse ». Le conflit intérieur que Rémi confronte sert à confirmer

qu'il doit connaître et reconnaître son rôle masculin, ce que Bourdieu appelle le rôle paradoxal du *dominant dominé par sa domination*.<sup>20</sup>

Il y a bien sûr une grande différence entre un être masculin dominé par sa propre domination et un être féminin dominé par le dominant, surtout en ce qui concerne leurs trajectoires respectives. On constate cette différence, liée qu'elle l'est à la violence symbolique, dans le langage de Rémi. Puisque la voix représente une force qui sert à hiérarchiser ceux qui détiennent le pouvoir dans l'espace social fictif de Malot, Rémi doit en avoir une qui exprime sa position dominante. Au cours de leurs voyages, Vitalis encourage Rémi à poser beaucoup de questions et à s'exprimer avec assurance en disant : «si tu as des questions à faire, adresse-les-moi sans peur » (p.92). Au bout d'un moment, Rémi devient un «questionneur enragé » (p.59). Tandis que la femme sérieuse perd son capital linguistique au bout de sa trajectoire, l'homme sérieux en gagne. Pour cette raison, la différence entre le capital d'origine et le capital d'arrivée est plus grande chez l'homme (être indépendant et dominant) que chez la femme (être dépendant et dominé).

### Force et faiblesse

Nous venons d'évoquer un événement parallèle dans *En famille* et *Sans famille* : la perte d'un protecteur (Vitalis, puis le Père Acquin) ou d'une protectrice (la mère de Perrine). C'est une perte qui mène l'agent à une connaissance intégrale de sa position convoitée dans le champ de forces. Inscrite dans les deux livres, cette rupture parallèle nous offre un point commun à partir duquel il est possible de comparer la force physique

---

<sup>20</sup> Pierre Bourdieu, "La Domination masculine", Actes de recherches en sciences sociales 84, 1990, p.18.

et psychologique de Perrine et de Rémi, sorte de capital symboliquement décisif qui correspond à leur identité sexuelle. On aurait raison de dire que les différences de force sont attribuables à l'apprentissage des deux agents avant qu'ils ne se retrouvent seuls. Pourtant, l'identité sexuelle et la formation sont deux notions inséparables dans l'espace social essentialiste de *Sans famille* et d'*En famille*. En fait, le rapport entre la force (ou inversement la faiblesse) et la formation intellectuelle, morale et physique de l'agent fonctionne comme une sorte de cercle vicieux : Perrine est faible, alors son apprentissage est tronqué ; l'apprentissage limité de Perrine rehausse ensuite sa faiblesse et devient une preuve de sa faiblesse «naturelle », et ainsi de suite. Le contraire est vrai pour Rémi : il est fort, alors il supporte bien un apprentissage très rigoureux ; il est fortifié par cette formation, alors sa force «naturelle » est confirmée. Mais avant d'aborder la question de l'apprentissage, examinons d'abord le décalage marqué entre la prétendue force de Perrine et la force essentielle de Rémi.

Il nous convient ici de répondre à l'article de Michel Gilsoul intitulé "Rôle et visages de la fatalité dans les romans pour enfants d'Hector Malot", étude qui propose une explication traditionnelle du déterminisme social en disant que la réussite des agents est inscrite dans un plan éthéré exécuté par la Fatalité et la Providence. En interprétant la fatalité de cette façon mythique, Gilsoul remarque que «le bon doit toujours être récompensé» et qu'inversement le mauvais doit être puni (règle évidente dans les deux livres).<sup>21</sup> Pourtant, il n'a aucune interprétation systématique à offrir pour le «bon » et le «mauvais». Gilsoul explique, en passant, que l'éloge mystificateur de la volonté «justifie

---

<sup>21</sup> Michel Gilsoul, « Rôle et visages de la fatalité dans les romans pour enfants d'Hector Malot », Revue des langues vivantes, 1971, 37, p.215.

l'ordre établi, en sous-entendant que chacun peut obtenir la place qu'il mérite, et donc que la société est bien faite ». <sup>22</sup> Cependant, au lieu d'examiner l'espace social fictif qui permet à Perrine et à Rémi de réussir, alors que d'autres agents sont destinés à échouer, il offre une explication simpliste en disant que «l'assomption finale de l'enfant résulte moins de son courage et de sa persévérance que des hasards miraculeux qui récompensent ce courage et cette persévérance. » <sup>23</sup> Or, il faut poser la question de savoir si Perrine et Rémi sont vraiment récompensés tous deux de leur courage et de leur persévérance ou si c'est autre chose qui dicte leur réussite.

Si l'on accepte au pied de la lettre les préceptes que Malot formule dans *En famille*, la réponse à cette dernière question consisterait à dire qu'il s'agit d'une récompense, car à la fin d'un passage où Perrine se jette «au hasard » dans une cabane pour se réfugier d'un orage, Malot semble déclarer que «se sauvent ceux qui ont le courage de lutter jusqu'au bout », et par extension admettre que Perrine est courageuse. Cependant, il faut remarquer que le narrateur utilise le style indirect libre pour attribuer cette pensée à Perrine, car la phrase commence par «elle s'endormit avec un sentiment de soulagement et de confiance qu'elle ne connaissait plus depuis longtemps : c'était donc bien vrai, que se sauvent... », forme grammaticale qui aurait le même effet que les mots «elle se disait que... » ; c'est-à-dire que l'énoncé existe au niveau intradiégétique et devient *subjectif*, étant donné qu'il n'est vrai que pour Perrine (p.102). Puis, lorsque Perrine est recueillie par une marchande, cette chance est attribuée au courage de la jeune fille, même si, encore une fois, cette déclaration est faite sur un ton subjectif : « c'était

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.217.

<sup>23</sup> *Ibid.*

un sentiment de confiance qui lui venait de ses épreuves passées. Puisqu'en ne s'abandonnant pas et en persévérant jusqu'au bout, elle en avait triomphé, n'avait-elle pas le droit d'espérer et de croire qu'elle triompherait maintenant des difficultés qui lui restaient à vaincre ? » (p.121) La structure de cet énoncé, le fait que Malot pose cette idée sous forme de question, incite le doute chez le lecteur. En fait, une autre réponse négative à la question posée est déjà suggérée avant qu'elle ne soit posée explicitement.

En réalité, Perrine est courageuse seulement lorsqu'elle lutte pour sauver sa mère, mais elle n'est pas récompensée de ce courage. Comme nous le savons fort bien, elle perd sa mère et se trouve toute seule et sans ressources. Lorsqu'elle est seule, Perrine n'est ni courageuse ni persévérante, alors il serait faux d'attribuer à ces qualités les hasards miraculeux qui mènent à son succès, comme le fait Gilsoul. En fait, au cours des deux chapitres où se trouvent ces allusions ironiques, voire sarcastiques, au courage de Perrine, Malot utilise le mot 'faible' ou 'faiblesse' au moins six fois.<sup>24</sup> Cette faiblesse est bien sûr inscrite dans un discours sexiste qui « vise à imputer les différences sociales historiquement instituées à une nature biologique fonctionnant comme une essence d'où se déduisent implacablement tous les actes de l'existence. »<sup>25</sup> Perrine, qui connaît et reconnaît explicitement sa domination à partir de la mort de sa mère, contribue à sa propre domination en acceptant cette identité sociale qui implique les « conduites hautement censurées qui sont imposées aux femmes », c'est-à-dire les émotions « corporelles » telles que la honte, la modestie, la timidité, la pudeur, et l'anxiété.<sup>26</sup> Au cours du passage où Perrine voyage toute seule, on trouve maintes locutions qui évoquent

---

<sup>24</sup> Ces mots se trouvent aux pages suivantes : 93, 97, 109, 110, 115.

<sup>25</sup> Pierre Bourdieu, "La Domination masculine", p.11.

de façon redondante la faiblesse inscrite dans son identité sexuelle, dont les suivantes : « elle était vacillante, comme une chandelle qui va s'éteindre sous le souffle d'un grand vent ... sans résistance ... folle, mélancolique ... brisée par la fatigue et plus encore par les émotions ... épouvantée » (p.79) ; « comment se défendrait-elle ? » (p.86) ; « affolée ... fatiguée ... affaiblie ... elle ne pouvait pas soutenir un effort désespéré, et par moment le cœur lui manquait » (pp.96-97) ; « effarée, tremblante, épouvantée » (p.101) ; « une mort possible par faiblesse et abandon de soi ... elle vacillait » (p.109) ; « de cœur défaillant, elle se laissa tomber sur l'herbe » (p.112) ; « décolorée, tremblante, abattue par l'émotion » (p.115).<sup>27</sup> Ces locutions démontrent amplement que, contrairement à ce que constate Gilsoul, Perrine n'est pas récompensée de son courage. Par contre, c'est au moment où elle est à son *plus faible*, au moment où elle tombe sur l'herbe, après avoir renoncé à la lutte et décidé de se laisser mourir, qu'elle est recueillie comme par hasard par La Rouquerie, marchande qui s'habille comme un homme. Cet exemple démontre que, dans le cas de Perrine, l'explication de Gilsoul est erronée puisque fondée sur une fausse correspondance entre le courage de la fille et la récompense.

Dans le cas de Rémi, on pourrait considérer les questions de force et de récompense dans deux perspectives. Selon la première, qui ne correspond pas à l'hypothèse de Gilsoul, Rémi ne serait pas récompensé de son courage, car l'un des dieux *ex machina* dont parle Gilsoul arrive au moment précis où le courage de Rémi avait déjà cédé au désespoir. Lorsque Vitalis tombe dans la neige pour la dernière fois, Rémi se blottit contre lui et perd complètement sa vaillance disant : « Ce silence me fit peur ; peur

---

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Toutes les ellipses sont les miennes.

de quoi ? je ne m'en rendis pas compte ; mais une peur vague, mêlée d'une tristesse qui m'emplit les yeux de larmes. Il me sembla que j'allais mourir là [...] Puis mes yeux se fermèrent de nouveau, mon cœur s'engourdit ; il me sembla que j'évanouissais » (V.II, p.264). Etant donné que Rémi est accueilli le lendemain par le père Acquin, homme généreux dont la famille soigne Rémi avec patience et pendant longtemps, on pourrait dire qu'il est en fait compensé d'avoir cédé, comme Vitalis, à la fatigue et au désespoir. Pourtant, il faut remarquer une différence importante entre Vitalis et Rémi : le maître meurt parce que l'âge le rend faible, tandis que le jeune élève a la force nécessaire pour réchapper de l'incident. Dans cette perspective, il est donc vrai que Rémi est récompensé de sa force et de son courage. Il y a d'autres exemples de ce principe : Rémi jouit d'une certaine célébrité à la suite d'un désastre où il survit pendant une dizaine de jours bloqué dans une mine de charbon ; de même, il s'évade sans répercussions de la prison où il est retenu à tort. La force 'masculine' est donc un grand avantage pour Rémi, voire une condition de sa réussite, tandis que Perrine sera récompensée malgré sa faiblesse 'féminine'.

Comme nous l'avons dit, les personnages ne sont pas systématiquement récompensés de leurs actions courageuses, mais plutôt de leur esprit sérieux, ce qui implique un développement de la force pour Rémi et une acceptation de la faiblesse pour Perrine. Etant donné que chaque action qui suit le choix sérieux est une donnée *à priori*, ce premier choix reste le seul qui soit véritablement récompensé.

### Apprentissage et adjuvants

Nous savons que, malgré la différence essentielle entre la force physique et psychologique de Rémi et de Perrine, il sont tous deux bons (du point de vue moral) et intelligents. Une lacune féminine naturelle comme la faiblesse ne peut pas être corrigée selon le fonctionnement logique de l'utopie malotienne ; cependant, un détenteur du pouvoir comme M. Vulfran peut profiter de l'intelligence et de la bonté naturelles pour former la fille dans les domaines scolaire et moral. En examinant le rôle des adjuvants, nous verrons que les lacunes dans la formation de Perrine et de Rémi sont réparées selon deux systèmes différents. Ils sont tous deux assistés par des adjuvants qui transmettent des leçons cruciales, mais il faut remarquer que ces adjuvants servent, à différents degrés, comme des héros antithétiques.

### *Perrine et les garçons*

À l'âge de douze ans, Perrine a déjà un début de formation scolaire, mais c'est assez limité. Rappelons qu'elle a été élevée par un père bourgeois et une mère noble, mais qu'ils ont mené une existence itinérante. Bien qu'elle ait appris la lecture, l'écriture, et le calcul des distances montrées dans les cartes, elle décrit sa prétendue formation scolaire ainsi : « Je ne sais que ce que mon père et ma mère m'ont appris, au hasard des routes quand on avait le temps de s'asseoir, ou qu'on restait au repos dans un pays ; alors ils me faisaient travailler ; mais pour dire vrai, je n'ai jamais beaucoup travaillé » (p.133). Elle est toutefois capable de traduire « quand ce ne sont pas des belles phrases » (p.37).

Malgré cette formation, nous verrons qu'à l'âge de douze ou treize ans la formation formelle de Rémi dépasse déjà celle de Perrine de façon significative et que cette différence de capital scolaire représente pour Rémi une possibilité de gagner sa vie indépendamment (c'est-à-dire sans la direction d'un patron), tandis que pour Perrine elle représente une impossibilité de faire la même chose.

Nous avons déjà souligné l'impossibilité que le champ de forces attribue à Perrine (une fille *faible* par définition), situation qui l'empêche de mener une existence indépendante. Contrairement à Rémi, qui peut gagner sa vie en tant que musicien ambulant, Perrine a trop peu d'expérience (non seulement d'ordre physique, mais aussi d'ordre moral et intellectuel) pour gagner sa vie indépendamment, et elle adopte donc une attitude passive vis-à-vis de l'argent : « à la vérité quand elle l'aurait dépensé il ne lui resterait plus rien ; mais qui pouvait savoir si un heureux hasard ne lui viendrait pas en aide ? il y a des gens qui trouvent des pièces d'argent sur les grands chemins, elle pouvait avoir cette bonne chance » (p.92). De même, en adoptant l'attitude corporo-psychologique qui lui est assignée par l'habitus, Perrine s'exclut du monde à l'extérieur de la famille, et elle est ainsi condamnée à une « sorte d'agoraphobie socialement imposée. »<sup>28</sup> Ayant déjà accepté l'impossibilité de survivre toute seule à l'extérieur, elle comprend ensuite l'impossibilité de rester avec La Rouquerie, la marchande itinérante qui la sauve, bien qu'on « gagne bien sa vie » en tant que commerçante de chiffons. À l'opposé de Rémi, qui reste avec Vitalis jusqu'à ce qu'il ait acquis assez de savoir pour survivre tout seul dans le monde, Perrine n'a aucune possibilité d'améliorer ses

---

<sup>28</sup> Pierre Bourdieu, "La Domination masculine", p.12.

compétences<sup>29</sup> par une vie itinérante, soit toute seule (parce qu'elle est trop faible), soit en compagnie de La Rouquerie, parce que cette dernière est un personnage antithétique. Lorsque la marchande lui propose de parcourir les villages avec elle, Perrine répond : « Je vous remercie, mais ce n'est pas possible [...] Je dois aller près de mes parents [...] Je n'obéirais pas à maman si je n'y allais pas » (pp.121-22). L'impossibilité de rester avec La Rouquerie, qui est exprimé par les mots «pas possible » et «je dois », relève du fait qu'elle doit poursuivre un chemin tout droit, celui de sa trajectoire, sans se laisser tenter par les possibilités latérales que Rémi a pu explorer, possibilités qui lui auraient servi pour apprendre à vivre à l'extérieur d'une famille. Si elle reste *trop longtemps* avec La Rouquerie, Perrine risque de tomber sous l'influence de cette femme masculinisée et de compromettre ainsi ses chances de «se faire aimer » à long terme. Ce risque est suggéré par l'opposition entre la féminité, clairement liée à la toilette soignée de Perrine, et la masculinité de la marchande, car l'insistance sur la toilette de Perrine est amplifiée avant et pendant sa rencontre avec La Rouquerie. Rappelons que Perrine, qui fait tellement attention à sa toilette, n'arrive même pas à distinguer La Rouquerie d'un homme lorsque cette dernière achète son âne : « Qu'était cet acquéreur ? Un homme ? Une femme ? Par la démarche et le visage non barbu, une femme de cinquante ans environ. Par le costume composé d'une blouse et d'un pantalon, d'un chapeau en cuir comme ceux des cochers d'omnibus, et aussi par une courte pipe noire qui ne quittait pas sa bouche, un homme » (p.54). Bien que Rémi et Perrine aient tous deux l'avantage d'une beauté physique naturellement très noble, Perrine est obligée d'accentuer sa beauté en faisant très

---

<sup>29</sup> Il s'agit ici des compétences nécessaires pour gagner sa vie à *long terme*. Ayant trouvé un emploi dans l'usine de Maracourt, Perrine subsiste seule pendant quelques jours dans une petite cabane (parce qu'elle

attention à sa toilette, tandis que Rémi ne se fait même pas couper les cheveux. Pour cette raison, la fonction de La Rouquerie dans la vie de Perrine est purement antithétique. Ayant témoigné de l'existence dure d'une femme masculinisée, Perrine reste seulement quelques jours avec elle, courte période dont elle profite seulement pour «reprendre et rapiécer sa jupe et sa veste, se tailler un fichu dans des chiffons, laver son linge, cirer ses souliers et [faire] une toilette minutieuse », et cela, afin de repartir «propre, fraîche et dispose » (121).

Or, il faut remarquer qu'à partir du moment où Perrine s'établit dans le foyer de son grand-père, elle est à l'abri de la mauvaise influence représentée par une femme masculinisée, malgré que le grand-père de Perrine engage une telle femme, pourvue d'une instruction supérieure, pour donner des cours à Perrine. Cependant, M. Vulfran prévient Perrine des défauts de cet être masculinisé :

C'est une très bonne personne qui n'a que deux défauts : sa taille, elle est plus grande que moi, et plus large d'épaules, -- plus massive bien qu'elle n'ait pas quarante ans, -- et son nom, Mlle Belhomme, qui crie d'une façon fâcheuse ce qu'elle est réellement : un bel homme sans barbe, et encore n'est-il pas certain qu'on ne lui en trouverait point en regardant bien. Pourvue d'une instruction supérieure, elle a commencé par des éducations particulières, mais sa prestance d'ogre faisait peur aux petites filles, tandis que son nom faisait rire les mamans et les grandes sœurs... (p.134).

Cette description sert à transformer l'image de cette femme bien éduquée en quelque chose de grotesque et à ridiculiser la femme trop instruite en général. Ironiquement, dans l'espace social construit par Malot, une fille insuffisamment instruite ne serait pas digne d'un grand-père comme M. Vulfran. Dès lors, Mlle Belhomme est un personnage repère

---

n'arrive à payer qu'un logement insupportable), mais il ne faut pas oublier que cet abri appartient à un chasseur qui y reviendra tôt ou tard.

inévitable. La représentation de cette femme est donc transformée en une leçon ou un avertissement contre une éducation *excessive* des femmes : instruisons-les, mais pas trop.

Tel est le rôle des femmes indépendantes ou bien instruites dans *En famille* : elles représentent dans l'espace social des «personnages repères [qui] fonctionnent comme des symboles chargés de marquer et de représenter des positions pertinentes de l'espace social.»<sup>30</sup> Ainsi, les événements dans la vie de ces personnages, ces «symboles d'une position sociale », sont signifiés et différenciés par rapport à la norme acceptable, c'est-à-dire par rapport aux femmes qui reconnaissent la position que le champ de forces leur confère. L'acte de rejeter les données de leur 'femaleness', capital symbolique négatif, sert non seulement à signifier le mauvais exemple pour Perrine, mais aussi à mettre en valeur les actes *sérieux* de cette jeune fille déterminée, car elle est souvent louée par d'autres agents qui disent, par exemple, «tu es une bonne fille » après qu'elle a fait preuve d'obéissance docile. Cette soumission à l'ordre établi suit une règle sociale qui se veut loi *naturelle*.

Or, selon les lois 'naturelles' qui règlent la société fictive malotienne, une femme qui n'est pas intégrée dans une famille peut devenir la victime de sa propre essence animale (rappelons que La Rouquerie finit par dormir dans une grange), car c'est seulement par l'intermédiaire masculin qu'elle peut établir un contact direct avec la culture. Souvent dans le livre, Perrine est comparée aux animaux dans des passages où le narrateur la félicite de son obéissance à la nature féminine, mais laisse voir en même temps son mépris pour cette nature. Prenons des exemples : lorsque Perrine voyage seule,

---

<sup>30</sup> Pierre Bourdieu, Les Règles de l'art, p.22.

le narrateur affirme que «des bêtes maintenant devaient lui servir d'exemple, puisqu'elle vivait de leur vie » (p.82). Ensuite, dans une scène où Perrine mange d'un seul coup toutes ses provisions de pain, ce qui l'oblige plus tard à manger des «tiges de bouleau » (p.105), le narrateur dit : « Jamais elle n'avait éprouvé pareil anéantissement de volonté, pareille impulsion bestiale. Elle avait honte de ce qu'elle faisait. Elle se disait que c'était bête et misérable » (p.93).<sup>31</sup> De même, lorsque Perrine s'installe dans une petite cabane abandonnée où elle se met tout de suite à «tout balayer, le plafond, les parois, le sol, » le narrateur fait l'éloge de son travail domestique (p.197). Pourtant, il établit aussitôt, d'un ton ironique, un lien entre ces efforts et la nature animale de Perrine pour laquelle il a déjà exprimé son mépris : « elle se dit qu'elle avait eu autant d'intelligence que ces bêtes [que ce remue-ménage troublait] de le prendre elle aussi pour nid. » Ces comparaisons continues aux bêtes confirment que l'essence de Perrine précède son existence : en ce qui concerne sa formation culturelle, elle n'est rien sans homme.

Quel prix est donc exigé d'une femme qui résiste à ces préceptes de la 'nature féminine' qui sont essentiels à l'ordre social (tel que la faiblesse qui mène à la dépendance totale)? Quel prix doit-elle payer si elle veut poursuivre une possibilité latérale qui lui est normalement interdite selon les règles du champ du pouvoir ? Comme nous l'avons vu, une femme qui se veut indépendante se trouve dans l'impossibilité de garder son air féminin, car les qualités masculines qui sont indissolublement liées à l'indépendance se substituent aux qualités féminines tout en les annulant. Bien que Mlle Belhomme porte une robe, sa physionomie «crie d'une façon fâcheuse ce qu'elle est

---

<sup>31</sup> Les limites de cette étude ne nous permettent pas d'analyser chaque exemple, mais je signalerai ici deux autres : «[elle] se secoua comme un cheval qui s'ébroue » (p.107) ; «elle eût été moins malheureuse de mourir avec [ses parents], plutôt que dans ce fossé comme une pauvre bête » (p.112).

réellement : un bel homme sans barbe ». De même, comme nous l'avons déjà remarqué, Perrine n'arrive pas à discerner l'identité sexuelle de La Rouquerie lorsque cet être masculinisé achète son âne. Nous savons, d'après l'éloge de la beauté et de la toilette de Perrine, que l'ambiguïté sexuelle n'est pas conforme à la tâche que l'héroïne garde en tête, celle de se faire aimer. Pour cette raison, une femme qui renonce au jeu social en refusant de chérir ou d'embellir son aspect féminin n'a aucune chance de se faire aimer ou de se trouver un mari, ce qui est à la fois une condition requise et le but final du jeu social, car l'intégration dans une famille reste la seule façon dont dispose une femme pour s'approcher du pouvoir social. Le prix exigé de la femme indépendante en particulier est donc très élevé, parce que la réussite socio-économique des femmes dans l'espace social malotien dépend toujours d'un intermédiaire masculin. Au contraire de La Rouquerie, qui reste socialement isolée, Mlle Belhomme réussit à s'intégrer dans la famille Vulfran, où elle se trouve en position d'être dominé comme une femme mariée : « bien entendu, elle n'avait rien à refuser au tout-puissant maître de Maracourt » (p.135). Mais au contraire d'une épouse qui saurait profiter du pouvoir et de la protection de son mari, Mlle Belhomme n'est qu'une employée. Ainsi, le rejet de la trajectoire naturelle représente pour elle un double échec : non seulement cette vieille fille échoue dans sa tentative d'éviter la domination masculine ; de plus elle se trouve responsable de gagner son pain tout comme un être masculin dominé par sa propre domination.

Même si La Rouquerie et Mlle Belhomme réussissent, bon gré mal gré, à changer leurs trajectoires de l'intérieur, il n'en reste pas moins que ces trajectoires opèrent dans un champ de forces qui n'est nullement modifié par leur résistance au jeu social. Par contre, les forces sociales ont tendance à corriger une trajectoire qui a été dérailée par les

actions d'un personnage, en la dirigeant dans une direction socialement acceptable (comme dans le cas de Mlle Belhomme), ou en empêchant son mouvement en avant, c'est-à-dire vers le pouvoir (comme dans le cas de La Rouquerie). En réalité, le champ du pouvoir peut être modifié par une résistance collective, mais dans le récit il ne s'agit pas d'un mouvement collectif contre l'ordre établi puisque le comportement de La Rouquerie et même de Mlle Belhomme est diamétralement opposé à celui de la plupart des femmes (celle-là est la seule femme totalement indépendante dans le récit tandis que celle-ci est la seule femme qui a connu une formation supérieure). Pour cette raison, leur quête d'indépendance est futile, voire ridicule, dans la société malotienne, car cette quête si coûteuse ne produira jamais, toutes choses restant égales, le même effet qu'elle produirait pour un homme. Tandis que la double poursuite de l'éducation et de l'indépendance ouvre pour les hommes un nombre infini de possibilités et de responsabilités enrichissantes, cette même poursuite est inutile pour les femmes, car les possibilités ouvertes aux femmes sont prédéterminées par un ordre social figé.

La Rouquerie et Mlle Belhomme servent d'adjuvants non seulement en ce qu'elles aident Perrine en l'accueillant ou en l'instruisant, mais aussi parce qu'elles incarnent le mauvais exemple. En d'autres termes, elles avertissent Perrine quant aux exigences et aux limites de sa propre trajectoire. Pour réussir, Perrine doit à tout prix éviter le sort des femmes masculinisées, et elle doit en conséquence éviter toute tentative de contrecarrer les forces sociales qui la déterminent. Pour cette raison, elle devient totalement dépendante de son grand-père lorsqu'elle réussit parfaitement à se «se faire aimer » par lui en se montrant intelligente mais honnête, résolue mais obéissante, franche et fiable, belle et bien vêtue mais économe et pleine de ressources, douce, docile et

silencieuse (p.43). Reléguée à une vie de famille, Perrine comprendra le champ de forces seulement à partir d'une optique qui est nécessairement limitée par la vision du monde sexiste qui règle la vie quotidienne chez son grand-père. Puisque M. Vulfran décide dès lors de l'éducation qu'elle recevra, et qu'il domine l'enseignante, Perrine est irrévocablement soumise à un système d'instruction paternaliste qui servira à renforcer sa croyance dans les valeurs paternalistes. Or, M. Vulfran voit l'utilité de doter Perrine d'une instruction formelle limitée ; pourtant, son objectif primaire est de rendre Perrine utile à son royaume, ce qu'il exprime en disant : « afin que tu puisses m'être utile, il faut que tu travailles, et te mettes en état de me servir de secrétaire pour beaucoup d'affaires, dans lesquelles tu dois écrire convenablement, puisque tu écris en mon nom » (p.134). Le grand-père compte réussir d'une pierre deux coups, car son objectif ultime est de rehausser la valeur symbolique de cette jeune fille afin d'assurer la reproduction de son capital symbolique, ce qui n'est possible que par le biais d'un mariage de convenance dans lequel les talents, les efforts et les œuvres accomplis par sa petite fille seront effacés par l'ombre de son mari, comme par l'ombre de son grand-père, dans un schéma de violence symbolique. Les mots de M. Vulfran à la toute fin du livre confirment ce point de vue : « Mais pour que cela dure et se développe, il te faut un mari digne de toi, qui travaille pour nous et pour tous. Nous ne lui demanderons pas autre chose. Et j'ai l'idée que nous pourrions rencontrer l'homme de bon cœur qu'il nous faut. Alors nous vivrons heureux... en famille » (p.123). Le mot « cela » dans cette dernière citation est lourd de sens : il représente la famille Vulfran en tant que cellule de pouvoir évoluant au sein du champ de forces, cellule qui commence à usurper le pouvoir des autres cellules si bien qu'à la fin elle représente, voire incarne, tout le champ de pouvoir par son monopole

croissant des propriétés. C'est uniquement grâce aux efforts de Perrine que la famille Vulfran arrive à englober et à éliminer les autres détenteurs du pouvoir puisqu'elle persuade son grand-père d'entreprendre des mesures charitables, mais strictement paternalistes, pour améliorer la qualité de la vie de ses ouvriers (par exemple, il fait construire un hôpital, une crèche, des magasins, et si les ouvriers veulent vendre leurs maisons, il les achète « moyennant une somme fixe et une rente viagère ») (p.201). Malgré le fait que Perrine est responsable de « cela », la répétition du pronom « nous » dans le même énoncé a pour effet de minimiser l'importance de Perrine en tant qu'individu, car le « tu » est annulé par le « nous ». Bourdieu explique ce phénomène en disant que « le rôle privilégié que les femmes jouent dans la production proprement symbolique, dans la maison aussi bien qu'à l'extérieur, est toujours dévalué, sinon ignoré. »<sup>32</sup> Perrine l'individu, quoique instruite et indispensable à la famille, reste invisible dans l'ensemble, ayant été réduite à une particule.

On pourrait imaginer le mouvement de la trajectoire de Perrine former une ligne assez courte et toute droite dont le sommet (le point terminal) est une position secondaire et dépendante au sein de la famille. Par contre, la trajectoire de Rémi serait plutôt une longue ligne onduleuse avec des segments tout droits, dont le sommet serait une position primaire et indépendante dans la famille. Nous avons déjà constaté qu'il y a une grande différence entre un être dominé par les autres, telle Perrine, et un être dominé par sa propre domination, tel Rémi. L'apprentissage est en effet l'élément capital de cette différence. Pour que Rémi arrive au sommet de sa trajectoire, il doit être le sujet d'un

---

<sup>32</sup> Pierre Bourdieu, La Maison Kabyle ou le monde renversé, p.148.

apprentissage global qui lui permettra de rehausser son capital symbolique et de légitimer sa position dominante. Bien que le capital scolaire faible de Perrine soit facilement excusé et vite perfectionné d'une façon superficielle, le cas de Rémi est beaucoup plus grave, plus urgent et plus complexe. À première vue, la description du capital scolaire de Perrine semble se rapprocher de celle donnée pour Rémi qui, lui aussi, apprend «au hasard des routes ». Cependant, il ne faut pas oublier que Perrine voyage avec ses parents dans une voiture où elle est à l'abri du danger. Comme nous l'avons vu, le manque de rigueur qui caractérise l'apprentissage de Perrine ne représente pas un grand inconvénient pour la fille sérieuse car, en tant qu'être dominé, elle a seulement besoin d'un apprentissage très limité, qui est facilement accompli par une trajectoire courte et assez droite. Par contre, le caractère intellectuel et moral de Rémi doit être formé d'une façon plus rigoureuse, parce qu'en tant qu'être dominant, il doit se fortifier assez pour mener une vie indépendante et pour devenir responsable d'autres agents dominés. Pour cette raison, sa trajectoire est plus complexe que celle de Perrine.

### *Rémi et son maître*

L'insuffisance du capital scolaire dont Rémi dispose au départ est exposé dans le chapitre intitulé «Mes débuts ». Ce titre évoque non seulement l'idée de ses débuts théâtraux, mais aussi le début de son progrès à l'intérieur du champ du pouvoir. Dans l'incipit du chapitre, Rémi commence à réfléchir à l'inertie qui a caractérisé son enfance chez la paysanne nommée mère Barberin. Cette réflexion est inspirée par une scène satirique dans laquelle Vitalis, le nouveau maître de Rémi, lui fait répéter le rôle du

domestique dans une pièce intitulée *Le Domestique de M. Joli-Cœur ou le Plus bête des deux n'est pas celui qu'on pense*. Lorsque Vitalis annonce que le domestique du singe (M. Joli-Cœur) est un paysan nommé Rémi, le garçon demande, «comme moi ? », question à laquelle Vitalis répond : « Non, pas comme toi, mais toi-même » (p.70). À ce moment dans le récit, la pièce cesse d'être une simple comédie intradiégétique pour devenir une satire de l'ignorance de Rémi. En fait, ce chapitre est rempli de références à l'essence primitive du paysan qui culminent dans l'énoncé suivant dans lequel Vitalis explique le rôle de Rémi :

Quel est ton personnage dans ma comédie ? celui d'un jeune paysan qui n'a rien vu et qui ne sait rien : il arrive chez un singe et il se trouve plus ignorant et plus maladroit que ce singe [...] pour le jouer dans la perfection tu n'aurais qu'à rester ce que tu es en ce moment ; mais, comme cela est impossible, tu devras te rappeler ce que tu as été et devenir par effort d'art ce que tu ne seras plus naturellement (p.71)

Rémi offre une explication de son ignorance dans le chapitre suivant là où il affirme que, faute d'un maître d'école savant dans son village, il n'a donc «absolument rien appris à l'école, même pas [ses] lettres » (p.83) Mais au lieu d'excuser sa propre ignorance, Rémi commence à regretter son manque d'éducation, parce que Vitalis, qui lui enseigne la lecture en même temps qu'il l'enseigne à son chien, lui inspire de la honte en disant souvent : « Capi saura lire avant Rémi [...] plus bête qu'une bête, c'est bon dans la comédie, mais dans la réalité c'est honteux » (p.86). Piqué par ces taquineries, Rémi s'applique à ses études «de tout cœur ». Au début du récit, la trajectoire de Rémi est donc dans un état d'inertie inacceptable dont le seul remède possible est l'instruction offerte par Vitalis.

Le nom de Vitalis signale que la fonction de cet agent est purement allégorique, car il est la personnification de l'apprentissage dont Rémi a besoin afin d'achever sa trajectoire. Le radical de « Vitalis » est le mot « vital », c'est-à-dire « essentiel à la vie d'un individu » ou « d'une importance extrême. »<sup>33</sup> Vitalis est vital précisément parce qu'un apprentissage à la 'Gargantua' (c'est-à-dire un apprentissage rigoureux d'ordre physique, moral et intellectuel) est nécessaire à la réussite de Rémi. L'importance primordiale de Vitalis dans la vie de Rémi est exprimée lorsque Rémi, narrateur autodiégétique, réfléchit ultérieurement à son enfance :

J'étais un enfant assez chétif quand je vivais avec mère Barberin [...] auprès de mon maître et vivant de sa vie en plein air, à la dure, mes jambes et mes bras se fortifièrent, mes poumons se développèrent, ma peau se cuirassa, et je devins capable de supporter, sans en souffrir, le froid comme le chaud, le soleil comme la pluie, la peine, les privations, les fatigues. Et ce me fut un grand bonheur que cet apprentissage ; il me mit à même de résister aux coups qui plus d'une fois devaient s'abattre sur moi, durs et écrasants, pendant ma jeunesse. (p.91)

Grâce à cet homme qui symbolise la formation idéale, Rémi finira donc au bout de sa trajectoire par être presque invincible.

L'espèce d'apprentissage que Rémi reçoit auprès de Vitalis est souvent mise en contraste avec la sorte de formation intériorisée et limitée que Perrine reçoit auprès de Mlle Belhomme. À un moment donné, Rémi se demande : « qu'aurais-je appris, si je n'avais pu travailler que dans une chambre, les oreilles bouchées avec mes deux mains, les yeux collés sur un livre comme certains écoliers ? » Bien que ce genre d'éducation soit bon pour Perrine, Rémi trouvera facilement la réponse à cette question en se disant : « rien » (p.90). Le fait que Rémi n'aurait pas forcément profité d'une formation plus

---

<sup>33</sup> Le Nouveau Petit Robert, op.cit.

formelle est confirmé lorsque Rémi qui, grâce à Vitalis, sait déjà lire, écrire, chanter, et jouer de la harpe, rencontre sa famille pour la première fois. À ce moment dans le récit, Vitalis est en prison, et un hasard extraordinaire conduit Rémi à sa mère et à son frère qui voyagent en bateau. Bien que Rémi aime automatiquement ces deux personnages, et qu'il se sente tout de suite à sa place, personne ne sait qu'il est en réalité le fils de Mme Milligan et le frère d'Arthur. Recueilli par sa mère, Rémi comprend très vite les conséquences d'une éducation féminine parce que, malgré les efforts de Mme Milligan pour instruire Arthur, elle a «fort mal réussi », se désespérant de l'éducation de son fils (p.163). Ayant passé un peu de temps auprès de Vitalis, le précepteur par excellence, Rémi se trouve déjà plus efficace en tant que maître que sa propre mère, et c'est pour cette raison qu'il se charge volontiers de l'instruction d'Arthur. Cet événement sert à signaler l'incompétence de la femme en tant que maîtresse chargée de la formation d'un garçon par rapport à l'efficacité de la formation rigoureuse que Rémi reçoit auprès de Vitalis.

Contrairement à la trajectoire de Perrine, celle de Rémi n'est pas encore complète lorsqu'il rencontre sa famille pour la première fois puisque son apprentissage est toujours insuffisant pour un être dominant. Bien sur, Rémi ne sait pas encore que Mme Milligan est sa mère, mais selon les exigences du champ de forces, il est impossible que Rémi reste avec elle pendant longtemps. Dès sa sortie de prison, Vitalis retrouve Rémi et refuse de le laisser avec Mme Milligan en disant à cette dernière : «j'aime cet enfant, il m'aime ; le rude apprentissage de la vie que je lui fais faire près de moi lui sera plus utile que l'état de domesticité déguisée dans lequel vous le feriez vivre malgré vous. Vous lui donneriez de l'instruction, de l'éducation, c'est vrai ; vous formeriez son esprit, c'est vrai, mais non

son caractère » (p.175). Vitalis regrette de séparer Rémi de Mme Milligan et d'Arthur, mais il confirme la nécessité de sa décision en répétant la phrase : «il le fallait » ; de même Rémi se résigne à la décision en disant : «il aurait voulu me laisser près d'Arthur, mais cela avait été impossible » (p.180). La dépendance prolongée de Rémi est donc *impossible*, tout comme l'indépendance de Perrine. Cependant, deux incidents séparés prouvent qu'à ce stade le caractère de Rémi n'est pas encore suffisamment formé pour qu'il sache assumer le rôle d'un chef indépendant. D'abord, juste avant sa rencontre avec Mme Milligan, Rémi se met à pleurer parce qu'il vient de prendre conscience de sa responsabilité envers sa 'troupe' de chiens, ce qui démontre qu'il est toujours trop faible sur le plan psychologique pour diriger. Peu après, il perd le contrôle de sa 'troupe' quand l'un des chiens, ayant très faim, vole un morceau de viande. Étant donné que Rémi n'arrive même pas à donner à manger aux chiens, il est évident qu'il n'est pas encore fait pour dominer. D'ailleurs, immédiatement après que Rémi rejoint Vitalis, trois membres de la troupe meurent à cause des actes irresponsables de Rémi. Il explique sa faute ainsi : « je ne pouvais pas m'innocenter : si j'avais fait bonne garde comme je le devais, si je ne m'étais pas endormi, ils ne seraient pas sortis, et les loups ne seraient pas venus nous attaquer dans notre cabane, ils auraient été retenus à distance, effrayés par notre feu » (p.206). Que Rémi s'endorme montre qu'il n'a pas encore l'endurance physique et morale nécessaire pour prendre le rôle du maître. Son apprentissage doit donc continuer.

Cela nous ramène à notre réponse à Michel Gilsoul, qui lit au pied de la lettre les mots que Vitalis offre, et cela, afin d'expliquer cette période tragique que nous venons de signaler : « Cela devait arriver. Vois-tu, Rémi, je n'ai peut-être pas eu raison de t'enlever à Mme Milligan. C'est à croire que je suis puni comme d'une faute. Zerbino, Dolce...

Aujourd'hui Joli-Cœur » (p.223). Il est vrai que Vitalis est sévèrement puni dès le moment où il enlève Rémi à Mme Milligan, mais le mot «peut-être» nous invite à considérer d'autres causes pour la misère qui s'ensuit. Même avant qu'il enlève Rémi, la vie est difficile pour le pauvre Vitalis : il connaît la faim, le froid, tous les dangers présentés par l'existence itinérante, et même la prison, et cela, bien avant d'être puni pour cette «faute» par laquelle Gilsoul explique son sort. Mais si Vitalis n'est pas puni pour avoir éloigné Rémi de sa famille, pourquoi devient-il la cible du fatum comme Gilsoul le suggère ? Encore une fois, il faut insister sur le fait que ce «fatum» n'est pas une force vengeresse imprévisible, mais plutôt un système de forces sociales. Gilsoul a raison de dire que «comme la Providence, la Fatalité est un outil de conservatisme social» et que «Malot fait d'elle à la fois un 'distracter' et une sorte de bouc émissaire, éternel responsable du malheur des hommes ; son rôle consiste à détourner l'attention des réalités socio-économiques» (p.217). Pourtant, il ne réussit pas à expliquer le système des réalités socio-économiques auquel il fait référence, sauf en disant que «chacun doit accepter la place qui lui est échue dans la société». Comme je l'ai déjà suggéré, les agents dans *Sans famille* et dans *En famille* ne sont pas systématiquement récompensés ou punis selon leurs actes individuels, qu'ils soient bons ou mauvais. Le succès ou l'insuccès d'un agent dépend plutôt du *sérieux* tel que le définit Bourdieu. Nous avons déjà remarqué les conséquences du désintéressement chez deux autres personnages repères, La Rouquerie et Mlle Belhomme. Or, d'une certaine façon, Vitalis représente la même position sociale que ces deux femmes parce qu'il renonce à la position que la société lui désigne. C'est seulement après la mort de Vitalis que Rémi découvre la vraie identité de son maître : Carlo Balzani, ancien chanteur le plus célèbre de toute l'Italie. À

un moment donné, Carlo Balzani a perdu sa voix (perte importante que nous examinerons en détail dans le prochain chapitre), et il « n'a pas voulu que sa gloire fût amoindrie en la compromettant sur des théâtres indignes de sa réputation ». Ayant perdu une grande partie de son capital social, Carlo renonce au jeu social et à ses enjeux en abdiquant son grand nom pour devenir Vitalis. Le prix que la société exige de Vitalis pour ce choix orgueilleux de renoncer à la noblesse est aussi élevé que celui exigé des femmes qui renoncent à la féminité. Enfin, Vitalis échoue dans sa lutte contre les forces de son héritage parce qu'un être désintéressé ne peut être toléré dans l'espace social que construit Malot. Vitalis n'est donc pas puni *à posteriori* pour l'acte isolé d'enlever Rémi à sa mère, comme le veut Gilsoul, mais plutôt *à priori* par les forces sociales, à cause de sa désinvolture envers sa noblesse.

La fonction de Vitalis en ce qui concerne la trajectoire de Rémi est donc comparable à celle de Mlle Belhomme vis-à-vis de la trajectoire de Perrine. Ces adjuvants regrettent finalement leur décision de rejeter leur propre trajectoire et, comprenant que cette décision est irréversible, ils optent pourtant pour une réussite *par procuration* en encourageant leurs « étudiants » à garder l'esprit du sérieux. Comme nous l'avons vu, Mlle Belhomme conseille à Perrine de connaître sa position d'être dominé et de la reconnaître en se taisant. Vitalis, lui aussi, encourage Rémi à connaître sa noblesse afin d'en profiter : « comprends que, si en ce moment tu es sur la marche la plus basse de l'escalier de la vie, tu peux, si tu le veux, arriver peu à peu à une plus haute. Cela dépend des circonstances pour un peu, et pour beaucoup de toi » (p.93). Le mot « toi » ici est chargé de sens, parce qu'on voit au cours du récit qu'il signale à la fois l'être essentiel qui possède un héritage spécifique et l'attitude *sérieuse* de cet être, ce qui le transforme en un

agent *destiné* à réussir dans le champ de forces. Comme Mlle Belhomme, Vitalis est un agent contradictoire, car il n'occupe pas la position sociale qu'il mérite : son essence masculine et noble est diamétralement opposée à sa destinée. Paradoxalement, cette dichotomie est justement ce qui rend Vitalis parfait en tant que maître, parce qu'en rejetant son nom, il ne renonce pas à son essence noble, mais seulement au jeu sérieux. Ainsi, il garde toutes les qualités nécessaires pour former un petit «monsieur », même s'il est prêt à former le caractère du jeune orphelin tout le long d'une trajectoire, ce qui l'oblige à mener une existence itinérante et dure. Paradoxalement, c'est par le renoncement à sa propre ambition que Vitalis est transformé en agent dont le rôle vital est d'inspirer l'ambition sérieuse chez Rémi, afin d'assurer son succès. Cette tâche est réalisée par les conseils de Vitalis, mais aussi par ses actions antithétiques, parce qu'en voyant les conséquences à la fois mauvaises et inévitables d'une lutte contre les forces hégémoniques, Rémi redouble ses efforts pour agir en «bon garçon », c'est-à-dire pour être sérieux envers le jeu social. Par exemple, au moment où Vitalis est conduit en prison pour avoir confronté un agent de police, il affirme qu'«on ne devrait pas se laisser emporter ; malheureusement on ne fait pas toujours ce qu'on doit, je le sens aujourd'hui » (p.121). Bien que les actions de Vitalis inspirent à Rémi ses premiers sentiments de révolte contre l'injustice, il garde pourtant en tête le dénouement de la situation, et il hésite dès lors à résister à l'autorité (sauf pour se sauver), en se disant : «je savais par exemple de mon maître ce qu'il en coûtait de vouloir se révolter contre les sergents de ville et les gardes champêtres » ; ou encore : «me rappelant la scène de Vitalis avec l'agent de police de Toulouse, je dis à Mattia de se taire et de suivre M. le gendarme »

(p.133 ; VII, p.158). C'est donc moyennant une action contre l'autorité que Vitalis inspire à son élève le sérieux, un respect pour les forces qui règlent la société.

Après la mort de Vitalis, Rémi surmonte indépendamment une série d'obstacles difficiles qui servent à légitimer son aptitude comme futur chef. Ces épreuves sont nécessaires pour démontrer que Rémi a fait de son mieux pour maximiser son capital symbolique naturel, bien qu'il ait l'étoffe d'un chef dès le début. Dans cette partie du récit, le rôle de Rémi est transformé : ayant pleinement reconnu les forces hégémoniques qui dominent l'espace social, il devient lui-même un détenteur du pouvoir lorsqu'il adopte le rôle de son ancien maître en se chargeant de l'apprentissage de son ami, Mattia. Cependant, Rémi n'est pas à l'abri des forces qui punissent ceux qui ignorent ou rejettent leur destin : son désir ardent d'avoir une famille risque de l'aveugler sur les périls d'une trajectoire inaccomplie. Lorsqu'un groupe d'imposteurs prétend être la vraie famille de Rémi, il se trouve prêt à renoncer à son jeu ambitieux, malgré son instinct. Bien qu'il soit épouvanté par le comportement ignoble et immoral de ces voleurs professionnels, qui est lié à leur situation socio-économique désespérée, Rémi souligne ironiquement que «tendresse vaut mieux que richesse » (V.II, p.250). Il présume l'authenticité de sa prétendue famille malgré le décalage frappant entre son propre comportement et le leur, ce qu'il remarque en disant : «quoique je n'eusse pas été élevé dans des principes de civilité, ou plutôt, pour dire vrai, bien que je n'eusse pas été élevé du tout, je remarquai que mes frères et ma sœur aînée mangeaient le plus souvent avec leurs doigts, qu'ils trempaient la sauce et qu'ils léchaient sans que mon père ni ma mère parussent s'en apercevoir... » (V.II, p.251). Le registre élevé du langage que le narrateur autodiégétique emploie pour décrire cette scène, et qu'il emploie d'ailleurs tout au long du récit, signale

l'impossibilité *à priori* que son arrivée dans cette famille au langage et aux manières vulgaires puisse représenter le point terminal de sa trajectoire. Nous examinerons en plus de détail l'effet de la voix narrative dans le deuxième chapitre, mais pour le moment concentrons-nous sur la dernière phase de la trajectoire de notre héros. Enfin, le narrateur admet que «des circonstances firent ce que de moi-même je n'osais pas faire » : lorsque la famille Driscoll dévalise une église, Rémi est forcé de se sauver, parce qu'il est injustement impliqué dans ce crime (V.II, p.304). Sa trajectoire est donc réactivée avant qu'il ne soit puni par l'autorité, et ses efforts sérieux pour trouver sa famille seront redoublés.

Dans le dénouement de *Sans famille*, Rémi arrive au sommet de sa trajectoire où sa position est semblable à celle de M. Vulfran, le grand-père de Perrine. Grâce à la forme complexe de sa trajectoire, Rémi finit par assurer un bonheur apparent à sa famille, car il a développé toutes les qualités d'un despote éclairé. Cette famille est, en tant qu'espace social, un terrain propice à la même sorte de violence symbolique que nous avons vue chez M. Vulfran. Non seulement les autres s'adressent à Rémi comme à un chef de famille, mais il décrit ses rapports avec sa femme de la façon suivante : « Lise n'a point quitté ma mère, qui l'a fait élever et instruire sous ses yeux, et elle est devenue une belle jeune fille, la plus belle des jeunes filles, douée pour moi de toutes les qualités, de tous les mérites, de toutes les vertus, puisque je l'aime » (p.372). Le mot «puisque » indique que les jugements de valeur sont réservés à l'homme, c'est-à-dire que la valeur assignée à Lise correspond directement à sa capacité de se faire aimer de Rémi selon l'habitus dont il est le chef. Puisque Rémi usurpe automatiquement et irrévocablement le pouvoir de sa mère, le jugement de Mme Milligan à propos de Lise est sans importance,

et sa résistance au mariage «basée sur la différence de condition » ne vaut rien. En fin de compte, Rémi devient l'élément intermédiaire par lequel d'autres agents méritants reçoivent leur légitimité et atteignent leur succès.

Dans l'espace social que nous venons d'analyser, la trajectoire de chaque personnage représente un problème social qui est toujours associé, d'une façon ou d'une autre, à la division sexuelle. Comme nous l'avons montré, la force des règles sexistes, qui se veulent des lois naturelles, sert à corriger toute trajectoire problématique, souvent en punissant ceux qui n'arrivent pas à la corriger eux-mêmes en adoptant l'esprit sérieux. Ainsi, aucune trajectoire n'est laissée ouverte : pour chaque problème il y a une solution idéologique, une clôture selon laquelle chacun finit par reprendre sa juste place (telle que déterminée par l'idéologie génératrice du récit). Nous verrons dans le prochain chapitre que la structure figée de l'espace social malotien est conforme à un discours monologique, car les personnages et leurs trajectoires sont tous achevés, ce qui les empêche d'avoir une conscience autonome pour entrer dans un véritable dialogue.

## CHAPITRE 2 : LA CLÔTURE TEXTUELLE AUTORITAIRE

### 'Romans' monologiques

*En Famille et Sans famille* sont à tel point des livres monologiques que l'analyste remarque facilement des liens entre la prose de Malot et les genres rhétoriques qu'expose Mikhaïl Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski*. Ces derniers genres sont juxtaposés à la forme artistique que Bakhtine nomme *la polyphonie*, nouvelle vision artistique attribuée à Dostoïevski. Étant donné que Bakhtine célèbre le roman polyphonique, tout en méprisant le roman monologique, on pourrait se pencher sur sa théorie pour analyser ce dernier type de prose. En effet, les ouvrages de Malot répondent à peine, comme nous le verrons par la suite, aux conditions de la littérature romanesque telles que Bakhtine les pose : « Le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et *la divergence des voix individuelles qui y résonnent.* »<sup>1</sup> Afin de justifier son argument en faveur de la littérature polyphonique, Bakhtine oppose le fonctionnement discursif des ouvrages polyphoniques à celui des ouvrages monologiques. Il n'est donc pas difficile de voir comment une telle théorie peut nous aider à examiner l'aspect dialogique (ou plutôt monologique) de l'ouvrage de Malot, ce qui révélera les relations d'autorité qui y sont inscrites.

Un élément important qui distingue le texte polyphonique du texte monologique est la construction hybride, c'est-à-dire, «un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux

‘langues’, deux perspectives sémantiques et sociologiques. »<sup>2</sup> Dans un véritable texte polyphonique, plusieurs voix résonnent en même temps ; il s’agit d’«un point de convergence de voix diverses, au milieu desquelles [la voix du prosateur] aussi doit retentir », que ces voix soient séparées ou non par des guillemets.<sup>3</sup> Nous verrons par la suite que Malot *semble* créer des hybrides à première vue, mais que ces derniers sont faux en réalité, car dans ses œuvres, comme dans les genres strictement poétiques, «de plurilinguisme est objectivé. Il est montré, en somme, comme une chose, il n’est pas au même plan que le langage réel de l’œuvre : c’est le geste représenté du personnage, non la parole qui représente. »<sup>4</sup> Par exemple, Malot *montre* le langage des femmes en le parodiant, en le *chosifiant*, non pour permettre à ses personnages féminins d’exprimer des idées, mais plutôt pour les juger en tant qu’êtres achevés. Comme nous le verrons, l’auteur/narrateur juge et critique les personnages féminins d’une façon dissimulée en utilisant de *faux* hybrides car, s’il fait semblant de permettre aux personnages de mêler leurs voix à la sienne (et même parfois de la couvrir), il n’en reste pas moins qu’il supprime toute expression idéologique *autre*. En réalité, il ne permet pas aux autres voix de résonner ; au contraire, il se les approprie afin de les contrôler, tout en abdiquant (parfois dédaigneusement) toute responsabilité face aux paroles de ses personnages, qui sont prétendument libres de parler indépendamment.

Vu cette objectivation des voix des *autres* dans *Sans famille* et dans *En famille*, Bakhtine aurait sans doute eu de la peine à appeler les ouvrages de Malot «de la véritable prose romanesque. » Au pire, Malot serait conçu comme une sorte de romancier *poseur*,

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.90. Je souligne.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.125.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.102.

trahi par son style 'réaliste' clos et monologique, parce que «le prosateur ne purifie pas ses discours de leurs intentions et des tonalités d'autrui, il ne tue pas en eux les embryons du plurilinguisme social, il n'écarte pas ces figures linguistiques, ces manières de parler... » et que «s'il n'entend pas la bivocalité organique et le dialogue interne du mot vivant en devenir, [...il] ne comprendra ni ne réalisera jamais les possibilités et les problèmes réels du genre romanesque. »<sup>5</sup> Ce même 'romancier' «peut, bien sûr, créer une œuvre ressemblant beaucoup à un roman par sa composition et ses thèmes, 'fabriquée' tout à fait comme un roman, mais il n'aura pas créé un roman. »<sup>6</sup> En réalité, les œuvres de Malot ressemblent plus à des contes de fées qu'à des romans. Voilà pourquoi il s'agit pour moi, comme Susan Suleiman le dit si bien en parlant du roman à thèse, «d'un amour mêlé de haine » : avant de lire *Sans famille* et *En famille* dans une perspective analytique, j'ai d'abord joué (dans la mesure du possible) le rôle d'une lectrice-complice enfantine passionnée par les contes de fées : j'ai ri, j'ai poussé des cris de joie, de consternation, d'indignation et de colère, et j'ai failli pleurer...<sup>7</sup> Mais réservons tout jugement de valeur au troisième chapitre où nous discuterons de l'originalité des œuvres de Malot, en tenant compte à la fois de l'effet qu'il cherche à atteindre auprès du lecteur visé et de la popularité durable de ses œuvres. Concentrons-nous pour le moment sur la question de savoir en quoi nos romans didactiques sont des textes clos, fermés en ce qui concerne la narration.

Il faut à ce stade préciser ce que nous entendons par le terme «fermé ». Dans son œuvre sur le roman populaire, Jean-Claude Vareille affirme que «le roman populaire va

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.119, p.147.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.147.

illustrer une rêverie régressive de stabilité, d'ancrage, d'enracinement, de clôture et de codification. »<sup>8</sup> Le but d'une telle rêverie implique une fermeture stylistique (textuelle) qui permettra à l'auteur de représenter une vision du monde conservatrice, voire dogmatique et autoritaire. Pour cette raison, la narration d'un roman fermé sera développée dans «un courant de forces centripètes» (ce qui caractérise la prose monologique), au contraire d'un roman ouvert qui serait constitué dans «le courant des forces décentralisatrices et centrifuges» (ce qui caractérise la prose polyphonique).<sup>9</sup> Comme nous le verrons par la suite, dans *Sans famille* et *En famille*, tout le dialogue (si dialogue il y a) est axé sur le centre, c'est-à-dire sur l'idéologie de l'auteur/autorité, à tel point que la divergence de voix individuelles, condition de la polyphonie, est tout à fait exclue.

L'un des principes du roman fermé est l'exclusion du langage de *l'Autre*, ce que l'auteur peut réaliser en étouffant la résonance du monde idéologique d'autrui. Cela ne veut pas dire que l'ouvrage rhétorique (au sens le plus littéral de ce mot, c'est-à-dire 'art de persuasion') contient la parole d'un seul locuteur. Au contraire, même dans les genres strictement poétiques «le plurilinguisme (d'autres langues socio-idéologiques) peuvent être intégrés [...] principalement dans les paroles des personnages. »<sup>10</sup> Mais dans la prose rhétorique de Malot, les guillemets qui contiennent les paroles des personnages ont pour effet d'isoler ces dernières, tel un système de cadres renfermant des portraits ou des caricatures, de barricades mises entre ces paroles 'étrangères' et le langage autorisé du

---

<sup>7</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p.10.

<sup>8</sup> Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914) : Idéologies et pratiques*, Québec, Nuit Blanche, 1994, p.93.

<sup>9</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op.cit.*, p.96.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.109.

‘Même’ (par exemple celui du narrateur). Ainsi, le plurilinguisme est objectivé. Une fois ‘chosifiée’, la parole de *l’Autre* est soit affirmée soit réfutée par l’auteur (souvent en recourant à des procédés parodiques) selon un système de valeurs binaire, ce qui rend la parole figée, achevée, fermée sur elle-même. Mais avant d’aborder en détail le problème du plurilinguisme en examinant la parole des héros et des personnages repères, considérons d’abord la relation discursive auteur-narrateur qui se révèle dans nos deux ouvrages.

*Le pouvoir dialogique de l’auteur par rapport au narrateur*

Rappelons que *Sans famille* est raconté par un narrateur autodiégétique, Rémi adulte. Cela veut-il nécessairement dire que Rémi est un *Tout* idéologique, une conscience autonome avec sa propre langue et sa propre logique ? Pour Bakhtine, la réponse à cette première question serait négative, parce que « l’introduction d’un narrateur n’atténue pas forcément le monologisme de la vision et de l’intellection réservées au seul auteur, pas plus qu’elle ne renforce l’autonomie et la valeur des interprétations avancées par le personnage. »<sup>11</sup> Or, l’auteur semble dès l’incipit céder la parole au ‘je’ narrateur, en attribuant l’organisation du livre et les titres des chapitres à Rémi-narrateur (‘Mes débuts’ ; ‘J’apprends à lire’ ; ‘Je rencontre un géant chaussé de bottes de sept lieues’ ; ‘Mon premier ami’, etc.) même si en réalité la liberté idéologique et esthétique de celui-ci n’est qu’une illusion d’optique créée par l’auteur. Il ne faut pas oublier que dès le début Rémi est, en tant qu’Enfant Trouvé, un être achevé, un *type*

précis. Sa réalité n'est pas déterminée par une prise de conscience de soi indépendante, pas plus que celle d'un autre personnage, car elle est «enfermée dans le cadre rigide de la conscience de l'auteur qui la détermine et la décrit par référence au monde extérieur ferme et précis.»<sup>12</sup> Tout comme Rémi-personnage, Rémi-narrateur est soumis à l'autorité monologique de l'auteur, car dans un univers fictif où tout est déterminé par un destin social, par une *naissance* (comme nous l'avons montré dans le premier chapitre), il ne peut transcender son identité sociale. Dès lors, l'important est de savoir ce que représente le personnage dans le monde et non pas ce que le monde représente pour le personnage. Même dans son rôle de narrateur, Rémi ne participe guère à un procès d'auto-analyse, d'auto-découverte : il peut poser la question de savoir, «qui étais-je ? » mais pour lui il serait totalement inutile de demander «qui suis-je ? » puisque son caractère est figé dans la conscience de l'auteur. Paradoxalement, il doit se limiter à une description objectivée de lui-même, par le principe essentialiste qui autorise son écriture et la publication de ses mémoires. Bien que Rémi semble se confondre avec l'auteur dans une fusion de voix presque totale (pour servir de porte-parole à ce dernier), il n'en reste pas moins que cet auteur garde pour lui-même toute l'autorité esthétique et éthique. De ce point de vue, la voix de Rémi trouve toute sa signification idéologique au niveau du contenu, là où l'idéologie de Malot est l'unique force créatrice.

Dans *En famille*, le lien entre l'auteur et le narrateur est plus étroit que dans *Sans famille*, mais l'effet obtenu est semblable : l'autorité reste entre les mains de l'auteur. Il s'agit dans ce cas d'un narrateur anonyme qui ne cède, pour ainsi dire, la parole à

---

<sup>11</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p.95.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.88.

personne, même s'il n'a aucune présence physiologique dans le récit. Cependant, la parole du narrateur projette l'image d'un homme dont la conscience idéologique correspond à celle de l'auteur. C'est l'image d'un auteur autoritaire : homme auquel le lecteur virtuel (implicite, visé, etc.) accordera un maximum de pouvoir. Bien sûr, la théorie littéraire contemporaine s'accorde pour dire qu'il n'y a pas d'équivalence directe entre l'auteur et le narrateur. Pourtant, Susan Lanser remarque que : « On the whole it is safe to posit an inverse relationship between author-narrator equivalence and the degree to which the narrator is 'fleshed out' as a textual character » et, qui plus est, «Third-person narrators, who are telling a story in which they themselves do not participate as characters are far more likely than first-person narrators to present an equivalence with the authorial voice. »<sup>13</sup> Dans le cas d'*En Famille*, on n'aurait pas donc tort d'emprunter le terme auteur-narrateur qu'emploie Jean Claude Vareille. Bien que Malot n'établisse pas d'équivalence directe entre lui-même et le narrateur, il n'en reste pas moins que ce narrateur omniscient n'est qu'une manifestation de la conscience idéologique autoritaire de l'auteur.

### *La relation du narrateur aux personnages et l'hybridité*

Nous avons déjà étudié un peu la relation du narrateur de *Sans famille* au héros, c'est-à-dire Rémi lui-même au cours de son enfance. En tant que narrateur, Rémi est un être achevé qui ne peut jamais représenter la parole de Rémi-personnage (qui est en voie

---

<sup>13</sup> Susan Lanser, The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction, Princeton, Princeton University Press, 1984, pp.152-153.

d'achèvement) hors des contraintes essentialistes imposées par l'auteur. Il faut maintenant éclaircir un peu la relation entre le narrateur d'*En famille* et Perrine, l'héroïne. Or, dans un récit monologique, «la parole autoritaire peut organiser autour d'elle des masses d'autres paroles (qui l'interprètent, la louent, l'appliquent de telle ou telle façon), mais elle ne se confond pas avec elles (par exemple, par voie de commutations graduelles), et demeure nettement isolée, compacte et inerte...»<sup>14</sup> Cela ne veut pas dire qu'on ne trouve dans *En famille* aucune construction qui *ressemble* à un hybride. En réalité, les 'hybrides'<sup>15</sup> dominent la première partie d'*En famille* ; mais il ne faut surtout pas croire que ces constructions y produisent le même effet que dans un récit polyphonique comme celui de Dostoïevski. Par contre, dans un système «clos, pur, à langage unique», le discours bivocal «n'est pas fécondé par un lien profond avec les forces du devenir historique qui stratifient la langue, et au meilleur cas, il n'est que l'écho lointain et réduit à une polémique individuelle de ce devenir.»<sup>16</sup>

La plupart du temps, il n'y a guère d'ambiguïté quant à la vraie identité du locuteur dans ces fausses constructions hybrides ; autrement dit, le lecteur sait intuitivement, sans la moindre hésitation, à quelle conscience il doit attribuer chaque énoncé. Même si la syntaxe appartient à l'auteur, il reste que les frontières entre les deux perspectives sont évidentes, étant souvent introduites par des indices textuels qui empêchent la confusion des accents, tels que : « elle en avait le pressentiment » (p. 34), «Perrine s'imaginait que » (p. 40), «elle remarqua que » (p. 43), «il lui semblait » (p.

<sup>14</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.162.

<sup>15</sup> Nous utilisons le mot 'hybride' - entre guillemets - pour signaler une construction dont la grammaire appartient au narrateur tandis que la pensée appartient à un personnage. Cet usage limité du mot hybride n'implique pas que la voix représentée *résonne*. Au contraire, chez Malot elle est normalement dépourvue d'idées et soumise à celle du narrateur.

150), etc., ainsi que les mots «sans doute», et des signes de ponctuation tels que des points d'interrogation et des points d'exclamation. Comme nous le verrons dans les exemples qui suivent, l'auteur confère la parole à Perrine non pas pour laisser développer chez elle une conscience idéologique – ce qui permettrait théoriquement à Perrine de parler au même plan que le narrateur – mais plutôt pour montrer une pensée qui révèle des traits de caractère essentiels, souvent négatifs : la faiblesse, la naïveté, la logique ou la rêverie enfantine, le manque de bon sens, le désespoir, le manque de sagesse, le caractère impulsif, etc. Notons maintenant quelques exemples de ces fausses constructions hybrides en soulignant les mots qui révèlent que l'énoncé vient indirectement de Perrine : <sup>17</sup>

Quand le dernier sou serait dépensé, où iraient-elles ? Où trouveraient-elles une ressource, si faible qu'elle fût, puisqu'il ne leur restait plus *rien, rien, rien*, que les guenilles de leur vêtement ? (p. 65).

Ici j'ai souligné les mots «rien, rien, rien» qui ne se conforment pas du tout à la conscience linguistique du narrateur : le ton désespéré de cet énoncé est celui de Perrine qui n'arrive ni à maîtriser ses émotions ni à trouver une *idée* pour résoudre son problème. De même, la parole de Perrine (directe aussi bien qu'indirecte) est souvent marquée par des références aux éléments de la vie quotidienne : les vêtements, la couture, la cuisine, le nettoyage, etc. ; en fait, la vie domestique bloque chez elle toute la possibilité de cultiver les idées abstraites, ce que nous voyons lorsqu'elle décide de se coucher à l'intérieur

---

<sup>16</sup> Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p.145.

<sup>17</sup> Les limites de cette étude ne nous permettent pas d'analyser en détail chaque exemple des fausses hybrides. Voir les pages indiquées pour d'autres exemples des traits mentionnés : faiblesse – 39, 185 ; naïveté – 20,39 ; logique enfantine – 40-42 ; manque de ressources – 65,78, ; manque de sagesse – 83 ; caractère impulsif – 92-93 ; domesticité – 43,215.

d'une cabane, au lieu de passer la nuit dehors (comme le fait d'ailleurs Rémi à plusieurs reprises).

*Combien heureuse eût-elle été d'avoir une pareille chambre à coucher ! A peine cette idée eut-elle traversé son esprit qu'elle se demanda pourquoi elle ne la prendrait pas cette chambre. Quel mal à cela puisqu'elle était abandonnée ? (p. 83).*

La première chose à remarquer dans cet énoncé est le style enfantin : un *académicien* (ou son narrateur) ne répéterait sûrement pas 'cette chambre', lui ayant déjà substitué le pronom d'objet direct 'la'. Mais ici ce n'est pas seulement la grammaire qui est attribuée à Perrine, c'est également la simplicité de sa 'pensée'. Rappelons que, suivant cet énoncé, Perrine entre avec désinvolture dans la cabane où elle a failli se laisser découvrir par un groupe de voleurs dont elle a témoigné le crime, ne s'interrogeant jamais sur le danger associé à sa décision. Bien sûr, l'*académicien* ou son narrateur aurait pu élucider avec raison et éloquence la question pratique d'entrer dans une cabane près de la route, et facilement visible pour n'importe quel passant. Par contre, il insiste sur l'ignorance de Perrine en démontrant de façon plutôt directe sa pensée naïve. Prenons un autre passage où Perrine n'arrive pas à développer d'idées :

*Toutes deux étaient pleines d'espérance et Perrine d'une foi absolue : puisque le médecin avait promis de guérir sa mère, il allait accomplir ce miracle : pourquoi l'aurait-il trompée ? (p. 39)*

Encore une fois, il n'y a aucune lutte intériorisée, aucun argument contradictoire, aucune raison intellectuelle ; par contre, sa conclusion est prédéterminée par sa naïveté. Même si ses paroles intérieures sont contrastées avec celles, infiniment plus complexes, du narrateur, il n'en reste pas moins que les paroles de Perrine ne peuvent dialoguer avec ces

dernières. Celles de Perrine sont objectivées, soumises, car elles sont trop élémentaires, voire niaises, pour lui permettre d'entrer dans une véritable lutte bivocale avec le narrateur, d'exercer une influence sur la conscience de ce dernier. La citation suivante fournit un autre exemple d'un énoncé qu'on peut attribuer uniquement à Perrine, autant par le ton naïf et les catégories de perception que par la grammaire ; elle montre donc ce même principe monologique :

*Puisqu'elle avait un sou en poche, pourquoi ne pas l'employer, au lieu de souffrir de faim volontairement ? à la vérité quand elle l'aurait dépensé il ne lui resterait plus rien ; mais qui pouvait savoir si un heureux hasard ne lui viendrait pas en aide ? (p. 92).*

Regardons maintenant un dernier énoncé qui soulève un nouveau problème :

*Quand cette question l'angoissait, elle s'indignait et se dépitait de sa faiblesse. Ne pouvait-elle pas faire ce que faisaient les autres qui n'étant ni plus âgées, ni plus fortes qu'elle, s'acquittaient de leur travail sans paraître en souffrir... (p. 185).*

Ici, au lieu de critiquer Perrine qui méprise ses faiblesses essentielles, le narrateur commence à la louer d'un ton ironique ; lui, il sait très bien que Perrine ne supportera jamais le travail industriel, car sa destinée l'en empêchera. Plus Perrine se rend compte de ce qu'elle est par rapport aux autres jeunes femmes, plus elle se rapproche de son état achevé de femme au foyer ... et moins elle parle. Dès que Perrine arrive à Maracourt, se rapprochant de son but ultime de réintégrer la famille Vulfran, les constructions 'hybrides' cessent, presque complètement. La diminution et la disparition finale des interruptions des propos de Perrine dans le monologue du narrateur correspondent parfaitement à la prise de conscience chez Perrine de ses limitations et de ses responsabilités sérieuses (au sens bourdieusien), en tant qu'être destiné, achevé. Bourdieu observe qu'en réalité les femmes sont «plus promptes [que les hommes] à adopter la

langue légitime...du fait qu'elles sont vouées à la docilité à l'égard des usages dominants et par la division du travail entre les sexes, qui les spécialise dans le domaine de la consommation, et par la logique du mariage, qui est pour elles la voie principale, sinon exclusive, de l'ascension sociale... »<sup>18</sup> En effet, Perrine adopte très rapidement la langue légitime (celle du silence), fait qui est amplement représenté par le narrateur. Grâce à l'instruction, la pensée de Perrine devient moins bête (toujours dans les limites de l'identité imposée par l'auteur), mais elle ne dialoguera pas avec le narrateur dont le langage pédagogique, dogmatique et autoritaire domine le récit entier pour refléter les intentions idéologiques de l'auteur.

Or, Bakhtine affirme que ce que «le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur » : mais ici le théoricien décrit le cas 'idéal'.<sup>19</sup> Dans les énoncés 'hybrides' que nous venons d'analyser, les intentions hégémoniques de l'auteur anéantissent tout potentiel dialogique entre le narrateur et Perrine, car la parole de celle-ci ne constitue qu'une expression affective dépourvue d'idées, de signification sociale. Le dialogue peut-il exister sans idées ? Un 'langage' sans idée n'est-il pas semblable au hurlement d'un loup ? Rappelons que Perrine est à maintes reprises comparée aux animaux, surtout dans la première partie du livre (où les énoncés 'hybrides' se trouvent). Ce n'est donc pas un hasard si son langage est représenté comme étant primitif, vidé de substance idéologique. Tandis que le récit polyphonique est caractérisé par une lutte d'idées, un ouvrage monologique comme celui

---

<sup>18</sup> Pierre Bourdieu, Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques, Paris, Fayard, 1982, p.35.

<sup>19</sup> Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p.144.

de Malot est constitué par un espace clos où «le domaine des femmes est ‘l’instinct’, parfois dénommé ‘le cœur’ ou ‘le sentiment’, et (comme dans l’idéologie il n’y a que des différences) ces entités ne se définissent que par opposition à la raison, l’intelligence, aux idées.»<sup>20</sup> Tel est l’objet de la narration ‘hybride’ dans *En famille* : elle se réduit à un discours polémique autoritaire.

En somme, les ouvrages de Malot sont des chefs-d’œuvre du discours autoritaire, qui se définit ainsi : « Authoritative discourse is that which may not be challenged, and so has the status of taboo; it seeks to withdraw beyond dialogue, to surround itself with an uncrossable exclusion zone.»<sup>21</sup> La fermeture et l’achèvement sont complets car, tout comme le héros de Racine dont parle Bakhtine, le héros (ou l’héroïne) de Malot «est tout entier une ‘existence’, ferme et immuable comme une sculpture ... une substance immobile et achevée.»<sup>22</sup> Pour cette raison, l’auteur parle *du* héros, mais non pas *au* héros. Comme nous l’avons vu, dans le cas de *Sans famille*, cela veut également dire que l’auteur parle *du* narrateur, puisque celui-ci incarne la perfection, étant lui-même un symbole allégorique parfaitement achevé. Il s’agit donc d’un discours dans lequel la pensée d’un personnage (et dans *Sans famille* celle du narrateur aussi) «tend vers un tout monologique, achevé et fermé sur lui-même», et dans lequel l’auteur émerge en tant que détenteur d’un pouvoir incontestable qui impose sa propre interprétation à chaque énonciation objectivée.<sup>23</sup>

La phrase suivante résume parfaitement tout ce que nous venons de dire : «Le dualisme interne (la bivocalité) d’un discours qui suffit à un langage seul et unique et à

<sup>20</sup> Marc Angenot, *1889 : Un état du discours social*, Montréal, Éditions du Préambule, 1989, p.480.

<sup>21</sup> Simon Dentith, *Bakhtinian Thought : An Introductory Reader*, Londres, Routledge, 1995, p.57.

<sup>22</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostïevski*, p. 82.

un style à monologue soutenu, ne peut jamais se révéler important : c'est un jeu, une tempête dans un verre d'eau ! »<sup>24</sup> Pour Bakhtine, ce jeu monologique est inutile, car c'est seulement en dialoguant (en ouvrant le texte à une véritable tempête plurivocale) qu'on trouve un éclaircissement ou une résolution par rapport à une question. Malgré cela, l'œuvre de Malot a une intention très sérieuse ; il ne s'agit pas de résoudre une question (par exemple celle du rôle de la femme) en la considérant dialogiquement à partir de plusieurs visions du monde, mais plutôt de créer une tempête artificielle en juxtaposant une 'bonne' idéologie achevée et une 'mauvaise' idéologie achevée afin de prouver la validité d'un système social idéologique régressif (nostalgique) et stable. Afin de comprendre les intentions idéologiques spécifiques au centre du texte, on n'a donc qu'à examiner de plus près cette tempête, dont la fin est évidemment truquée par l'auteur.

### La tempête artificielle

Le discours autoritaire se fixe l'objectif de régler un monde fictif qui «est animé de violents mouvements internes », mouvements qu'on pourrait appeler des relations événementielles entre personnages.<sup>25</sup> Le plus souvent dans nos récits monologiques, ces relations sont réduites aux rapports «thèse-antithèse-synthèse » au sens hégélien, rapports qui sont délibérément inventés, combinés, et contrôlés par l'auteur autoritaire, et qui ne demandent pas plus qu'un acte-réflexe de la part du lecteur, une entente programmée, presque automatique, au sujet de la «vérité» implicite de cette synthèse, plutôt qu'une

---

<sup>23</sup> Ibid., p.66.

<sup>24</sup> Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p.145.

<sup>25</sup> Jean-Claude Vareille, op.cit., p.108.

activité de compréhension interprétative. Alors, si Jean-Claude Vareille affirme que «le roman populaire se présente comme une forme d'utopie », ce n'est donc pas parce qu'un tel ouvrage se présente comme un espace calme et harmonieux, mais plutôt parce que «toute utopie édifie une société rigoureusement close, à la taxinomie sans faille» ; il s'agit du rêve régressif d'une société stable.<sup>26</sup> Dans le monde taxinomique que crée Malot, la parole 'représentée' devient une sorte de code ontologique qui révèle l'essence d'un personnage (la plupart du temps un 'type'),<sup>27</sup> souvent en termes dichotomiques : Vitalis est bon / Garafoli est odieux ; Gaspard est honnête / Bergonhoux est malhonnête ; Mme Milligan est généreuse / Mme Driscoll est mauvaise, etc. La parole de chaque personnage est donc objectivée comme celle de Perrine, mais d'une façon encore plus évidente : chaque énoncé entre guillemets est une unité achevée, close et figée qui sera opposée à un autre énoncé, tout aussi achevé, qui l'affirmera ou le niera, selon le cas.<sup>28</sup> Étant donné qu'un personnage peut être entièrement caractérisé par un seul événement ou un seul énoncé achevé, il n'y a aucun *Tout* (c'est-à-dire un personnage ayant une conscience autonome avec sa propre langue et sa propre logique) dans *En famille* et *Sans famille*, seulement des symboles de positions sociales conflictuelles.

L'intention idéologique de Malot est de créer une société fermée, lieu féérique où les classes supérieures sont à l'abri de l'évolution qui menace leur sécurité, lieu donc où la lutte des classes a un achèvement prévisible et certain. On pourrait croire jusqu'à un certain point que l'auteur loue le courage des faibles qui luttent courageusement contre les détenteurs du pouvoir mais, comme nous le verrons dans la troisième partie de cette

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>27</sup> Voir à ce sujet Marc Angenot, Le Roman populaire: recherches en paralittérature, Montréal, Les Presses de L'Université du Québec, 1975, chapitre IV.

étude, ce n'est qu'une ruse pour gagner la confiance du lecteur virtuel et pour s'assurer une relation de connivence avec ce lecteur-enfant qui se sent impuissant dans le monde adulte.<sup>29</sup> En réalité, on pourrait distiller de l'idéologie de Malot la règle suivante : chacun doit lutter pour atteindre sa juste place dans une société rigoureusement hiérarchisée où «le bon est le bon et le méchant le méchant par définition, par déterminisme classématique.»<sup>30</sup> Et par extension, chacun doit *connaître* et *reconnaître* (au sens bourdieusien) le poids de sa propre voix.

Nous avons vu dans le premier chapitre que chaque personnage malotien est socialement déterminé, qu'il est réduit à représenter un groupe social. Pour cette raison, la conscience verbale de chaque personnage est limitée à la conception monologique, absolue, que l'auteur a de lui, et ne peut jamais atteindre le statut d'une langue (par rapport à l'auteur dont la conscience verbale est libre, illimitée). Comme l'a fait remarquer Bakhtine :

Dans la conception monologique du roman, le héros est fermé. ses contours de signification sont nettement spécifiés : il agit, éprouve des émotions, pense, prend conscience, dans les limites de ce qu'il est, dans les limites de son image, définie comme réalité : il ne peut cesser d'être lui-même, transcender son caractère, ses traits typiques, son tempérament, sans détruire l'idée monologique que l'auteur a de lui.<sup>31</sup>

Considérons donc les implications de l'approche idéologique/monologique de Malot en ce qui concerne les différentes classes sociales qui sont représentées dans *Sans famille* et *En famille*. Nous nous concentrerons sur la division sexuelle, en postulant que les

---

<sup>28</sup> Voir à ce sujet Suleiman, *op.cit.*, p.59.

<sup>29</sup> Voir à ce sujet Vareille, ch. 1&2 : "Les hyperboles et superlatifs, tout l'appareil essentialiste qui émaille le roman populaire sont dès lors à mettre en rapport avec la mégalomanie de l'enfance...", p.102.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>31</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.88.

hommes et les femmes constituent des sous-classes sociales qui évoluent (selon les axiomes monologiques de Malot) sur le même plan que les classes socio-économiques.<sup>32</sup>

Si nous nous accordons sur le fait que nos deux ouvrages sont avant tout constitués par des luttes plurilinguistiques entre différents discours achevés, luttes dont le résultat est prédéterminé par l'idéologie de l'auteur, la question qui se pose est la suivante : « Qui sont les adversaires ? » ; nous nous demandons ensuite, « Qui se sent menacé ? Qui se *protège* contre qui ? » :

Les sociétés closes ne sont pas nécessairement tendres. Elles sont féroces au contraire, parce que ne pouvant subsister qu'en se débarrassant de l'impur...qu'en chassant sans pitié celui qui conjointement menace l'Ordre et le fonde, puisque par définition, on ne peut se définir et se protéger que 'par rapport à', 'contre'.<sup>33</sup>

Bien qu'un grand nombre de classes et de sous-classes sociales entrent en compétition les unes avec les autres dans les ouvrages de Malot, proposons toutefois que la lutte la plus remarquable – et la plus importante – est celle où les hommes se protègent contre les femmes, cette sous-classe qui commence à défier les normes d'une société paternaliste. Dans son analyse perspicace de 'l'état du discours social' à l'époque où Malot écrivait, Marc Angenot remarque que :

Remettre les femmes à leur place, c'est peut-être le mandat le plus urgent auquel contribuent le médecin, le romancier, le sociologue, le chroniqueur et même l'homme d'esprit, avec la même ironie crispée et le même ton de remontrance et d'indignation.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Pour un argument qui soutient l'affirmation suivante : "Thus the notion of heteroglossia must at least be extended to recognize that the competition of different languages must include the different languages of women," voir Dentith, Simon, p.100, et Hajdukowski-Ahmed, Maroussia, p.161.

<sup>33</sup> Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.99.

<sup>34</sup> Marc Angenot, *Le Roman populaire: recherches en paralittérature*, p.475.

Nous ne discuterons pas en grand détail des conditions sociales qui contribuaient à la production d'une telle position défensive<sup>35</sup> ; qu'il suffise de dire pour le moment que Malot ajoute sa voix à cette «litanie de remontrances et d'anxiétés [qui forme, à l'époque,] une entreprise globale» en posant comme éléments conflictuels dans sa petite 'tempête' littéraire des femmes et des hommes de toute couche sociale.<sup>36</sup>

### *Le langage légitime des hommes*

Au cours du premier chapitre, nous avons montré que la structure sociale de l'univers fictif malotien exige que chaque personnage *connaisse*, et *reconnaisse* sa juste place dans la hiérarchie sociale et qu'il se montre *sérieux* envers le jeu social afin d'atteindre le sommet de sa *trajectoire* (ici nous empruntons de nouveau la terminologie de Bourdieu). Comme Bourdieu l'a fait remarquer, dans la lutte pour l'ascension sociale, «il n'y a pas de mots neutres... plus de mots innocents », c'est-à-dire, chaque énoncé a une signification sociale.<sup>37</sup> Cela ne veut pas dire qu'un seul énoncé est crucial pour le développement du *langage* de l'individu, que l'idée a une signification individuelle en tant qu'objet de représentation. Au contraire, il s'agit de paroles socialement stratifiées qui représentent allégoriquement l'idéologie de tel ou tel groupe.<sup>38</sup> l'auteur pourrait

---

<sup>35</sup> Voir à ce propos Maïté Albistur et Daniel Amogathe, Histoire du féminisme français, Paris, Éditions des femmes, 1977, pp.213-333.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Pierre Bourdieu, op.cit., pp.8-19.

<sup>38</sup> Voir ibid., p.101: "le porte-parole doté du plein pouvoir de parler et d'agir au nom du groupe, et d'abord sur le groupe par la magie du mot d'ordre, est le substitut du groupe qui existe seulement par cette *procuration*. Groupe fait homme, il personnifie une personne fictive, qu'il arrache à l'état de simple agrégat d'individus séparés, lui permettant d'agir et de parler, à travers lui, 'comme un seul homme.'"

mettre un énoncé (par exemple une maxime)<sup>39</sup> dans la bouche de n'importe quel personnage, pourvu que ce personnage appartienne au groupe social qui incarne les valeurs inscrites dans cet énoncé, et qu'il soit sérieux envers ces valeurs. Nous verrons que, en revanche, ce personnage n'est pas forcément reconnu par le groupe social auquel il appartient ; son adhésion au groupe (et par extension son droit au langage du groupe) est légitimée par sa naissance.

Vitalis est un bon exemple de ce dernier principe, d'où l'aspect contradictoire de sa personne : en tant que montreur de chiens itinérant, il n'est point reconnu par la noblesse, mais il garde néanmoins « le sentiment de son droit », ce qui l'autorise à enseigner à Rémi une langue très noble (p. 111). Si, pour Jean-Claude Vareille, les personnages populaires sont avant tout des types, « tous imposants dans leur genre, soit dans la bonté, soit dans la beauté, soit dans le crime ou la ruse ; aucune médiocrité, aucun juste milieu nulle part – des exceptions partout, des superlatifs à la pelle... », Vitalis représenterait une exception à la règle, une énigme...<sup>40</sup> A la vérité, Vitalis est loué pour sa force, son courage, son intelligence, sa bonté, etc. Comment donc expliquer le fait qu'il passe du temps en prison et qu'il finit par mourir d'épuisement, étant donné que dans les récits de Malot il y a toujours un *ordre logique* ? Comme nous l'avons vu au premier chapitre, Michel Gilsoul dirait que Vitalis est puni d'avoir enlevé Rémi à Mme Milligan.<sup>41</sup> Cette explication simpliste ne mérite pas d'être retenue. D'abord, Vitalis *doit*

---

<sup>39</sup> Par exemple: « Comprends aujourd'hui, mon garçon, que la vie est trop souvent une bataille dans laquelle on ne fait pas ce qu'on veut » (p. 58) : ou encore : « la moquerie peut avoir du bon pour réformer un caractère vicieux, mais, lorsqu'elle s'adresse à l'ignorance, elle est une marque de sottise chez celui qui l'emploie » (p. 83)

<sup>40</sup> Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.84.

<sup>41</sup> Michel Gilsoul, "Rôle et visages de la fatalité dans les romans pour enfants d'Hector Malot", *Revue des langues vivantes* 37, 1971, p.217.

enlever Rémi à Mme Milligan, car le garçon doit rester avec son Maître jusqu'à ce que la première étape de son apprentissage soit accomplie, la fonction actancielle principale de Vitalis étant de transmettre à Rémi la langue noble 'légitime' ainsi que l'idéologie inhérente à cette langue. Nous verrons d'ailleurs que cette langue doit être modelée sur la parole d'un homme parce que, dans l'univers utopique malotien, la langue noble *féminine* et la langue noble *masculine* sont nettement opposées :

J'aime cet enfant, il m'aime ; le rude apprentissage de la vie que je lui fais faire près de moi lui sera plus utile que l'état de domesticité déguisée dans lequel vous le feriez vivre malgré vous. Vous lui donneriez de l'instruction, de l'éducation, c'est vrai ; vous formeriez son esprit, mais non son caractère. » (p. 175)

Vitalis n'est pas puni d'une faute. Il est plutôt un personnage conflictuel et contradictoire qui se range dans la troisième catégorie intermédiaire de personnages qui se trouvent «entre le positif et le négatif absolus : celle des déviants qui flottent pour un temps dans l'entre-deux, leur situation sociale ne se trouvant pas en conformité avec ce qu'ils valent, leur pouvoir avec leur être, à la suite d'un malheur inattendu, ou d'une erreur judiciaire. »<sup>42</sup> Au lieu de mériter la punition, Vitalis est une victime des circonstances :

Son nom n'était point Vitalis ; il s'appelait Carlo Balzani, et, si vous aviez vécu, il y a trente-cinq ou quarante ans, en Italie, ce nom suffirait seul pour vous dire ce qu'était l'homme dont vous vous inquiétez. Carlo Balzani était à cette époque le chanteur le plus fameux de toute l'Italie, et ses succès sur nos grandes scènes ont été célèbres ; il a chanté partout, à Naples, à Rome, à Milan, à Venise, à Florence, à Londres, à Paris. Mais il est venu un jour où la voix s'est perdue ; alors, ne pouvant plus être le roi des artistes, il n'a pas voulu que sa gloire fût amoindrie en la compromettant sur des théâtres indignes de sa réputation. Il a abdicqué son nom de Carlo Balzani et il est devenu Vitalis, se cachant de tous ceux qui l'avaient connu dans son beau temps (p. 280).

---

<sup>42</sup> Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p. 108.

C'est un double coup du sort qui conduit Vitalis à Rémi tout en lui ôtant son droit officiel (*reconnu* - au sens bourdieusien - par la société) de profiter du langage autoritaire légitime. En effet, il est condamné à deux mois de prison précisément parce qu'il garde son «sentiment de droit », ce qui l'incite à tourner en dérision la parole d'un policier qui veut le forcer à museler ses chiens, ces mêmes chiens qui ont dans la «queue seule...plus d'esprit et d'éloquence que dans la langue ou dans les yeux de bien des gens » (p. 65). C'est dans la place publique, devant des spectateurs, que Vitalis se moque de l'agent en employant la parodie carnavalesque :

Le très honorable représentant de l'autorité, dit-il en répondant chapeau bas à l'agent de police, peut-il me montrer un règlement émanant de ladite autorité, par lequel il serait interdit à d'infimes baladins tels que nous d'exercer leur chétive industrie sur cette place publique ? (p. 111)

Bien sûr, Vitalis ne croit ni qu'il soit infirme, ni que son industrie soit chétive ; inversement, il ne pense pas du tout que l'agent soit honorable : l'énoncé est tout entier un renversement parodique de la 'vérité'. Ici, comme l'affirme Bakhtine :

Louanges et injures sont les deux faces de la même médaille. Le vocabulaire de la place publique est un Janus à double visage. Les louanges, nous l'avons vu, sont ironiques et ambivalentes, à la limite de l'injure : les louanges sont grosses d'injures, et il n'est guère possible de tracer une démarcation précise entre elles, de dire où commencent et où s'arrêtent les unes et les autres. De même pour les injures. Bien que dans la louange ordinaire, louanges et injures soient séparées, dans le vocabulaire de la place publique, elles semblent se rapporter à une sorte de corps unique mais bicorporel que l'on injurie en louant et que l'on loue en injuriant.<sup>43</sup>

Le lendemain, Vitalis organisera une scène dans laquelle les chiens porteront des «muselières de théâtre », tandis que ce même agent figurera, malgré lui, comme bouffon

à l'improviste. Mais la scène finit mal parce qu'à un moment donné, Vitalis essaie de protéger Rémi contre les coups de l'agent. Si, en ridiculisant la parole et le comportement de l'agent tyrannique, Vitalis gagne la lutte carnavalesque aux yeux des spectateurs, il n'en finit pas moins par être dominé, vaincu par l'autorité officielle, réduit au silence : « Pas de paroles, suivez-moi ! » (p. 118). Bref, malgré le « sentiment de droit » légitime qu'éprouve Vitalis, la résistance de ce dernier *en tant que montreur de chiens* est inutile, ses paroles ne portant aucun poids d'autorité hors du contexte du carnaval.

Vitalis existe donc dans une sorte de vide. C'est un Janus qui regarde simultanément *vers le passé*, pleurant la perte de sa propre voix, et *vers l'avenir*, anticipant, encourageant, célébrant, voire vivant celle de Rémi par procuration. En tant qu'être achevé, Vitalis ne peut changer ni le passé, c'est-à-dire son essence (sa noblesse), ni le présent, c'est-à-dire l'évaluation erronée que les autres personnages font de lui : de là son existence dans le vide. Il est destiné à regarder avec envie l'avenir de Rémi, tout en tenant à son passé, ce qui est nécessaire pour assurer la transmission de l'idéologie 'noble' à son protégé, son héritier. La mort n'est pas une punition, mais une délivrance carnavalesque, récompense à l'envers selon laquelle la mort de Vitalis devient pour Rémi un rite de passage, à la limite une (re)naissance lui permettant de devenir *homme*. Pour Rémi, le développement de l'indépendance, de l'autosuffisance, de la responsabilité, de toutes ces compétences qui font partie intégrante de l'homme dans l'univers taxinomique malotien, dépend de cette tournure qui est à la fois tragique et joyeuse. Enfin, la scène où Vitalis meurt est remplie d'images qui évoquent l'idée de la naissance (voire la naissance

---

<sup>43</sup> Mikhaïl Bakhtine, L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, Paris, Gallimard, 1970, p.167.

de Jésus, être parfait par définition). D'abord, Vitalis et Rémi succombent au froid, à la faim et à la fatigue, tombant sur une litière de paille, et le Maître embrasse son protégé comme une mère ou un père embrasse un nouveau-né, là où Rémi dit : « je me serrais contre lui, je sentis qu'il *se penchait* sur mon visage et qu'il m'embrassait. C'était la seconde fois ; ce fut la dernière » (p. 262 – c'est moi qui souligne). Puis, la position qu'assume Rémi ressemble à celle d'un fœtus : « dans mes jambes, appuyé contre ma poitrine, Capi dormait déjà » (p. 263). Finalement, Vitalis meurt en haletant « péniblement, par des saccades courtes et rapides », et Rémi est « anéanti » avec l'impression qu'il mourra là sur la paille (p. 264). Lorsque Rémi se réveille, c'est Vitalis qui est mort... mais il vit dans son héritier, qui finit par faire ériger, des années plus tard, une statue du Maître, le rendant d'une certaine façon immortel.

L'objet fondamental de l'apprentissage de Rémi consiste à cultiver une voix autoritaire afin de remplir ses fonctions comme chef de famille. Au cours de ses aventures, Rémi s'applique à développer son langage 'noble', recourant à l'aide indispensable de Vitalis. Le jeune garçon est encouragé à poser des questions, c'est-à-dire à exercer sa voix dès le début : « si tu as des questions à me faire, adresse-les-moi sans peur » (p. 92). En réponse à cette invitation, Rémi devient rapidement un « questionneur enragé » (V.II, p. 59), affirmant : « Vitalis n'avait pas eu le temps de répondre à la centième partie des questions que je voulais lui adresser » (p. 99). Mais c'est après la mort de Vitalis que le langage autoritaire de Rémi commence à atteindre la perfection, c'est-à-dire, *l'achèvement*. Nous avons déjà remarqué que c'est précisément cet achèvement qui empêche une relation discursive entre le narrateur et l'auteur. Même si Rémi n'a aucune autorité à *l'extérieur* de l'histoire (sur le plan où se situe l'auteur), cela

ne veut pas pour autant dire que l'autorité de sa parole est limitée à *l'intérieur* de l'histoire. Au contraire, Rémi atteint l'apogée du privilège masculin en s'appropriant les voix de toutes les femmes qui l'entourent, en particulier celle de Lise et celle de Mme Milligan.

*Les droits dialectiques des hommes au détriment des femmes*

Lise est l'exemple parfait d'une femme silencieuse et soumise : en fait, elle est muette, ayant «perdu l'usage de la parole » vers l'âge de quatre ans. Rémi a le coup de foudre pour elle :

[Lise] me désigna de l'autre main, en faisant entendre un son étrange qui n'était point la parole humaine, mais quelque chose comme un soupir doux et compatissant. D'ailleurs le geste était si éloquent qu'il n'avait pas besoin d'être appuyé par des mots ; je sentis dans ce geste et dans le regard qui l'accompagnait une sympathie instinctive, et, pour la première fois depuis ma séparation d'avec Arthur, j'éprouvai un sentiment indéfinissable de confiance et de tendresse, comme au temps où mère Barberin me regardait avant de m'embrasser. (p. 268)

Dès leur première rencontre, cette petite fille muette est la muse de Rémi, ce que ce dernier confirme en disant : «ah ! comme j'aurais voulu jouer aussi bien que Vitalis et faire plaisir à cette petite fille qui me remuait si doucement le cœur avec ses yeux ! » (p. 272). Bientôt, Rémi commence à exprimer ses sentiments intimes à Lise : « L'esprit troublé par le délire, je croyais que [Lise] était mon ange gardien, et je lui parlais comme j'aurais parlé à un ange, en lui disant mes espérances et mes désirs » (p. 282). Bien sûr, Lise n'ajoute rien aux monologues de Rémi, parce qu'elle ne peut pas parler. Cependant, il est évident que Rémi voit le silence de Lise comme une sorte de vertu, parce qu'il dit :

« c'était depuis ce moment que je me suis habitué à la considérer, malgré moi, comme un être idéal » (282). Après un certain temps, Rémi, gonflé d'orgueil, croit qu'il n'a plus besoin de parler à Lise, ce qu'il explique en disant : « nous n'avions pas besoin de paroles, nous nous regardions et nous nous comprenions si bien avec nos yeux que j'en venais à ne plus lui parler moi-même » (p. 284). Rémi s'imagine qu'il comprend parfaitement les pensées de Lise en la regardant, mais, en réalité, il ne peut jamais vérifier cette supposition, parce que Lise ne peut pas dire ce qu'elle pense pour confirmer ce que Rémi *croit comprendre*. Comme Rémi croit pouvoir entrer dans la conscience de Lise, il se donne le droit de lui attribuer ses propres pensées : dans cette perspective, on pourrait dire que Rémi est amoureux de sa propre voix.

La voix de Rémi va en croissant jusqu'à ce que ce dernier rende la parole à Lise, miracle confirmant que la voix de Rémi est la raison d'être de celle de sa future femme :

Il est vrai que j'avais mille fois entendu dire que Lise recouvrerait la parole un jour, et très probablement sous la secousse d'une violente émotion ; mais je n'aurais pas cru que cela fût possible. Et voilà cependant que cela s'était réalisé ; voilà qu'elle parlait ; voilà que le miracle s'était accompli ; et c'était en m'entendant chanter, en me voyant revenir près d'elle, alors qu'elle pouvait me croire perdu à jamais qu'elle avait éprouvé cette violente émotion ! (V.II, p. 356)

Tandis que la perte de toute autorité chez Vitalis voulait dire qu'il perdait son droit 'officiel' à la parole 'noble', ce qui a provoqué le désastre, le rehaussement de l'autorité discursive chez Rémi a produit le miracle. Mais c'est un miracle au sens carnavalesque, dont l'objet est d'emballer le spectateur haletant, le convainquant du pouvoir absolu du magicien. En réalité, une fois que le magicien (manipulateur par définition) prononce la formule magique (dans ce cas une chanson triste et nostalgique) pour libérer la colombe,

cette dernière retourne immédiatement à la cage. Voilà pourquoi la liberté discursive de Lise est tout à fait illusoire : elle doit rester silencieuse pour que Rémi continue à l'aimer, c'est-à-dire à subvenir à ses besoins. En fait, Rémi ne cesse jamais d'admirer le silence de sa femme, fait auquel il fait allusion en disant : « Lise n'est plus muette ; mais elle a par bonheur conservé sa finesse et sa légèreté qui donnent à sa beauté quelque chose de céleste » (p. 372). Même à la fin du texte, lorsque le temps de la narration et le temps du récit convergent, Rémi narrateur ne consacre à Lise (sa femme) que trois phrases du dialogue, et le seul but de ses paroles est de louer Rémi ou sa mère.<sup>44</sup> Comment la femme idéale pour un homme autoritaire comme Rémi est-elle présentée dans *Sans famille* ? Elle est belle, elle est charmante et, avant tout, elle est silencieuse : symbole allégorique achevé à l'intérieur d'un monde parfaitement fermé sur lui-même. Ainsi, les structures de ce que Bourdieu appelle le marché linguistique «s'imposent» non seulement comme un système de privilèges dans le monde intériorisé de *Sans famille*, mais «comme un système de sanctions et de censures spécifiques.»<sup>45</sup> Mme Milligan, elle aussi, est soumise à ce même système de censures ; par exemple, lorsqu'elle s'oppose au mariage d'Arthur avec Cristina, le nouveau 'chef de famille' passe outre aux désirs de sa mère, annulant irrévocablement ses paroles à elle.<sup>46</sup> Nous verrons par la suite qu'un semblable système de sanctions et de censures permet à M. Vulfran de s'approprier la voix de Perrine.

Tout comme Rémi, M. Vulfran n'a aucune autorité discursive à l'extérieur du monde interne (l'univers fictif) d'*En famille*, car «ces personnages, quel que soit le poids

---

<sup>44</sup> Voir pp.373,375.

<sup>45</sup> Pierre Bourdieu, *op.cit.*, p.14.

<sup>46</sup> Voir p.372.

de leur présence individuelle, sont des abstractions et des modèles, proches en somme de l'allégorie, dont le XIX<sup>ème</sup> siècle dans son intégralité sera si friand ». <sup>47</sup> Comme nous l'avons vu, l'autorité monologique dans *En famille* est réservée à l'auteur-narrateur seul. À l'intérieur de son petit univers fictif, M. Vulfran est donc le « tout-puissant maître de Maracourt », être dont la parole autorisée se donne logiquement celle de Perrine (p. 90). Cette dernière est une fille sérieuse (au sens bourdieusien) qui collabore à l'appropriation de sa propre voix, puisque « le langage d'autorité ne gouverne jamais qu'avec la collaboration de ceux qu'il gouverne. » <sup>48</sup> Une fois qu'elle comprend l'autorité de la parole de M. Vulfran, <sup>49</sup> Perrine se soumet volontairement à son régime en obéissant sans la moindre discussion aux ordres de son grand-père qui, comme nous l'avons vu au premier chapitre, s'adresse à elle presque exclusivement en posant des questions et en utilisant des verbes à l'impératif tels que « viens ici », « ne sois pas distraite », « monte », etc., jusqu'à ce que sa propre voix soit anéantie, engloutie par celle de M. Vulfran. Contrairement à celle de Rémi et de M. Vulfran, la parole de Perrine n'est pas plus puissante sur le plan intradiégétique que sur le plan extradiégétique.

Mais si la voix de M. Vulfran est puissante au niveau intradiégétique, elle risque toutefois de perdre son autorité à n'importe quel moment, comme cela est arrivé à Vitalis. Au moment où M. Vulfran apprend que son fils est mort, sa voix est anéantie : « 'Aurélie est-elle là ?' demanda-t-il d'une voix altérée, dolente et faible comme celle d'un enfant

<sup>47</sup> Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.92.

<sup>48</sup> Pierre Bourdieu, *op.cit.*, p.113.

<sup>49</sup> Cette compréhension est complète à la page 141 où se trouve le passage suivant: « Perrine n'avait pas perdu un mot de ce qui s'était dit, mais ce qui l'avait plus fortement frappé que les paroles mêmes de M. Vulfran, c'était son air d'autorité et l'accent qu'il donnait à l'expression de sa volonté : 'Je ne veux pas que cette réunion ait lieu... C'est ma volonté.' Jamais elle n'avait entendu parler sur ce ton, qui seul disait

malade' [...] il s'affaissa et la tête inclinée en avant, il ne prononça pas un mot » (p. 183). Ayant perdu sa voix autoritaire, M. Vulfran risque de perdre le contrôle de son petit royaume parce qu'il ne participe plus à l'administration de ses entreprises : « Cette apathie n'empêchait pas cependant que chaque jour Perrine le conduisît comme naguère dans les diverses usines ; mais le chemin se faisait silencieusement ... c'était à peine s'il écoutait le rapport des directeurs » (p. 190). Il cède donc son autorité à ceux qui l'entourent, en disant par exemple : « entendez-vous avec Talouel » (p. 190). Cette période de faiblesse et de silence est la seule occasion qui s'offre à Perrine pour commencer à parler franchement, quoique timidement, à M. Vulfran à propos des idées qu'elle a pour améliorer la réputation de ce dernier en réalisant des projets charitables : « Quand Talouel fut parti, Perrine, qui depuis le retour à l'usine était restée plongée dans une réflexion profonde, se décida à adresser la parole à M. Vulfran : 'N'irez-vous pas à cet enterrement ?' demanda-t-elle avec un frémissement de voix » (p. 193). Il ne faut pas pour autant croire que Perrine revendique le droit de s'exprimer indépendamment à l'extérieur du foyer paternel.

Perrine ne parle que par l'intermédiaire de son grand-père, sa voix engloutie par celle du vieux, ce qui est révélé par une relecture du dénouement de l'ouvrage où le comportement taciturne de Perrine est loué ouvertement par l'auteur-narrateur. Dans ce passage, ce dernier décrit les réunions convoquées pour discuter des plans de construction :

Jamais elle ne prenait part à ces discussions, jamais elle n'y mêlait son mot, mais elle y assistait, et il eût fallu une stupidité réelle pour ne pas

---

combien cette volonté était ferme et implacable, car le geste incertain et hésitant était en désaccord avec les paroles... »

comprendre qu'elle les préparait, les inspirait, et qu'en somme c'était la semence qu'elle avait jetée dans l'esprit ou dans le cœur du maître, qui germait et portait ses fruits. Pas plus que Fabry, les ouvriers élus par leurs camarades ne méconnaissaient le rôle de Perrine, et bien que dans leurs conseils, elle ne se fût jamais permis ni un mot, ni un signe, ils savaient très justement peser l'influence qu'elle exerçait, et ce n'était pas pour eux un mince sujet de confiance et de fierté qu'elle fut des leurs (206).

À première vue, le narrateur semble ici féliciter Perrine de sa contribution importante à l'entreprise de son grand-père. Pourtant, il n'y a rien d'original dans les actes de cette femme *noble et charitable* ; ses actes ne découlent pas d'une prise de conscience individuelle, mais d'une conformité *typique*. Répétons-le encore une fois : «les personnages du roman populaire sont avant tout des types, c'est-à-dire des unités fonctionnelles auxquelles est lié indissolublement un système de motifs et d'indices. »<sup>50</sup>

L'un des types les plus répandus des romans populaires est celui de la femme noble qui fait la charité afin de réparer «les dégâts causés par [son] époux ou [son] père. »<sup>51</sup> En réalité donc, l'éloge du silence soumis de Perrine est bien plus significatif que les compliments flatteurs du narrateur. Les quatre derniers mots de ce passage confirment qu'au bout de sa trajectoire, dans sa totalité, Perrine existe seulement en tant que propriété : elle *appartient* aux hommes, même à ceux dont la position sociale est inférieure à la sienne. Pour cette raison, elle n'aura jamais le droit de parler et, comme pour Bakhtine il n'y a pas d'existence sans dialogue, Perrine est véritablement anéantie à tout niveau.

À l'intérieur de cette 'tempête' que nous analysons, Perrine est loin d'être la seule femme anéantie. Nous avons déjà vu que Lise et Mme Milligan, les deux personnages

<sup>50</sup> Marc Angenot, *Le roman populaire*, p.58.

<sup>51</sup> Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.98.

féminins principaux dans *Sans famille*, ne sont que des symboles amuïs de la même façon par le langage des hommes autoritaires. Il y a bien sûr des personnages masculins dont la parole est anéantie (Talouel, par exemple, est parodié et ridiculisé), mais cette situation est assez rare, tandis que les femmes sont *systématiquement* anéanties. Il faut donc mentionner toute une foule de personnages secondaires qui sont niés par d'autres procédés littéraires, souvent parodiques et comiques. Mais il faut d'abord se rappeler que les narrateurs de *Sans famille* et d'*En famille* ne se moquent pas de la parole de Lise, de Mme Milligan ou de Perrine. Même dans la première partie du récit où le narrateur d'*En famille* emploie de fausses constructions hybrides pour montrer son mépris pour la faiblesse, la naïveté, etc. de la petite Perrine, il ne se moque pas d'elle : il y a de la pitié mêlée de dédain plutôt que de la dérision. De même, la petite Lise muette est comparée à un ange, alors que la voix «douce et tendre» de Mme Milligan est louée à maintes reprises. Les narrateurs n'oseraient pas tourner en dérision ces incarnations de la perfection !

Si ces trois femmes 'parfaites' sont figées en tant que *portraits* de la féminité (telle que définie par l'auteur), les autres personnages féminins ne sont pas plus que des *caricatures* allégoriques qui se rangent dans plusieurs catégories, par exemple : la dame, souvent anglaise (qui n'est jamais nommée), la victime (Mère Barberin, Étienne<sup>52</sup>, la veuve folle, la mère de Perrine, etc.), l'épouse ingrate, bavarde et paresseuse (Tante Alexis), la vendeuse sans pitié, l'ouvrière au comportement grossière (Tante Zénobie), l'ivrogne immorale (Mme Driscoll, La Noyelle), et cette abomination dénaturée, *la*

---

<sup>52</sup> "Étienne n'avait pas eu le temps d'être une enfant, de jouer, de rire. A quatorze ans, sa figure était triste et mélancolique comme celle d'une vieille fille de trente-cinq ans, cependant avec un rayon de douceur et de résignation" (p. 277).

*garçonne* (La Rouquerie et Mlle Belhomme). Ces personnages, surtout ceux qui se rangent dans cette dernière catégorie,

ne sont pas chargés d'incarner une catégorie sociale avec ses traits distinctifs, mais de poser un problème critique quant à l'organisation de la société. Ils sont définis tout entiers par une situation conflictuelle qui souvent peut se ramener à une contradiction entre nature (individuelle) et destinée sociale.<sup>53</sup>

Par définition, un type ne peut pas incarner une catégorie sociale, parce qu'il n'est pas un *Tout*, une conscience autonome (soit une conscience collective), au sens bakhtinien, avec toute sa complexité, mais plutôt un fragment imposant et absolu, soit dans la beauté/la laideur, soit dans la bonté/le mal, etc. Dans nos ouvrages autoritaires, les personnages types représentent donc un conflit spécifique, ce que nous voyons dans leurs énoncés directs. Par exemple, la tante d'Alexis représente la femme mal cultivée et paresseuse, à qui son mari accorde trop de liberté, ce qui est évident au moment où Rémi arrive chez elle à Varses en lui demandant de voir l'oncle Gaspard :

« Qu'est-ce que vous lui voulez ? » dit-elle [...] alors elle me regarda de la tête aux pieds, et elle regarda Capi. « Vous êtes Rémi ? » dit-elle. « Alexis nous a parlé de vous. Quel est celui-ci ? » [...] Je crus qu'elle allait nous engager à entrer et à nous reposer [...] mais elle n'en fit rien et me répéta simplement que, si je voulais revenir à six heures, je trouverais Alexis, qui était à la mine (II, p. 43).<sup>54</sup>

Or, les énoncés répétés par le narrateur sont toujours juxtaposés à d'autres énoncés plus 'raisonnables' ou plus 'moraux', souvent ceux du narrateur lui-même, qui les tourne en

<sup>53</sup> Marc Angenot, *Le roman populaire*, p. 78.

<sup>54</sup> Le conflit social de la femme qui n'est pas surveillée par son mari est également soulevé dans une description des activités quotidiennes de cette femme et de ses voisines : « les femmes des ouvriers n'ont pas l'habitude de travailler pendant que leurs maris sont descendus dans la mine ; elles font leur ménage, elles vont les unes chez les autres boire le café ou le chocolat qu'on a pris au magasin d'approvisionnement, elles causent, elles bavardent, et, quand le soir arrive, c'est-à-dire au moment où l'homme sort de la mine pour rentrer souper, elles n'ont point eu le temps de préparer ce souper... » (II, p. 47)

dérision. Les paroles de la tante inhospitalière contrastent avec celles d'un autre personnage, l'oncle, au moment où ce dernier rencontre Rémi : « 'C'est Rémi [...] Nous t'attendions depuis longtemps déjà' me dit-il avec bonhomie [...] 'et voilà M. Capi' dit l'oncle Gaspard ; 'c'est demain dimanche ; quand vous serez reposés, vous nous donnerez une représentation...' » (II, p. 45). Comme Susan Suleiman le fait remarquer en parlant du roman à thèse, «un discours 'répète' un autre, mais de façon à le nier : c'est ce qui arrive dans la parodie, où le discours parodié n'est posé que pour être nié.»<sup>55</sup> Autrement dit, dans un récit qui s'organise selon la structure 'thèse-antithèse-synthèse', ces discours directs représentent l'antithèse.

Prenons encore quelques exemples de ces énoncés parodiques.<sup>56</sup> Regardons d'abord le cas de La Rouquerie, la première garçonne, en nous rappelant que Perrine n'arrive même pas à distinguer l'identité sexuelle de celle-là lors de leur première rencontre. Or, la parole de La Rouquerie n'est ni douce ni éloquente : « Qué que t'as, vieux coquin ? Attends un peu, j'y vas, j'y vas , mon garçon [...] Hé ! gamine. qué tu fais à mon âne ? cria-t-il sans retirer sa pipe de ses lèvres » (p. 115). Il faut noter ici que le mot « il » provient de la conscience linguistique de Perrine, qui croit écouter un homme itinérant. Comment le lecteur visé, ou plus justement la lectrice visée, pourrait-elle admirer une parole si rude, si peu soignée ? L'intention de l'auteur est claire : exagérer, ridiculiser, dénigrer et finalement anéantir le discours de cette femme qui ne suit pas la trajectoire

<sup>55</sup> Susan Rubin Suleiman, *op.cit.*, p.59.

<sup>56</sup> Nous limitons notre analyse ici à des énoncés tirés d'*En famille*. Il y a de bons exemples dans *Sans famille* (pp. 20-32, paroles d'une victime ; 39-42, paroles d'une folle ; 42-43 & 47, paroles d'une épouse bavarde et ingrate). Pourtant, l'effet est beaucoup plus frappant dans *En famille* où l'auteur parodie le mauvais discours des femmes 'inférieures' pour instruire à la fois Perrine et la jeune lectrice visée. En effet, la parole des femmes dans *Sans famille* est assez limitée par rapport à *En famille*. Voir aussi *En famille*, p.142.

qui lui est socialement prescrite (comme nous l'avons vu au premier chapitre), afin de résoudre une fois pour toutes le conflit social qu'elle représente. Contrairement à Rémi qui doit rester avec Vitalis pour apprendre le langage autoritaire, Perrine ne peut pas rester avec cette femme itinérante, parce que la parole grossière de cette dernière est l'antithèse du langage noble féminin, c'est-à-dire doux, tendre et modéré, celui que Perrine doit apprendre.

L'histoire de Perrine comporte toute une série d'épisodes où elle échappe aux milieux où elle entend la parole vulgaire et sale, comme si cette parole était contagieuse. Dans l'intervalle, l'auteur utilise la parodie comme une sorte de précaution, transformant «l'insoutenable en dérisoire pour lui permettre de s'exprimer.»<sup>57</sup> Ayant quitté La Rouquerie, Perrine arrive à Maracourt où elle s'installe dans une pension de mauvaise qualité. Là elle est entourée par des femmes des classes inférieures, et elle est exposée à leur discours :

- Queu taudis !
- El'metra bentôt d'autres lits au mitan.
- Por sûr, j'ne resterai point là d'ans.
- Oû qu't'iras; c'est y mieux que cheux l'zautres (p. 153).

La fonction de ces paroles parodiques n'est pas de donner une résonance polyphonique à un langage social spécifique, mais de servir d'antithèse allégorique à une thèse tout aussi allégorique. Par exemple, ces paroles «honteuses» contrastent violemment non seulement avec le langage du narrateur mais aussi avec la conversation bien articulée entre Perrine et Bendit, l'Anglais bourgeois qui se présente au début du même chapitre :

---

<sup>57</sup> Jean-Claude Vareille, op.cit., p.154.

« ‘A good night’s rest to you’[...] ‘Good evening sir’ [...] » (p. 154). Aucune ambivalence... seulement des contrastes extrêmes. Prenons un dernier exemple :

Qu’est que je vos ai fait pour que vous me brutalisiez ? Je suis-t’y malheureuse ! Je suis-t’y une voleuse qu’on ne veut pas boire avec mé ?  
Laïde, j’ai sef (p. 163).

Ici, le narrateur tourne en dérision non seulement le côté esthétique, c’est-à-dire l’accent ivre et la mauvaise grammaire de *La Noyelle*, mais aussi le sens éthique (ou plutôt immoral) de son énoncé cliché. Combien de fois cette même phrase a-t-elle été répétée par l’ivrogne, par d’autres buveurs et buveuses au cours de l’Histoire ? Un tel énoncé n’exprime pas une conscience individuelle idéologique, mais un fragment significatif qui contient une leçon moralisatrice non équivoque. Et, comme nous l’avons déjà constaté, le dialogue est impossible sans idées. Puisque l’auteur place tous ces énoncés entre guillemets, les ‘purifiant’ de toute idée individuelle, il empêche que la conscience de Perrine entre en contact dialogique avec celle des personnages inférieurs ; ainsi le discours parodique fonctionne comme une sorte de méthode de *quarantaine* monologique.

Il convient de signaler, pour conclure, l’absence totale d’interaction et de résonance polyphonique dans *En famille* et *Sans famille*. Les paroles des personnages achevés sont séparées des paroles des *autres* personnages achevés. De même, ces paroles n’existent pas sur le même plan que le langage du narrateur qui, lui, est soumis à l’autorité idéologique (monologique) de l’auteur. Il n’y a donc pas de véritable *dialogue* dans ces ouvrages didactiques et monologiques : « En fait, l’idéalisme n’admet qu’une seule forme d’interaction cognitive entre les consciences : ceux qui possèdent la vérité

l'enseignent à ceux qui ne la possèdent pas et sont dans l'erreur.»<sup>58</sup> Ce manque d'interaction polyphonique tend vers l'endoctrinement, parce que personne (ni les personnages, ni le narrateur) ne peut s'opposer aux 'vérités' internes qui organisent cette société fictive tempétueuse mais fondamentalement stable, société paternaliste, voire misogyne. Nous verrons dans le troisième chapitre que le contrat de lecture tacite entre l'auteur et le lecteur visé empêche également à celui-ci de mettre en cause les valeurs absolues de l'auteur, ni même *une seule* valeur, étant donné que «[la parole autoritaire] pénètre dans notre conscience verbale telle une masse compacte et indivisible ; il faut l'accepter tout entière ou tout entière la rejeter [...] le jeu de distances – convergence et divergence, rapprochement et éloignement, est ici impossible.»<sup>59</sup>

Il s'agit donc de construire un univers fictif unifié, organisé autour d'un seul accent idéologique absolu et indivisible. Il n'est pas difficile de voir l'avantage stratégique qui se présente à l'auteur d'un discours monologique. Une *ouverture* dialogique dans un roman pour enfants serait perçue par l'écrivain pédagogique comme dangereuse, parce qu'il ne peut se fier au discernement interprétatif de l'enfant. Bakhtine lui-même admet qu' «on a l'impression que tous ceux qui entrent dans le labyrinthe du roman polyphonique s'y égarent, et, à cause de la diversité des voix, n'entendent point l'ensemble.»<sup>60</sup> Cette façon d'éviter l'égarément empêche le lecteur d'exploiter son rôle dialogique, de *comprendre* pleinement le sens de chaque énoncé avec toutes ses possibilités réfractrices. La polyphonie représente pour Malot un risque, parce que sa tâche de «brider une imagination que l'on soupçonne essentiellement vicieuse et

---

<sup>58</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.122.

<sup>59</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.162.

<sup>60</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.81.

dangereuse » exige que le lecteur ne soit jamais égaré.<sup>61</sup> Il ne peut rien laisser au hasard, de crainte que l'enfant-lecteur ne se perde pour toujours dans le labyrinthe et ne finisse par se ranger du côté de *l'Autre*.

---

<sup>61</sup> Marc Angenot, 1889 : Un état du discours social, p.1072.

### CHAPITRE 3 : LE DISCOURS CENTRIPÈTE

Jusqu'à présent, nous avons étudié *Sans famille* et *En famille* en tant qu'unités closes, d'abord, en postulant les lois tacites de la division sexuelle à l'intérieur de la société fictive malotienne, ensuite, en montrant que cette société est représentée dans un espace idéologique organisé par un narrateur autoritaire. Cet espace ne laisse échapper aucune voix *autre*, c'est-à-dire que les narrateurs des deux ouvrages réussissent à abolir systématiquement la résonance des voix des personnages intradiégétiques pour que le discours devienne monologique. Par définition, un récit monologique résiste à l'introduction du *dialogue* dans la prose. Or, nous avons vu qu'un pédagogue peut facilement contrôler l'organisation et la hiérarchisation idéologique des paroles à l'intérieur de l'œuvre qu'il crée, en jugeant chaque énonciation qui n'est pas supprimé. Dans *Sans famille* et *En famille*, le narrateur est autorisé à parodier, à critiquer ou à louer les paroles des personnages, en même temps qu'il empêche tout contact entre les diverses voix. Mais l'auteur peut-il protéger son texte du dialogue provenant de l'*extérieur*, étant donné que «celui qui appréhende l'énonciation d'autrui n'est pas un être muet, privé de la parole, c'est au contraire un être rempli de paroles intérieures » ?<sup>1</sup>

Dans un passage où il commente la réception de ses propres romans, Umberto Eco remarque que «lorsqu'un texte est produit non pas pour un destinataire unique, mais pour une communauté de lecteurs, l'auteur sait qu'il ou elle ne sera pas interprété selon ses intentions, mais selon une stratégie complexe d'interactions qui incluent également les

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine (V.N. Volochinov), Le Marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p.165.

lecteurs, et avec leur compétence linguistique comme patrimoine social.»<sup>2</sup> Par «patrimoine social», Eco entend «non seulement un langage donné, comme système de règles grammaticales, mais aussi l'encyclopédie tout entière que les utilisations de ce langage ont permis de mettre en œuvre».<sup>3</sup> Si le lecteur entame le texte armé d'une encyclopédie du monde qui peut varier, c'est-à-dire des catégories de perception fondées sur l'expérience personnelle et comblées de connaissances culturelles, y compris des lectures antérieures d'autres textes, n'est-il pas vrai de dire que chaque lecture d'un livre constitue un événement unique ? Dans cette perspective, le nombre d'interprétations possibles d'un seul texte est infini. Nous verrons dans le présent chapitre que Malot, afin de limiter et contrôler l'interprétation de ses œuvres, emploie des stratégies textuelles spécifiques pour manipuler le lecteur et garantir sa complicité. Nous répondrons également à la question de savoir dans quelle mesure l'auteur réussit à 'insonoriser' ses œuvres<sup>4</sup> contre les interprétations dialogiques non autorisées, en tenant compte de l'évolution historique de la compétence (l'encyclopédie du monde) du jeune lectorat réel.

### Réalisme et clôture

Selon l'éditeur, *Sans famille* et *En famille* sont destinés à un lecteur (ou à une lectrice) âgé de dix à treize ans, ce que François Caradec appelle «l'âge de la

---

<sup>2</sup> Umberto Eco, Interprétation et surinterprétation, Paris, PUF, 1996, p.62.

<sup>3</sup> Ibid., p.62.

<sup>4</sup> Dans ce chapitre, je mets en opposition les mots "œuvre" et "texte" selon la distinction soulevée par Nathalie Piégay-Gros dans son Introduction à l'Intertextualité (Paris, Dunod, 1996) : « Pour Barthes et Kristeva, le texte, en effet, s'oppose à l'œuvre comme une productivité à un produit fini, un fonctionnement à un état; le texte a une signifiante (toujours plurielle, toujours ambivalente) alors que l'œuvre est du côté de la signification, qui peut être clairement déterminée. Si le texte, par définition intertextuel, n'est pas

disponibilité : l'enfant n'est lié ni engagé par rien, il peut tout lire...».<sup>5</sup> C'est l'âge où, pour la première fois, l'auteur, grâce à la littérature, se donne un accès direct à l'esprit de l'enfant, qui reste encore plutôt naïf et coopératif, voire malléable. Un contrat de lecture intervient dès le début entre le lecteur et l'auteur : ce dernier concède à l'enfant le droit de s'amuser en lisant un texte spécialement conçu pour sa compétence de lecture limitée ; en échange de cette écriture qui facilite le plaisir et la compréhension, l'enfant renonce à son droit de contempler et de remettre en question l'idéologie génératrice du texte. Cette situation est semblable au contrat entre l'enfant (encore illettré) et le parent lorsque celui-ci lit à haute voix le livre préféré de celui-là, à condition, bien sûr, que cet enfant ne fasse pas d'interruption et qu'il ne pose pas trop de questions.

Les adultes, ayant tendance à percevoir leur pouvoir comme semblable à celui de l'auteur/narrateur, pourraient bien violer le contrat ; ils ne sont donc pas officiellement invités à la lecture des ouvrages de Malot. Dans l'incipit de *Sans Famille*, l'auteur désigne de façon explicite la lectrice visée par son œuvre, sa fille Lucie Malot :

A LUCIE MALOT

Pendant que j'ai écrit ce livre, j'ai constamment pensé à toi, mon enfant, et ton nom m'est venu à chaque instant sur les lèvres. – Lucie sentira-t-elle cela ? – Lucie prendra-t-elle intérêt à cela ? Lucie, toujours. Ton nom, prononcé si souvent, doit donc être inscrit en tête de ces pages : je ne sais la fortune qui leur est réservée, mais quelle qu'elle soit, elles m'auront donné des plaisirs qui valent tous les succès – la satisfaction de penser que tu peux les lire, – la joie de te les offrir.

HECTOR MALOT

---

référé, comme on l'a montré à un sujet qui en contrôlerait totalement l'identité, l'œuvre est, elle, garantie par son auteur... » (p. 34).

<sup>5</sup> François Caradec, Histoire de la littérature enfantine en France, Paris, Albin Michel, 1997, p.21.

On pourrait lire cette dédicace à la fois comme une invitation aux jeunes lecteurs qui, eux-mêmes enfants, s'identifient avec Lucie, et comme une interdiction posée contre la sorte de lecture *adulte* et critique que je suis en train de faire ici. Si l'objectif de l'auteur est de faire plaisir aux enfants, de leur inspirer l'émotion et l'intérêt (« Lucie sentira-t-elle cela ? – Lucie prendra-t-elle intérêt à cela ? »), toute lecture critique est une intrusion fâcheuse dans le texte, qui doit être plutôt un lieu privé, celui du club d'enfants. La dédicace fonctionne donc comme une sorte d'affiche placée à l'extérieur d'une petite cabane construite dans un arbre – 'Interdit aux adultes'. Une fois à l'intérieur, on n'a plus le droit de sortir et de revenir à tout moment, car « on ne peut pas à la fois être attiré et garder ses distances. L'enthousiasme ne se partage pas : il est entier ou il ne l'est pas. »<sup>6</sup> L'adulte est donc le bienvenu seulement s'il est prêt à se comporter comme un complice, à se taire en renonçant à son esprit critique, à ne pas déformer la lecture programmée de l'*œuvre*. Mais si le texte autoritaire « infantilise le lecteur, il lui offre en échange un réconfort paternel » car il « fait appel au besoin de certitude, de stabilité et d'unicité qui est un des éléments du psychisme humain ; il affirme des vérités, des valeurs absolues. »<sup>7</sup> La petite cabane métaphorique est construite par un adulte qui en garantit la stabilité pour que l'enfant (ou le lecteur complice) puisse consacrer toute son attention au plaisir mélodramatique qui lui est offert à l'intérieur de cet espace.

Lorsque nous parlons du lectorat immédiatement visé par Malot, il s'agit, comme le fait remarquer François Caradec, des enfants « bourgeois, puisque lecteurs avant que l'enseignement laïque ne fût obligatoire, en 1882 »<sup>8</sup> Ces enfants bourgeois font partie de

---

<sup>6</sup> Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914)*, Québec, Nuit Blanche, 1994, p.166.

<sup>7</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p.18.

<sup>8</sup> François Caradec, *op.cit.*, p.190.

cette classe sociale 'menacée' évoqué par Jean-Claude Vareille lorsqu'il explique l'une des fonctions du roman populaire : « Le roman populaire *exorcise* une angoisse : s'adressant à des couches sociales fragiles et les plus menacées par l'évolution, il leur propose le *rêve* d'une société stable, où chaque chose et chaque être occuperait définitivement la place qui lui est due... »<sup>9</sup>. Bien sûr, ce n'est qu'un rêve, ce que nous verrons dans la troisième partie de cette analyse où nous étudierons l'aspect féérique/utopique de l'espace malotien. Mais concentrons-nous pour le moment sur l'aspect *réaliste* de l'espace social malotien, ce qui aide l'auteur à « plonger le lecteur sous hypnose ». <sup>10</sup>

Comme Susan Rubin Suleiman l'a fait remarquer, l'auteur autoritaire « met en scène et suit les destins de personnages fictifs donnés comme réels, qui évoluent dans un monde qui correspond, au moins virtuellement, au monde de l'expérience quotidienne du lecteur. »<sup>11</sup> La description détaillée de chaque scène peut produire chez le lecteur, qui reconnaît les éléments esthétiques et normatifs du monde imaginaire, une illusion du réel extrêmement convaincante. Voilà donc l'une des stratégies textuelles que l'auteur peut employer pour produire un effet de glissement selon lequel le lecteur oublie le monde réel dans lequel il existe (et lit) et se trouve à l'intérieur du livre comme « personnage potentiel » :<sup>12</sup>

In an endeavor to make naturalization by the reader direct and immediate, the realistic text strives to assure transitivity and readability by anchorage in the reader's real or imaginary experience of the world. What underlies this is the will to conceal the artificiality of discourse. Thus the realistic text presents itself under the guise of the natural and uncontrived,

<sup>9</sup> Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.94.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.171.

<sup>11</sup> Susan Rubin Suleiman, *op.cit.*, Paris, PUF, 1983, p.21.

<sup>12</sup> Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.172.

becoming, as Julia Kristeva has written, 'un produit qui oublie l'artifice de la production'. It is discourse laden with allusion to the institutionalized values of a particular society at a given point in time and with devices which aim at reinforcing the communicative situation on the basis of those values.<sup>13</sup>

Il est vrai que *Sans famille* et *En famille* sont remplis de passages descriptifs qui servent à ancrer l'imagination du lecteur modèle (Lucie Malot ou ses contemporains) dans un espace virtuel qui ressemble au monde quotidien qu'il (ou elle) connaît. En fait, il suffit d'étudier l'incipit de *Sans famille* et d'*En famille* pour voir comment Malot produit cette illusion du réel dans lequel le lecteur modèle est immédiatement plongé. S'y trouvent non seulement des descriptions d'objets quotidiens (vêtements, nourriture, voitures, etc.) mais aussi des références explicites aux lieux et aux fêtes nationales réels. Par exemple, le nom 'Paris' est utilisé au moins six fois en huit pages au début d'*En famille*, et cinq fois en six pages dans l'incipit de *Sans famille* ; de même, le mot 'France' est prononcé au début de chaque livre. Tout comme le jeune lecteur arrive à s'orienter par rapport à Paris, il arrive à se situer dans le temps, car *Sans famille* commence «un jour de novembre », peu avant le mardi gras, tandis qu'*En famille* commence un samedi à trois heures (le jour avant la fête des Invalides), comme les tous premiers mots du livre l'indiquent : « Comme cela arrive souvent le samedi vers trois heures, les abords de la porte de Bercy étaient encombrés... » (p. 9). Puisque le lecteur ne risque pas de s'égarer dans un tel récit linéaire et chronologique se déroulant à l'intérieur d'un topos non équivoque et bien connu, on peut dire que ce genre de surcodage a pour effet de renforcer l'autorité

---

<sup>13</sup> Diana Sorensen Goodrich, The Reader and the Text: Interpretative Strategies for Latin American Studies, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1986, p.34.

discursive de l'auteur/narrateur, ce qui mène ce premier d'un bout à l'autre du discours social qui contient la leçon moralisatrice.

La description spatio-temporelle est donc importante pour le développement de ce que Diana Sorensen Goodrich appelle « the verisimilar », c'est-à-dire, « that which conforms with the opinion of the readers and is rooted in the cultural norms that lie at the base of schemata formation »<sup>14</sup>. Le 'verisimilar' dépend également des allusions faites aux valeurs institutionnalisées, tels l'importance de faire des économies, l'inviolabilité du mariage ou le respect pour les adultes (comme celui de Rémi pour Barberin malgré le comportement méprisable de ce dernier), ce que nous voyons dès le deuxième chapitre de *Sans famille*. Or, il serait possible de faire une analyse exhaustive de toutes les éléments réalistes de *Sans famille* et d'*En famille* qui encouragent « l'illusion référentielle du lecteur, en tentant d'éliminer la distance entre la fiction et la vie », c'est-à-dire le vécu du lecteur modèle (contemporain de Lucie Malot), pour qui les valeurs représentées semblent naturelles, voire indiscutables.<sup>15</sup> Mais la question de savoir comment Malot utilise les stratégies de la littérature réaliste pour programmer sa propre fille, dont il connaît à fond l'expérience quotidienne et la compétence littéraire, est moins intéressante que celle de savoir comment il pourrait réussir à programmer un lectorat plus étendu, surtout parce que le lectorat réel est toujours en train d'évoluer. Car il ne faut pas oublier que les œuvres de Malot restent populaires aujourd'hui, un siècle après leur publication, à une époque où le milieu social représenté ne ressemble guère à la réalité quotidienne du jeune lecteur moderne. Cela ne veut pas dire pour autant que l'enfant du XIX<sup>e</sup> siècle et

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>15</sup> Susan Rubin Suleiman, *op.cit.*, p.182.

celui de l'an 2000 n'ont rien en commun en ce qui concerne leur système de valeurs ; par contre, comme Bourdieu a amplement démontré dans *La Distinction : Critique sociale du jugement*,<sup>16</sup> les valeurs institutionnalisées de la France restent fondamentalement hégémoniques, malgré les transformations de l'espace social. Pourtant, l'identification et la naturalisation seront nécessairement moins automatiques, moins immédiates chez le lecteur moderne que chez le lecteur modèle.

Lorsqu'un auteur publie une œuvre monologique, il anticipe forcément la réaction du lecteur visé : «le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue [...] Toutes les formes rhétoriques, monologiques, de par leur structure compositionnelle sont fixées sur un interlocuteur et sur sa réponse. »<sup>17</sup> Cependant, si l'auteur vise à mettre à jour une véritable œuvre dont l'influence idéologique/pédagogique durera, il ne peut pas compter sur l'effet d'une seule forme rhétorique comme la description réaliste, quel que soit le poids persuasif de cette forme à l'époque où il écrit. Autrement dit, l'auteur ne peut ni ignorer l'histoire et ses aléas, ni refuser de reconnaître le dynamisme de la société, qui est constamment en train de se renouveler, de se réinventer. Le romancier sait très bien que la société va changer : vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle est même en train de changer devant ses yeux, d'où sans doute la motivation de Malot pour publier un discours monologique qui incarne des valeurs régressives. Mais s'il écrit un roman réaliste, avec le temps, le monde imaginaire du texte ressemblera de moins en moins au monde réel du lecteur et, en principe, l'illusion du réel sentie par ce dernier diminuera. Voilà pourquoi le romancier pédagogique doit employer

<sup>16</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

<sup>17</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.103.

des stratégies qui ne sont pas totalement tributaires de l'activation d'une 'encyclopédie' précise (définie par le lieu et l'époque où vit le lecteur) pour s'assurer une transmission et une 'naturalisation' des valeurs culturelles qui sont à la base de son idéologie.

Mais avant d'aborder le problème des stratégies rhétoriques esthétiques qui ne dépendent pas tout à fait d'une encyclopédie du monde spécifique, parlons d'abord de l'intertextualité en posant la question de savoir si elle a pour effet d'ouvrir *Sans famille* et *En famille* au dialogue plurilinguistique.

### L'Intertextualité centripète

Dans le deuxième chapitre, nous avons montré que *Sans famille* et *En famille* se construisent sur la base de forces centripètes dont l'idéologie sexiste de Malot constitue le centre. Mais nous n'avons pas encore considéré le phénomène de l'intertextualité. Or, dans son introduction à l'intertextualité, Nathalie Piégay-Gros constate que « le roman peut également intégrer différents genres qui lui sont hétérogènes, qu'ils soient littéraires (poèmes, nouvelles....) ou non (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux...). Le roman est donc fondamentalement hybride et dialogique. »<sup>18</sup> Pourtant, même si nous acceptons que l'intertextualité implique une relation dialogique entre l'auteur et d'autres locuteurs à travers le texte, cela ne veut pas dire pour autant que le jeune lecteur peut profiter de la voie de communication ouverte par l'intertextualité pour remettre en question les préceptes fondamentaux du livre (nous hésitons même à l'appeler un roman, pour des raisons que nous avons déjà explorées) qu'il est en train de

lire, c'est-à-dire pour *dialoguer*. Au contraire, le lecteur de *Sans famille* ou d'*En famille* reste muet, malgré l'intertextualité, et cela, pour plusieurs raisons : D'abord, il est fort douteux que l'enfant ait développé les compétences de lecture nécessaires pour analyser le sens particulier d'une référence ou d'une allusion (une trace) en tenant compte à la fois de la similarité, des différences et de l'ironie – il comprendra uniquement les traces intertextuelles qui sont posées pour que l'auteur/narrateur puisse les affirmer ou les nier (et cette négation doit être directe et non ambiguë pour que l'enfant ne comprenne pas le sens opposé de la trace). De même, le rythme rapide des épisodes empêche le lecteur de contempler la trace qu'il vient de reconnaître, car il a hâte d'arriver à la fin de chaque épisode pour savoir comment le héros sortira du conflit ou de la crise qui fait avancer l'action. Finalement, il faut tenir compte du fait qu'à l'époque où Malot écrit, «la fiction pour les petits est presque exclusivement 'réaliste', à l'exception des contes d'animaux », et qu'il s'agit pour la plupart d'un réalisme *régressif*.<sup>19</sup> Puisque la littérature réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle est dans l'ensemble monologique (que la thématique soit régressive ou révolutionnaire), l'existence inévitable de l'intertextualité chez Malot ne veut pas dire que les œuvres de ce dernier s'ouvrent aux forces centrifuges. Au contraire, une trace qui renvoie le lecteur à un autre texte autoritaire ne fait que renforcer l'autorité discursive de l'auteur/narrateur, parce qu'aucun de ces textes ne permet au lecteur de *dialoguer*. Dans cette perspective, la trace renvoie aussitôt le lecteur au centre idéologique du premier livre, ce qui renforce l'action centripète au cœur de *Sans famille* et d'*En famille*. Ou, comme l'a fait remarquer Suleiman, quand l'intertexte est «nié » ou «affirmé », comme

---

<sup>18</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op.cit.*, p.27.

<sup>19</sup> Marc Angenot, 1889: Un état du discours social, Montréal, Éditions du Preambule, 1989, p.1063.

dans le cas des références bibliques, l'espace intertextuel peut être «alors non pas dialogique, mais monologique – et cela malgré la co-présence de ‘plusieurs discours’ . »<sup>20</sup>

Bien sûr, l'auteur ne peut même pas s'assurer que les traces les plus évidentes qu'il sème à bon escient dans ses romans seront remarquées par le jeune lecteur, car «empirically, the power of intertextuality is a function of the specific reader's competence. »<sup>21</sup> Malot peut effectivement cribler son œuvre des traces du canon littéraire des enfants, ainsi que d'autres sources écrites, mais il n'en reste pas moins que le lecteur, dont la compétence de lecture est limitée, ne repérera pas nécessairement toutes ces traces. Etant donné que «intertextuality will remain purely virtual and latent unless it is activated by the reader, » l'auteur doit s'assurer que le sens de son œuvre ne repose pas uniquement sur la reconnaissance et la compréhension de telle ou telle trace intertextuelle.<sup>22</sup> Pour cette raison, l'intertextualité dans *Sans famille* et *En famille* sert à renforcer l'idéologie de Malot, mais ne modifie pas le sens de l'œuvre. Pour démontrer ce principe, prenons donc quelques exemples des relations intertextuelles qui s'établissent entre les œuvres de Malot et certains 'romans' enfantins canoniques dont la publication a précédé celle de *Sans famille* et d'*En famille*. Une courte étude des allusions aux œuvres de Daniel Defoe et de Mme de Ségur nous semble pertinente, étant donné qu'«il y a certainement une période d'adolescence où l'on juge un livre par rapport à Robinson Crusoé ou à Mme de Ségur. »<sup>23</sup> Limitons notre discussion aux relations du pouvoir et aux

---

<sup>20</sup> Susan Rubin Suleiman, *op.cit.*, p.60.

<sup>21</sup> Diana Sorensen Goodrich, *op.cit.*, p.67.

<sup>22</sup> Diana Goodrich Sorensen, *op.cit.*, p.67.

<sup>23</sup> Alfred Jarry cité dans François Caradec, *op.cit.*, p.97.

relations d'amitié entre certains personnages, ce qui est immédiatement remarquable pour le lecteur qui connaît l'histoire de Robinson Crusoé ou celle du Général Dourakine.<sup>24</sup>

*Robinson est à Vendredi ce que Rémi est à Mattia*

Rappelons que, dans la deuxième partie de *Sans famille*, Rémi devient le 'maître' du petit Mattia en sauvant la vie de l'orphelin : « Je n'étais pas riche, mais je l'étais assez pour ne pas laisser ce pauvre enfant mourir de faim » (p. 19). Cette situation se compare-t-elle à l'épisode encore plus dramatique où Robinson tue d'un coup de fusil les deux 'sauvages' qui chassent Vendredi ? On pourrait croire que les mots « mourir de faim » étaient purement allégoriques, si Rémi n'avait pas insisté sur la gravité de la situation : « et je courus chez un boulanger dont la boutique faisait le coin de la rue ; bientôt je revins avec une miché de pain que je lui offris ; il se jeta dessus et la dévora » (p. 19). Dans la perspective des personnages, c'est une question de vie ou de mort. Bien sûr, Robinson sauve Vendredi avec l'intention explicite de se procurer un esclave, tandis que Rémi sauve Mattia par un sentiment de devoir charitable ; mais en fin de compte, leurs motivations diffèrent à peine, car chacun se sent isolé, seul au monde. Pour cette raison, au bout d'un certain temps, une affection presque familiale (père-fils) se développe entre Robinson et Vendredi. Pourtant, l'amitié ne bouleverse point la répartition des pouvoirs. Comme Robinson, Rémi sent le poids de sa responsabilité en tant que maître ; après tout, il doit subvenir à l'alimentation, à l'éducation (Vendredi apprend à parler l'anglais, tandis

---

<sup>24</sup> Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, Paris, Gallimard, 1959 ; Sophie de Ségur, *Le général Dourakine*, Paris, Gallimard, 1979.

que Mattia apprend à le lire), et à la formation morale de Mattia, son élève, tout en supportant les bêtises du garçon ignorant (rappelons les résultats désastreux lorsque ce dernier fait peur à la vache en jouant une ‘fanfare de parade’ sur son cornet à piston) (p. 156). En échange de sa ‘protection’, Rémi revendique le droit de faire travailler Mattia tout en contrôlant tous les profits de ce travail, ainsi que les biens matériels qu’ils ont à leur disposition, comme le fait également Robinson. Ce dernier enseigne à Vendredi à faire du pain, mais il continue à rationner la nourriture de son esclave ; de même, Rémi enseigne la musique à Mattia pour que celui-ci joue de ‘beaux airs’ pour gagner leur pain, alors que celui-là contrôle la distribution de l’argent en décidant de faire des économies afin d’offrir une vache à mère Barberin. La relation de domination totale (mais amicale) entre les maîtres et leurs sous-fifres subordonnés fonctionne selon une période probatoire où ces premiers apprennent à exploiter pleinement leur pouvoir, dont la légitimité n’est pas encore reconnue par la société. Il faut remarquer qu’avant de trouver leurs laquais, Robinson et Rémi sont déjà les maîtres de chiens fidèles mais, malgré l’intelligence de ces animaux, ils ajoutent peu à l’apprentissage de la *domination* (par rapport à Mattia ou à Vendredi), car ils obéissent presque automatiquement aux ordres, et qu’ils ne peuvent pas parler pour répondre indépendamment (insolemment) à leurs maîtres. C’est donc grâce à la domination de Mattia et de Vendredi que Rémi et Robinson sont formés pour remplir leur rôle de maître d’un royaume (la famille ou l’île) et de ses grandes entreprises. Au lieu d’ouvrir *Sans famille* à un discours plurivocal, l’intertextualité renforce plutôt l’idéologie hégémonique et paternaliste qui est au centre et de cette œuvre fermée et de *Robinson Crusoé*. Passons maintenant à une analyse du *Général Dourakine* et de sa relation à *En famille* pour voir si les mêmes principes se maintiennent.

*Le Général est à Natalie ce que M. Vulfran est à Perrine*

On pourrait également étudier le lien intertextuel qui rattache *Sans famille* à l'œuvre de Mme de Ségur. Par exemple, dans *L'Ange-Gardien*, Moutier (grâce à son chien, *Capitaine*) trouve Paul et Jacques en bordure d'une route dans une scène semblable à celle où Rémi est trouvé par M. Acquin (grâce à *Capi*, «autrement dit *Capitano* en italien» - p. 42), avant que ces garçons ne soient réunis avec leur vraie famille. Mais une discussion des relations de pouvoir entre le Général Dourakine et Mme Dabrovine (Natalie), sa nièce, et celles qui relient M. Vulfran et Perrine est encore plus révélatrice. Nous avons vu que, pour arriver au sommet de sa trajectoire (au sens bourdieusien), Perrine doit forcément se faire aimer de son grand-père riche et puissant, tâche qui demande non seulement un comportement passif, obéissant et sympathique, mais aussi une renonciation définitive à son droit de s'exprimer. Dès son arrivée à Maracourt, Perrine se trouve sous le regard scrutateur de Talouel, sous-directeur de M. Vulfran, à qui le maître aveugle demande une description et une évaluation de sa physionomie : « une jeune fille de douze à treize ans qui n'a pas l'air bête du tout » (p. 29). Pourtant, M. Vulfran ne se contente pas des descriptions des autres, car il interroge Perrine constamment afin de juger lui-même la valeur de toutes ses réponses. Il décide bientôt de mettre le caractère de Perrine à l'épreuve : « tu vas aller à la caisse où l'on te remettra une fiche pour que tu prennes, chez Mme Lachaise, ce qu'il te faut en vêtements, linge de corps, chapeau, chaussures ... Tu es libre de choisir ce que tu voudras, mais n'oublie pas que ce choix me fixera sur ton caractère » (p. 60). Perrine, qui est en deuil (comme Natalie), se trouve donc sur la corde raide, parce qu'il faut choisir des vêtements

dignes de la traductrice de M. Vulfran, tout en faisant preuve de bon sens, c'est-à-dire en devinant ce qui serait pour ce dernier une dépense raisonnable et non extravagante. Une situation parallèle s'institue lorsque Natalie arrive chez le Général, qui proclame : «tu y seras comme chez toi, et je veux que tu y jouisses de la même autorité que moi-même » (p. 69). Comme Perrine, Natalie réalise immédiatement que 'l'autorité' que le maître souverain lui accorde est provisoire, car elle dépend entièrement de sa bonne volonté et de sa *reconnaissance* (au sens bourdieusien) des lois tacites de l'espace paternaliste chez le Général : « Je n'abuserai pas de votre permission, mon bon oncle » (p. 69). En fait, l'autorité des femmes dans l'œuvre de Mme de Ségur est tout aussi illusoire que dans l'œuvre de Malot, car en *reconnaissant* la répartition des pouvoirs, la femme accepte que ses actions et ses paroles se conforment aux attentes de l'homme. La belle Natalie devient, comme Perrine, une sorte de conseillère privée du maître; sa voix trouve donc sa résonance (à l'intérieur de l'espace social fictif) seulement par l'intermédiaire de l'homme (p. 77). Si le lecteur réussit à repérer les similarités superficielles entre Perrine et Natalie, par exemple leur situation de départ, leur beauté, leur esprit de charité, etc., les règles de la division sexuelle et l'incontestabilité de la domination masculine chez Malot sont renforcées par ces traces intertextuelles. D'ailleurs, même si Perrine n'est pas véritablement juxtaposée à une femme vicieuse, le lecteur qui connaît *Le Général Dourakine* sait déjà quel destin est réservé à la femme qui s'oppose au modèle de Perrine ou de Natalie : Mme Papofski, la méchante sœur de cette dernière, ne reconnaît pas l'autorité du Général, et elle essaie d'usurper le pouvoir de son oncle ; elle finit donc par mourir de désespoir lorsqu'elle découvre que son arrivisme dépravé a échoué. Aussi l'idéologie de Malot est-elle renforcée par l'intertextualité repérée parce qu'elle est

corroborée non seulement par la répétition de la *thèse* mais aussi par une référence indirecte et logique à l'*antithèse*.

De même que l'écriture réaliste dépend d'une encyclopédie du monde réel chez le lecteur pour produire l'illusion du réel – ce qui rend directe et immédiate la naturalisation des valeurs idéologiques au centre de l'œuvre – de même l'intertextualité dépend d'une encyclopédie littéraire pour produire son effet, ce qui, dans les œuvres de Malot, consiste à soutenir de façon redondante ces mêmes valeurs. Cependant, comme nous l'avons constaté à propos du réalisme, l'auteur autoritaire ne saurait dépendre entièrement des compétences empiriques du lecteur, car aucun lecteur n'est égal, et la compétence empirique du lectorat évolue dans le temps. Même si Malot résiste à l'interprétation dialogique de ses œuvres en renvoyant uniquement à d'autres œuvres monologiques, un auteur moderne pourrait théoriquement ouvrir son propre texte à un dialogue avec *Sans famille* ou *En famille*, instaurant ainsi une sorte d'échange réciproque selon lequel les ouvrages de Malot pourraient être *réinterprétés*, c'est-à-dire véritablement critiqués. En réalité, les œuvres de Malot sont si souvent imitées ou louées de façon respectueuse que la seule critique légèrement négative que j'aie découverte en étudiant les hagiographies de Malot consiste en une remarque ironique formulée par François Caradec, qui définit *Sans famille* tout simplement comme un «roman habile» : «Le dernier chapitre s'intitule *En famille*, ce qui sera le titre d'un autre roman d'Hector Malot (1893) [...] (Je profite de l'occasion qui m'est donnée de remercier publiquement mes parents de ne pas m'avoir infligé cette lecture dans mon enfance) ».<sup>25</sup> Hector Malot savait sans doute fort bien que l'effet rhétorique du réalisme et de l'intertextualité n'est ni universel ni éternel,

parce que son écriture est un chef-d'œuvre de ce que nous appellerons la 'redondance spéculative', c'est-à-dire l'intégration de l'idéologie à tout niveau du procès créatif afin d'inculquer certaines valeurs à un lectorat indéfini et instable.

Malot spécule non seulement sur la réception de ses livres par le lecteur modèle, mais aussi sur la nature psychologique et cognitive de l'enfant en tant qu'être humain, et il profite de sa compréhension de la psychologie enfantine pour affirmer – et réaffirmer – son idéologie autoritaire. Il s'agit de plaire à l'enfant à tous les niveaux pour garantir la complicité de ce dernier – c'est-à-dire d'en faire un Mattia ou un Vendredi – d'où d'ailleurs le vrai talent de Malot. Il sait profiter de l'égoïsme de l'enfant en le flattant de sa 'perspicacité' lorsque ce dernier se met d'accord avec le narrateur quant au sens et à la valeur des éléments qui renvoient à sa propre expérience vécue, lorsqu'il identifie une trace intertextuelle<sup>26</sup> ou lorsqu'il comprend un fait ou devine la suite logique d'un événement, comme dans le dénouement de *Sans famille* où le narrateur dit : «Ma femme, vous l'avez deviné, et il n'est pas besoin que je le dise, n'est-ce pas ? ma femme, c'est la petite fille aux yeux étonnés, au visage parlant que vous connaissez, c'est Lise, la petite Lise, fine, légère, aérienne » (p. 372). Comme nous le verrons dans la prochaine partie de cette analyse, l'auteur flatte le lecteur également en l'invitant (voire en l'obligeant) à jouer le rôle d'«adjuvant réel, c'est-à-dire pseudo-intradiégétique»<sup>27</sup> en manipulant le goût de l'enfant pour le mélodrame au dénouement heureux. En fait, les chapitres courts et (normalement) achevés de *Sans famille* et d'*En famille* fonctionnent un peu comme les aventures de Superman, c'est-à-dire selon une formule qu'explique

---

<sup>25</sup> François Caradec, *op.cit.*, p.198.

<sup>26</sup> Voir à ce propos Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

<sup>27</sup> Susan Rubin Suleiman, *op.cit.*, p.179.

Umberto Eco en disant, « A novel by Souvestre and Allain or by Rex Stout is a message which informs us very little and which, on the contrary, thanks to the use of redundant elements, keeps hammering away at the same meaning which we have peacefully acquired upon reading the first work of the series. »<sup>28</sup> Mais ils fonctionnent avant tout comme des contes de fées enfermant le lecteur/auditeur à l'intérieur d'un espace magique et clos.

### Romans réalistes ou contes de fées

A l'époque où Malot a écrit *Sans famille* et *En famille*, les *Contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault circulaient depuis deux siècles. Ce petit livre avait survécu à une époque marquée par «les découvertes scientifiques, les progrès techniques, la guerre, la misère, les rigueurs de l'absolutisme » ainsi que par la Révolution Française et la révolution industrielle : il avait connu le genre de succès international et durable auquel un auteur de livres pour enfants n'oserait guère songer.<sup>29</sup> Même de nos jours, le livre de Perrault reste «le seul classique que chacun de nous sache par cœur avant d'aller en classe, le seul qu'il ait lu avant de savoir lire, le seul aussi dont il gardera le souvenir même s'il n'aime pas la lecture et s'il ne le relit pas. »<sup>30</sup> Pourrait-on donc comparer la durabilité remarquable des contes de Perrault à celle de *Sans famille* et d'*En famille* puisque ces dernières œuvres restent populaires aujourd'hui malgré le mouvement frénétique d'un siècle ébranlé par deux guerres mondiales et la révolution

<sup>28</sup> Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, p.120.

<sup>29</sup> Marc Soriano, *Les Contes de Perrault: Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968, p.342.

technologique ? On aurait tort de comparer les œuvres de Malot aux contes de Perrault en les traitant comme des unités indépendantes les unes des autres. Il ne s'agit pas d'une production et d'une réception d'entités parallèles qui traversent l'histoire en zigzaguant et en s'entrecroisant, mais plutôt d'entités qui existent sur le même plan, sur la même ligne historique, les unes suivant les autres de façon dépendante. La publication des contes de fées avait mis à l'épreuve certaines stratégies textuelles que Malot avait donc à sa disposition lorsqu'il a écrit ses propres livres pour enfants ; c'étaient non seulement des formules esthétiques garanties par l'histoire de la réception, mais aussi une certaine compétence culturelle chez ses enfants-lecteurs, car tout le monde connaissait les contes de Perrault, du moins en France. De même, ayant lui-même prouvé, avec le grand succès de *Sans famille*, l'efficacité immédiate de la formule empruntée à l'écriture féerique ainsi que l'exploitation d'une 'encyclopédie' littéraire assurée, Malot répète cette formule pour écrire *En famille* (qui était sans doute destiné aux jeunes filles) tout en opérant «un compromis plus ou moins machiavélique entre un mandat exclusif de moralisation et des concessions faites à des penchants 'naturels' dont on veut tirer le meilleur parti, esprit d'aventure des garçons, espièglerie et sentimentalité des filles. »<sup>31</sup> Nous préciserons par la suite l'usage que Malot fait de la formule féerique pour renforcer son idéologie sexiste, et pour assurer sa transmission en dépit de la diversité et de l'évolution inévitable du lectorat.

Or, lorsque nous parlons de l'écriture féerique, nous ne prétendons pas que nos observations se limitent à l'écriture de Perrault ; au contraire, les définitions, les

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>31</sup> Marc Angenot, *op.cit.*, p.1072.

classements, et les descriptions des mécanismes féeriques proviennent d'une étude de l'écriture féerique en général, surtout les contes qui se trouvent dans le *Cabinet des fées*,<sup>32</sup> y compris ceux des précieuses (Mme de Villeneuve, Mlle l'Héritier, Mme Leprince de Beaumont, Mme d'Aulnoy, Mme de Sévigné etc.) et d'autres conteurs (Jean de Mailly, Philippe de Caylus, etc.). Cependant, nous nous concentrerons sur les contes de Perrault, en y puisant nos exemples, et cela, pour deux raisons : D'abord, il y a une référence explicite au Petit poucet dans les titres de *Sans famille* : 'Je rencontre un géant chaussé de bottes de sept lieues'. Puis, les contes de Perrault sont, bon gré mal gré, les seuls, à l'exception de *La Belle et la Bête*, qui ne sont pas tombés dans l'oubli ; par exemple, qui sait raconter par cœur *Les Aventures de Finette* de Mlle l'Héritier, *Prince Désir et Princesse Mignonne* de Mme Leprince de Beaumont ou encore *Belle-Belle ou Le chevalier fortuné* de Mme d'Aulnoy, tous populaires à leur époque ? Par rapport à ces ouvrages plus ou moins oubliés, les contes de Perrault représentent pour l'enfant du monde occidental un point central dans son système de références, son encyclopédie littéraire. L'œuvre de Perrault est pour l'enfant moderne ce que l'œuvre de Proust est pour Roland Barthes, c'est-à-dire «l'œuvre de référence, la mathésis générale, la mandala de toute la cosmologie littéraire.»<sup>33</sup> C'est donc en étudiant les similarités, quant aux stratégies esthétiques et rhétoriques, entre l'œuvre de référence, c'est-à-dire celle de Perrault, et celle de Malot, que nous examinerons la question de savoir comment *Sans famille* et *En famille*, qui étaient créés selon des forces centripètes et closes, durent malgré le déroulement du temps et l'évolution inévitable des idées et des mœurs.

<sup>32</sup> Un énorme recueil de récits merveilleux rédigé en 1785 par le chevalier de Mayer.

<sup>33</sup> Barthes, Roland, *Œuvres complètes : Tome II, 1966-1973*, Paris, Seuil, 1994, p.1512.

Même si Marc Soriano a pu constater qu'«un conte est d'abord une forme esthétique, qui suppose une organisation complexe de motifs et de traits [et qu'] une forme esthétique, une fois qu'elle est créée, a une certaine sorte d'existence propre qui peut se maintenir un certain temps, même si les idées qu'elle contenait sont devenues incompréhensibles », il a toutefois du mal à expliquer la popularité des contes de Perrault.<sup>34</sup> Il finit par suggérer que les contes en général «ont traversé sans altération importante des siècles et peut-être des millénaires [parce qu'ils] correspondent à de mystérieuses constantes de l'âme humaine » et que certains thèmes sont particulièrement durables parce que certains «rapports sociaux ou économiques » sont plus ou moins éternels.<sup>35</sup> Je suis d'accord avec Soriano quant à l'existence d'une forme esthétique propre, mais je maintiens qu'il est inutile de chercher une explication de la durabilité d'un livre classique dans la *thématique* seule, aussi éternelle ou fondamentalement *humaine* qu'elle soit, parce qu'au cours de l'histoire il y a d'innombrables contes et livres pour enfants, qui ont une thématique semblable à celle des contes de Perrault, mais qui ont été abandonnés.<sup>36</sup> Alors, qu'est-ce qui distingue un ouvrage pour enfants d'un chef-d'œuvre, d'un classique, d'un *Sans famille* ? La réponse se trouve peut-être dans les relations complexes entre l'auteur, le héros, et le lecteur, ce que nous révélerons dans une étude des relations esthétiques entre ce 'roman réaliste' et le modèle archétype préexistant, le conte de fées de Perrault.

Avant d'aborder le problème des relations entre l'auteur, le héros, et le lecteur, répondons d'abord à la question de savoir si les 'romans' de Malot remplissent les

---

<sup>34</sup> Marc Soriano, *op.cit.*, p.469.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.344.

<sup>36</sup> Voir à ce propos Paul Hazard, *Les Livres, les enfants et les hommes*, Paris, Flammarion, 1932.

conditions d'un conte de fées, tel que défini par Raymonde Robert. Il faut remarquer que ce n'est pas le contenu, c'est-à-dire les thèmes et les motifs, qui distingue les contes de fées d'autres genres littéraires. Il serait donc inutile d'analyser les motifs 'féeriques' tels que le pouvoir et les richesses (qui sont représentées par les vêtements, les moyens de transport, la cuisine, les habitations, etc.), la transformation, les trajets et les déplacements, etc., même si ces motifs font ressembler *Sans famille* et *En famille* à l'écriture féerique d'une façon plutôt superficielle. L'analyse des thèmes et des motifs est pertinente seulement si elle nous aide à voir les «trois points fondamentaux qui définissent l'écriture féerique», éléments qui doivent «intervenir tous les trois à la fois avec l'intensité maximale» :<sup>37</sup>

- 1) *Les assurances explicites de la réparation du méfait* ; formulées de manière diverse et toujours redondante, elles installent la certitude de l'échec de l'agression avant même l'intervention des agresseurs.
- 2) *La mise en évidence du destin exemplaire du couple héroïque* par un système particulièrement efficace qui répartit les attributs physiques ou moraux selon les deux catégories antagonistes des héros et des personnages adjuvants d'une part, des anti-héros et des personnages agresseurs d'autre part.
- 3) *L'instauration d'un ordre féerique exclusif* par lequel le micro-univers du conte merveilleux est constitué comme référence absolue et suffisante.<sup>38</sup>

Puisque nous avons traité, en d'autres termes, ce deuxième point dans notre premier chapitre et ce troisième point dans notre deuxième chapitre, concentrons-nous maintenant sur le premier point. Dans les contes de fées, une scène des dons (comme celle de *La Belle au bois dormant*, par exemple) suffit normalement pour assurer la réparation du méfait ; pourtant, ce n'est pas le seul moyen d'éliminer toute la possibilité d'échec chez

---

<sup>37</sup> Raymonde Robert, Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XII<sup>e</sup> siècle à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle,

le héros. Comme dans *Le Petit poucet*, l'absence d'une véritable scène de dons dans *Sans famille* est comblée par l'attribution de «qualités qui vont, non seulement marquer [le héros] comme être exceptionnel, mais surtout préparer le dénouement.»<sup>39</sup> Dans cette perspective, la scène au début de *Sans famille* où mère Barberin décrit comment son mari a trouvé Rémi fonctionne comme une scène de dons : « C'était un beau garçon de cinq ou six mois, rose, gros, gras, superbe ; les langes et les linges dans lesquels il était enveloppé disaient clairement qu'il appartenait à des parents riches [...] c'était un bel enfant, sain, solide, qui ne serait pas difficile à élever» (p. 31). Voici un cas où le motif des vêtements souligne la réparation du méfait : dès le départ, le caractère *noble* de Rémi, signalé par ses vêtements luxueux, assure la victoire de ce dernier aux dépens de ses agresseurs. Autrement dit, le destin de cet être *sérieux* (au sens bourdieusien) est garanti parce que, dans l'espace social malotien comme dans le monde féerique, il y a toujours une relation de cause à effet, corrélation positive entre les dons d'un personnage et sa réussite. Etant donné sa connaissance des contes de fées, l'enfant-lecteur comprend sans la moindre hésitation que Rémi réussira à réparer le méfait (la séparation de sa famille), ce qui permet à ce premier de glisser, *en toute sécurité*, dans l'univers fictif comme un pseudo-adjutant ou, à la limite, comme le héros lui-même par un effet d'identification substitutive (ce que nous verrons plus loin).

Dans *En famille*, par contre, il y a des moments où la lectrice pourrait se sentir moins tranquille à l'intérieur du monde fictif, à côté (ou à l'intérieur) de Perrine, car ce personnage féminin ressemble un peu trop au Petit chaperon rouge, petite fille naïve qui

---

Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982, p.36.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 36-37.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 57.

s'égare avant d'arriver chez sa grand-mère (rappelons que Perrine est censée gagner à pied Maracourt, ville de son grand-père), et qui finit par se faire manger par un loup. Néanmoins, cette correspondance avec *Le petit chaperon rouge*, seul conte de Perrault qui finit mal, n'est pas la seule à s'établir entre les contes et *En famille*. Il reste que Perrine ressemble plus à Cendrillon qu'au Petit chaperon rouge, et qu'elle est également dotée de tous les dons nécessaires pour sa réussite, y compris la bonté, la douceur, et une beauté qui n'est amoindrie ni par la misère de l'existence<sup>40</sup> ni par les vêtements humbles (rappelons que le gentilhomme qui fait l'essai de la pantoufle trouve Cendrillon «fort belle» malgré ses «méchants habits»).<sup>41</sup> Tout comme la Fée Marraine de Cendrillon lui offre des dons matériels, la mère de Perrine lui offre un don matériel avant de mourir : l'acte de mariage de la mère de Perrine fonctionne comme la pantoufle de verre de Cendrillon, car il permettra à la fille (dont la parole d'honneur ne suffirait pas) de prouver son identité une fois qu'elle aura réussi à se faire aimer, par le truchement d'une ruse où elle cache son nom. La jeune lectrice, qui connaît par cœur l'histoire de Cendrillon, n'a pas besoin de repérer cette dernière allusion symbolique ; il suffit d'être convaincue de la beauté, de la bonté et de la douceur de Perrine pour savoir que cette dernière, fille *sérieuse*, réussira à réparer le méfait, c'est-à-dire le fait d'être toute seule au monde, séparée de l'homme riche et puissant qui finira par l'aimer et la protéger.

Ce dénouement heureux est un élément central du plaisir qu'éprouve le lecteur/lectrice de la littérature d'évasion, car il/elle veut s'insérer dans le monde fictif en tant que personnage possible, se fiant à la sécurité fournie par les règles féeriques. Cette

---

<sup>40</sup> Voir *En famille*, p.11.

<sup>41</sup> Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Gallimard, 1988, pp.80 et 88.

impression de sécurité lui permet de rejeter le monde réel comme *autre* et de profiter des sentiments hédonistes provoqués par le mélodrame :

part of the pleasure has to do with the sense of security provided by the fact that he is sliding into the site of mere make-believe; he slips into the fictive lovers' base scheme while keeping minimal contact with the space outside the frame as he enjoys the softness of the velvet [chair] and a peripheral awareness of his surroundings.<sup>42</sup>

Chez l'enfant, ce 'contact' avec le monde réel peut être minimal, car l'auteur garantit un «monde magique (clos) [où] le hasard ne saurait exister [et où] il y a Volonté, Ordre, Sens », c'est-à-dire un monde *confortable*.<sup>43</sup> Non seulement l'auteur enfonce l'enfant dans le monde magique, mais il l'y retient fermement en réduisant, ou en éliminant, l'inattention de ce dernier, qui pourrait être tenté de quitter de la page ses yeux. Malot accomplit cela en divisant le livre en chapitres qui fonctionnent plus ou moins comme une série de contes : les épisodes sont courts et rapides, bien qu'ils ne soient pas parfaitement achevés (souvent le bon n'est pas encore compensé ou le mauvais pas encore puni). Si cet inachèvement est nécessaire pour faire avancer le récit, il n'en reste pas moins que les chapitres inachevés ne sont que des stades inévitables vers l'achèvement : le dénouement heureux. L'inachèvement ne compromet donc pas la sécurité de l'enfant, parce qu'il sait que, dans les contes de fées, le temps est un phénomène binaire : il se divise en *Avant* et *Après*. Etant donné que, selon le paradigme féerique, l'Après est d'emblée garanti par les dons du héros, le lecteur laisse à l'auteur/narrateur le bénéfice du doute au cours de l'Avant, se permettant de goûter pleinement le plaisir du mélodrame sans pourtant s'inquiéter pour le héros. Le plaisir

---

<sup>42</sup> Diana Sorensen Goodrich, *op.cit.*, p.19.

<sup>43</sup> Jean-Claude Vareille, *op.cit.*, p.107.

qu'on éprouve en s'insérant dans les tristes aventures de Rémi ou de Perrine n'est pas contradictoire (en ce sens qu'on *profite* de la malchance du héros), pourvu que ces aventures existent dans l'Avant (*avant* que Rémi ne reconstitue sa famille noble et son héritage ; *avant* que Perrine ne se fasse aimer de son grand-père).

La *clôture* idéologique d'un texte assure le succès des 'bons' et la chute des 'mauvais' – tels que définis par l'auteur autoritaire, en même temps qu'il garantit le fonctionnement féerique de l'univers fictif. Voilà ce qui nous permet de classer l'œuvre de Malot comme un «texte de plaisir», c'est-à-dire «celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture.»<sup>44</sup> Cette pratique confortable de la lecture est précisément ce qui explique la popularité durable de *Sans famille* et d'*En famille* : l'enfant qui aime les contes de fées aime les textes de plaisir, les textes clos. Pour la critique, il ne s'agit donc pas d'identifier des thèmes universels et éternels contenus dans l'œuvre, mais de comprendre la relation de pouvoir qui lie l'auteur et le jeune lecteur, relation inscrite à la fois dans le texte et dans la culture. L'enfant, pour qui les contes de fées constituent un livre de référence, a l'habitude de jouer un rôle passif ; il sait occuper, «par rapport à celui qui écrit, une position analogue à celle du public vis-à-vis d'un orateur, d'un professeur ou d'un prédicateur», c'est-à-dire une position semblable à celle du héros, dont la parole et les idées sont contrôlées par l'auteur, celui qui garantit en même temps la sécurité et l'achèvement euphorique de ce dernier.<sup>45</sup> Il n'y a donc aucun conflit entre la relation auteur-lecteur qui est inscrite dans *Sans famille* et *En famille* et celle qui est

---

<sup>44</sup> Roland Barthes, *op.cit.*, p.1501.

<sup>45</sup> Susan Rubin Suleiman, *op.cit.*, p.37.

inscrite dans n'importe quelle culture qui inclut les contes de fées dans son canon littéraire.

Comme le Petit chaperon rouge se fie au loup, le lecteur naïf accepte en toute confiance la bonne volonté de l'auteur/narrateur adulte flatteur, et tombe donc dans une sorte de piège tendu à tous les lecteurs qui accordent volontiers une autorité totale à l'illusion du réel. Ainsi, comme l'observe Jean-Claude Vareille :

l'œuvre populaire saute, bondit dans la vie ; franchissant la barrière invisible qui sépare le lu du vécu, elle interpelle, elle crie, elle hurle, elle tempête, elle frappe, dévore le lecteur halluciné. Interviennent ici à la fois une urgence et une agressivité, orale essentiellement : le lecteur 'dévore' le livre – mais, en réalité, c'est lui qui est dévoré, englouti, transporté ailleurs et vaporisé.<sup>46</sup>

Le lecteur ne se trouve donc plus au même niveau diégétique que l'auteur, mais plutôt au même niveau que le héros, là où personne n'a le droit de dialoguer, c'est-à-dire où il est rendu muet. *privé de son existence*. C'est ainsi que Malot réussit à opérer ce que Bakhtine explique comme l'idéal de «l'esthétique expressive» : «...la valeur esthétique se réalise lorsque le contemplateur loge à l'intérieur de l'objet contemplé, lorsqu'il vit la vie de l'objet de par le dedans de celui-ci et que, à la limite, *contemplant* et *contemplé* coïncident.»<sup>47</sup> Voilà ce qui rend l'écriture de Malot à la fois impressionnante et répréhensible : elle exploite habilement les stratégies du conte de fées pour attraper le lecteur (qui se veut héros ou du moins adjuvant du héros) à l'intérieur d'un espace féérique/utopique où chacun trouve sa juste place, «multipliant les signes, les promesses et les certitudes» pour que le récit ne cesse pas de «replier sur elle-même une

---

<sup>46</sup> op.cit., p.181.

<sup>47</sup> Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard, 1984, p.79.

signification dont la modalité essentielle est l'insistance. »<sup>48</sup> Mais une fois que l'enfant crédule entre dans l'illusion du réel, c'est-à-dire dans l'utopie malotienne, l'auteur le réduit au silence selon les mêmes règles monologiques auxquelles les personnages sont soumis.

S'instaure ainsi une situation de domination totale dont Malot profite pour exorciser sa propre angoisse, ajoutant sa voix à «la litanie des remontrances de des anxiétés [qui] forme [vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle] une entreprise globale, panlogistique, lassante de monotonie, de réassertion du mythe féminin avec ses grandes évidences et sa permanence éternelle. »<sup>49</sup> En employant les stratégies de l'œuvre monologique que nous venons d'étudier, Malot tente de limiter l'étendue des interprétations de son œuvre, qui contribue au «mandat le plus urgent auquel contribuent le médecin, le romancier, le sociologue, le chroniqueur et même l'homme d'esprit, avec la même ironie crispée et le même ton de remontrance et d'indignation »,<sup>50</sup> c'est à dire le mandat de remettre les femmes et les filles à leur place, mission que nous avons étudiée dans le premier chapitre de cette analyse. La redondance rhétorique qui caractérise l'écriture de Malot a pour effet de renforcer la division sexuelle paternaliste et misogyne qui est à la base de son idéologie, idéologie monologique qui se fait sentir à tout niveau de la production.

Mais il faut poser une dernière question : le jeune lecteur peut-il donc lire *Sans famille* ou *En famille* sans se laisser endoctriner (consciemment ou inconsciemment) par le message fondamentalement sexiste que Malot essaie de lui asséner ? Nous avons vu dans ce chapitre que l'auteur autoritaire fait de son mieux pour assurer la complicité de

---

<sup>48</sup> Raymonde Robert, *op.cit.*, p.37.

<sup>49</sup> Marc Angenot, *op.cit.*, p.475.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.475.

l'enfant et pour réduire la possibilité de lectures aberrantes de son œuvre. Pourtant, même s'il réussit à plaire à l'enfant moderne en le plongeant dans le monde féerique, Malot ne réussit pas à *utiliser* cet enfant de la même façon dont il *utilise* le lecteur visé, parce que l'achèvement idéologique total de l'œuvre monologique exige un lecteur modèle qui réagira d'une façon *parfaitement prévisible*. Bien que Malot réussisse à réduire la variabilité des réactions en imitant une forme-archétype (le conte de fées), il ne peut pas tout prévoir en ce qui concerne la position que l'enfant occupera par rapport au héros. En décrivant en détail chaque scène et chaque personnage (surtout le héros), l'auteur veut créer un effet de rêverie où le lecteur (ou la lectrice) voit les autres sans pourtant voir son propre corps, ce que Bakhtine explique ainsi :

Le monde de ma rêverie se dispose devant moi, semblable à l'horizon qui s'offre à ma vision effective et je figure dans ce monde en tant que personnage principal qui séduit les cœurs, se couvre de gloire, etc., sans avoir, ce faisant, la moindre représentation de ma propre image extérieure, tandis que l'image des autres personnages qui peuplent ma rêverie, quand bien même ce seraient des personnages secondaires, se présente avec une netteté souvent saisissante qui va jusqu'à livrer l'expression de leur visage – étonnement, admiration, crainte, amour – mais celui à qui se rapporte cette crainte, cette admiration, cet amour, c'est-à-dire : moi, celui-là je ne le vois pas, je vois mon moi par le dedans...<sup>51</sup>

Pour l'auteur qui veut mettre à jour une œuvre universelle et éternelle, cet effet de rêverie peut être très avantageux, parce que l'image du corps du lecteur moderne (qui serait un objet étrange dans le monde fictif) n'intervient pas dans son propre champ de vision pour briser la logique de son illusion du réel. Cependant, dans *Sans famille* en particulier, l'effet du réel, qui est censé aider Malot à inculquer au jeune lecteur des doctrines

---

<sup>51</sup> Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, p.49.

sexistes, peut se retourner contre l'auteur lors d'un coup ironique du sort. Bakhtine observe que :

Parfois, à la lecture primaire d'un roman, le lecteur naïf substitue la rêverie à la perception artistique, une rêverie qui n'est plus sa rêverie libre mais la rêverie passive, déterminée par le roman, qui le fait s'identifier au héros principal dont il va ignorer l'achèvement et, avant tout, l'aspect physique, et dont il vivra la vie comme s'il en était lui-même le héros.<sup>52</sup>

Or, qu'est-ce qui empêche la jeune lectrice moderne de s'identifier à Rémi d'une façon substitutive – c'est à dire de voir le monde par les yeux de Rémi – façon de lire peu sensible, ou même indifférente, aux différences culturelles historiques entre les filles et les garçons ? Ni les activités, ni l'apparence physique, ni le comportement moral de Rémi n'excluent une telle identification : la jeune fille française/occidentale peut aujourd'hui participer à des aventures qui exigent la force physique (des sports, des excursions, le camping etc.), elle peut porter un pantalon, elle peut devenir femme d'affaires, elle peut même se *révolter* sans répercussions sérieuses contre ses parents ou contre les normes de la société. Qui plus est, elle peut refuser de lire un livre qui ne lui plaît pas (peut-être un livre comme *En famille* où elle ne s'identifie pas trop avec l'héroïne). L'intention du lecteur/lectrice peut donc diverger innocemment, voire inconsciemment, de celle de l'auteur. Ainsi, l'histoire a joué un tour à Malot, en *ouvrant* son œuvre à un usage renversé, au *contresens*.

Comme nous l'avons démontré au cours de cette analyse, les œuvres de Malot sont closes, monologiques, et autoritaires, ne laissant guère de doute quant aux intentions idéologiques de l'auteur. Mais «entre l'intention inaccessible de l'auteur et l'intention discutabile du lecteur, il y a l'intention transparente du texte qui réfute toute interprétation

insoutenable. »<sup>53</sup> Malot lutte pour faire correspondre l'intention du texte et ses propres intentions idéologiques en employant des stratégies esthétiques réalistes, intertextuelles, et féeriques. Pour cette raison, le lecteur moderne aurait en principe autant de difficulté que le lecteur modèle à résister activement aux préceptes moraux propres à *Sans famille* et à *En famille*. Cependant, comme Bakhtine l'a fait remarquer : « le langage n'est pas un milieu neutre. Il ne devient pas aisément, librement, la propriété du locuteur. Il est peuplé et surpeuplé d'intentions étrangères. Les dominer, les soumettre à ses intentions et accents, c'est un processus ardu et complexe»; et, à la limite, c'est peut-être un but irréalisable.<sup>54</sup> L'usage moderne de *Sans famille* que ferait une jeune lectrice nous donne un aperçu de cette idée de 'l'intention du texte' qui, après tout, reste au-delà du contrôle de l'auteur, même un auteur rigoureusement autoritaire qui professe les pires idéologies régressives et misogynes, tel qu'Hector Malot.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.50.

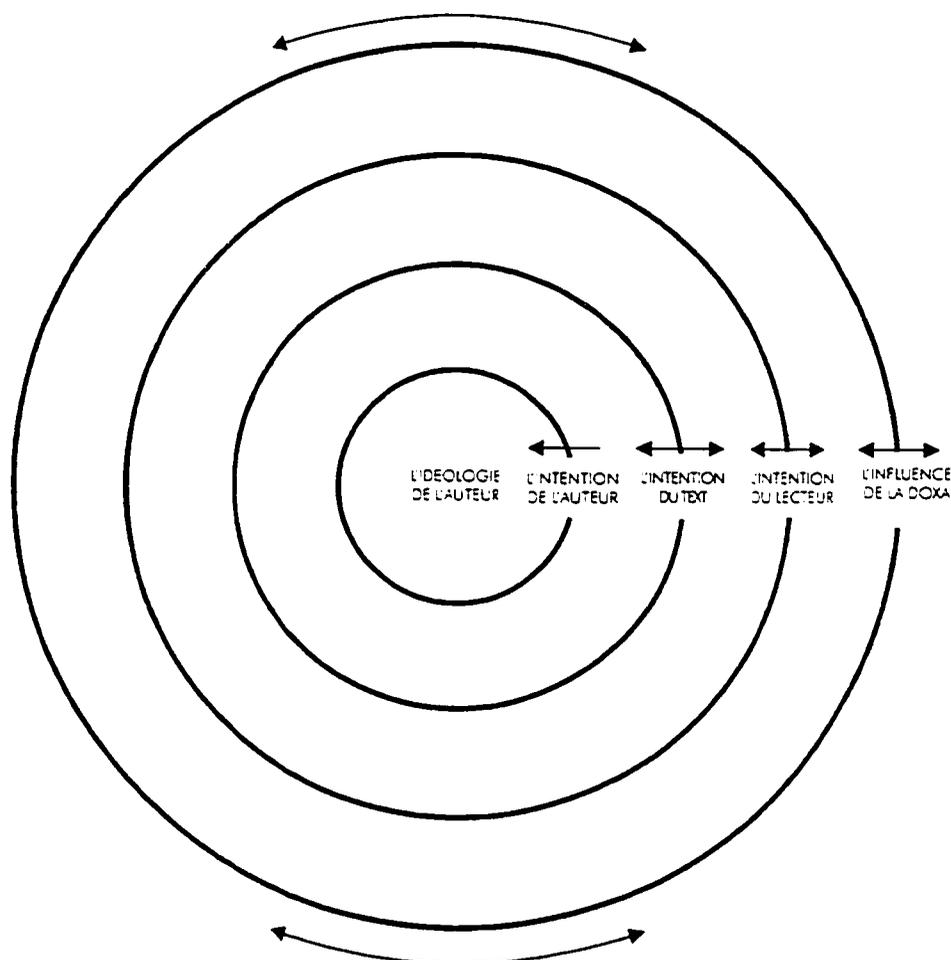
<sup>53</sup> Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1992, p.72.

<sup>54</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.115.

## CONCLUSION

En guise de conclusion, nous pouvons imaginer le discours dans *Sans famille* et *En famille* comme s'il était constitué de certains éléments qui se tiennent en ligne droite et qui tournent autour d'un axe, ce que nous schématisons ci-dessous. Une image analogique serait celle d'un groupe de patineurs artistiques qui se donnent les bras pour former une sorte de maillon tournant, ce qu'on appelle une 'demi-roue'. Or, pourvu qu'il enfonce profondément son pic dans la glace, le patineur qui fait pivoter la 'demi-roue' peut plus ou moins contrôler son voisin, et ce dernier peut influencer jusqu'à un certain point le mouvement de la personne qui s'attache à lui, même si cette personne ne se penche pas tout à fait vers le centre. Cependant, plus la ligne est longue, moins le pivot contrôle le diamètre du cercle, parce que l'intégrité de la ligne dépend de la coopération de ceux qui sont près du périmètre : s'ils n'exercent pas une force centripète délibérée, la ligne perd progressivement sa cohésion. Au centre de notre maillon imaginaire se trouve l'idéologie de l'auteur, qui contrôle l'intention de ce dernier. Ensemble, ces deux éléments peuvent influencer l'intention du texte en le tirant vers l'intérieur du cercle, même s'il y a d'autres éléments qui peuvent le tirer simultanément vers l'extérieur : l'influence sur le lecteur de la *doxa*, c'est-à-dire, ce qui «relève de l'opinion courante, de la sagesse et des modèles généralement admis», et l'intention du lecteur individuel.<sup>1</sup> Dans le cas de *Sans famille* et d'*En famille*, le pivot (l'idéologie de Malot) est bien fixé sur place, et il est plutôt inflexible : il exerce donc sur l'intention du texte une grande force centripète. À l'époque où Malot a publié ses œuvres, la *doxa* aidait à faire correspondre

l'intention du lecteur modèle à celle de l'auteur, alors ces premiers éléments n'éloignent pas l'intention du texte de l'idéologie centrale.



Si le lecteur complice, sur lequel la *doxa* a toujours de l'influence, n'oppose aucune résistance (soit consciemment, soit inconsciemment) à cette idéologie du centre, le cercle fonctionne si harmonieusement que l'intention du texte et l'intention idéologique de l'auteur s'accordent parfaitement. Si, au contraire, le lecteur s'éloigne du centre, sa résistance peut produire deux effets : soit il sépare l'intention du texte de l'intention de l'auteur en faisant inconsciemment une lecture aberrante, soit il laisse ces deux éléments

<sup>1</sup> Angenot, Marc, Glossaire pratique de la critique contemporaine, LaSalle: Hurtubise, 1979, p.65.

intacts en se détachant de l'intention textuelle, c'est-à-dire en rejetant exprès tout ce qui est lié à l'idéologie de l'auteur, but que nous avons poursuivi tout au long de cette analyse. C'est l'enfant moderne qui s'éloigne de cette première façon en adaptant naïvement l'intention du texte aux exigences de sa propre encyclopédie du monde, comme nous l'avons démontré à la fin du troisième chapitre. Dans ce sens, l'écriture pédagogique de Malot a peut-être réussi sur le plan historique à atteindre son but, mais elle a échoué en tant que véhicule éternellement efficace d'une pédagogie misogyne.

Nous avons déjà mentionné que la jeune fille moderne est moins susceptible de se laisser inculquer les valeurs sexistes que la fille de l'époque de Malot, parce que les mœurs de la société moderne ne l'empêchent pas de s'identifier aux personnages masculins. Il faut remarquer que l'intention du texte peut être transformée et détachée de l'intention de l'auteur aussi bien par les garçons que par les filles, puisque l'intention du lecteur est dirigée par la *doxa*. Par rapport à l'enfant du XIX<sup>e</sup> siècle, l'enfant moderne est inondé chaque jour d'un véritable flot de messages culturels venant de l'actualité, non seulement dans les livres mais aussi à la radio, à la télévision, sur l'Internet, etc. Il est irrévocablement entouré par une cacophonie de voix conflictuelles au milieu desquelles il doit surtout apprendre à cerner la vérité, à découvrir sa propre voix. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il y ait un équilibre aujourd'hui entre les discours hégémoniques et les discours plutôt égalitaires ; pourtant, l'enfant moderne a le droit et la responsabilité d'en saisir la signification et de faire ses propres jugements. Il ne s'agit plus d'un jeune lecteur passif qui reçoit un ou deux livres chaque année comme cadeau de Noël, romans de jeunesse remplis de messages autoritaires *homogènes*. Il s'agit plutôt d'un lecteur plus actif qui est habitué à utiliser les matériaux culturels pour ses propres buts, à considérer

chaque texte comme une seule petite entité parmi d'autres, voire à *dialoguer*. L'influence de *Sans famille* ou d'*En famille* sur le jeune lecteur moderne est donc limitée par l'encyclopédie culturelle de ce dernier. Voilà pourquoi je n'approuverais jamais une censure de ces œuvres amusantes, même si le dogme sexiste de Malot me consterne. Au contraire, je conseillerai à ceux qui offrent aux enfants les œuvres de Malot (ou des classiques d'autres auteurs) de les relire d'abord d'un œil critique afin d'ouvrir un dialogue avec l'enfant à propos de l'idéologie qui y est inscrite de façon indélébile.

Au cours de notre analyse, nous avons montré que Malot fait tout son possible pour faire correspondre son intention idéologique à l'intention du texte. Étant donné qu'il tente de contrôler la relation du lecteur au texte, on devrait au moins considérer l'hypothèse qui est avancée lors de notre lecture : *Sans famille* et *En famille* sont des œuvres monologiques dont le précepte central est le droit inaliénable qu'a l'homme de dominer la femme. Dans le premier chapitre, nous avons vu que les trajectoires des femmes les mènent toujours à une position de dominé, tandis que les trajectoires des hommes les mènent toujours à une position de dominant. Il n'y a aucune exception à cette règle, car un agent qui tente de détourner son destin en rejetant la trajectoire qui lui est prescrite par la société imaginaire finit par être puni, et même la femme qui n'est pas sérieuse envers le jeu d'ambition ne peut pas échapper à la domination masculine. C'est l'application *absolue* de cette loi sociale fictive qui nous mène à conclure que l'intention de Malot est absolument sexiste. Qui plus est, Malot structure son texte en utilisant des stratégies qui parachèvent le discours a priori. Le lecteur n'a pas besoin de lire la fin pour savoir que les bons seront récompensés alors que les mauvais seront punis. L'important est de comprendre le système de division sexuelle (dont nous avons examiné les

complexités au premier chapitre) qu'utilise Malot pour définir le bon et le mauvais : une bonne femme accepte sa faiblesse et son infériorité essentielles et se soumet volontairement aux hommes ; un homme bon profite de sa force et de sa supériorité essentielles pour dominer et protéger les femmes. Selon les lois de la société malotienne, on ne saurait trouver le bonheur qu'en respectant ce système.

Non seulement Malot structure l'espace social pour démontrer ces lois, mais il interdit tout dialogue en ce qui concerne leur validité. Comme nous l'avons révélé dans le deuxième chapitre, l'auteur fait tout son possible pour supprimer toutes les voix non-autorisées. En fin de compte, les voix autorisées, c'est-à-dire celles de l'auteur et du narrateur de *Sans famille* (qui est presque l'équivalente de celle de l'auteur) sont les seules qui *résonnent*. Ainsi, l'auteur objective toutes les voix *autres* pour faire correspondre l'intention du texte à sa propre intention. Une fois objectivées, ces voix ne fonctionnent plus comme des représentants d'une idéologie ou d'une conscience, mais plutôt comme des symboles d'un conflit social ; ils n'ont pas plus de signification que les descriptions des habits, par exemple. Nous avons montré qu'il s'agit toujours d'un conflit lié à l'ordre hégémonique qui est menacé, surtout par les femmes qui n'acceptent plus leur 'juste' place dans cet ordre. L'organisation de ces voix au niveau thématique nous montre que l'idéologie de Malot représente le sexisme à son paroxysme : non seulement les femmes sont réduites au silence par les forces à la base de l'ordre paternaliste, mais toute tendance dialogique du texte est étouffée pour que personne ne remette cette hiérarchie sociale en question, y compris le lecteur visé. Voilà pourquoi on peut ranger *Sans famille* et *En famille* parmi les œuvres sexistes les plus oppressives du XIX<sup>e</sup> siècle.

Comme nous l'avons vu au troisième chapitre, l'une des conditions du fonctionnement prévu de l'œuvre monologique est la clôture, c'est-à-dire une sorte de protection contre l'intrusion des forces étrangères et centrifuges, telle une influence de la *doxa* sur l'intention du lecteur. Un lecteur critique qui n'accepte pas d'emblée tout ce qui est lié à l'idéologie de l'auteur, ainsi l'enfant moderne qui ne sait plus agir en tant que lecteur modèle, déviera de cette idéologie, et il brisera donc nécessairement le cercle de connivence dont découlent l'autorité et le pouvoir de l'auteur. C'est pourquoi *Sans famille* et *En famille* ont perdu leur rigueur en tant qu'unités de sens centripètes, même s'ils restent populaires. Cela ne veut pas dire que l'idéologie sexiste qui y réside a disparu ou qu'elle est devenue inoffensive, mais tout simplement qu'elle a perdu sa puissance rhétorique. En fin de compte, il faut se demander si les parents continueront à imposer aux enfants cette lecture sentimentale sans s'inquiéter au sujet de l'idéologie que Malot veut imposer aux jeunes lecteurs impressionnables.

## OUVRAGES CONSULTÉS

- Albistur, Maïté et Amogathe, Daniel, Histoire du féminisme français. Paris: Éditions des femmes, 1977.
- Angenot, Marc, Glossaire pratique de la critique contemporaine. LaSalle: Hurtubise, 1979.
- Angenot, Marc, Le Roman populaire: Recherches en paralittérature. Montréal : Les Presses de L'Université du Québec, 1975.
- Angenot, Marc, 1889 : Un état du discours social. Montréal: Éditions du Préambule, 1989.
- Ariès, Philippe, L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime. Paris: Seuil, 1973.
- Aron, Jean-Paul, Misérable et glorieuse la femme du XIX<sup>e</sup> siècle. Paris: Fayard, 1980.
- Barthes, Roland, Le Plaisir du Texte, dans Oeuvres complètes. Tome II 1966 – 1973. Paris : Seuil, 1994.
- Bakhtine, Mikhail, La Poétique de Dostoïevski. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Bakhtine, Mikhail, L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance. Paris: Gallimard, 1970.
- Bakhtine, Mikhail (V.N. Volochinov), Le Marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique. Paris: Minuit, 1977.
- Bakhtine, Mikhail, Esthétique et théorie du roman. Paris: Gallimard, 1978.
- Bourdieu, Pierre, La Maison Kabyle ou le monde renversé. La Haye: Mouton, 1970.
- Bourdieu, Pierre, La Distinction. Paris: Minuit, 1979.
- Bourdieu, Pierre, Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques. Poitiers: Fayard, 1982.
- Bourdieu, Pierre, "La Domination masculine", Actes de recherches en sciences sociales 84 (1990): 2-31.
- Bourdieu, Pierre, Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992.

- Bourdieu, Pierre, Raisons Pratiques : Sur la théorie de l'action. Paris: Seuil, 1994.
- Bruce, Donald. De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Toronto: Paratexte, 1995.
- Bury, Mariane. Le Roman d'apprentissage au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris: Hatier, 1995.
- Caradec, François, Histoire de la littérature enfantine en France. Paris: Albin Michel, 1977.
- Coste, Didier, "Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire", Poétique 43 (1980): 354-371.
- Crubellier, Maurice, L'enfance et la jeunesse dans la société française : 1800 – 1950. Paris: Armand Colin, 1979.
- Czyba, Lucette, "Aventure, famille et école dans Sans famille d'Hector Malot", L'aventure dans la littérature populaire au XIX<sup>e</sup> siècle : sous la direction de R. Bellet. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- Davis, Lennard J., "Known and Unknown Locations : The Ideology of Novelistic Landscape in Robinson Crusoe", Sociocriticism, 1989. N<sup>os</sup> 4-5: 87-113.
- Defoe, Daniel, Robinson Crusoé. Paris: Gallimard, 1959.
- Defrance, Anne, Les Contes de fées et les nouvelles de Madame D'Aulnov (1690-168). Genève: Librairie Droz, 1998.
- Dentith, Simon, Bakhtinian Thought : An Introductory Reader. Londres: Routledge, 1995.
- Dubois, Jacques, Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>e</sup> siècle. Bruxelles : Palais des Académies, 1963.
- Eco, Umberto, The Role of the Reader. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Eco, Umberto, Interprétation et surinterprétation. Paris: PUF, 1996.
- Genette, Gérard, Figures III. Paris: Seuil, 1966.
- Genette, Gérard, Palimpsestes: la littérature au second degré: Paris, Seuil, 1982.
- Gervais, Bertrand, Récits et Actions – pour une théorie de la lecture. Montréal: Le Preambule, 1990.
- Gilsoul, Michel, "Rôle et visages de la fatalité dans les romans pour enfants d'Hector

- Malot”, Revue des langues vivantes, 37 (1971): 204-219.
- Goodrich, Diana Sorensen, The Reader and the Text: Interpretative Strategies for Latin American Studies. Philadelphie: John Benjamins Publishing Company, 1986.
- Hajdukowski-Ahmed, Maroussia, “Bakhtin and Feminism: Two Solitudes?”, Critical Studies, 2,1 (1990) 153-163.
- Halsall, Albert W., Victor Hugo et l’art de convaincre. Montréal: Balzac, 1995.
- Hazard, Paul, Books Children and Men. Boston: Horn Book, 1947.
- Holquist, Michael, Dialogism: Bakhtin and his world. Londres: Routledge, 1990.
- Ingham, Patricia. Dickens, Women and Language. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- Kelly, Dorothy, Fictional Genders: Role and Representation in Nineteenth-Century Narrative. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.
- Krais, Beatrice, “Gender and Symbolic Violence: Female Oppression in the Light of Pierre Bourdieu’s Theory of Social Practice”, Bourdieu: Critical Perspectives, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Lanser, Susan, The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction. New Jersey: Princeton University Press, 1984.
- Larroux, Guy, Le Mot de la fin: La clôture romanesque en question. Paris: Nathan, 1995.
- Laurent, Jenny, “La stratégie de la forme”, Poétique 27 (1976): 257-81.
- Malot, Hector, Sans famille. Paris: Gallimard, 1997.
- Malot, Hector, En famille. Paris: Gallimard, 1980.
- Malot, Hector, Le roman de mes romans. Paris: Flammarion, 1901.
- Malot, Hector, Un mariage sous le second empire. Paris: Flammarion, 1896.
- Malot, Hector, Mère. Paris: Charpentier, 1890.
- Malot, Hector, Un bon jeune homme. Paris: Dentu, 1878.
- Malot, Hector, Romain Kalbris. Paris: Flammarion, 1873.

- Marcoïn, Francis, "Romain Kalbris, d'Hector Malot", Revue des livres pour enfants, 139 (1991): 73-78.
- Martin-Fugier, Anne, La Bourgeoise. Paris: Grasset, 1983.
- Michel, Arlette (éd.), Littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle. Paris: PUF, 1993.
- Moi, Toril, "Appropriating Bourdieu : Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture", New Literary History 2 (1991): 1017-1049.
- Molinié, Georges et Viala, Alain, Approches de la réception : Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio. Paris: PUF, 1993.
- Mourey, Lilyane, Grimm et Perrault : histoire, structure, mise en texte des contes. Paris: Lettres modernes, 1978.
- Perrault, Charles, Contes de ma mère l'Oye. Paris: Gallimard, 1970.
- Piégay-Gros, Nathalie, Introduction à l'Intertextualité. Paris: Dunod, 1996.
- Price, Roger, A Social History of Nineteenth-Century France. New York: Holmes & Meier, 1987.
- Ralph, Phyllis C., Victorian Transformation: Fairy Tales, Adolescence, and the Novel of Female Development. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1989.
- Renonciat, Annie (éd.), Livres d'enfance, livres de France. Paris: Hachette, 1998.
- Riffaterre, Michael, "L'Intertexte inconnu", Littérature 41 (1981): 4-7.
- Robert, Raymonde, Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XII<sup>e</sup> siècle à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Nancy: Presses universitaires de Nancy, 1982.
- Robin, Régine et Angenot, Marc, "L'inscription du discours social dans le texte littéraire", Sociocriticism 1 (1985): 52-82.
- Ronen, Ruth, "La focalisation dans les mondes fictionnels", Poétique 83 (1990): 305-322.
- Rowbotham, Judith, Good Girls Make Good Wives: Guidance for Girls in Victorian Fiction. Oxford: Blackwell, 1989.
- Séгур, Sophie, Le général Dourakine. Paris: Gallimard, 1979.
- Séгур, Sophie, L'auberge de l'Ange Gardien. Paris: Gallimard, 1980.

- Siegle, Robert, "Bakhtin and Sociocriticism", Sociocriticism 4, 2 (1988): 71-88.
- Soriano, Marc, Les Contes de Perrault: Culture savante et traditions populaires. Paris: Gallimard, 1968.
- Stewart, Garret, Dear Reader : The Conscripted Audience in Nineteenth-Century British Fiction. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996.
- Stock-Morton, Phyllis, Moral Education for a Secular Society : The Development of Moral Laïque in Nineteenth Century France. Albany: State University of New York Press, 1988.
- Suleiman, Susan Rubin, Le roman à thèse ou l'autorité fictive. Paris: PUF, 1983.
- Tadié, Jean-Yves, Le roman d'aventures. Paris: PUF, 1982.
- Valles, Jules, Correspondance avec Hector Malot. Paris: Editeurs français réunis, 1968.
- Vareille, Jean-Claude, Le Roman populaire français (1789-1914) : Idéologies et pratiques. Québec: Nuit Blanche, 1994.
- Wall, Anthony, "Words with a Memory" Critical Studies 1,2 (1990): 47-63.
- Worton, Michael et Still, Judith (éd), Intertextuality – Theories and Practices. Manchester: Manchester University Press, 1990.
- Zavala, Iris M. "Bakhtin and Otherness: social Heterogeneity", Critical Studies, 1.2 (1990): 77-89.
- Zeldin, Theodore, France 1848-1945 : Ambition and Love. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Zipes, Jack, Beauties, Beasts and Enchantment : Classic French Fairy Tales. Markham: Penguin, 1989.
- Zylko, Boguslaw, "The Author-Hero Relation in Bakhtin's Dialogical Poetics", Critical Studies, 1,2 (1990): 64-76.