

Françoise Michel-Jones

La figure de l'enfant héros-victime. Dickens versus Malot

Conférence donnée à l'assemblée générale de Boulogne-sur-mer, 28-29 mars 2015

Dans les sociétés occidentales du XIXe siècle, dans le cadre politique de l'Etat-Nation, la première mondialisation industrielle et financière prit son essor avec le développement des empires coloniaux¹. Si le taux de mortalité et l'emprise du religieux baissèrent, on vit parallèlement monter dans toutes les couches de population le sentiment familial, ainsi un intérêt croissant pour l'enfant. Ce fut particulièrement de l'Etat français s'agissant de l'instruction et de l'éducation : avant Jules Ferry, il y avait eu Guizot.

En France comme en Grande-Bretagne, le rapport sensible, intellectuel et symbolique aux émotions, qui marquait une séparation rigoureuse des sphères publique et privée, renforça la perception dévaluée de l'enfant, de la femme et du « peuple », catégories supposées manquer de la raison et de l'intelligence propres à l'action responsable, ce qui les renvoyait aux racines de la primitivité. Comme le montra Marcel Mauss, l'incitation au refoulement des émotions dans la sphère publique en Occident se fit au profit de l'intériorisation d'un modèle rationnel du « je » et du « moi » identifiés à la personne² et associé à des comportements disciplinés, policés. Les transports d'émotion, permis au théâtre bien au-delà de la période romantique, au mélodrame mais aussi à l'opéra, furent abandonnés aux femmes, aux enfants, au peuple du « paradis » et à la jeunesse bohème et étudiante, alors que, cantonnés à la sphère du privée et de l'intime vouée au féminin, ils furent discrédités comme signes de faiblesse mentale voire morale.

¹ Philippe Moreau-Defarges, *La Mondialisation*, Paris, PUF, 2004.

² Marcel Mauss, « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de moi », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1966.

*Perrine. Revue en ligne
de l'Association des amis d'Hector Malot*

Dans le domaine du littéraire et du paralittéraire, l'émotion suscitée par l'attente des romans paraissant en feuilletons passait vite les frontières en raison de la rapidité accrue des transports et communications mais aussi des traductions : Charles Dickens en reste un exemple célèbre. Eugène Sue fit communier Paris et la France dans l'amour de Rodolphe et Fleur de Marie. Il en fut de même plus tard pour Jules Verne et Hector Malot. Ce dernier, dans *Le Roman de mes romans*, dénonça une conséquence néfaste de ces succès de vente: les plagiat et piratages systématiques opérés par des auteurs et éditeurs étrangers, notamment américains. Dickens, comme le relate G.K. Chesterton, dénonça lui aussi ces spoliations du droit d'auteur : « Il ressentait violemment, comme il ressentait tout, l'injustice du pillage opéré dans la littérature anglaise par les Américains : résultat des lois américaines sur les droits de reproduction »¹.

J'aimerais ici comparer les regards que portèrent Charles Dickens et Hector Malot sur l'enfant jeté dans un monde hostile, dans les rues ou sur les routes. Je m'intéresserai en particulier à leur rapport aux émotions dans (mais aussi par le texte), et ce faisant à leur appréciation du « contexte » interne au roman, l'incorporation du monde extérieur.

Charles Dickens décrit dans une vision horrifiée la société victorienne industrielle, nouvel enfer sur terre. Emergea très rapidement dans la littérature mondiale, tant la demande pour ses livres était grande, la thématique de la grande ville labyrinthique, tentaculaire, anarchique. Qu'il s'agisse d'une capitale immense et affairée comme Londres, ou d'une ville industrielle du Nord de l'Angleterre, vouée à l'utilitarisme, comme Coketown dans *Hard Times* (1854), ces villes, par opposition à une vision élégiaque de la campagne, sont envahies de fumées asphyxiantes, parcourues de sombres cloaques, de fleuves ou de rivières aux eaux empoisonnées. Des masses humaines asservies aux tâches épuisantes de l'usine ou de l'atelier s'y concentrent dans des agglomérats de taudis infects².

Certes Dickens se documentait et enquêtait, mais le réalisme subjectif qui innerve la narration s'appuie sur le souvenir intensifié - remémoration *et* reviviscence - des souffrances endurées lors de ses douze ans et de sa découverte fascinée d'un Londres ignoré de la bourgeoisie et de l'aristocratie. Au-delà du pittoresque des descriptions d'une foule sordide, de rues emplies de brouillard, de personnages exubérants ou effrayants, s'impose le caractère halluciné des paysages

¹ George K. Chesterton, *Charles Dickens*, chapitre VI, « Dickens et l'Amérique », p. 117.

² Kellow Chesney, *Les Bas-fonds de Londres, Crime et prostitution sous le règne de Victoria*, Paris, Tallandier, *Texto*, 2007.

nocturnes dans les campagnes ou des errances urbaines dans les grandes cités, errances dont il ne pouvait d'ailleurs se passer à Londres ou à Paris.

Unissant le réalisme (le côté *novel*) et le romanesque (le côté *romance*) dans une prose dramatisée, Charles Dickens va donner une ampleur inégalée à la thématique de l'enfant héros et victime affronté au hasard et au danger. Il va la traiter de ce point de vue moralisant qui partage abruptement – abusivement au regard d'une exigence d'observation et d'analyse réalistes - le monde en bien et mal. Hector Malot, dans son chapitre sur le roman dans *La Vie moderne en Angleterre*, déplora que Dickens, comme d'autres grands écrivains britanniques n'ait pas osé se dresser contre « le moralisme et la pruderie anglaise » : « chez tous, écrivit-il, les exigences du public ont rencontré les mêmes complaisances ». Mais par ailleurs, le cadre narratif à tonalité picaresque et pittoresque, d'une structure parfois flottante évoquant les romans du XVIII^e siècle anglais riches en descriptions et digressions, s'avéra apte aux césures que nécessitait ce nouveau format du feuilleton lié à l'industrialisation de la presse et de l'édition. Ainsi lorsque Pierre Leyris conjugue « le couple mythique » que forme Nell et son grand père, et « dont l'image unifie le roman », avec « l'idée de pérégrination, d'errance », il conclut : « Rien de plus ouvert à l'anecdote, au picaresque, aux spectacles de rencontre, quotidiens ou insolites, mais rien de plus propre à les convertir en signes. Rien de plus favorable au déroulement d'une comédie humaine tout actuelle, et rien qui soit davantage dans le fil des anciens romans – quêtes ou odyssées – où tout se fait allégorie »¹

Portant l'accent sur les capacités imaginatives, sensibles, émotionnelles de l'enfant, sur l'expérience même de l'enfance telle que peut la revivre, intensifiée, un adulte qui y connut délices et traumatismes (cf. *David Copperfield*), Charles Dickens ouvrit un nouveau champ littéraire qui ne s'adressait plus en propre aux adultes, comme au XVIII^e siècle en France les Fables, les contes et les traités pédagogiques et moraux, mais visait l'enfant chez l'adulte. La cible éditoriale comprit alors, avec le grand public alphabétisé, la classe moyenne débutante, unifiées dans le partage des émotions, les rires, les larmes, l'effroi. Dickens les entraîna par sa verve, sa puissance d'évocation poétique, son extravagance, dans un monde soumis au réalisme subjectif, tout à la fois réaliste, fantasmagorique et absurde, ce que célébra Chesterton. Dickens fit accepter au public victorien des sommets d'affects par un maniement expert du *pathos* : telles la mort de la petite Nell dans *The Old Curiosity Shop* (*le Magasin d'antiquités*) ou celle de Nancy dans *Oliver Twist*. Fortement idéalisés, porteurs plus que les adultes de la responsabilité des

¹ Pierre Leyris, Introduction au *Magasin d'antiquités*, édition de La Pléiade, Gallimard.

valeurs morales (cf. *Nicolas Nickleby*, *David Copperfield*), ses jeunes héros masculins ou féminins, s'ils sont attachés à la justice, ne s'intéressent pas vraiment aux revendications sociales : ils s'efforcent avant tout de restaurer la cellule familiale conçue comme fin en soi et lieu de tout bonheur et harmonie sur terre. Par ailleurs, si les garçons sont actifs jusqu'à la fébrilité, jeunes et gracieuses, les héroïnes sont contraintes par les conventions sociales et le sentiment du devoir à la passivité dans le malheur, au sacrifice de soi, au risque de la mort.

Qu'en est-il d'Hector Malot eu égard à la thématique de l'enfant héros-victime ?

Hector Malot est aujourd'hui un auteur de livres *pour* la jeunesse, alors qu'auteur prolifique, extrêmement lu par ses contemporains grâce à une diversification de la presse et de l'édition qui lui permit d'atteindre la grande diversité des publics - bourgeois et populaire, adulte et enfantin -, il a plus écrit *pour* les adultes et notamment *sur* les enfants (ainsi sous ce titre dans son quatrième roman). Cependant, dans la rubrique qui lui est consacrée dans le *Larousse pour tous (Nouveau dictionnaire encyclopédique en deux volumes)* de 1912, *Sans famille*, *Pompon*, *Romain Kalbris*, y sont déjà seuls signalés « parmi ses œuvres intéressantes et honnêtes ». A cet indice d'une dévaluation rapide de son œuvre après sa mort, on peut rattacher l'évolution du regard que porta Zola sur Malot. S'il l'applaudit à ses débuts et le tint pour un naturaliste de très bon aloi, il lui reprocha d'écrire trop vite pour des publics faciles, désireux d'évasion, de divertissement.

Hector Malot, s'agissant d'*En famille*, revendiqua d'allier l'observation, la documentation et l'analyse du réel à l'exercice d'une imagination romanesque certes, mais également réflexive, afin de proposer un projet socio-économique non utopique, réformiste plus que paternaliste. Il s'appuie sur le constat qui énonce et dénonce, dans le souci de transformer le réel sans révolution. C'est au moyen d'une langue simple, plutôt que neutre, que les « effets de «réel» (Barthes) concernant l'environnement géographique et humain vont évoquer davantage une transcription dessinée ou peinte qu'une *mimesis* photographique : il en est ainsi de la « vue cavalière » de Maraucourt, ce bourg rural devenu site industriel. Cela en dépit d'allégations de l'auteur concernant l'enjeu de son écriture, de son intérêt pour la pratique de la photographie, sans compter l'importance de ses occurrences dans l'intrigue d'*En famille*.

S'il fut désireux d'« écrire l'histoire au présent » avec honnêteté, objectivement, sans gauchissement militant ou racolage journalistique, il donna voix pour en rendre compte à la pulsion du romanesque, au « goût pour les histoires » qui s'adressent au grand nombre, au « populaire », étiquette qui marque toujours le refus d'une recherche d'écriture

transgressant le langage commun et l'imaginaire culturel. On peut voir dans son roman un *hybride typique d'une culture de masse émergente* en ce sens qu'il relève à la fois des œuvres « qui sont comme créées par leur public (dont elles remplissent l'attente et sont ainsi presque déterminées par la connaissance de celui-ci) et des œuvres qui, au contraire, tendent à créer leur public » : je reprends ici la distinction proposée par Paul Valéry dans ses conférences sur la « poétique », sur la « théorie de la littérature », dans les années Trente¹.

Le directeur du *Petit Journal* lui ayant demandé un roman qui paraîtrait en feuilleton, Malot proposa *En famille* (1893), sachant qu'il aurait affaire à un public auquel depuis vingt ans « on a fait avaler », selon ses termes, « ce mélange violent de naïf et de mystérieux introduit dans le roman par Eugène Sue ». Ce n'est probablement pas un hasard si Malot réfère, parmi les grands auteurs de feuilletons du XIXe siècle, à Eugène Sue lequel diffusa dans ses romans les idées de Fourier : ainsi dans *Le Juif errant* (1845) qui met en scène un industriel édifiant une « maison commune » - un phalanstère - pour ses ouvriers.

Le statut du texte fut, dès sa genèse, ambigu pour l'auteur lui-même. Dans la *Notice* pour l'édition Flammarion, Hector Malot réfère à un « récit », une « fiction », une « fable », un « roman » pour évoquer une forme narrative apte à *enseigner* autant qu'à *amuser* (ce que l'on entend d'ordinaire par « fable »), tout en rendant perceptible et compréhensible le réel dans la fiction. Le terme « roman » renvoie à la définition dominante, au XIXe siècle, d'un récit qui déroule une intrigue, une histoire, dans un contexte historique. De fait, le public visé était double : la jeunesse et le lectorat des « petits journaux », friand de feuilletons. Cependant, l'effort que déploie dans sa *Notice* Hector Malot pour s'opposer aux idées d'Yves Guyot, un économiste qui fut député de la Seine et ministre de la IIIe République, montre combien l'attention des lecteurs instruits, voire experts, lui importait.

Si, dans *En famille*, une jeune orpheline retrouve *in fine* son grand père, un *topos* au XIXe siècle comme le rappela Anne-Marie Cojez, son schéma narratif - thèmes et structure - ne peut être que superficiellement rapporté à celui de *Sans famille*, un roman de filiation nettement dickensienne paru douze ans auparavant. *En famille*, quoique le titre offre un pendant déterminé à *Sans famille*, ne se borne pas à restituer un enfant à une famille, refermant le cercle sur le bonheur retrouvé après une errance infortunée. Je ne suivrai donc pas Alain Preiss lorsqu'il affirme, reconduisant là une opinion communément partagée, qu'*En famille*

¹ Cf Paul Valéry, conférence donnée au Collège de France sur « l'enseignement de la poétique en France », *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, I, p. 1442.

présente, comme *Romain Kalbris*, *L'Auberge du monde* et *Sans famille* « un schéma thématique et structural identique : drame familial, récit de type picaresque, réinsertion finale du héros-victime dans la société »¹. Si un usage euphémique du terme « picaresque » peut convenir à ces trois romans spécifiquement écrits pour la jeunesse, l'employer ne semble pas justifié pour qualifier le sens de l'espace et du temps qui valorise, dans *En famille*, cette Picardie « en marche » des vallées de la Nièvre et de la Somme.

En effet, la destination comme le but sont donnés très vite. Selon l'injonction ultime de sa mère, Perrine doit rejoindre Maraucourt, lieu de naissance de son père et de l'entreprise textile fondée par un grand-père, Vulfran Paindavoine, dont il lui faut se faire aimer et reconnaître. Le parcours est linéaire, repéré sur une carte : il s'agit de prendre à pied la route d'Amiens sur un minimum de temps. Par ailleurs, l'héroïne d'une douzaine d'années incarne des valeurs positives généralement attribuées aux adultes de genre masculin - courage tenace, intelligence pratique et abstraite, sens de l'anticipation et de la décision réfléchie. Dès lors, c'est en moteur de l'action que Perrine, au long du récit, invite à se représenter une route devenue itinéraire fléché, pour accomplir une mission dans l'espace-temps synoptique d'un projet d'action.

Le texte, qui articule un sujet sans faille à une topologie du voyage efficace, fait ainsi entrer en résonance les temporalités privée et socio-collective. La résolution individuelle du destin malheureux d'un enfant, par la reconstitution de la lignée familiale ne prend sens et force qu'avec la mise en œuvre de progrès sociaux et collectifs dans une entreprise engagée dans la mondialisation capitaliste : elle produit la toile de jute servant à manufacturer les sacs de convoyage et les bâches industrielles requis par le développement industriel de la France. C'est en raison d'un choix réfléchi qu'Hector Malot articule l'intrigue à une matière première venue des antipodes et manufacturée en masse. En témoigne les informations qu'il sélectionne de sa documentation, des entretiens menés avec l'ingénieur Monfliers et d'observations recueillies de première main pour asseoir la fiabilité de la narration. Dans ses *Carnets*, il note que le chanvre travaillé en France provient principalement d'Alsace et de Russie, mais il ne retient pas cette information qui aurait pu lui servir pour travailler, par exemple, sur les établissements textiles d'Elboeuf et ses environs. Hector Malot choisit d'ancrer le récit sur la chaîne de transformation du jute – le grand chanvre indien. Il s'intéresse à une vallée rurale picarde devenue industrielle, qu'une ligne de chemin de fer et des routes maritimes sous influence britannique ont connectée aux

¹ A. Preiss, « Hector Malot », *Dictionnaire des littératures de langue française* sous la direction de J. P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, Paris, Bordas, 1984.

plantations extensives de l'Inde. Il lui est dès lors loisible d'exploiter sa connaissance et son goût du monde anglo-saxon, de rendre crédibles les retrouvailles de Perrine, née en Inde d'un couple franco-indien, avec un grand-père qui accepte enfin l'alliance exogamique exécrée, le mariage d'Edmond avec Marie Doressany, sa mère.

Isabelle Guillaume a montré l'incidence de l'anglophilie d'Hector Malot dans *Sans famille* et *En famille*. Dans ce dernier ouvrage, la supériorité économique et technologique britanniques se manifeste dans la conception même de l'intrigue : Perrine devient opportunément l'interprète d'ouvriers qui sont venus d'Angleterre monter une nouvelle machine outil ; elle est appelée, peu après, à traduire pour Vulfran Paindavoine qui se l'attache définitivement, journaux commerciaux (*Dundee News*) et correspondance privée en provenance de l'Inde. Peut-être est-ce à cette anglophilie que l'on doit l'absence de mention de la situation coloniale en Inde sous domination et exploitation anglaises. Ainsi Hector Malot ne fait-il pas allusion à l'attitude répandue de collaboration dans la caste brahmane avec le colonisateur anglais, alors que la mère de Perrine en est issue et que ses propres parents, devenus *paria* après leur conversion au christianisme, se sont tournés, en Inde même, vers le monde des affaires français et anglais. Or le roman populaire français n'ignora pas les ressorts de la situation coloniale en Inde. Jules Verne dans *La Maison à vapeur* (1880), Paul d'Ivoi dans *le Docteur Mystère* (1900) ont fait reposer leurs intrigues sur les désirs violents d'émancipation des populations indiennes et leur répression sanglante. Ce fut le cas lors de la révolte des *cipayes* en 1857.

Dans une « histoire simple, sans romanesque et sans péripéties », comme il le revendiqua, sans stigmatiser ni caricaturer les types humains rencontrés, Hector Malot s'intéressa à la question ouvrière et à la déréliction du lien social dans la société moderne. Il rendit tangible, au long du récit, la fin des anciennes solidarités de vie et de travail dans des campagnes passées à la vie ouvrière. S'il fut curieux du monde et de sa complexité, s'il aima voyager, il ne partagea pas l'appétence qui envahit la littérature à la fin du XIXe siècle, pour le sensationnel et l'exotisme, les complaisances racistes et misogynes, le refus horrifié et fasciné des « marges » pensées dangereuses (les vagabonds sur les routes, les petits métiers ambulants ou les chiffonniers dans Paris et ses faubourgs). De fait, refusant l'illusion fusionnelle romantique qui magnifia au XIXème siècle le rapport à l'originaire, à l'archétype et au mythique, il ne fut pas en quête de sujets collectifs (« la femme », « le paysan », « l'ouvrier », « le chiffonnier », etc.) traités en tant que « populations-objets » (Pierre Bourdieu).

Parallèlement à des raisons financières, Hector Malot utilisa la stratégie commerciale des « petits journaux », dont la diffusion de masse devait beaucoup à l'exploitation du fait divers et de l'exception

monstrueuse comme à l'usage populiste du sensationnel et de l'hyperbole – ce qu'il refusa toujours - pour diffuser un modèle social-démocrate, dirait-on aujourd'hui, de prise de conscience, de connaissance et de compréhension rationnelles du monde. L'intrigue ne cherche pas à susciter de tumulte émotionnel chez le lecteur. L'héroïne, par son parcours même, introduit à un nouvel environnement d'habitat et de travail, explicite une mobilité sociale ascendante, individuelle *et* collective, dans un paysage au sens propre et figuré *moderne* et non seulement *moderniste*, c'est-à-dire techniciste.

En famille qui a constitué pour plusieurs générations un « lieu de mémoire » de la vie ouvrière dans les usines Saint Frères, manifeste un intérêt plutôt sociologique qu'économique pour le monde convoqué dans le récit : le texte est solidaire d'une conception « ouverte » de la société, humaniste et progressiste, conjuguant l'imagination et la volonté individuelles avec les développements socio-économiques. L'espace et le temps n'y sont pas les vecteurs mécaniques de déterminismes biologiques ou socioculturels, mais sont fonction de l'action humaine sur soi et sur un monde voué aux échanges denses et rapides, statistiquement prévisibles, de biens matériels et immatériels. Vulfran Paindavoine, ce « patron dur pour lui-même comme pour les autres », se convertit, sous l'influence de Perrine, à une conception de l'entreprise capitaliste qui ne mène pas fatalement à l'exploitation prédatrice de classes, de sexes ou d'âges : une modernité technique et économique, certes, mais qui peut aller de pair, pour des raisons rationnelles *et* morales, avec une coopération entre classes sociales ennemies, alternative à une division du travail, une complexité organisationnelle et une distanciation sociale aliénantes.