

« ŒUVRES DE JEUNESSE » :  
UN IMPENSÉ DE LA LITTÉRATURE

ILARIA VIDOTTO

Dans les quinze dernières années, la thématique du vieillissement littéraire, unie parfois à une réflexion sur la dernière œuvre ou le style tardif, aussi bien en prose qu'en poésie,<sup>1</sup> a fait l'objet de nombreuses études, cherchant à appréhender le phénomène selon des approches variées.<sup>2</sup> Mais qu'en est-il de la *jeunesse* et de ses « œuvres » ? Force est de constater que les commencements de la littérature n'ont pas suscité, du moins dans le domaine français,<sup>3</sup> une même effervescence critique : hormis les quelques travaux collectifs consacrés à des objets apparentés, mais spécifiques (la « première œuvre »<sup>4</sup> ou le « premier roman »<sup>5</sup>), le concept d'« œuvre

---

<sup>1</sup> Un colloque sur « Les styles tardifs de la poésie » s'est tenu en 2022 à la Fondazione Primoli (Rome), co-organisé par Luigi Magno (Université Roma Tre), Andrea Schellino (Université Roma Tre) et Julien Zanetta (Université St. Louis, Bruxelles).

<sup>2</sup> Cf., entre autres, M.-C. PAILLARD (dir.), *Admirable tremblement du temps*, Clermont Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008 ; M. BOUHARENC (dir.), *La Dernière Œuvre*, *Revue des Sciences Humaines*, n. 287, 2007 ; E. SAÏD, *Du style tardif* (2006), Arles, Actes Sud, 2012 ; M.-O. ANDRÉ, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire. Figures du vieil escargot*, Paris, Champion, 2015 ; A. COMPAGNON, *La Vie derrière soi. Fins de la littérature*, Paris, Équateurs, 2021.

<sup>3</sup> Dans le domaine anglo-saxon une réflexion a été menée autour de la *juvenile tradition* – réflexion liée pourtant à un corpus et à un moment spécifique de la littérature anglosaxonne, et qui ne semble pas transposable au canon français. Cf. C. ALEXANDER, J. MCMASTER (dir.), *The Child writer from Austen to Woolf*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005 ; L. LANGBAURIE, *The Juvenile tradition : Young Writers and Prolepsis, 1750-1835*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

<sup>4</sup> Cf. V. COTRO, V. MEYER, M.-L. PUJALTE-FRAYSSÉ (dir.), *La Première Œuvre. Arts et musique, XV<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014 ; B. PETEY-GIRARD *et al.* (dir.), *Première Œuvre, Dernière Œuvre. Écarts d'une écriture*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

<sup>5</sup> Cf. J. FAERBER, M.-O. ANDRÉ (dir.), *Premiers romans 1945-2003*, Paris, Presses

de jeunesse » demeure un impensé de l'histoire et de la théorie littéraires. Étiquette commode et apparemment consensuelle, convoquée aussi bien dans l'enseignement que dans les pratiques philologiques et éditoriales pour classer les débuts des auteurs canonisés, cette notion ne repose, de fait, sur aucune systématisation ou réflexion de plus large empan.

Cette tâche aveugle de la recherche s'explique peut-être par le fait que, si tant est que l'on s'essaie à formaliser notre objet, les efforts semblent ne pouvoir déboucher, *in fine*, que sur deux issues antinomiques, et également paralysantes. D'une part, l'on se satisfait d'une conceptualisation tautologique, qui, faisant la part belle aux données biologiques et biographiques, consiste à identifier les œuvres de jeunesse aux productions écrites pendant la jeunesse de leur auteur. D'autre part, l'on tire son épingle du jeu par un aveu d'impuissance, en soulignant l'inanité de tout effort définitionnel : ainsi que l'a écrit, peut-être non sans quelque raison, Isabelle Daunais, « le concept d'œuvre de jeunesse est essentiellement subjectif, en plus d'être souvent éditorial, [...] il n'est ni théorisé ni sans doute théorisable ».<sup>6</sup>

Lestée par ces apories, la réflexion sur les œuvres de jeunesse paraît en outre écrasée sous le poids de deux gestes critiques (et historiographiques) aussi topiques que réducteurs. Un premier réflexe, dévalorisant, ravale les productions juvéniles au rang de balbutiements, enfance de l'art de l'écrivain à peine sorti de l'enfance ; qu'on les qualifie de tâtonnements, de maladresses ou de « coups d'essais », pour reprendre le vers célèbre de Clément Marot, ces textes sont en général considérés comme une étape négligeable et obscure de la carrière de l'auteur, que l'on découvre accessoirement non pas créateur incréé, mais laborieux apprenti. Un tel discrédit trouve une légitimation ultérieure dans le regard rétrospectif peu reluisant, sinon franchement destructeur, que les écrivains eux-mêmes posent souvent sur leurs débuts : de Balzac, qui appelait les romans des années 1820 destinés aux cabinets de lecture ses « ordures litté-

---

de la Sorbonne Nouvelle, 2005 ; B. LEGENDRE, C. ABENSOUR (dir.), *Entrer en littérature. Premiers romans et primo-romanciers dans les limbes*, Paris, Arkhê, 2012.

<sup>6</sup> I. DAUNAIS, « Une frontière entre les âges de l'œuvre : la maturité comme valeur », *Fabula / Les colloques, Le négatif de l'écriture. Enquête sur le pouvoir de décréer*, <<https://www.fabula.org/colloques/document6813.php>>, §13. À Isabelle Daunais l'on doit néanmoins d'avoir co-organisé une journée d'études intitulée « Qu'est-ce qu'une œuvre de jeunesse ? » (Université McGill, Montréal, printemps 2018), dont les actes, malheureusement, n'ont pas été publiés.

raires », <sup>7</sup> à Marguerite Yourcenar, regrettant de ne pas avoir envoyé ses poèmes juvéniles au pilon, <sup>8</sup> en passant par Cocteau, Claude Simon ou Pierre-Jean Jouve, ayant tous formellement interdit la réédition de leurs premiers textes, nombreux sont les auteurs à avoir renié les témoignages d'une jeunesse littéraire que l'on souhaiterait pouvoir effacer en bloc.

L'autre réflexe critique, étroitement lié au premier, quoique moins méprisant, consiste à racheter les commencements en les inscrivant dans une dynamique téléologique. Sans oblitérer leurs défauts et leur insuffisance, ce prisme accorde aux œuvres de jeunesse le mérite d'annoncer, ou de laisser entrevoir, les germes – métaphore récurrente sous la plume des historiens de la littérature <sup>9</sup> – d'un plus brillant à-venir. Toutefois, à bien y voir, ce rachat n'est qu'apparent et partiel, puisque leur valorisation dépend non pas de ce que ces écrits *sont* et signifient, au moment de leur avènement, mais du statut de « préparations » qu'on leur reconnaît *a posteriori*. Leur valeur n'est donc que proleptique, et leur appréhension se fait presque exclusivement à la lumière d'un « après », d'un « pas encore » ou, au mieux, d'un « déjà-là ». De ce fait, les productions de jeunesse se voient négligées dans leur historicité propre et enfermées dans un schéma d'apprentissage qui en fait simplement l'étape liminaire d'un parcours culminant dans le chef-d'œuvre.

Au vu de ces prémisses, la procédure semblerait devoir être classée sans suite avant même d'être instruite. Nous croyons pourtant qu'une réflexion plus ample, dépassant les simplifications du paradigme téléologique, peut être entreprise autour des enjeux déployés par la question des œuvres de jeunesse. Et il suffit de s'engager dans une exploration moins hâtive du périmètre temporel, biologique et social de cet âge flou par excellence que l'on appelle « jeunesse », pour en voir apparaître les premiers jalons.

---

<sup>7</sup> « [O]n est arrivé jusqu'à 6000 fr offerts pour la réimpression de mes premières ordures littéraires, j'attends ; je veux 10000 fr pour nettoyer mon courant », H. DE BALZAC, *Correspondance*, II, Paris, Garnier, 1960, p. 746, lettre à sa mère.

<sup>8</sup> Cf. M. YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, entretiens avec M. Galey, Paris, Le Centurion, 1980, p. 53. La relation de Marguerite Yourcenar à ses premiers poèmes est analysée ici même par S. CODENA, « Écriture de jeunesse chez Yourcenar : le jardin des chimères et l'influence de D'Annunzio », *infra*, p. 115-132.

<sup>9</sup> Pour ne citer qu'un exemple illustre : « les farces de la jeunesse de Molière ont été les germes des comédies de sa maturité », G. LANSON, *Histoire de la littérature française* (1895), Paris, Hachette, 1920, p. 513.

« *Ce sont œuvres de jeunesse* » : jalons pour une délimitation de l'objet

Jusqu'à quand est-on « jeune » en littérature ? À partir de quel moment, ou évènement, cesse-t-on de l'être ? Une réponse à ces questions ne peut être envisagée qu'en entrecroisant les deux paramètres chevillés dans le syntagme « œuvres de jeunesse » : les données biologiques, d'une part, et, d'autre part, puisqu'il s'agit d'écrivains, donc d'instances qui évoluent dans le champ littéraire, des données sociologiques ou socio-historiques. Sans vouloir tomber dans un biographisme simpliste, il semble néanmoins que, dans le cadre de notre problématique, l'âge biologique et l'âge social, le temps de la vie et le temps de l'œuvre, ne puissent être dissociés.<sup>10</sup> On peut même affirmer, pour reprendre une notion grammaticale, que ces deux versants forment un système corrélatif, où l'absence de l'un des deux termes compromet de fait la signification et l'appréhension de l'œuvre de jeunesse en tant que telle. Il est fort improbable, par exemple, que les premières œuvres d'auteurs entrés tardivement – soit après la quarantième année – en littérature soient considérées comme des productions juvéniles. De façon spéculaire, la désignation « œuvres de jeunesse » n'est presque jamais mobilisée dans la réception d'écrivains dont l'activité littéraire s'est déroulée essentiellement avant l'âge mûr, une mort prématurée (pensons à Radiguet, à Alain Fournier, à Irène Némirovsky) ou un coup d'arrêt volontaire (Rimbaud) ayant interrompu un parcours de création qui, de ce fait, n'aura pas atteint son terme naturel, ou n'aura pas évolué au même rythme que la courbe existentielle. La corrélation entre jeunesse et maturité, tant biologique que sociale, paraît une condition d'autant plus nécessaire qu'elle détermine la visibilité, voire l'existence même de notre objet : non seulement les « œuvres de jeunesse » présupposent, pour être catégorisées rétrospectivement comme telles, la présence d'œuvres ultérieures, mais elles n'accèdent, de fait, au patrimoine littéraire qu'en fonction de ces dernières ; elles n'existent, en d'autres termes, que parce que leur auteur a commis après elles une œuvre « mature » ou « majeure », consacrée puis canonisée.

---

<sup>10</sup> C'est à partir de ce même préalable que se déploie la réflexion de Jean-Marie Schaeffer autour des arts et des âges de la vie ; cf. J.-M. SCHAEFFER, « Âges de la vie, esthétique et arts », *Communications*, n. 109, 2021, p. 11-34 (en particulier p. 17-19), ainsi que la présentation de ce même numéro (p. 5-10).

Cela étant, à quel moment de l'existence le mot « jeunesse » renvoie-t-il ? Bien que la délimitation et les représentations des âges de la vie soient fortement historicisées,<sup>11</sup> d'un point de vue strictement biologique on s'accorde pour considérer que la jeunesse se situe entre l'enfance et l'âge mûr, et qu'elle correspond à une tranche d'âge allant, approximativement, des 15 aux 30 ans.<sup>12</sup> À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le *Dictionnaire Universel* de Furetière répertorie les âges par paliers, en établissant une distinction entre l'adolescence et la jeunesse : « on appelle un jeune enfant jusqu'à 7 ans ; un jeune adolescent jusqu'à 15 ou 16 ; un jeune homme jusqu'à la majorité ; une femme n'est plus jeune passés 30-35 ans ». <sup>13</sup> Dans la description proposée par l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, le seuil d'entrée en jeunesse est laissé dans le vague, alors que la sortie en est mieux circonscrite : « c'est cet âge qui touche & qui accompagne le dernier progrès de l'adolescence, s'étend jusqu'à l'âge viril, & va rarement au-delà de trente ans ». <sup>14</sup> Plus loin, le rédacteur se concentre sur l'évolution physiologique qui caractérise les âges de la vie et, sous cet angle, il est amené à décaler quelque peu les bornes de début et de fin : « on donne le nom de *jeunesse* au temps de la vie pendant lequel le corps, après avoir acquis les dimensions qui lui conviennent, achève de se perfectionner en acquérant toute la force & la solidité nécessaire à sa conservation : par conséquent la durée de la *jeunesse* s'étend depuis environ 21 ans jusqu'à 35 que commence la virilité ». <sup>15</sup>

On constate donc que, si la borne finale de la jeunesse tend à se stabiliser, au fil des époques, autour des 30 ans, avec une extension possible jusqu'aux 35 ans, la délimitation de son commencement demeure en revanche plus incertaine. Les frontières entre

---

<sup>11</sup> Voir à ce propos G. LEVI, J.-C. SCHMITT (dir.), *Histoire des jeunes en Occident*, t. 1, Paris, Seuil, 1996.

<sup>12</sup> Cela n'a évidemment rien de prescriptif et on peut admettre des élargissements en deçà et au-delà de ces deux balises.

<sup>13</sup> *Dictionnaire Universel*, éd. citée, entrée « Jeune ». À peu près contemporain, le *Dictionnaire* de l'Académie française de 1694 fait, quant à lui, l'impasse sur l'âge transitionnel que représente l'adolescence, et définit la jeunesse comme « l'âge qui suit après l'enfance, à savoir depuis treize à quatorze ans jusqu'à vingt-quatre ou vingt-cinq ans ». *Le Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, J.-B. Cognard, 1694, entrée « Jeune ».

<sup>14</sup> D. DIDEROT, J. D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie*, 8, 1<sup>e</sup> édition, Neuchâtel, Samuel Faulche & Cie, 1765, entrée « Jeunesse ».

<sup>15</sup> *Ibid.*

l'enfance, l'adolescence et la jeunesse sont poreuses, comme l'atteste la définition d'« adolescence » du *Grand Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle* : « l'époque de la vie qui s'étend depuis l'enfance jusqu'au moment où l'on s'arrête de grandir, c'est-à-dire à peu près de quatorze à vingt ans ». <sup>16</sup> Du côté des imaginaires littéraires, l'âge de 16 ans revient de façon très récurrente, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, et apparaîtrait, en quelque sorte, comme l'essor et l'acmé de la jeunesse ; si l'on se souvient de l'adage de Verlaine dans l'Épilogue des *Poèmes saturniens* – « Ah ! L'inspiration on l'invoque à 16 ans » –, moins connu est peut-être ce propos de Benjamin Constant rapporté par Sainte-Beuve, où l'auteur d'*Adolphe* restreint nostalgiquement sa jeunesse à cet âge d'or, tandis que l'échelon des 20 ans marque déjà un pas vers la désillusion : « [à] vingt ans, Benjamin Constant se considérait déjà comme bien blasé, bien vieux, et il lui échappait quelquefois de dire : *Quand j'avais seize ans*, reportant à cet âge premier ce qu'on est convenu d'appeler la jeunesse ». <sup>17</sup>

D'un point de vue social, et plus précisément dans le cadre d'une trajectoire d'écrivain, la jeunesse correspond au moment de la vie où débute, bien souvent mais pas systématiquement, le processus « d'accession à l'existence littéraire ». <sup>18</sup> Parmi les facteurs qui contribuent à définir la *jeunesse* d'un écrivain, et de ses œuvres, il faut avant tout mentionner les conditions qui rendent possible l'entrée dans le champ littéraire. Car, tout précoce qu'elle soit, l'auto-perception de soi comme écrivain, c'est-à-dire le fait de se sentir, intimement, tel, n'octroie pas pour autant à celui qui écrit le droit

---

<sup>16</sup> P. LAROUSSE, *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, 9, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1877, entrée « Adolescence ». Pour une synthèse sur les évolutions sémantiques du mot « adolescence » de l'Antiquité à l'époque moderne, voir P. HUERRE, M. PAGAN-REYMOND, J.-M. REYMOND, *L'Adolescence n'existe pas. Une histoire de la jeunesse*, Paris, Odile Jacob, 2003, ch. II.

<sup>17</sup> C.-A. SAINTE-BEUVE, *Portraits littéraires*, III, « Benjamin Constant et Madame de Charrière », Paris, Garnier Frères, 1864, p. 206, note 1.

<sup>18</sup> R. ESCARPIT, *Sociologie de la littérature* (1958), Paris, PUF, 1992, ch. III, <<http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/27-reeditions-de-livres/sociologie-de-la-litterature-escarpit/174-deuxieme-partie-la-production>>. D'un point de vue strictement sociologique, rappelons-le, ce moment peut être disjoint de l'âge biologique, puisqu'un nouvel entrant dans le champ littéraire n'est pas toujours, et pas nécessairement, un auteur jeune. En témoignent, de façon assez surprenante, les statistiques concernant les primo-romanciers contemporains : Bertrand Legendre et Corinne Abensour remettent en cause la « représentation du primo-romancier en jeune auteur » en montrant que, entre 1988 et 2008, « la majorité des auteurs ont entre 30 et 50 ans quand ils publient leur premier roman. » Voir *Entrer en littérature*, op. cit., p. 43 et 45.

de *se dire* écrivain, ni à ses productions le statut d'œuvres.<sup>19</sup> Pour que la donne change, il faut que la pratique scripturale passe d'une dimension privée, ou confidentielle, à une dimension publique. Premier seuil à franchir pour « exister » en littérature, la publication représente ainsi une caution venant de l'extérieur et une forme de légitimation pour le jeune écrivain, qui le conforte dans son entreprise et l'encourage à poursuivre : « J'aurais grand besoin d'être encouragé, je ne mendie pas des éloges, mais si une de mes pièces paraissait et qu'au milieu de justes blâmes on me dise de poursuivre sans crainte et que je ne m'abuse pas sur les promesses qu'il peut y avoir en moi, il me semble que je n'en travaillerais que mieux »,<sup>20</sup> confie, à ce propos, un Zola avide de confirmations.

La première publication semblerait ainsi s'imposer comme un critère discriminant pour tracer une ligne de partage entre des écrits précoces, ne relevant pas nécessairement d'un projet ou d'une ambition littéraire, et ceux qui, parce que publiés, appartiennent déjà à une phase ultérieure. Cependant, si l'on range sous la bannière des « œuvres de jeunesse » uniquement les productions demeurées inédites du vivant de l'auteur – dont le prototype seraient les écrits de jeunesse de Stendhal ou les romans inédits de Perec, analysés ici même par Hélène de Jacquelot, Jean-Jacques Labia et Christelle Reggiani –, quel statut conférer aux premiers textes d'un Balzac, d'un Huysmans, d'un Proust ou d'un Michaux, qui, certes, furent publiés, mais ne valurent pas pour autant une reconnaissance immédiate à leurs auteurs ? En réalité, cette distinction ne semble pas viable, car la première publication ne garantit en rien une reconnaissance effective, par les pairs et/ou par le public ; par conséquent, elle ne suffit pas, à elle seule, pour décerner à un auteur le titre, et le statut, d'écrivain. J'en veux d'ailleurs pour preuve la tendance des éditeurs et historiens de la littérature eux-mêmes à élargir, selon les auteurs bien évidemment,

---

<sup>19</sup> Cf. sur cette question N. HEINICH, *Être écrivain*, Paris, La Découverte, 1999.

<sup>20</sup> É. ZOLA, *Correspondance. Lettres de jeunesse*, Paris, Fasquelle, 1907, lettre à Baille du 17 mars 1860. Les conseils bienveillants et les encouragements amicaux peuvent aussi tenir lieu de caution ; ceux de Lucien Jacques ont joué un rôle capital pour le jeune Jean Giono s'attelant à son premier texte « long », *Naissance de l'Odysée* : « Votre amitié m'est d'un immense secours ; sans elle je n'aurais pas ces notations qui me permettent de me diriger à travers ce désert aride qui se pare de la hautaine statue de la beauté ». Lettre du 18 janvier 1826, citée par R. RICATTE, « Notice », dans J. GIONO, *Œuvres romanesques complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 830.

l'empan des productions de jeunesse à toute sorte de témoignages écrits, et à ne pas faire, donc, de la diffusion un critère restrictif.

Ces quelques remarques autour de la publication permettent d'avancer que la jeunesse en littérature s'apparente à un premier âge qu'on pourrait qualifier de *pré-naissance*, caractérisée par une définition incertaine de soi, une visibilité à peu près nulle, et où les ressources de l'écrivain, aussi bien en termes de capital culturel que de capital social, sont encore très faibles. Cette phase du devenir social, laquelle se double d'un devenir esthétique et stylistique, prélude à la véritable *naissance*, c'est-à-dire au moment où le jeune écrivain accède à une forme de reconnaissance, certifiant le début de la phase adulte de son existence littéraire.

À quel moment d'une vie d'écrivain peut-on situer ce début ? Selon les enquêtes statistiques menées à la fin des années 1950 par le sociologue Robert Escarpit, la transition de la jeunesse à l'âge « adulte » en littérature ne se produirait qu'entre 25 et 30 ans : « L'immense majorité des écrivains se définissent entre 25 et 30 ans, c'est-à-dire qu'ils connaissent à ce moment-là le succès décisif qui fait d'eux des écrivains aux yeux d'un public ».<sup>21</sup> Quoique de portée limitée, en raison des circonstances (temporelles et géographiques) de l'étude statistique, un tel résultat montre que les données biologiques et sociales tendent à se recouper, du moins en partie : l'aboutissement de la phase d'accès des nouveaux auteurs au champ littéraire coïncide, en règle générale, avec les bornes de la jeunesse biologique proposées plus haut.<sup>22</sup>

À la lumière de ces considérations, et en faisant converger les divers aspects subsumés par le terme *jeunesse*, dans ses acceptions biologique et sociale, les contours de l'objet qui nous occupe semblent se dessiner de manière un peu moins vague. On pourrait

---

<sup>21</sup> R. ESCARPIT, « Le problème de l'âge dans la productivité littéraire », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n. 5, 1960, <<https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1960-05-0105-001>> ; la consécration serait atteinte à l'âge de 40 ans, correspondant aussi à un pic de rendement. Ces sondages, publiés par l'auteur dans sa *Sociologie de la littérature (op. cit.)*, ont été menés sur un échantillon de 937 écrivains entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>22</sup> Les choses sont évidemment plus complexes ; les trajectoires de Sartre et de Perec, analysées dans ce volume (cf. *infra*, G. PHILIPPE, « Tuer le pair. Autour d'Une défaite de Jean-Paul Sartre », p. 153-169 ; C. REGGIANI, « Qu'est-ce qu'une œuvre de jeunesse ? Le cas de Perec », p. 189-203), mais aussi celle, fulgurante, de Rimbaud, montrent par exemple que, d'un point de vue social et littéraire, on peut identifier des phases distinctes, autrement dit une « jeunesse » et une « maturité », au sein des productions qui, biologiquement, appartiennent encore à l'âge juvénile.



proposer d'appeler « œuvres de jeunesse » les productions écrites composées avant l'âge de 30 ans, publiées ou non publiées du vivant de leur auteur, de genre et statut divers, dotées en général d'un faible capital symbolique, mais reconnues après coup par des instances de consécration comme faisant partie de l'œuvre institutionnalisée de l'écrivain.

*De l'essence aux contingences : un éventail de problématiques à déployer*

Une telle définition, assez ample en extension comme en intensité, vise surtout à proposer des critères opératoires et moins impressionnistes, permettant d'identifier un ensemble possible de textes ou de constituer un corpus de travail. Il n'est pas sûr, pour autant, qu'elle suffise à circonscrire une « catégorie » au sens fort du terme, opératoire à l'échelle transhistorique et définie par des caractéristiques univoques. Force est en effet de constater que, pour notre objet, les efforts de généralisation et d'essentialisation se heurtent, peu ou prou, à l'irréductible spécificité des trajectoires individuelles, ainsi qu'à la diversité des contextes socio-historiques.<sup>23</sup> Même la superposition des courbes de la vie et de la création, que nous évoquions plus haut, ne s'observe pas toujours, ou pas toujours de la même façon, chez tous les écrivains – pensons au cas de Marivaux, analysé ici par Clémence Aznavour,<sup>24</sup> dont le début de la « maturité littéraire », tel que l'identifient les conventions historiographiques, s'inscrit encore dans les bornes de la jeunesse biologique. Les contributions ici rassemblées témoignent, du reste, de la variété de nuances et de distinctions que les substantifs « œuvres » et « jeunesse » obligent à prendre en compte, en fonction des auteurs examinés.

Si le poids des singularités s'avère trop fort pour être complètement évacué, faut-il finalement renoncer à l'ambition de penser les œuvres de jeunesse de façon transversale et antifinaliste ? Cela n'est pas sûr. Dans l'introduction à sa contribution, Christelle Reggiani suggère opportunément de déplacer le questionnement de l'essence vers les contingences,<sup>25</sup> autrement dit de s'attacher non pas à retra-

---

<sup>23</sup> Différences qui résultent, plus fondamentalement, de l'axiologie de la jeunesse et des valeurs qu'elle recouvre selon les époques, en particulier à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Voir sur ce point I. JABLONKA, L. BANTIGNY (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, 2012.

<sup>24</sup> Cf. *infra*, C. AZNAVOUR, « Les œuvres de jeunesse de Marivaux : heurs et malheurs d'une catégorisation diachronique », p. 23-39.

<sup>25</sup> Cf. *infra*, C. REGGIANI, « Qu'est-ce qu'une œuvre de jeunesse ? Le cas de

cer les traits essentiels, et sans doute introuvables, d'une catégorie esthétique, mais à définir les conditions particulières qui déterminent la possibilité d'appréhender les œuvres de jeunesse comme des œuvres occupant une place bien précise *à la fois* dans le parcours singulier de leur auteur et dans l'histoire générale de la littérature et de ses formes. Un tel décentrement ne revient pas à contourner l'obstacle, mais permet, au contraire, d'aller plus loin. La confrontation des productions juvéniles d'écrivains différents, menée dans une optique non plus binaire et verticale (jeunesse / maturité ; œuvre « mineure » / œuvre « majeure »), mais plurielle et horizontale, ouvre non seulement la réflexion vers des horizons plus larges que les postulats téléologiques. Plus fondamentalement, l'on s'aperçoit qu'interroger et problématiser l'œuvre de jeunesse sous cet angle conduit à déployer un riche éventail de questions et d'enjeux qui lui sont propres, et qui en même temps la dépassent, car ils touchent à des aspects primordiaux des études littéraires. Parmi ceux-ci, on mentionnera la figure de l'auteur et la construction de l'identité auctoriale, tout particulièrement dans la relation aux « modèles » ; les représentations historiographiques et l'établissement du canon ; la notion d'œuvre (son extension, sa configuration en termes de continuité ou de rupture), ainsi que le style et ses imaginaires.

C'est alors à partir de l'un ou l'autre de ces éléments que l'on voit apparaître des liens fédérateurs entre les contributions rassemblées dans ce volume, qui prennent pour objet les œuvres de jeunesse d'auteurs et d'époques divers. Des personnalités et des productions juvéniles aussi spécifiques que celles d'Émile Zola, de Marguerite Yourcenar, d'Irène Némirovsky ou de Jean-Paul Sartre – abordées ici respectivement par Nicoletta Agresta, Serena Codena, Teresa Lussone et Gilles Philippe – se trouvent par exemple reliées par la question capitale que tout jeune littérateur ne peut manquer de se poser : comment devient-on écrivain ? En adoptant quels choix (génériques et formels) et quels positionnements, portés par quelles inspirations et aspirations transforme-t-on « l'activité d'écriture en identité d'écrivain<sup>26</sup> » ?

« Un écrivain de génie aujourd'hui a tout à faire. Il n'est pas beaucoup plus avancé qu'Homère », postulait Proust dans un brouillon appartenant au *Contre Sainte-Beuve*.<sup>27</sup> Toutefois, la venue

---

Perec », p. 189-203.

<sup>26</sup> N. HEINICH, *Être écrivain*, op. cit., p. 70.

<sup>27</sup> M. PROUST, « Dossier du *Contre Sainte-Beuve* », *Essais*, Paris, Gallimard,

à l'écriture et l'élaboration d'un projet littéraire qui, au moins depuis le Romantisme, se doit d'être original et d'exprimer l'unicité du sujet qui le conçoit, ne peuvent faire l'impasse ni du présent – soit l'état du champ et ses hiérarchies, les disponibilités effectives en termes de places à prendre, de postures à investir<sup>28</sup> – ni du passé. Le « déjà écrit » légué par la tradition constitue, tour à tour, un bagage plein de richesses et un lourd fardeau à traîner après soi, une source précieuse à laquelle s'abreuver mais également un obstacle potentiel à l'épanouissement de soi. L'écriture commence à partir de cet entre-deux inconfortable et inévitable, et c'est alors d'un écheveau de tensions, d'un corps-à-corps perpétuel que l'œuvre de jeunesse se fait le miroir, comme le montrent les *Contes à Ninon* de Zola ou *Le Jardin des Chimères*, premier poème de Yourcenar.

La contribution de Nicoletta Agresta retrace les premiers pas en littérature d'un Zola « conteur méconnu »,<sup>29</sup> contraint – à la fois par un manque criant de dispositions et par une saturation du champ poétique dans les années 1860 – d'abandonner la poésie pour la prose. Si le refuge dans le conte merveilleux exprime le désenchantement d'un Zola épigone du romantisme, ce choix relève aussi d'une stratégie littéraire avisée, qui tient compte de l'essor formidable des narrations brèves dans la presse de l'époque, et qui vise également à inscrire le nouvel entrant dans une lignée reconnaissable et soigneusement sélectionnée. De ce fait, les prédécesseurs illustres dont Zola se réclame (Nodier, Lamennais, Hugo, Musset) constituent aussi bien des modèles qu'on imite, de manière plus ou moins volontaire, que des « valeurs sûres » sur lesquelles miser, des instances implicites de légitimation pour le débutant en quête de reconnaissance.

Peu ou prou, le jeune écrivain amorce toujours la construction de son identité auctoriale dans et par la relation aux aînés, voire aux contemporains capitaux ; une relation où l'angoisse de l'in-

---

« Bibliothèque de la Pléiade », 2022, p. 703.

<sup>28</sup> Pour tous ces aspects, l'on se reportera aux travaux de Jérôme Meizoz, en particulier J. MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Paris-Genève, Slatkine, « Érudition », 2007 ; ID., « Posture et champ littéraire », dans A. BOSCHETTI (dir.), *L'Espace culturel transnational : Actes du colloque ESSE « Champs littéraires nationaux et espace européen »*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2010, p. 269-286, et de J.-L. DIAZ, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

<sup>29</sup> Cf. N. AGRESTA, « Zola avant « Zola » : les œuvres de jeunesse du maître du naturalisme, un chantier méconnu », *infra*, p. 79-97.

fluence subie, identifiée jadis par Harold Bloom,<sup>30</sup> paraît presque se confondre avec ce qu'on pourrait appeler l'assurance de la référence assumée.<sup>31</sup> En témoignent aussi bien l'expérience d'Irène Némirovsky – pour qui des auteurs tels que Morand, Chardonne, Giraudoux ou Montherlant constituent, comme le rappelle Teresa Lussone, des exemples vers lesquels se tourner délibérément, la jeune écrivaine d'origine russe aspirant à incarner, comme eux, les valeurs littéraires de la « francité » – que celle de Marguerite Yourcenar. L'article de Serena Codena analyse le réseau de relations intertextuelles qui unit le premier poème de l'autrice belge aux recueils poétiques de l'italien Gabriele d'Annunzio, lu pendant l'adolescence. Particulièrement visible dans le traitement vitaliste du personnage d'Icare, nouveau surhomme nietzschéen, ainsi que dans les rémanences symbolistes et décadentes qui caractérisent la langue poétique de la jeune Yourcenar, la proximité avec le modèle se décline dans une dialectique complexe entre une imitation naïve – que l'autrice stigmatisera ensuite – et un hommage rendu à celui qui (avec Victor Hugo ou Verlaine) parraine implicitement l'entrée en littérature d'une écrivaine d'à peine vingt ans.

« Point de départ pour commencer une exploration personnelle du sujet choisi »,<sup>32</sup> le(s) prédécesseur(s) admiré(s) joue(nt) un rôle de tremplin, stratégique ou sécurisant, à condition que la référence revendiquée comporte aussi une volonté de dépassement. « Rien de plus original, rien de plus soi que se nourrir des autres – Mais il les faut digérer. Le lion est fait de mouton assimilé<sup>33</sup> » : cet axiome de Paul Valéry aurait rencontré l'approbation du jeune Jean-Paul Sartre, pour qui, en 1927, la réussite d'un projet littéraire alliant philosophie et roman passe non seulement par l'assimilation, mais par la véritable mise à mort d'un père (et pair) à la fois invisible et encombrant : Marcel Proust. En illustrant la théorie psychologique de l'image que Sartre développe dans son mémoire universitaire, et qu'il met aussi au centre de son ébauche romanesque intitulée *Une défaite*, Gilles Philippe montre que l'effort de systématisation

<sup>30</sup> H. BLOOM, *L'Angoisse de l'influence* (1973), Bussy-Saint-Martin, Aux forges de Vulcain, 2013.

<sup>31</sup> Sur la distinction entre influence et référence, cf. G. PHILIPPE, *French Style. L'accent français de la prose anglaise*, Bruxelles, Impressions nouvelles, 2016, p. 5-27.

<sup>32</sup> S. CODENA, « Écriture de jeunesse chez Yourcenar : le jardin des chimères et l'influence de D'Annunzio », *infra*, p. 115-132.

<sup>33</sup> P. VALÉRY, *Cahiers*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1002.

sartrien ne peut s'accomplir que dans la récusation radicale de la conception proustienne de l'image. Devenir écrivain, pour Sartre signifie, d'abord et avant tout, faire un sort au prédécesseur qui, ayant frayé avant lui, et brillamment, la voie qui articule le travail philosophique et la création fictionnelle, « met en danger l'œuvre à venir ».<sup>34</sup>

Consubstantielle aux commencements, la construction de soi comme auteur mêle ainsi choix stratégiques et choix électifs, mais ne peut en aucun cas éluder la question cruciale de la relation à la tradition littéraire et aux modèles. Or cette patiente élaboration va de pair avec l'échafaudage – par l'auteur de son vivant, et/ou par les éditeurs ultérieurs – de l'œuvre, dont les productions juvéniles occupent des marges incertaines et problématiques. Voici alors surgir d'autres questionnements épineux : la jeunesse donne-t-elle toujours lieu à des « œuvres », soit à des ensembles unitaires, posant et présupposant « la double question de l'intention et de la complétude<sup>35</sup> » ? Comment classer les écrits juvéniles, de genre et destination variés, demeurés inédits et redécouverts après la mort de leur auteur ? Appartiennent-ils de droit à l'œuvre canonisée par l'historiographie littéraire ?<sup>36</sup>

Emblématiques des difficultés qui président au classement d'un corpus au statut philologique et littéraire incertain sont les *Journaux* et autres écrits de jeunesse de Stendhal. Caractérisé par une grande variété de supports (cahiers, feuilles volantes, liasses de feuillets) et par une disparate aussi bien thématique que générique, cet ensemble « complexe et foisonnant »<sup>37</sup> met en cause, comme l'expliquent Hélène de Jacquolot et Jean-Jacques Labia, la pertinence

---

<sup>34</sup> G. PHILIPPE, « Tuer le pair. Autour d'*Une défaite* de Jean-Paul Sartre », *infra*, p. 153-169.

<sup>35</sup> A. VIALA, « Œuvre », dans P. ARON, D. SAINT-JACQUES, A. VIALA (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 529-530.

<sup>36</sup> C'est la question que se pose Emmanuelle Calvisi, et à laquelle elle répond par l'affirmative, à propos des journaux intimes des jeunes écrivains, cf. *infra*, « Le style à travers les âges : les journaux intimes de jeunes écrivains au tournant du XX<sup>e</sup> siècle », p. 97-115. On précisera, par ailleurs, que sur le plan éditorial le classement des œuvres selon la bipartition jeunesse/maturité est concurrencé par d'autres catégorisations ; dans la collection de la Pléiade, pour ne prendre qu'un exemple, les œuvres inaugurales ne sont pas toujours labellisées comme étant « de jeunesse » – le choix dépendant aussi bien de la volonté de l'auteur que des considérations des éditeurs scientifiques.

<sup>37</sup> H. DE JACQUELOT, J.-J. LABIA, « Stendhal : *journaux* et écritures de jeunesse (1801-1814) », *infra*, p. 39-55.

de l'appellation « œuvre(s) de jeunesse » ; en effet, les multiples essais et projets que le jeune Stendhal ébauche entre sa quinzième et sa trentième année ne présentent ni l'unité ni la cohérence que pré-suppose une telle catégorisation. Lieux d'une écriture précoce et effervescente, préluant à un début paradoxalement tardif, ces écrits témoignent des frontières toujours mouvantes de l'œuvre, ainsi que du travail délicat de mise en ordre que doivent fournir les éditeurs pour rendre lisibles les commencements de Stendhal, tout en respectant la « dimension expérimentale d'œuvre ouverte »<sup>38</sup> qui est la marque de fabrique de sa création.

Dans d'autres cas, en revanche, les interrogations que soulève l'œuvre de jeunesse concernent moins son unité et la possibilité de la (re)constituer en tant que telle, que la façon – ou, plus exactement, la meilleure façon – de la lire, soit de la situer aussi bien dans l'histoire littéraire que dans la carrière de l'auteur. Dans sa contribution, Clémence Aznavour montre qu'une lecture exclusivement diachronique des productions juvéniles de Marivaux risque d'occulter les spécificités qui en font une « œuvre » à part entière, comme l'atteste d'ailleurs l'intitulé du volume qui les réunit dans la Bibliothèque de la Pléiade. Fortement distincte des romans et des pièces ultérieures, la première « manière » de l'écrivain fait état d'une unité qui repose sur des choix stylistiques et esthétiques pleinement assumés par l'auteur – par exemple l'imitation critique, la parodie et le travestissement des genres en vogue au XVII<sup>e</sup> siècle. Selon Aznavour, un regard synchronique permettrait non seulement de faire apparaître les liens et la cohérence sous-jacente à la phase inaugurale de la carrière de Marivaux, mais également de reconsidérer le périmètre de sa jeunesse littéraire, et plus particulièrement le statut problématique de certaines « œuvres frontalières ».<sup>39</sup> Ce faisant, les représentations et partitions conventionnellement établies par la réception marivaudienne pourraient être repensées en fonction non pas d'une rupture (générique et formelle) déjà annonciatrice de la maturité, mais d'une continuité avec ce qui les précède immédiatement.

La dialectique entre continuité et discontinuité constitue un nœud crucial de la réflexion sur les œuvres de jeunesse, qui intéresse non seulement le versant éditorial et philologique, mais leur appréhension plus globale. Si, comme nous l'avons souligné plus

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> C. AZNAVOUR, « Les œuvres de jeunesse de Marivaux : heurs et malheurs d'une catégorisation diachronique », *infra*, p. 23-39.

haut, la jeunesse en littérature ne peut être pensée qu'en corrélation avec la maturité, cette corrélation se configure-t-elle inévitablement sous la forme d'une rupture nette et revendiquée entre l'avant et l'après ? Une réponse affirmative s'impose relativement aux premiers romans de Georges Perec, refusés par les éditeurs au début des années 1960 et demeurés inédit jusqu'aux années 2010. Outre le processus d'extension du domaine de l'œuvre dont témoigne leur publication posthume, venant canoniser *in extremis* et « par la bande » des textes qui semblaient voués à l'oubli, Christelle Reggiani souligne la distance qui sépare l'esthétique et la technique romanesque du *Condottière* (1957) et de *L'Attentat de Sarajevo* (1960) de la réussite indiscutable des *Choses*, texte qui, en 1965, marque l'entrée (couronnée par le prix Renaudot) de Perec en littérature. Malgré l'apparition de quelques thèmes et stylèmes repris dans les œuvres ultérieures, les narrations juvéniles frappent par la différence et la discontinuité radicale qu'elles affichent avec la suite de l'œuvre, dont elles constituent ainsi une préhistoire que Reggiani qualifie de « paléolithique ». <sup>40</sup> Tout autrement se configure, en revanche, l'expérience de Francis Ponge ; Lucas Kervegan illustre, dans sa contribution, à quel point l'architecture que le poète conçoit pour ses recueils tend à contourner, sinon à dépasser, une conception antagonique des âges de la vie, tout comme la représentation discontinuiste de l'œuvre qui en découle. Prenant le contrepied d'une construction linéaire et déterministe, vouée à mettre en valeur la dimension progressive de la maturation littéraire, Ponge ordonne ses compositions selon des schémas de lecture en arabesque ou en spirale, sans se soucier de la chronologie. Ainsi, certains poèmes juvéniles n'occupent pas toujours, dans les recueils, une position liminaire, mais sont entrelacés (comme le montre parfois la mention de la date de rédaction) à des textes plus tardifs ; dans la construction pongienne, l'œuvre n'avance donc pas au gré de ruptures et d'abandons, mais dans une réinvention permanente qui en assure, finalement, l'unité.

Plus encore que les choix éditoriaux, ou le (re)modelage après coup de l'œuvre par des écrivains soucieux de contrôler leur postérité, <sup>41</sup> le

---

<sup>40</sup> Par rapport à l'ère « néolithique » de la jeunesse perecquienne que constitue, selon Reggiani, la trilogie des années 1960. Cf. « Qu'est-ce qu'une œuvre de jeunesse ? Le cas de Perec », *infra*, p. 189-203.

<sup>41</sup> Cf. sur ce point J.-L. JEANNELLE, « Le mémorable des Lettres », dans V. DEBAENE, J.-L. JEANNELLE, M. MACÉ, M. MURAT (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, PUPS, 2013, p. 111.

style constitue le terrain d'observation privilégié pour mesurer la nature et l'ampleur de la rupture censée intervenir entre l'œuvre juvénile et celle qui la suit. Le passage de la jeunesse à la maturité se marquerait-t-il, nécessairement, par un changement de style ? S'il semble périlleux, et finalement peu concluant (à moins de disposer de très grands corpus), de chercher à formaliser le patron d'un style « juvénile » partagé, caractérisé par un faisceau de traits formels stables, on peut néanmoins constater, malgré ou *grâce à* la diversité des expériences, la récurrence de quelques phénomènes stylistiques, susceptibles soit d'étayer, soit au contraire d'infirmer certains imaginaires socio-littéraires associés conventionnellement à la jeunesse.

Depuis Aristote au moins,<sup>42</sup> l'on tend à considérer celle-ci comme l'âge de l'impulsivité, des excès et des emportements émotionnels – ce qui, d'un point de vue scriptural, se solderait par un lyrisme effusif dont l'emploi de l'hyperbole et d'autres procédés d'emphase serait le symptôme tangible. Les productions de maints auteurs en herbe – pensons, pour ne citer qu'un exemple, à Flaubert<sup>43</sup> – semblent asseoir la correspondance entre cet imaginaire de l'éthos juvénile et une écriture jaillissante, irriguée par une spontanéité enthousiaste que la maturité se chargera de brider. À ce propos, les journaux intimes tenus par de futurs écrivains pendant l'enfance et l'adolescence confirment, comme le constate Emmanuelle Calvisi, la prégnance de telles représentations dans la recherche, ou l'élaboration consciente, du style. Les commentaires métastylistiques apposés par les apprentis auteurs dans les marges de leurs notes montrent bien que – plus encore que l'adoption d'une norme et d'une langue littéraire hautes, vers laquelle l'on se tourne pourtant dans les premières années de rédaction – l'écriture juvénile qui se saisit comme telle revendique une authenticité et une fraîcheur valant, aussi, comme gage de différenciation par rapport aux anciens.

Cependant, d'autres productions juvéniles apportent, sur le plan stylistique, un flagrant démenti à ce mythe pluriséculaire valorisant la jeunesse comme une force disruptive, située presque par définition aux avant-postes de la nouveauté. Rien de plus éloigné, en effet, de l'ébullition du jeune âge et de la révolte des avant-gardes que la prose austère de *L'Enfant chargé de chaînes* (1913), premier ro-

<sup>42</sup> Cf. ARISTOTE, *Rhétorique*, III, 12, 1389 a1 *sqq.*, Paris, GF-Flammarion, 2007.

<sup>43</sup> Nous nous permettons de renvoyer à notre article « Mythe du génie et fécondité de l'écriture : Flaubert et Proust », *RHLF*, n. 4, 2021-4, p. 849-865.



man de François Mauriac, ou l'extrême retenue du style qui caractérise les aveux poignants du protagoniste d'*Alexis ou le traité du vain combat* (1929) de Marguerite Yourcenar ; de même, rien de plus étonnant que le dépouillement tout classique du premier récit de Raymond Radiguet, *Le Diable au corps* (1923). À bien y réfléchir, il ne semble pas que la jeunesse écrive toujours « contre ce qui s'écrit »,<sup>44</sup> comme l'affirmait Aragon, mais qu'elle commence souvent par se conformer aux conventions générico-formelles établies, et dominantes, à une époque donnée. Ce manque d'audace, relevé aussi par Gilles Philippe à propos des écrits inauguraux de Sartre, assume des contours paradoxaux dans les premières œuvres poétiques de Victor Hugo. Luciano Pellegrini rappelle que, avant de mettre le feu aux poudres romantiques, l'adolescent Hugo a joui d'une reconnaissance fulgurante, aussi bien symbolique qu'économique (la publication des *Odes* en 1822 lui valant une pension royale), en faisant preuve d'une maîtrise parfaite de la versification et des codes poétiques néoclassiques. Par son travail acharné, témoignant aussi bien du poids des modèles en place que de la nécessité stratégique d'adhérer à des options symboliquement valorisées et, partant, valorisantes, Hugo exemplifie un paradoxe tout à fait étonnant au sujet de l'enfant prodige. Le prodige consiste, en l'occurrence, non pas en un génie décapant, source de prouesses formelles innovantes – pour cela, il faudra attendre *Les Orientales* –, mais en un « progrès accéléré vers le monde adulte »,<sup>45</sup> se manifestant par la capacité à s'appropriier à la perfection les règles de la poésie académique. C'est finalement un *puer senex* que l'on acclame chez le Hugo des années 1820, comme l'on acclamera, cent ans plus tard, la maturité – on serait tentée de dire la vieillesse – du pur style français de la jeune Irène Némirovsky.<sup>46</sup>

Il semblerait ainsi que, si changement il y a entre la facture stylistique des œuvres inaugurales et celle des œuvres ultérieures, ce-

---

<sup>44</sup> Propos rapportés dans L. ARAGON, *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1965, p. 38.

<sup>45</sup> A. JEFFERSON, « L'enfant prodige, ou le génie sur la sellette », *L'Esprit créateur*, 55, n. 2, 2015, p. 114.

<sup>46</sup> Cf. T. M. LUSSONE, *infra*, « Irène Némirovsky, une « jeune débutante au rang des maîtres » », p. 135-153. À noter, en revanche, que sa précocité littéraire attire à Radiguet les reproches d'une bonne partie de la critique, qui l'accuse de manquer de jeunesse (cf. « Des vieillards me feront peut-être le reproche qu'ils m'ont déjà fait : de manquer de jeunesse », propos de Radiguet dans sa préface à la réédition de 1923 des *Joues en feu*, recueil de poèmes parus en 1920 ; cf. R. RADIGUET, *Œuvres complètes*, Paris, Omnibus, 2012, p. 70).

lui-ci ne se configure pas nécessairement comme « l'affaissement d'une ligne qui eût dû être ascensionnelle : la courbe de son talent ou de son génie ». <sup>47</sup> La rupture serait plutôt à interpréter dans le sens indiqué par le jeune Ramuz, dans cette note de son journal : « aller même parfois pour plus de force jusqu'à briser la syntaxe et la grammaire ; je ne m'y hasarde pas encore, à cause de mes restes d'éducation classique, mais j'y tends ». <sup>48</sup> Dans le sens, donc, d'un affranchissement progressif vis-à-vis d'un conformisme dépendant d'une multiplicité de facteurs (incertitudes quant aux moyens et au projet littéraire, stratégies de ralliement, besoin sécurisant de s'adosser aux modèles établis, poids de la tradition et des héritages scolaires, etc.) et écrasant une liberté d'invention que l'on n'ose s'autoriser qu'à un âge plus avancé.

S'il faut sans doute abandonner l'idée de définir univoquement l'essence et les contours des œuvres de jeunesse en tant que catégorie générale et généralisable, l'éventail de problématiques que nous venons de déployer, et que chacune des contributions ici réunies approfondit, prouve que les productions juvéniles cristallisent un foyer de questions cruciales pour les études littéraires, que seul un regard transversal, libéré des réflexes et conditionnements finalistes, permet de faire émerger.

*L'auteure* – Ilaria Vidotto est première assistante diplômée en linguistique et stylistique françaises à l'Université de Lausanne. Sa thèse, portant sur l'étude stylistique de la comparaison chez Marcel Proust, a été publiée en 2020 chez Classiques Garnier (*Proust et la comparaison vive*). Ses publications se focalisent sur des auteurs de la littérature française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, ainsi que sur des questions de rhétorique et de stylistique, dans une perspective historique. Ses recherches actuelles portent sur les œuvres de jeunesse en tant que catégorie stylistique et socio-poétique. <ilaria.vidotto@unil.ch>

---

<sup>47</sup> « Le jour où des esprits reposés – s'il en est jamais ! – [...] étudient un auteur en ses œuvres de jeunesse, c'est-à-dire écloses à une date où l'écrivain est plus frondeur que docile, où sa personnalité est quasiment vierge, s'ils comparent ces ouvrages de début avec ceux que le même écrivain a exécutés une fois enrichi de ce qu'on appelle du nom dérisoire de "consécration littéraire", ils seront frappés de l'affaissement d'une ligne qui eût dû être ascensionnelle : la courbe de son talent ou de son génie ». R. BOYLESVE, avant-propos à *Coup d'œil sur les lettres françaises*, Paris, Fayard, 1926, p. 5.

<sup>48</sup> C. F. RAMUZ, *Journal*, II, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 2005, p. 50 (1905).