L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

195-196 | 2010

Auto-biographie, Ethno-biographie

Enfances hors du temps

Childhood Out of Time

Anna luso

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22465>

DOI : 10.4000/lhomme.22465

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 10 novembre 2010

Pagination : 103-123

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Anna luso, « Enfances hors du temps », *L'Homme* [En ligne], 195-196 | 2010, mis en ligne le 04 novembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22465> ; DOI : 10.4000/lhomme.22465

Enfances hors du temps

Anna Iuso

“CHEZ TOUT LE MONDE, je crois, les souvenirs d'enfance consistent en une série d'images, nettes souvent mais dénuées de sens chronologique. Entreprendre la “chronique” de ses premières années me paraît dès lors impossible : fut-ce avec le maximum de bonne foi, on ne saurait en donner qu'une idée fausse et reposant presque toujours sur d'affreux anachronismes. Ma méthode visera donc à grouper des thèmes afin de suggérer une impression globale située dans l'espace plutôt que dans le temps. J'évoquerai les décors de mon enfance, les personnes qui l'entourèrent ; mes sentiments aussi, dont cependant je me garderai a priori de suivre l'évolution [...].

L'un des plus anciens souvenirs qu'il me soit donné de dater avec précision, car il se réfère à un événement historiquement contrôlable, remonte au 30 juillet 1900 ; j'avais trois ans et demi, plus quelques jours. En compagnie de ma mère et de sa femme de chambre (sans doute Teresa, la Turinoise), je me trouvais dans le cabinet de toilette. Cette pièce plus longue que large prenait jour par deux balcons opposés, chacun situé aux bouts ; le premier donnait sur le jardinet qui séparait notre maison de l'oratoire de Santa Zita, le deuxième sur une petite cour intérieure. Devant le balcon côté jardin, était placée une coiffeuse, de forme “haricot” : sous une plaque de verre transparaissait un tissu rose ; une sorte de jupon de dentelle blanche enveloppait les quatre pieds. C'était le matin, il me semble [...]. Mon père entra sans frapper et prononça quelques mots d'une voix fébrile. Je me souviens fort bien du ton, mais non des paroles ni de leur sens. En revanche, je vois encore l'effet qu'elles produisirent, ma mère laissa tomber sa brosse à long manche d'argent, Teresa fit “Mon Dieu !” et la pièce fut plongée dans la consternation. Mon père venait d'annoncer l'assassinat du roi Humbert survenu la veille au soir, à Monza,

le 29 juillet 1900. Je vois, répétons-le, toutes les raies d'ombre et de lumière du balcon, j'entends la voix émue de mon père, la brosse heurtant le verre de la toilette, l'exclamation poussée par la brave Teresa, je ressens le désarroi que tous éprouvèrent, mais pour moi tout cela reste dissocié de la mort du souverain. La signification pour ainsi dire historique de l'événement ne me fut révélée que plus tard ; sans doute explique-t-elle la persistance de la scène dans ma mémoire » (Tomasi di Lampedusa 1962 ; à partir de l'édition italienne 1961 : 17-19).

La qualité littéraire de ce passage ne saurait masquer l'intelligence avec laquelle Giuseppe Tomasi di Lampedusa, à la fin de sa vie, aborde la rédaction de « mémoires » qui en sont restés aux souvenirs d'enfance. Il y souligne les aspects récurrents de toute narration des premières années : revoir, réentendre, ressentir, rapporter des faits sans ordre chronologique possible... J'aurai à revenir sur chacun de ces traits. Toutefois, celui qui a retenu mon attention est ici « invisible » : la scène du premier souvenir est, dans le manuscrit, accompagnée de dessins de la main de l'auteur. Le lecteur français les chercherait en vain, l'éditeur n'a pas cru bon de reproduire le plan du cabinet de toilette de la mère, ainsi que les trois autres croquis qui appuient les souvenirs de l'écrivain sicilien ; ce n'est que dans l'original italien qu'on les retrouve, avec les phrases que l'auteur a raturées et qui sont aussi là, en italiques¹. Or, le cœur de mon propos s'attache à ces plans invisibles et aux biffures qui les légendent.

En poursuivant la lecture, on tombe, quelques lignes plus loin, sur un éloge de l'autobiographie de Stendhal, écrite à Rome et à Civitavecchia pendant l'hiver de 1835-1836, et dont la première parution, posthume et incomplète, date de 1890². Mais l'hommage rendu à l'extraordinaire phénoménologie de la mémoire qu'est la *Vie de Henry Brulard* culmine dans une note méthodologique ; comme une phrase le précise, la leçon retenue est tout à fait pratique : « J'essaierai d'adhérer le plus possible à la méthode d'Henry Brulard, jusqu'à dessiner les plans des scènes principales » (Tomasi di Lampedusa 1962 : 26). Au moment où il écrit ce texte, en juin 1955, Lampedusa venait sans doute de découvrir l'édition de

1. L'édition italienne reproduit le texte dans l'ordre souhaité par l'auteur. Le livre en effet est posthume : il a été trouvé sous forme de manuscrit, sur un cahier à carreaux où Lampedusa avait ajouté des feuilles blanches vraisemblablement destinées à accueillir d'autres souvenirs, et sur la couverture duquel il avait noté l'ordre souhaité pour la disposition des différentes parties du texte.

2. « J'ai relu ces jours-ci (mi-juin 1955) un livre de Stendhal, la *Vie de Henry Brulard*. Cela ne m'était pas arrivé depuis la lointaine année 1922, époque où je devais être encore obnubilé par le "beau explicite" et l'"intérêt subjectif", car le livre ne m'avait guère enchanté. Aujourd'hui, je ne saurais donner tort à ceux qui le tiennent pour le chef-d'œuvre de Stendhal ; il y a là une remarquable fraîcheur de sensations, une évidente sincérité, un admirable effort pour balayer les strates du souvenir et parvenir à l'essentiel » (Tomasi di Lampedusa 1962 : 22-23).

la *Vie de Henry Brulard* établie par Henri Martineau et publiée en 1949 aux éditions du Divan ; pour la première fois y étaient donnés les plans dont Stendhal avait parsemé un texte. En voici un extrait, bref et exemplaire :

« Ma mère, madame Henriette Gagnon, était une femme charmante et j'étais amoureux de ma mère. Je me hâte d'ajouter que je la perdis quand j'avais sept ans [...]. [U]n soir, comme par quelque hasard, on m'avait mis coucher dans sa chambre par terre, sur un matelas, cette femme vive et légère comme une biche sauta par-dessus mon matelas pour atteindre plus vite à son lit. Sa chambre est restée fermée dix ans après sa mort [...]. [E]lle mourut donc dans sa chambre, rue des Vieux-Jésuites, la cinquième ou sixième maison à gauche en venant de la Grande-Rue, vis-à-vis de la maison de M. Tesseire » (Stendhal 1961 : 28-31).

La description est accompagnée du plan de la chambre, de celui de la rue et d'un agrandissement de la partie où sont situées les maisons. Stendhal les donne tels quels, esquissés d'une plume rapide dans un écrit de premier jet, mais nous savons par ailleurs, qu'en rédigeant leur autobiographie, les écrivains et aussi les mémorialistes ordinaires ébauchent des plans pour soutenir leur discours ; leur méthode est d'autant plus semblable que le but qu'ils visent est identique : remonter jusqu'à l'enfance pour la mettre en récit.

Les stratégies du souvenir

Une ample littérature a montré comment, au cours du XIX^e siècle, le genre autobiographique connaît un changement radical. L'ouverture que marque, en 1782, la publication des premiers livres des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau n'aura son plein effet que quelques décennies plus tard lorsque l'« autobiographie avec souvenir d'enfance » se diffuse dans plusieurs pays européens³. Cet essor coïncide avec la généralisation de ce que Philippe Ariès a appelé le « sentiment de l'enfance » mais aussi, on l'oublie trop souvent, avec la place qu'occupent désormais les arts de la mémoire dans le champ du savoir et dans le débat public (Hacking 1998). Deux phénomènes inscrits dans un contexte de plus longue durée qui voit, comme l'avait souligné Marcel Mauss (1996) dans une conférence pionnière, la notion d'individu se recomposer au sein de sociétés occidentales de plus en plus laïques. L'Italie, qui sera ici mon principal terrain, participe de ce mouvement : Monaldo Leopardi, père de Giacomo, le poète, écrit en 1823 une autobiographie où, pour la première fois, l'enfance prime sur toutes les autres époques de sa vie.

3. Voir Lejeune (1989), Gusdorf (1991a et b), Coe (1984b), Bosetti (1987).

Cette présence devenue nécessaire révèle que le for intérieur a changé de nature : la notion chrétienne d'âme, conçue comme l'élément essentiel de la personne, est, de fait, remplacée par celle de mémoire individuelle. L'impératif du « connais-toi toi-même » voit donc s'ouvrir de nouveaux horizons : se connaître n'est plus simplement évaluer ses propres actions mais en chercher les raisons profondes qui, comme l'enseigne désormais la psychologie naissante, résident dans les premières expériences de la vie. Autrement dit, se connaître devient connaître le moi enfant, celui qui s'est manifesté dans la « prime liberté » de son être puis dans le rapport aux institutions – à commencer par la famille et le langage – par lesquelles la société lui donne forme. L'intériorité, la singularité irréductible du moi, émerge dans l'antériorité de l'enfance, et voilà les autobiographes partis à la recherche des traces mnésiques révélatrices du moi véritable qui, lorsque s'ouvre l'entreprise d'écriture, est encore un inconnu.

Dans la nouvelle narration autobiographique, les souvenirs d'enfance sont le butin d'une véritable archéologie du moi, mais cette quête se révèle aussitôt paradoxale. Alors qu'elle vise à construire la temporalité propre au sujet, son histoire, elle se heurte à une impossibilité discursive : *la première enfance échappe à toute mise en ordre chronologique*. Ainsi commence le travail maïeutique pour lequel ces mémorialistes inventent des stratégies de construction, de captation et de transcription du souvenir.

Pensant être fidèles à leur ambition d'historien du moi, beaucoup accordent un privilège à la recherche du premier instant où ils ont eu conscience d'eux-mêmes. Monaldo Leopardi, par exemple, évoque ainsi son père, en lui associant une série de scènes et d'images :

« Malgré l'âge tendre où je le perdis, je me souviens de mon père, et je suis sûr que les idées que j'en ai gardé viennent directement de ma mémoire et ne m'ont pas été suggérées par d'autres. Je crois encore le voir se lever très tôt, un jour, pour partir à la chasse ; et le jour où, indigné par une dispute que j'avais eue avec ma sœur à cause d'une petite chaise, il la cassa d'un coup de pied ; et le soir où, embêté par mon impertinence, il me somma de m'asseoir jusqu'à nouvel ordre, et comme il oublia de me dire de me lever en partant, je me refusai d'aller dîner et restai au lit, craignant d'être désobéissant ; et l'hiver où il me marquait sur le sol, avec un charbon, les limites que je ne devais pas franchir en m'approchant du feu, et maintes fois où, déjà infirme, il m'emmenait avec lui à cheval et, pour mon plaisir, ordonnait au cocher de faire claquer le fouet » (Leopardi 1883 : 2).

Des souvenirs donc, mais isolés de tout contexte, et peut-être improbables pour un enfant de moins de quatre ans, donnés comme le reflet fidèle d'une remémoration dont Leopardi ne masque pas les discontinuités. Son choix narratif le démontre : il n'essaie pas d'ordonner de façon cohérente ces fragments, il les confie à l'écriture comme en vrac, s'accordant à

leur surgissement chaotique dans son esprit. Lorsqu'il essaye de bâtir après coup un cadre cohérent, il s'attache à prévenir les doutes du lecteur :

« De lui [mon père] je garde beaucoup d'autres souvenirs, mais surtout je me souviens du jour où il mourut, puisque, comme les femmes [de la maison] se refusaient de m'emmener chez lui pour lui baiser la main comme d'habitude, je criai : "Papa est mort !" et je pleurai désespérément. Le même jour, je vis jeter par la fenêtre les matelas sur lesquels il était mort. Il est certain que ces souvenirs sont originaux, comme il est sûr que, quelques jours plus tard, en entendant parler de sa mort, il me semblait qu'on discutait d'un événement advenu cent ans auparavant, et je voyais ce jour-là, dans ma mémoire, à la même distance où je le vois aujourd'hui, à quarante-trois ans du triste événement » (*Ibid.* : 3-4).

Et puis, poursuivant son archéologie intime, il remonte jusqu'à des souvenirs encore plus anciens (il aurait eu quatorze mois !) et, avec une remarquable modernité, il suppose que la raison du « bonheur de mémoire » qu'il éprouve à les retrouver réside dans le fait que ces événements ont frappé sa sensibilité d'enfant, en le blessant ou en le comblant, deux sentiments constants qui seront, plus tard, liés aux mêmes causes : « Quelques petits événements de l'enfance m'ont fait comprendre que la sympathie ou l'antipathie ne sont rien d'autre que le souvenir de plaisirs ou de désagréments reçus de la part de quelqu'un ressemblant à ceux qui en ont éveillé l'idée » (*Ibid.* : 4).

L'acuité analytique de Monaldo Leopardi anticipe celle d'Edmondo De Amicis, qui, à la fin du siècle, tente d'identifier des phénomènes cognitifs un peu plus mystérieux comme les associations d'idées et les juxtapositions d'images. Ainsi à propos de sa nourrice bien-aimée :

« Drôles de jeux de la mémoire ! Comme [ma nourrice] me conduisit un soir avec d'autres garçons à faire des culbutes sur la pente d'une colline, en descendant vers le fleuve, là où il y avait beaucoup de vers luisants, son image se présente à mes yeux presque toujours couronnée de vers luisants, comme la Vierge des étoiles ; et comme ce fut elle qui m'apprit à tresser des couronnes avec des fleurs bleues et rouges qui poussent dans les blés, je vois encore aujourd'hui son visage chaque fois que je vois couplées, dans la nature ou dans la peinture, ces deux couleurs » (De Amicis 1901 : 8).

Angelo Brofferio, qui écrit vers 1850, adopte l'attitude rigoureuse d'un observateur de l'homme social et moral soucieux de lois générales. Comme beaucoup d'autres autobiographes, il s'est lancé à la recherche de son premier souvenir et en déduit qu'il est lui-même une exception :

« Les physiologistes pensent que l'intelligence évolue chez l'homme par degrés, en sorte qu'il acquiert le sentiment de soi-même sans se rendre compte du phénomène qui s'accomplit en lui et qui s'appelle la vie. Chez moi, ce fut exactement le contraire qui se produisit. Je me souviens, avec une infaillible certitude, qu'un jour d'été, dans la chambre de ma mère, tout d'un coup je m'aperçus que j'étais en train de jouer au

sol avec mes sœurs Carlotta et Rosa ; je me souviens que je restai comme émerveillé par cette révélation de moi-même si imprévue, et que le fait de me saisir, moi, en train de m'amuser, me donna une émotion très agréable. Je ne me souviens pas d'avoir entendu ou lu rien de ce genre chez ceux qui ont écrit sur eux-mêmes ou qui ont médité sur les prodigieux mystères de l'existence humaine. Ce qui est sûr, c'est que je me souviens de ce passage instantané de la vie automatique à la vie intelligente avec une clarté d'âme et d'esprit qui ne laisse aucun doute » (Brofferio 1902-1903 : 24).

La question du « premier souvenir » est d'une féconde ambiguïté. Elle part d'un présupposé positiviste : on doit pouvoir fixer le moment du développement infantin où la mémoire devient une fonction active. L'organe de la mémoire se mettrait en action selon la même logique que les « organes » du langage et de la conscience morale⁴. Or, en recherchant, comme une sorte de mythe personnel, le premier souvenir, l'expérience autobiographique se heurte à un univers morcelé et chaotique. Son ambition positive, plus ou moins déçue, cède alors la place à une sorte de phénoménologie du travail de la mémoire et, progressivement, s'impose l'image d'un continent intérieur plongé dans la nuit, accessible par bribes et par instants, enseveli dans l'« âme », toile de fond de la conscience. Et, pour explorer cet univers sans repères, une autre stratégie, bien plus efficace, semble vite s'imposer.

Cartographier le moi

Des pièces, des couloirs, des fenêtres, des escaliers..., de l'espace. Tel est le décor qui passe au premier plan dans les premières pages de maintes autobiographies. Pour Cesare Picchiarini, vitrier romain, les détails de sa maison natale sont les premiers qui émergent du noir, associés aux sensations qu'il reconnaît comme les plus profondes :

« Oh, les voiles de l'oubli inconscient, vous qui avez couvert, pour moi aussi, les premières années de ma vie, [...] vous ne permettez pas que je vous écarte ; vous avez été le premier mystère, et je me dois donc de vous laisser intacts. J'essaierai par contre d'utiliser des souvenirs lointains, sans date, pour reconstituer mon foyer, lequel, lorsque je naquis, se trouvait déjà égayé par une sœur de quatre ans. Une vaste cuisine aux poutres apparentes a été la salle de mon enfance [... et là,] à la tombée du jour,

4. Il me semble opportun, à ce propos, de rappeler le travail de Victor et Catherine Henri. Par un questionnaire distribué grâce à des revues dans différents pays d'Europe, ils ont réalisé en 1895 une enquête sur le premier souvenir. Les questions concernaient la date à laquelle il se réfère, son objet, les images qui prédominent et les conditions d'émergence des souvenirs d'enfance. Ils ont reçu 123 réponses depuis quatre pays différents (où l'Italie n'apparaît pas) et ont publié les résultats dans « Enquête sur les premiers souvenirs d'enfance », *L'Année psychologique*, 1896, 3 : 184-198. L'article et le questionnaire sont reportés dans Lejeune, ed. (1988 : 237-248).

notre gaîté d'enfants cessait. Il ne nous restait qu'à regarder notre mère préparer le dîner frugal et à partager avec elle l'attente de notre père que nous voyions rarement de jour à cause de son travail. Sur la pauvre table déjà mise, on posait une petite lampe à pétrole qui ne suffisait pas pour élaguer les larges ombres qui envahissaient la pièce. Une bougie éclairait mal la cheminée noire, et le reste de la maison était dans la nuit complète, le silence régnait autour, de sorte que toute notre attention finissait par se concentrer sur l'attente » (Picchiarini 1935 : 13-14).

L'attente du père cristallise l'inquiétude de ces enfants surpris par le nouveau partage de la lumière et des ombres qui, d'un coup, rend leur espace de vie insaisissable et hostile, en arrêtant le temps. Dans le magma des actions quotidiennes, indistinctes et oubliées, la maison est le seul cadre où s'inscrit le souvenir des sensations de tous les jours : gaîté des journées passées dans la cuisine inondée de soleil, angoisse transmise par le même lieu dans la pénombre du soir.

Après la mort de sa mère, un déplacement à Milan et le départ de son père pour des raisons de travail – vicissitudes racontées en une seule page –, le peintre Giovanni Segantini entre dans le détail de sa vie « personnelle », celle qui commença avec l'éloignement devenu définitif du père :

« J'avais six ans et je vivais avec ma sœur dans la soupenette d'une maison via San Simone. Ma sœur partait le matin tôt me laissant quelque chose à manger et ne revenait qu'au coucher du soleil [...]. Les deux petites chambres que nous habitions avaient deux petites fenêtres très en hauteur, de sorte que même en montant debout sur la table je n'arrivais à voir que le ciel. C'est pour cela que je n'aimais pas rester seul. Les frissons d'une peur indéfinissable me secouaient, et alors je courais vers un étroit couloir qui donnait sur le palier, là où, à travers une fenêtre carrée, je devinais une longue étendue de toits et de clochers, et, en bas, une cour, close et profonde, ressemblait à un puits. À cette fenêtre je passai les très longues journées de très longs mois » (Segantini 1910 : 4).

L'incompréhensible solitude à laquelle il fut abandonné se présente à l'esprit de Segantini adulte comme une durée indistincte où seuls des lieux apparaissent en clair. Une fois, pour le punir, sa sœur part en bouclant la porte : journée d'angoisse dont sa mémoire retrouve l'impression en énumérant les objets qui peuplent la pièce où il est reclus. Seul le ciel, l'ailleurs par excellence, le reconforte :

« Je pleurai un peu, puis mon attention fut attirée par un gros coffre qui était dans un angle de la pièce. Je l'ouvris, il était plein de mille choses : des habits féminins, des rubans, de vieux gants, des mi-masques, mille babioles [...]. Bien content, je mis un masque [...] : quelle horreur ! [...] Je le rejetai dans le coffre, j'essayai de ne pas y penser et je me remis à jouer avec des cannes ; puis j'en eus assez et je commençai à éprouver une étrange peur. Une souris traversa rapidement la pièce et mes frissons redoublèrent [...]. J'ouvre le coffre et, imaginez mon effroi ! Le masque me regardait

d'un œil vivant, me fixait. Je laissai tomber le couvercle, je ne criai pas, mais mon petit cœur battait violemment ; je courus vers la porte, mais elle était trop bien fermée. Alors je poussai une chaise à côté de la table, je m'y sauvai et restant debout, le visage tourné vers la fenêtre, je regardai le ciel en chantant à tue-tête » (*Ibid.* : 6-7).

Le récit de Segantini, à y bien regarder, ne s'appuie pas sur la succession des actions mais sur la topographie ponctuée de « choses », ici redoublée par la présence du coffre qui est comme une pièce en miniature que l'enfant est appelé à explorer. Chacun des angles, des meubles et des objets, contenant ou contenu, condense et fixe une émotion, un affect que la quête mémorielle et son écriture semblent ressusciter. De plus, si la cuisine, ou la chambre, est très souvent, comme ici, un monde qui contient un autre monde, elle se révèle capable d'englober et de domestiquer l'espace alentour, celui qui s'ouvre au-delà des portes. Par exemple, dès le premier chapitre de l'autobiographie de Castagnola, la maison se présente comme un microcosme qui contient la famille, les amis, les jeux, l'école, tandis que le florentin Cesare Parissi passe sans solution de continuité de la description de sa première et immense maison, à la topographie de sa ville :

« Je suis né dans une maison dite le "Casone" via Mosca, où se trouve aujourd'hui le palais de M. Guido Bigiavi. Ledit Casone était composé de vingt appartements, grands et petits, et de petites et grandes mansardes qui étaient habitées par des familles du peuple [...]. [A]u bout de quelque temps maman et papa décidèrent de déménager [...]. Évidemment, après ce changement je n'avais plus à ma disposition tous les copains qui habitaient le Casone. Mais je les rassemblais, pour faire des blagues, dans la même via Mosca, ou bien piazza delle Travi, aujourd'hui piazza Mentana. Mais toutes nos querelles se terminaient à l'ancienne Porticciola, ou sur les berges de l'Arno, où nous nous lancions des pierres, à la grande frayeur de nos parents » (Parissi 1922 : 1-3).

Même présence vive des lieux chez Agostini, dont l'enfance se déroule dans un cadre rural. Pas une action chez lui qui ne soit située précisément, dans un espace nettement clivé. L'école, lieu de réclusion, s'oppose à la campagne, lieu de liberté reconquis à la sortie des classes, quand se déploient tous les prestiges de l'école buissonnière (cf. D. Fabre 1986). Ces deux côtés sont si intensément retrouvés que la narration, normalement faite au passé, laisse place à un présent dialogué que nous pouvons qualifier d'hallucinatoire :

« Les cours finissaient tôt, tout particulièrement le samedi, et on se retrouvait bientôt dans la rue, le soleil encore haut [...]. Nous voilà donc dans la poussière les pieds nus, les pantalons retroussés. On passe le coin de San Rocco. Un peu plus loin il y a un large drain sur le coteau, vers la rue. On cachera nos chaussures là-dedans, bien en

haut, ou dans les trous des Cheveux du Diable, qui sont plus loin, vers les Fornaci, et personne n'en dira rien. Toi, Cencio del Poderino, sors le petit drapeau en papier que tu dessinais tout à l'heure à l'école [...]. Gigi di Bracalino donnera le signal du départ : un, deux, trois : Sant'Antonio ! Et il n'y aura aucune question [...]. Un magnifique fraisier s'était emparé du Rotone, parmi des chênes verts, [...] s'y cachait aussi dans un petit trou sur les berges envahies d'herbe un nid de rossignol. Un autre nid, de pinson celui-là, était sur la branche plate d'un arbre à côté, et on y grimpait de temps en temps pour le regarder » (Agostini 1912 : 12-17).

Après la réclusion du très jeune enfant, à l'âge où on explore le monde en même temps qu'on invente des relations dans lesquelles Marcel Mauss reconnaissait la logique spécifique de la sociabilité enfantine, l'ordre topographique se déploie de façon plus dense encore. Il n'est pas le pur effet de la quête mémorielle, il correspond sans doute à une manière d'être et d'exister qui caractérise la différence enfantine. Dans un de ses derniers écrits, Gilles Deleuze (1993) remarque avec finesse que les enfants ont un constant besoin de verbaliser leurs actions, et qu'ils racontent ce qu'ils font ou essayent de faire en retraçant les parcours qui en ont été le cadre. *Faire*, pour les enfants, signifie explorer des espaces, suivre des trajectoires, établir des plans. L'expérience spatiale enfantine est, d'après Deleuze, profondément sous-estimée, or c'est elle qui imprègne et informe leur structure cognitive. Ces autobiographies modernes le confirment, elles saisissent la spécificité des expériences enfantines comme un processus d'interprétation en acte des espaces et des choses qui ne reproduit pas celui des adultes mais qui s'élabore de façon autonome⁵. Les lieux et les objets fournissent les coordonnées de l'esprit, dans une logique qui résiste à la traduction linguistique. N'est-ce pas de cela que nous parle Cesare Picchiarini lorsqu'il affirme : « La beauté du site, l'exaltation de la petite troupe bruyante *faisait en moi une impression que je ne saurais en aucune manière décrire* » (1935 : 1) ; de même Tomasi di Lampedusa lorsqu'à propos d'une excursion enfantine il note : « l'impression visuelle m'est restée très vive dans l'esprit *mais elle ne s'est alors liée à aucun mot* » (1962 : 78 ; les italiques sont de moi). N'est-ce pas cette profusion de sensations marquantes mais demeurées à l'extérieur ou à l'orée du langage qui fait de la narration d'enfance un projet difficile et incertain à l'époque où ces autobiographies l'entreprennent ?

5. Sur les rapports entre enfance et espace, voir la communication de Daniel Fabre, « Sullo spazio affettivo dei bambini come oggetto antropologico », *Convegno internazionale di Studi cultura dell'infanzia e tradizioni cittadine*, Siena, 25-26-27 ottobre 1996.

C'est là que s'enracine, à mon avis, la centralité de la topographie dans la narration autobiographique de l'enfance. Retrouver les lieux, les reparcourir mentalement est le premier pas dans la recherche des impressions oubliées. Ce faisant, la description spatiale non seulement s'accorde à l'expérience perceptive et affective du « soi enfant », mais crée chez l'adulte les conditions psychiques qui favorisent l'immersion dans cette condition existentielle perdue où l'espace était une donnée signifiante alors que le temps était une référence ignorée.

Cette idée de l'enfance comme moment de l'existence soustrait aux modalités réflexives et narratives qui s'imposeront plus tard⁶ est formulée de façon très consciente chez quelques autobiographes. Cardarelli, par exemple :

« Je pense que ma première enfance fut tout entière formée de sensations et d'impressions à un point qui ne peut se dire ; ce fut un rêve. J'en ai une mémoire poétique et non romanesque. Je pourrais raconter ce que j'ai entendu et vu mais non ce que j'étais ni ce que je faisais. Et pourtant je vais m'y efforcer » (1925 : 95).

Cette différence essentielle est parfois traduite en termes de croyance et, quasiment, de « mentalité primitive » : « Le manque de discernement a laissé subsister longuement dans ma mémoire une quantité de faits extraordinaires qui n'ont jamais été avérés. Ma crédulité sans bornes me faisait ignorer le monde et, dans le même temps, les limites de ma capacité à mentir » (*ibid.* : 97). Mais, de fait, ces récits nous confrontent à un régime de l'identité qu'on peut justement qualifier de « poétique », c'est celui de l'enfance, par opposition à l'« identité narrative », telle que la définit Paul Ricœur (1983-1985), qui serait, elle, spécifique de l'expérience adulte. Les difficultés qu'expriment plus ou moins ouvertement les mémorialistes de l'enfance, la lumière que certains d'entre eux projettent sur leur détresse cognitive surgissent d'une indépassable contradiction. L'individu moderne est porté à chercher dans son enfance les fondements d'une identité *qu'il se raconte* ; or ce qu'il découvre est un univers d'expériences *qui ne se racontent pas*, qui résistent au récit, qui se présentent à l'esprit hors de la consécution temporelle et de la logique causale. La seule façon de retrouver ce monde sans le trahir est, avons-nous vu, de s'ancrer dans l'espace. Tomasi di Lampedusa donne à ce procédé la dignité d'une méthode, au sens pleinement cartésien du terme, puisque c'est ici la « vérité » de ce qui fut vécu qui est à découvrir. Le moment est donc venu d'interroger cette manière de trouver et d'écrire l'enfance. Manière qui s'est imposée à tous les mémorialistes.

6. Ce sont les expressions de Richard N. Coe (1985).

Ciofro, dont le véritable nom est Cesare Emilio Bandelloni, naît en 1868 à Sorano, village de Toscane qu'il quitte après la mort de ses parents. Accueilli par un oncle qui habite la ville, il reparcourt ainsi son enfance :

« Dans la via delle Rovine, aujourd'hui via Maestro Sagro, au pied des larges escaliers qui conduisent piazza della Torre, se trouvait une maison avec à l'entrée un petit pont long de deux pas et surmontant un passage vide ; dans cette maison mon père est mort le 19 novembre 1876. Si, au lieu de monter jusqu'à cette maison douloureuse [*casa dolorosa*], on descend, on trouve sur la droite une pièce isolée, c'est là que naquit ma sœur Giacomina, le 4 avril 1877 ; presque en face de cette pièce, à l'entrée d'une ruelle, il y a une maisonnette de deux pièces où mourut maman le 21 août 1879. Les deux petites pièces étaient l'une à la suite de l'autre ; dans la première il y avait la cheminée, dans la seconde nous avions le lit, au pied du lit il y avait une *bodola* couverte de bois avec une échelle qui descendait à la cave » (Ciofro 1935 : 7-8).

À Florence, chez l'oncle Alamanno, la vie est plus légère mais les lieux différents structurent toujours la remémoration :

« Du viale Filippo Strozzi on déménagea vers la via San Paolo, aujourd'hui appelée via Cosimo Ridolfi, au n°8, dernier étage, toujours dans l'îlot des maisons de la Società Edificatrice. Dans la via Filippo Strozzi nous avions un appartement de quatre pièces ; dans la via San Paolo il y en avait cinq : un vestibule, une pièce d'entrée avec trois portes, une ouvrait sur la cuisine, une sur la pièce qui servait de salon, et une troisième sur ma chambre. De celle-ci on passait dans une autre pièce d'angle, qui avait trois fenêtres, deux donnaient sur le viale et une autre sur la via San Paolo, c'était la chambre de la tante et de l'oncle et c'est là que l'oncle Alamanno mourut » (*Ibid.* : 32).

De la « narration topographique », dont nous avons déjà lu maints exemples élaborés, Ciofro nous propose une version élémentaire, attachée à énoncer les toponymes urbains, à retracer les plans d'intérieurs en leur associant des événements tragiques, presque tous datés. Ce degré zéro de l'écriture mémorielle illustre parfaitement la fonction de ces minutieux relevés. Ils ne sont pas une simple modalité d'exposition des souvenirs mais un instrument qui stimule l'investigation et la découverte puisque les autobiographies d'enfance sont, en ce sens, de véritables exercices mnésiques. Des exercices que les autobiographes inventent ou retrouvent car ils témoignent en pleine modernité d'une très longue histoire de la culture occidentale.

L'intuition de cette continuité a été pour la première fois explicitée par Michel Beaujour lorsqu'il a proposé de distinguer, dans la masse des textes autobiographiques, l'« autoportrait », forme narrative qui n'est pas

un mémorial, ni un journal intime. Dans ce genre, l'auteur se proposerait de dire *ce qu'il est* et non *ce qu'il a fait*, formule qui répète, en l'inversant en partie, l'affirmation de Cardarelli : « Je pourrais raconter ce que j'ai entendu et vu non qui j'étais et ce que je fis ». Quel est le rapport entre l'autoportrait et l'autobiographie d'enfance ? Le rapprochement se précise avec la définition que Beaujour propose de la méthode narrative de l'autoportrait, distincte de celle de l'autobiographie :

« [L']opposition entre le *narratif* d'une part et de l'autre l'*analogique*, le *métaphorique* ou le *poétique*, permet de mettre en lumière un trait saillant de l'autoportrait. Celui-ci tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration, fût-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en "construire" la chronologie » (Beaujour 1980 : 9).

L'autoportrait est donc la forme qui saisit le moi au moment où il se soustrait à l'ordonnancement chronologique et donc, dans la vie d'un adulte, à celui des institutions qui articulent ses rapports avec le monde social (état civil, carrière professionnelle, engagements politiques, etc.). Le lien aux narrations d'enfance se noue en ce point. Tandis que l'autoportraitiste de Beaujour tente de se décrire soi-même, au présent, en échappant à l'ordre biographique socialisé chronologiquement scandé, l'autobiographe qui veut écrire son enfance doit redécouvrir un moi antérieur qui échappe à la temporalité. Dans les deux cas, le texte tend à organiser une série discontinue de situations et d'impressions qui visent à cerner ou à retrouver une figure identique à soi-même, dans laquelle le sujet reconnaît sa singularité, mais qui demeure voilée, secrète, communément inaccessible. Le moyen de l'exploration se réfère, sans le savoir, à la très ancienne méthode des *topoi*, des « lieux », qui fut, pendant plus de deux millénaires, au fondement des arts de la mémoire.

L'extraordinaire invention des mnémotechniques, que la tradition attribue à Simonides di Chios, a largement dépassé l'usage qui lui était assigné dans ses lointains débuts grecs. Dans l'Antiquité classique, l'orateur, face à un thème dont il lui fallait disputer, recourait à des modèles mnémoniques où les idées, les notions, les images, les références étaient rangées dans sa mémoire sous forme de plans, de lieux (maisons, rues, plus tard théâtres) où il les avait « déposées » dans un ordre fixe. Pour donner corps à la pensée, il fallait reparcourir ces espaces et y prélever les savoirs à mobiliser. Ces méthodes éprouvées de l'ancienne rhétorique ont été, au fil des siècles, non seulement le support de performances orales, mais encore le procédé de tous les apprentissages lettrés. Dans un premier

temps, l'imprimerie a plutôt renforcé les arts de la mémoire avant de les refouler dans le monde scolaire, où ils furent conservés à l'appui des pratiques de la *disputatio* et de la *dissertatio* dans les collèges jésuites⁷.

Si l'autoportrait écrit, dont Beaujour suit les développements de Montaigne à Michel Leiris, peut, de façon convaincante, apparaître comme un transfert des arts de la mémoire, l'application de ceux-ci à la redécouverte des expériences enfantines est plus explicite qu'on aurait pu le penser. Beaujour en donne d'ailleurs un magnifique exemple, emprunté au grand psychologue de la mémoire, Christensen A. L. Luria, qui, pendant des années, a travaillé avec un sujet à la mémoire prodigieuse, Shereshevski. Ce dernier ne connaissait rien des *artes memoriae* classiques, mais il en avait personnellement reconstitué les mécanismes : « La technique de Shereshevski est fort simple en principe. Elle consiste à transformer tout énoncé en une série d'images [...] et ces images sont distribuées au long d'une séquence de lieux ou fonds » (*Ibid.* : 100). Et, ici, nous retrouvons la fameuse « méthode » que Tomasi de Lampedusa avait retenue de Stendhal et que les mémorialistes de l'enfance pratiquent « spontanément » ; Luria demande à son patient de retenir, par exemple, une série de vers, puis il se fait décrire les procédés mis en œuvre :

« Quand Shereshevski apprenait une longue série de mots, chaque mot suscitait une image eidétique. Si la séquence était assez longue, il lui fallait trouver un moyen de répartir ces images selon l'ordre d'une séquence mentale. Le plus souvent (et cette habitude persista pendant toute sa vie), il les « répartissait » au long d'une route ou d'une rue qu'il visualisait mentalement. C'était parfois une rue de sa ville natale, qui comprenait également la cour attenante à la maison de son enfance, et qu'il se rappelait vivement. Il lui arrivait aussi de choisir une rue de Moscou. Souvent il déambulait mentalement au long de cette rue – la rue Gorky de Moscou – à partir de la place Maïakovski, et il avançait lentement, « déposant » ses images au long des maisons, des grilles et des vitrines. Parfois, sans savoir comment cela s'était produit, il se retrouvait soudain dans sa ville natale de Torjok, où il terminait sa promenade dans la maison de son enfance » (*Ibid.* : 102).

Bien évidemment, chez nos autobiographes, l'usage de la méthode est exactement inversé. Ils n'ont rien « déposé » sur la route de leur enfance ou dans les coins de leurs maisons d'antan, mais il suffit que le trajet soit repris, refait avec obstination et patience pour ressusciter un monde qui échappe au temps linéaire et exige l'invention d'un nouveau modèle de narration. C'est donc leur vie qui a involontairement nourri leur mémoire mais celle-ci ne prend forme que si le procédé topique des vieilles mnémotechniques en guide l'exploration.

7. Pour l'histoire, complexe et fascinante, des mnémotechniques, nous disposons d'une très riche bibliographie. J'ai profité, globalement, des œuvres de Lina Bolzoni (1995), Mary Carruthers (1998), Paolo Rossi (1960) et Frances Yates (1975).

Certains d'entre eux ont d'ailleurs une telle conscience de l'importance de l'espace dans la récupération des souvenirs (qui est aussi récupération de perceptions altérées et enfouies) qu'ils reviennent sur les lieux de leur enfance pour stimuler leur esprit. Le mot d'ordre semble donc être de reparcourir l'espace, mentalement ou physiquement. Ne pas pouvoir rétablir le lien entre l'espace, les choses et les souvenirs est donc le signe d'une perte définitive de soi, d'une division douloureuse de la personne. Un exemple vaudra pour tous, je le trouve chez Agostini, rencontrant un ami d'enfance qui a perdu la raison :

« Dès que je compris son mal, je le conduisis dans le jardin du dessus, il me semblait que l'air entre les murs pesait trop sur sa pauvre tête malheureuse. Sur la porte du pigeonnier il y avait toujours une inscription faite jadis par lui, au pinceau, il ne la reconnut pas. Il me regarda avec ses deux grands yeux, sans me comprendre. Il me semblait que les souvenirs de son enfance pouvaient apaiser la peine de son esprit... Je lui montrai certaines pierres tendres et noires qui nous servaient à l'époque pour dessiner le damier et les fleurs sur les carrelages. Il regarda chacune avec une attention apparente, il regarda le figuier, le câprier sur le mur à côté du cyprès, s'avançant sur le rebord du toit d'une cabane que nous avions construite en pierres sèches étant enfants... Quelque chose sembla revivre dans sa mémoire morte : "Ah ! quand nous étions petits... Quand nous étions petits..." Il ne sut rien dire d'autre, ce fut un éclair » (Agostini 1912 : 19-20).

Le temps dedans

Si l'on peut convenir, tant les correspondances sont éclatantes, que l'utilisation inverse, comme à rebours, du procédé topique des *artes memoriae* est le trait commun à tous les mémorialistes de l'enfance au moment où ce genre de récit gagne en autonomie, il reste une question très intrigante. Comment, à partir du XIX^e siècle, ces techniques furent-elles appliquées à la quête mémorielle ? L'hypothèse d'une continuité souterraine n'est peut-être pas dépourvue de sens lorsqu'on considère l'histoire des mnémo-techniques et leur effacement.

Comme on sait, les *artes memoriae* ont modelé la façon d'appréhender, de classer et de mémoriser le monde pendant plusieurs siècles. Depuis Cicéron, en passant par Quintilien, de saint Thomas d'Aquin jusqu'à l'époque moderne, elles ont connu une extraordinaire diffusion dans toutes les formes de la connaissance. Chemin faisant, elles changent toutefois de destination. De techniques neutres destinées à l'*ars predicandi*, elles deviennent, en passant par le lullisme, la cabale et l'hermétisme, des instruments de connaissance métaphysique et même un système d'interprétation du cosmos à travers le projet de « théâtre du monde » (cf. Rossi 1960). Avec Leibniz, lorsqu'elles évoluent en un système complexe d'herméneutique générale, après avoir été un élément encore vif des méthodes de Bacon et

de Descartes, les arts de la mémoire s'acheminent vers leur déclin, qui sera pleinement accompli au XIX^e siècle. Le même siècle donc, où elles apparaîtront dans les narrations d'enfance. Comment s'est produit ce passage ?

Examinons d'abord les conditions qui ont déterminé le déclin, la disparition ou, mieux, le cantonnement des mémoires exceptionnelles, qui finissent par devenir des curiosités de foire. La première, décisive, réside dans les changements qui, tout au long du siècle, affectent la notion même de mémoire ; avec la mise en place progressive des sciences de la mémoire, celle-ci est définie non plus comme un « contenant de données extérieures » à l'individu, mais comme un « lieu où résident, cachés », les éléments essentiels sur lesquels est bâtie toute psyché individuelle. Comme l'a bien montré Ian Hacking (1998), on passe du statut de savoir procédural (qui montre comment fonctionne la mémoire comme organe), à celui de savoir substantiel (qui apprend ce que la mémoire peut receler de l'individu même). Autrement dit, on ne souligne plus ce que la mémoire contient, mais ce qu'elle peut nous apprendre. Et c'est à ce moment qu'on découvre que l'essentiel de la personnalité de tout individu s'est fixé dans son esprit (sa mémoire) pendant la première enfance (cf. Antoine 1988 ; Hutton 1987). Avec le risque, bien identifié par Freud dans un débat qui consonne profondément avec son époque, que nos prétendus souvenirs ne seraient que des voiles et des obstacles à la véritable anamnèse qui ferait remonter l'indicible du passé.

Tout en réfléchissant dans une direction voisine, je m'attache à un objet autre, cette forme de remémoration minoritaire qu'est l'écriture autobiographique. Alors une nouvelle objection vient frapper la récupération écrite des souvenirs. Dans *Il Passato, la memoria, l'oblio*, Paolo Rossi (1991), spécialiste éminent de l'histoire de la fonction mémorielle, cite justement, parmi les continuations et « transfigurations » des arts de la mémoire entre le XVIII^e et le XX^e siècle, la possibilité que l'autobiographie en soit une. Mais il abandonne l'idée en remarquant, chez de grands mémorialistes (Rousseau, Proust, Svevo), l'usage, théorisé, du souvenir involontaire. Aux antipodes donc des arts de la mémoire puisque ceux-ci la conçoivent comme acte suprême de la volonté, maîtrise recherchée de l'esprit, travail intellectuel qui exclut toute distraction et tout surgissement impromptu. Or, il me semble qu'une ethnographie des textes autobiographiques montre massivement que tel fut généralement le cas : devant l'impossibilité d'un récit chronologique, les mémorialistes de l'enfance adoptent, sans s'y référer explicitement, la méthode des lieux, celle des arts de la mémoire⁸. La retrouvent-ils spontanément, du fait des circonstances, où leur a-t-elle été léguée comme un invisible héritage ?

8. Constatation que l'on peut faire encore aujourd'hui ; cf., par exemple, la très récente autobiographie d'enfance de Jean Guilaine (2010).

Il faut, pour répondre, revenir à nos premiers autobiographes, ceux des années 1830. À les lire, on est conduit à souligner la force maintenue du filon jésuite toujours présent en Italie. Chez eux, la méthode des lieux n'est plus une simple mnémotechnique qui permet de retrouver ce qu'on a déposé dans les lieux imaginés. Dans ses *Exercices spirituels*, Ignace de Loyola conçoit la mémoire comme une aide pour la prière, la méditation et l'examen de conscience. L'exaltation de l'image et de l'imagination visuelle du lieu dans toute la vie spirituelle, ainsi que le travail de la mémoire comme instrument d'éducation ont fait l'objet d'études remarquables⁹; toutes nous montrent comment l'éducation des jésuites – diffusée par le catéchisme dès les années 1560 puis à travers les collèges plus tard – a promu une incorporation des arts de la mémoire dans la spiritualité et, *mutatis mutandis*, dans la formation des jeunes gens.

Tout commence avec le changement radical dans la conception de la confession. Contre une administration superficielle et rare de ce sacrement, les jésuites proposent une confession approfondie et fréquente pour laquelle la remémoration réelle de ses propres péchés devient fondamentale. Cet effort mène vite à la rédaction de manuels contenant une large casuistique. Ils aident, par l'énumération, à retrouver dans sa propre mémoire les péchés commis. Le passage de ces manuels, cochés et annotés par leurs usagers, à la rédaction proprement dite fut suscité par la complexité de l'examen de conscience général qui demandait au fidèle – soucieux de son salut sous la direction spirituelle d'un père jésuite – de reparcourir l'ensemble de sa vie à la recherche de ses péchés et de ses vertus, de ses limites et de ses dons... Comme le souligne Prosperi :

« L'écriture était l'issue inévitable de cette pratique de l'examen de conscience : à la place des mécanismes mnémoniques fondés sur la scansion rapide des commandements et des péchés, s'introduisait un effort d'approfondissement dans une matière que même les arts de la mémoire n'étaient plus à même de contrôler. La pratique des *Exercices spirituels* ignaciens menait, par sa nature même, à la rédaction de l'examen » (1996 : 501).

L'impératif de précision et de complétude conduisit à exploiter les potentialités de l'écriture : elle accordait tout le temps nécessaire pour une longue méditation, permettait de reparcourir minutieusement son propre passé. Là s'enracine cette « méthode biographique par écrit » qui imprégna toute la culture des jésuites qui avaient même envisagé la confession écrite, innovation qui rencontra toujours le refus net de l'Église. À l'heure actuelle rien ne démontre que les jeunes formés chez les jésuites aient été obligés de rédiger leurs examens de conscience, mais on peut sans aucun

9. Cf., par exemple, P. A. Fabre (1992).

doute affirmer qu'ils ont été imprégnés de ces modalités d'exploration de soi dont on sait qu'elles furent reprises par les cadres du parti communiste italien qui contrôlaient par la rédaction autobiographique l'orthodoxie des camarades (cf. Boarelli 2007).

En plein XIX^e siècle, en revanche, le modèle de l'examen de conscience jésuitique était encore très largement répandu parmi les autobiographes mêmes. Plusieurs d'entre eux ont été formés dans les collèges de la Compagnie de Jésus, d'autres en ont subi l'écho ou en ont adopté plus ou moins consciemment le modèle. Et cela nous ramène à notre point de départ : pourquoi Tomasi de Lampedusa était-il si convaincu par la méthode de Stendhal au moment de rédiger ses souvenirs d'enfance ? D'abord les arts de la mémoire, fondés sur des bases que la neurologie a parfois confirmées¹⁰, cultivent une sorte de « vue intérieure », exercée à explorer l'inconnu qui est en soi. Elle permet de « revoir » des images, des couleurs, des scènes de l'enfance et d'en ressentir les effets ; puis, en s'appuyant sur le pouvoir maïeutique de l'écriture (cf. Ong 1982), les arts de la mémoire parviennent à importer dans l'horizon de la narration des souvenirs enfouis, des sensations labiles, des sentiments revécus, des illuminations mystiques, illustrant et confirmant la mutation qui, au XIX^e siècle, voit la mémoire évincer l'âme et occuper sa place :

« Comme toujours, mes souvenirs sont essentiellement des souvenirs de lumière : à Sciacca, je vois une mer d'un bleu intense, presque noire et qui scintille éperdument sous le soleil de midi ; un ciel de plein été sicilien, brumeux à force de chaleur ; une balustrade qui limite un à-pic sur la mer ; une sorte de cloître avec, à gauche, un café – qui existe encore aujourd'hui [...]. [I]l arrivait aussi, surtout pendant l'été, que les salons fussent plongés dans l'ombre, mais l'on percevait encore, à travers les persiennes closes, la puissante clarté qui régnait au dehors ; ou bien c'était, selon l'heure, un seul rayon dardé, tel au mont Sinaï, et peuplé d'innombrables grains de poussière, qui s'en allait faire vibrer le ton des moquettes, uniformément rouge rubis. Ce sortilège d'incandescences et de couleurs n'a jamais cessé d'enchanter mon âme » (Tomasi di Lampedusa 1962 : 31).

Université de Rome, La Sapienza, Rome (Italie)
annaiuso@gmail.com

10. Parmi les recommandations classiques des arts de la mémoire, on découvre des éléments qui réapparaissent dans les livres de neurosciences. Par exemple, le fonctionnement des *imagini agentes* (accrocher une idée à l'image d'une scène qui frappe l'attention, par exemple violente, pour retenir mieux et plus longtemps l'idée même rappelle de près la notion de « souvenirs émotifs » ; de même, le primat de la vue dans les arts de la mémoire, avec la recommandation de poser l'objet-idée qu'on souhaite retenir en pleine lumière pour mieux le fixer, répond à l'idée fondamentale dans les neurosciences que la mémoire passe surtout par la vue, et que les lumières et les couleurs d'une scène seront les éléments majeurs de fixation de l'engramme.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : autobiographie/*autobiography* – enfance/*childhood* – jésuites/*jesuits* – lieux/*places* – arts de la mémoire/*arts of memory* – littérature italienne/*italian literature*.

BIBLIOGRAPHIE

Abastado, Claude, ed.

1985 *Cahiers de sémiotique textuelle* 4 : *Récits de vie : modèles et écarts*. Université Paris 10, Nanterre, colloque de 1982.

Agostini, Emilio

1912 *Racconti di infanzia* (*Lumière di sabbio*). Firenze, R. Bemporad & Figlio.

Antoine, Jean-Philippe

1988 « The Art of Memory and its Relation to the Inconscious », *Comparative Civilisations Review* 18 : 1-21.

Antonelli, Quinto & Egle Becchi, eds

1995 *Scritture bambine. Testi infantili tra passato e presente*. Bari, Laterza.

Ariès, Philippe & Georges Duby, eds

1986 *Histoire de la vie privée*, 3 : *De la Renaissance aux Lumières*. Paris, Le Seuil (« L'Univers historique »).

1987 *Histoire de la vie privée*, 4 : *De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris, Le Seuil (« L'Univers historique »).

Beaujour, Michel

1980 *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris, Le Seuil (« Poétique »).

Boarelli, Mauro

2007 *La Fabbrica del passato. Autobiografie di militanti comunisti (1945-1956)*. Milano, Feltrinelli.

Bolzoni, Lina

1995 *La Stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Torino, Einaudi.

Bosetti, Gilbert

1987 *Le Mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*. Grenoble, Ellug.

Brizzi, Gian Paolo, ed.

1981 *La "Ratio studiorum". Modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*. Roma, Bulzoni.

Brofferio, Angelo

1902-1903 *I miei tempi*. Torino, Renzo Streglio & C., 4 vol.

Cardarelli, Vincenzo

1925 « Memorie della mia infanzia », in *Favole e memorie*. Milano, Pizzi & Pizio : 93-131.

Carruthers, Mary

1998 *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge, Cambridge University Press (« Cambridge Studies in Medieval Literature » 34).

Chevalier, Jean-Claude

1972 « La pédagogie des collèges jésuites », *Littérature* 7 : 120-128.

Chombart de Lauwe, Marie-José

1971 *Un monde autre, l'enfance. De ses représentations à son mythe*. Paris, Payot.

Ciofro (= Bandelloni, Cesare Emilio)

1935 *Autobiografia*. Firenze, tip. Ammannati.

Coe, Richard N.

1984a *Reminiscences of Childhood. An Approach to a Comparative Mythology*. Leeds, Leeds Philosophical and Literary Society.

1984b *When The Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*. New Haven, Yale University Press.

1985 « Poetry and the Child-Self : Lyric and Epic in the Autobiographical Mode », *Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum* 12 (2) : 47-93.

Coirault, Yves

1975 « Autobiographie et mémoires (XVII^e-XVIII^e siècles), ou existence et naissance de l'autobiographie », *Revue d'histoire littéraire de la France* 75 (6) : *L'Autobiographie* : 937-953.

Compayré, Gabriel

1893 *L'Évolution intellectuelle et morale de l'enfant*. Paris, Hachette.

D'Intino, Franco

1989 *L'Autobiografia moderna*. Roma, Carucci.

De Amicis, Edmondo

1901 *Ricordi d'infanzia e di scuola*, suivi par *Bambole e marionette, Gente minima, Piccoli studenti, Adolescenti, Due di spade e due di cuori*. Milano, Treves.

De Mattei, Rodolfo

1990 *La Musa autobiografica*. Firenze, Le Lettere.

Dainville, François de

1978 *L'Éducation des Jésuites (XVII^e-XVIII^e siècles)*. Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles

1993 « Ce que les enfants disent », in *Critique et Clinique*. Paris, Minuit : 81-88 (« Paradoxe »).

Fabre, Daniel

1986 « La voie des oiseaux : sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme* 99 : 7-40.

Fabre, Pierre-Antoine

1992 *Ignace de Loyola, le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle*. Paris, Vrin-Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales (« Contextes »).

Ghigo Bezzola, Rosa, ed.

1992 *In prima persona. Forme dell'autobiografia nella letteratura francese dell'1800*. Torino, Tirrenia Stampatori.

Guilaine, Jean

2010 *Un désir d'histoire. L'enfance d'un archéologue*. Carcassonne, Garae-Hésiode.

Gullestad, Marianne, ed.

1996 *Imagined Childhoods. Constructions of Childhood in Autobiographical Accounts*. Oslo, Scandinavian University Press.

Gusdorf, Georges

1971 « Conditions et limites de l'autobiographie », in Philippe Lejeune, ed., *L'Autobiographie en France*. Paris, A. Colin : 229-233.

1975 « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France* 75 (6) : *L'Autobiographie* : 957-994.

1991a *Lignes de vie*, 1. *Les Écritures du moi*. Paris, Odile Jacob.

1991b *Lignes de vie*, 2. *Auto-bio-graphie*. Paris, Odile Jacob.

Hacking, Ian

1998 *L'Âme réécrite. Étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire*. Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo (« Les Empêcheurs de penser en rond »).

Hutton, Patrick H.

1987 « The Art of Memory Reconceived : From Rhetoric to Psychoanalysis », *Journal of the History of Ideas* 48 (3) : 371-392.

Lejeune, Philippe

1991 « L'oubli : étude génétique des récits d'enfance », *Ikon. Ricerche sulla comunicazione* 22 : 57-70.

Lejeune, Philippe, ed.

1988 *Cahiers de sémiotique textuelle* 12 : *Le récit d'enfance en question*. Centre de sémiotique textuelle, Université Paris 10, Nanterre, colloque 16-17 janvier 1987.

1989 *Cahiers de sémiotique textuelle* 16 : *Le désir biographique*. Centre de sémiotique textuelle, Université Paris 10, Nanterre, colloque 10-11 juin 1988.

Leopardi, Monaldo

1883 *Autobiografia*. Roma, tip. A. Befani.

Mauss, Marcel

1997 « Trois observations sur la sociologie de l'enfance ». Texte présenté par Marcel Fournier. *Gradhiva* 20 : 109-115.

Moretti, Franco

1999 [1987] *Il Romanzo di formazione*. Torino, Einaudi.

Olney, James, ed.

1980 *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton, Princeton University Press.

Ong, Walter J.

1982 *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London-New York, Methuen.

Parissi, Cesare

1922 *Le Mie memorie*. Firenze, Scuola tip. Artigianelli.

Picchiari, Cesare

1935 *Tra vetri e diamanti. Appunti di vita, di mestiere e d'arte*. Amatrice, Scuola tip. Orfanotrofio Maschile.

Pompougnac, Jean-Claude

1989 « Récits d'apprentissage », in Anne-Marie Chartier & Jean Hébrard, eds, *Discours sur la lecture (1880-1980)*. Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou : 495-526.

Prosperi, Adriano

1996 *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*. Torino, Einaudi.

Revue des sciences humaines

1991 *Revue des sciences humaines* 222 : *Récits d'enfance*.

Ricciardi, Giuseppe

1873 *Memorie autografe d'un ribelle, ovvero Prolegomeni del fuoruscito*. Milano, Natale Battezzati.

Ricœur, Paul

1983-1985 *Temps et Récit*. Paris, Le Seuil, 3 vol. (« L'Ordre philosophique »).

Rossi, Paolo

1960 *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Milano-Napoli, R. Ricciardi.

1991 *Il Passato, la memoria, l'oblio. Sei saggi di storia delle idee*. Bologna, Il Mulino.

Schmitt, Jean-Claude

2001 « La "découverte de l'individu" : une fiction historiographique ? », in *Le Corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque des histoires ») : 241-262.

Segantini, Giovanni

1910 « Autobiografia », in *Scritti e Lettere*. Torino, Fratelli Bocca : 3-19.

Stendhal

1961 *Vie de Henry Brulard*. Texte établi par Henri Martineau. Croquis de Stendhal. Paris, Garnier frères (« Classiques Garnier »).

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe

1962 « Les lieux de ma première enfance », in *Le Professeur et la Sirène*. Trad. de l'italien par Louis Bonalumi. Paris, Le Seuil. [Éd. orig. : « Ricordi d'infanzia », in *Racconti*, Milani, Feltrinelli, 1961.]

Yates, Frances A.

1975 *L'Art de la mémoire*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque des histoires »).

Anna luso, *Enfances hors du temps*. — Tout au long du XIX^e siècle, l'autobiographie subit une mutation importante : elle voit apparaître, chez les autobiographes les plus connus comme les plus ordinaires, la narration de l'enfance. Dans ce siècle où naissent et s'imposent les sciences de la mémoire, l'enfance prend une place fondamentale dans la conception de l'individu, et pour tout autobiographe, « se connaître soi-même » signifie retrouver les souvenirs de ce premier âge de la vie. Mais là, il se heurte à une impossibilité : ces souvenirs sont enfouis. Apparemment disparus, ils doivent être sollicités, et lorsqu'ils se manifestent, ils échappent à tout ordre chronologique. Nous voilà donc face à des autobiographes qui croquent les plans de leur maison d'enfance, qui dessinent les lieux de leurs premiers souvenirs : l'ordre de la narration devient topographique. D'où vient cette « méthode » ? L'hypothèse présentée dans cet article nous mène vers les avatars modernes des arts de la mémoire et les fruits inattendus de l'éducation jésuite.

Anna luso, *Childhood Out of Time*. — Throughout the 19th century, the writing of autobiographies underwent a major change : authors, whether well-known or not, wrote about their childhood. During this century when the « sciences of memory » came into being, childhood held a key place in the conception of the individual. For autobiographers, « knowing one's self » meant rediscovering memories from the first age of life. They thus encountered an impossibility : these memories are buried. Having apparently vanished, they have to be beckoned ; and when they come, they do not fall into chronological order. Autobiographers drew the layout of the houses where they grew up, or sketched the places to which their first memories were attached : the order of narration was topographical. Where did this come from ? The hypothesis presented herein leads us to look at modern avatars of the « arts of memory » and see it as the unexpected outcome of an education delivered by Jesuits.