



« [L]e fouet est le meilleur des maîtres » : le fouet, symbole sémiotique de la voix subversive de la Comtesse de Ségur dans la trilogie de Sophie

CHARDERON Hélène

Cultural Express, n°10, 2023, La violence dans les objets sémiotiques destinés à l'enfance et à la jeunesse

Pour citer cet article :

Hélène Charderon, « “[L]e fouet est le meilleur des maîtres” : le fouet, symbole sémiotique de la voix subversive de la Comtesse de Ségur dans la trilogie de Sophie Bruit », *Cultural Express* [en ligne], n°10, 2023, « La violence dans les objets sémiotiques destinés à l'enfance et à la jeunesse », Régine Atzenhoffer (dir.), URL :

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://cultx-revue.com/article/le-fouet-est-le-meilleur-des-maitres-le-fouet-symbole-semiotique-de-la-voix-subversive-de-la-comtesse-de-segur-dans-la-trilogie-de-sophie>

« [L]e fouet est le meilleur des maitres¹ » : le fouet, symbole sémiotique de la voix subversive de la Comtesse de Ségur dans la trilogie de Sophie²

Dans la trilogie constituée par *Les Malheurs de Sophie* (1858), *Les Petites filles modèles* (1858) et *Les Vacances* (1859) les lecteurs suivent les péripéties de Sophie, la protagoniste turbulente, impulsive et espiègle, ils la voient grandir et assistent à la manière dont elle s'est amendée de ses « défauts³ ». D'abord durement corrigée par sa mère, Madame de Réan, puis sa belle-mère, Madame Fichini, qui ne jurent que par le fouet comme seul moyen d'éducation efficace, elle connaît la douceur et la gentillesse avec Mesdames de Fleurville et de Rosbourg. Ainsi, Sophie de Ségur met en contraste deux approches éducatives opposées, s'appuyant sur sa propre expérience de petite fille⁴. Le fouet et l'éducation stricte sont en effet le quotidien de la petite Sophie Rostopchine, qui grandit en Russie dans un domaine où son père a le droit de vie et de mort sur ses serfs, à qui l'on « donne le knout » publiquement. La mère de Sophie quant à elle inculque à ses enfants une éducation austère et violente. Les éléments autobiographiques ancrent ses histoires dans le réel, et les descriptions de violence physique sont d'ailleurs empruntées d'une dimension visuelle frappante. Sophie de Ségur met en outre en texte une typologie plurielle de la violence, à travers différentes scènes et différents personnages, et brouille parfois la frontière entre bourreau et victime, entre validation et critique de l'acte violent.

Juan Alonso Aldama, Denis Bertrand et Tarcisio Lanciono ont récemment établi quatre types de violence *via* l'approche de la sémiotique⁵, et il est frappant de noter qu'ils sont tous présents à un moment ou un autre dans la trame narrative des textes qui nous intéressent ici. Le premier type est « la violence comme forme de ' manipulation ' ou de ' persuasion ' », celle qui s'exerce comme démonstration et imposition du pouvoir dans la volonté de soumettre, de faire-croire et de faire-faire ou ne pas faire quelque chose à quelqu'un », c'est-à-dire une violence qui établit un rapport de pouvoir entre sujets. Nous pouvons penser ici aux contraintes physiques ou morales imposées aux enfants pour les forcer à obéir, ou aux conflits entre enfants pour établir un rapport de force, ce qui est le cas dans *Les Malheurs de Sophie*, lorsque pour se venger « Sophie s'élançe sur Paul et lui griffe si fort la figure, que le sang coule de sa joue⁶ » ou encore lorsque Camille gifle Sophie dans *Les Petites filles modèles*⁷, par exemple. Le deuxième type est « une violence ' pédagogique ', qui peut être hétéro-infligée dans les espaces scolaires⁸ ou familiaux », qui est largement représentée dans ces trois œuvres sous couvert de châtiment corporel. La troisième catégorie est « une violence comme ' performance ' pure, accomplissement d'un acte gratuit [...] une violence sans ' destination ', sans but », comme lorsque Sophie tue les poissons de sa mère en les découpant⁹ ou que Jeannette lance des pierres aux autres enfants¹⁰. Cette violence gratuite peut également caractériser celle de Madame Fichini envers Sophie, puisqu'elle se fait en premier lieu sur le mode de la représentation spectaculaire, de la mise en scène, la punition n'étant qu'un prétexte tant le décalage entre la supposée cause et la conséquence est démesuré. Enfin, la dernière fonction serait « la violence ' sanction ', une violence qui vient clore le parcours narratif, violence attendue, programmée, résolutive, assurant la bonne clôture de la série criminelle ou autres enchaînements de violence ». C'est le cas pour les punitions, par exemple, ce qui rend poreuse la limite entre ce type de violence et la « manipulation ».

Si l'on suit cette typologie, on voit que le châtiment corporel rentre dans les quatre modalités possibles de la violence. Il peut en effet avoir pour fonction de persuader la victime du bien-fondé de la règle imposée, et endosser simultanément une fonction pédagogique. Il peut aussi

servir une mise en scène des relations de pouvoir, qui peut s'exprimer par la sanction, à travers laquelle le bourreau démontre sa supériorité sur sa victime. Dans les textes de Sophie de Ségur qui nous intéressent ici, le fouet est omniprésent et devient un véritable symbole de la violence, tant au niveau diégétique que discursif. Le tour de force de l'auteure est de réussir à l'instrumentaliser à ses fins, pour nous raconter l'histoire de l'autre côté du miroir, pour déconstruire une idéologie éducative communément admise qui lui paraît odieuse.

Ainsi, la lecture analytique de ces œuvres permet d'interroger les représentations de la violence qui parcourent ces histoires pourtant supposément pour enfants, et d'explorer la valeur sémiotique du fouet, emblème incontestable d'une éducation domestique violente, mais aussi porteur de la voix subjective et subversive d'une auteure souvent taxée de conservatisme. Ces trois œuvres transmettent au contraire une véritable critique de ce système d'éducation, à travers un discours subtil de l'entre-deux, d'où se dégage la multitude de lectures que nous pouvons faire de ces histoires en apparence simplistes, mais qui visent un lectorat multiple.

Dans un premier temps, cet article analysera le réseau de scènes éducatives dont le fouet, point d'ancrage autobiographique, qu'il soit célébré ou critiqué, apparaît comme un fil rouge dans l'économie des trois œuvres. Ceci permettra de mettre en lumière les stratégies discursives élaborées par Sophie de Ségur pour faire entendre sa voix, ne laissant des indices qu'ici et là pour les lecteurs curieux, qui pourront ainsi lire en filigrane un discours pédagogique innovant et à contre-courant dont le fouet se fait le porteur sémiotique. Enfin, cette analyse proposera une réflexion sur la judicieuse adaptation discursive du fouet, d'abord objet sémiotique traditionnel de la violence éducative, transformé en arme retournée contre l'idéologie qui l'a créé pour en démontrer les abus et libérer la parole.

Des « épisodes entièrement historiques¹¹ » : le fouet comme lieu de passage entre fiction et réalité

Outre la coïncidence entre le prénom de l'auteure et celui de la protagoniste¹², les points d'ancrage autobiographiques des textes de la Comtesse de Ségur sont récurrents et ont souvent été relevés par les chercheurs. Ainsi, les prénoms de ses petits-enfants sont souvent directement attribués aux personnages, et la trilogie de Sophie ne fait pas exception : Camille, Madeleine et Jacques y ont ainsi leurs propres homologues fictifs. Les patronymes y sont détournés, comme par exemple, M. de Rugès qui reprend celui de Ségur en orthographe inversée, ou M. de Traypi qui reprend en miroir celui de Pitray. Sophie de Ségur insiste même sur la véracité du cadre et des personnages de ses histoires dans la préface des *Petites filles modèles* :

Mes *Petites filles modèles* ne sont pas une création ; elles existent bien réellement : ce sont des portraits ; la preuve en est dans leurs imperfections mêmes. Elles ont des défauts, des ombres légères qui font ressortir le charme du portrait et attestent l'existence du modèle. Camille et Madeleine sont une réalité dont peut s'assurer toute personne qui connaît l'auteur¹³.

Ce rappel prend une dimension critique lorsque l'on inscrit l'œuvre dans son contexte éditorial. En effet, Sophie de Ségur semble ici se justifier, comme pour répondre aux commentaires acerbes des correcteurs de la Maison Hachette qui lui demandent de retirer les scènes de violence, considérées comme superflues et « impossibles ». C'est ainsi qu'elle se défend auprès d'Emile Templier, son correspondant direct chez Hachette :

L'amour-propre d'Auteur a sans doute sévi sur moi, Monsieur ; je m'étais révoltée d'abord de ce que deux épisodes *entièrement historiques* [sic] aient été jugés impossibles, ensuite, de la manière inusitée et cavalière dont avait usé votre correcteur. [...] [J]e le répète, les deux épisodes qui ont choqué votre correcteur sont *historiques* [sic], avec la variante que ce n'était pas une belle-mère mais une mère qui élevait ainsi sa fille et que j'en aurais pu citer d'autres plus cruels encore¹⁴.

La problématique de la mise en scène de la violence est ici mise en pleine lumière, et pose la question de la censure. L'éducation violente est pourtant courante à cette époque, et largement acceptée ; or, ce consensus social trouve ses limites dans sa représentation-même.

Sophie de Ségur offre à ses lecteurs une mise en texte de scènes d'une violence inouïe, où les enfants sont littéralement martyrisés par des adultes sans pitié. Ce parti pris peut paraître étonnant, surtout pour des œuvres publiées dans la Bibliothèque Rose, qui s'adresse à un jeune lectorat. Ces scènes rythment pourtant la diégèse et créent un réseau interne à la trilogie, dont le fil rouge est l'usage récurrent du fouet ou autres objets similaires comme les verges. Sophie semble se trouver au centre d'un cercle infernal de violence, qui reproduit et décline la même scène caractéristique à l'infini¹⁵ : dans *Les Malheurs de Sophie* et *Les Petites filles modèles*, Sophie subit des agressions répétées, dont l'impact traumatisant est mis en exergue – et résolu – dans *Les Vacances*.

Ainsi, dans *Les Malheurs de Sophie*, la simple phrase « Sans rien dire, elle [Madame de Réan] prit Sophie et la fouetta comme elle ne l'avait jamais fouettée¹⁶ » souligne la récurrence de cet acte, qui apparaît en outre en filigrane dans le texte, sous-entendu mais toujours présent, comme une menace qui plane au-dessus de Sophie et peut se réaliser à tout moment. Citons en exemple la scène de « la chaux », où Madame de Réan rappelle à Sophie qu'elle « devrai[t] [la] fouetter pour [sa] désobéissance¹⁷ », ou encore celle des « petits poissons » où Sophie échappe de justesse à une punition sévère¹⁸. *Les Petites filles modèles* est le théâtre de châtiments corporels encore plus réguliers, ce qui reflète la caractérisation de Madame Fichini dans l'économie du texte, puisqu'elle ne ressent aucun amour maternel pour Sophie. D'ailleurs, Sophie aime sincèrement sa mère mais déteste sa belle-mère. Elle est en effet décrite tantôt en train de lui « donner un bon soufflet¹⁹ », tantôt en train de la « battre » et de lui « tirer les cheveux²⁰ », ou encore de la « fouett[er] à coups redoublés²¹ ». Sophie raconte d'ailleurs son calvaire dans *Les Vacances*, où tout ce qui n'a pas encore été raconté aux lecteurs fait surface à travers ses souvenirs, ce qui vient ainsi combler un des vides diégétiques entre les deux premiers volumes de la trilogie. Elle décrit en effet sa belle-mère comme une véritable marâtre, qui la « grondait », la « battait » sans cesse, jusqu'à lui rendre « les bras, le cou et le dos tout rouge des coups de verges qu'elle [lui] avait donnés²² ». D'ailleurs, Mme Fichini avoue sur son lit de mort à quel point elle a été méchante envers Sophie, qu'elle a « détestée, martyrisée²³ ».

Sophie de Ségur réussit à rendre une version réaliste de ces scènes de violence, qui prennent une coloration visuelle autant qu'auditive, tant les descriptions sont précises. La réalité se mêle à la fiction, puisque l'auteure retranscrit ce qu'elle a elle-même vécu étant enfant. La représentation de la violence apparaît donc comme un des nombreux effets de réels²⁴ présents dans ses textes, dont le fouet se fait le véhicule sémiotique privilégié. La précision des souvenirs de l'auteure lui permet de peindre littéralement ces scènes de châtimement corporel, véritables hypotyposes qui animent l'action devant les yeux des lecteurs. Les illustrations de Bertall et de Castelli viennent compléter le texte et participent directement à cet effet de suggestion visuelle. Enfin, les hurlements de douleur répétés de Sophie apportent une dimension sonore et rendent l'expérience de lecture encore plus saisissante, quand les mots sont impuissants et que le cri reste le seul moyen d'expression. Si la violence paraît si vraie, si palpable, c'est justement parce que l'auteure en connaît tous les détails, pour l'avoir subie elle-même. En tenant à la transcrire dans ses textes pour enfants, Sophie de Ségur envoie un message fort, qui lui tient à cœur, et pour cause : elle se positionne courageusement contre un procédé d'éducation courant à son époque – le châtimement corporel, qu'elle déconstruit justement en le mettant en lumière et à la portée des enfants²⁵.

« Une punition aussi injuste que barbare²⁶ » : la trilogie de Sophie, manifeste d'éducation

Madame Fichini vient remplacer Madame de Réan comme pour perpétuer le malheur de Sophie. La belle-mère vient en effet relayer la mère comme pour transférer les actes de violence de cette dernière, qui relèvent presque de l'indicible, à une femme qui ne ressent aucun amour maternel et peut donc plus facilement endosser le rôle de la mauvaise éducatrice²⁷. En tant que mauvaises mères, elles véhiculent un message fort et leur personnage a une fonction narrative importante dans l'économie du texte : elles servent de faire-valoir aux bonnes mères, qui par contraste dispensent une éducation construite autour de l'amour, de l'altruisme et de la gentillesse. Quoiqu'il arrive, les mauvaises mères ne peuvent pas être sauvées : la première disparaîtra dans un naufrage à la fin du premier volume, et la marâtre mourra dans la souffrance physique et morale à la fin du troisième. La trilogie de Sophie peut donc se lire comme un manifeste d'éducation, dans lequel Sophie de Ségur prend une position à contre-courant pour son époque, et déconstruit subtilement une idéologie éducative contre laquelle elle s'insurge.

Le tour de force de Sophie de Ségur, c'est qu'elle parvient à faire passer son message tout en respectant les codes imposés par l'écriture féminine, qui plus est l'écriture féminine pour enfants. Derrière l'image de la grand-mère catholique conservatrice, elle parvient à déconstruire tout un système de représentations en jouant avec les mots, sur les mots, grâce à une stratégie narrative en apparence simple, mais qui relève d'une véritable « esthétique de l'hybridité²⁸ », bien plus complexe qu'il n'y paraît, à y regarder d'un peu plus près. Elle propose plutôt une vision moderne de l'éducation des enfants, à contre-courant des dogmes conservateurs²⁹.

Il semble en effet que si Sophie de Ségur fait le choix de montrer à maintes reprises la violence dans toute son horreur, c'est pour déclencher une prise de conscience chez ses lecteurs – adultes et enfants. Le fouet prend une valeur sémiotique qui tient de la métonymie : signifiant concret évocateur de violence extrême, il devient par extension le symbole de cette violence, à laquelle il est associé par rapport de contiguïté, tant son évocation est récurrente. La comparaison des scènes de maltraitance qui martèlent les œuvres de la trilogie est riche de sens et met en lumière l'autorité grandissante de l'auteure qui affirme progressivement sa voix et ses convictions. La répétition déclinée de la même scène fondamentale permet d'énoncer, puis d'affiner le jugement³⁰. Il est essentiel ici de suivre non pas l'ordre diégétique de l'histoire de Sophie, mais la chronologie de la genèse de la trilogie.

Commençons donc par *Les Petites filles modèles*, premier *opus* si l'on suit l'ordre chronologique de l'écriture. La violence y est dénoncée par les autres personnages, dont la focalisation vient relayer la voix narrative par leur « indignation » face à « une punition aussi injuste et barbare » :

Et, avant que personne ait eu le temps de s'y opposer, elle tira de dessous son châle une forte verge, s'élança sur Sophie et la fouetta à coups redoublés, malgré les cris de la *pauvre* petite, les *pleurs* et les *supplications* de Camille et de Madeleine, et les remontrances de Mme de Fleurville et d'Élisa, *indignées* de tant de sévérité. Elle ne cessa de frapper que lorsque la verge se brisa entre ses mains ; alors elle en jeta les morceaux et sortit de la chambre. Mme de Fleurville la suivit pour lui exprimer son mécontentement d'une punition aussi *injuste* que *barbare*³¹.

Le châtiment corporel est en effet présenté comme étant largement exagéré, ce que l'illustration de Bertall vient à son tour valider, en montrant une Madame Fichini grotesque, démesurée, comme caricaturée. Femme imposante à côté des trois petites filles, mais aussi des deux adultes, elle semble investie d'une force extraordinaire puisqu'elle soulève Sophie d'un bras, pour la battre de l'autre. *Les Vacances*, dont la rédaction suit *Les Petites filles modèles*, donne l'occasion d'observer une déclinaison de cette scène. Ici, la pratique du châtiment corporel est défamiliarisée par sa réplique entre adultes : Sophie raconte qu'alors qu'elle montrait à son père les marques du fouet infligé par sa belle-mère, sa réaction ne se fait pas attendre :

il saisit une cravache qui était sur la table, courut chez ma belle-mère, la saisit par le bras, la jeta par terre et lui donna tant de coups de cravache qu'elle hurlait plutôt qu'elle ne criait. Elle avait beau se débattre, *il*

*la maintenait avec une telle force d'une main pendant qu'il la battait de l'autre, qu'elle ne pouvait lui échapper*³².

On croirait lire une variante de l'illustration évoquée plus haut : Madame Fichini devient la victime et M. de Réan le bourreau. Enfin, dans *Les Malheurs de Sophie*, texte rédigé en dernier, les commentaires narratifs nous aiguillent pour nous faire enfin lire la voix auctoriale, révoltée contre ce système d'éducation. Par un procédé narratif subtil, Sophie de Ségur réussit à mêler deux points de vue conflictuels sur la question de l'éducation par châtement corporel, et parvient à nous faire entendre les deux opinions divergentes, celle de la *doxa* et la sienne. Reprenons cette phrase, qui décrit la punition infligée à Sophie après qu'elle a volé le contenu de la boîte à couture de sa mère : « Sans rien dire, elle [Madame de Réan] prit Sophie et la fouetta comme elle ne l'avait jamais fouettée. Sophie eut beau crier, demander grâce, elle reçut le fouet bien solidement, *et il faut avouer qu'elle le méritait*³³ ». La fin de la phrase est surprenante de cruauté, au premier abord. Elle exprime clairement l'opinion de la communauté, qui adhère à cette punition bien méritée, à travers la focalisation de la mère, qui administre la punition. Cependant, si l'on prête attention au choix des mots qui décrivent cette scène, un écart idéologique sous-jacent se fait sentir entre ce point de vue et le ressenti généré par la représentation imaginaire du châtement. La voix auctoriale se glisse précisément au creux de ce décalage et se fait entendre comme un écho. En effet, si la norme correspond à l'idée selon laquelle le châtement corporel est justifié par la gravité de la bêtise, elle est mise en perspective – et en question – par le point de vue de la narratrice qui rapporte cette scène : « [Madame de Réan] prit Sophie et la fouetta *comme elle ne l'avait jamais fouettée*. Sophie eut beau crier, demander grâce, elle reçut le fouet bien solidement, *et il faut avouer qu'elle le méritait*³⁴ ». Sophie de Ségur réussit le tour de force de présenter simultanément les deux faces d'une même pièce, l'une impitoyable, qui valide totalement ce procédé violent, l'autre plus empathique, qui souligne la douleur et la détresse ressenties par Sophie, (trop) souvent punie de cette manière. Ce décalage agit à la manière d'une illusion cognitive : deux images n'en forment qu'une, offrant au lecteur un double sens en simultané.

Les scènes de flagellation, lorsqu'elles sont mises en réseau, illustrent la critique de plus en plus fine et subtile d'un système d'éducation inapproprié : Sophie de Ségur martèle ses trois textes de scènes similaires mais présentées sous des angles différents, et parvient ainsi à déconstruire un schéma communément admis et à apporter la preuve indéniable du bien-fondé et de la logique imparable de sa réflexion. Ainsi, au fur et à mesure que son écriture évolue, elle finit par imposer sa voix. Subtilement, mêlés à des scènes domestiques de l'aristocratie, se glissent des éléments perturbateurs, qui viennent déstabiliser un discours *en apparence* conforme à la norme, dans tous les sens du terme. Mais à y regarder d'un peu plus près, cette norme apparente n'est en fait que le reflet déformé d'une réalité qui nécessite une réforme imminente³⁵ : la voie est désormais ouverte pour donner une voix aux victimes d'un système injuste et injustifiable. Dans cette perspective, le fouet comme objet sémiotique incarne symboliquement cette violence en ceci qu'il endommage la peau, comme le corps meurtri de Sophie le suggère. Il met symboliquement à nu la victime des coups en attaquant l'enveloppe protectrice du corps, et convoque immédiatement une expérience sensorielle de cette violence, qu'elle soit du point de vue du bourreau, de la victime ou du témoin. Juan Alonso Aldame, Denis Bertrand et Tarcisio Lanciano expliquent d'ailleurs que « [l]e mot ' violence ' est coextensif à l'expérience sensible : pas de violence sans l'épreuve sensorielle de son vécu³⁶ ». Le paradoxe tient ici dans le fait que l'acte d'une violence aussi extrême que la soumission par le fouet est si intense pour chacune des trois parties – l'instigateur des coups, sa victime et les témoins, y compris les lecteurs du texte – qu'il relève de l'indicible tout en se trouvant au cœur de la stratégie narrative : « [é]vénement par excellence, il se donne à voir même s'il n'est pas montrable ; et il se donne à raconter même si, dans ses formes extrêmes, il n'est pas narrable³⁷ ». Le fouet génère

donc un traumatisme qui relève de l'inexprimable, à tel point que le silence s'impose³⁸. D'ailleurs, c'est bien là la dramatique histoire de Sophie, forcée au mutisme, littéralement et figurativement, par excès de souffrance dont le fouet est le vecteur. Dans *Les Vacances*, elle explique comment elle a perdu la voix « à force de crier », puis la mémoire, donc la capacité à raconter son expérience. Les coups de fouet lui sont infligés pour la réduire au silence, dans les deux sens du terme :

[E]lle [Madame Fichini] me fit voir un paquet de verges, plus grosses encore que celles dont elle se servait habituellement, et me dit que chaque fois que je parlerais de papa ou de maman, ou de mon passé, elle me fouetterait à me faire saigner ; et pour me faire voir, dit-elle, la bonté de ces verges, elle me fouetta tellement que j'étais enrouée à force de crier³⁹.

« Je me souviens⁴⁰... » : la parole libérée

Madame Fichini interdit donc à Sophie de parler de son passé, et anéantit tout souvenir par la flagellation, de sorte que le lien de contiguïté entre passé et douleur insurmontable devient inséparable. Sophie en perd d'ailleurs le langage, puisque le cri reste le seul moyen d'expression, avant le mutisme : Sophie devient aphone et amnésique. En la privant de mémoire du passé, Madame de Fichini nie à Sophie sa propre identité. Elle ne porte d'ailleurs plus le même nom, et même ses amis les plus proches la connaissent sous le nom de Sophie Fichini⁴¹. Or, identité et capacité d'énonciation vont de pair : sans identité propre, Sophie ne peut pas raconter son histoire⁴². C'est l'intervention décisive du Normand, qui la reconnaît pour qui elle est, qui sert de déclencheur et qui fait remonter tous les souvenirs enfouis depuis cinq ans : « pardon, mamzelle ; mais n'êtes-vous pas mamzelle Sophie de Réan⁴³ ? » Le récit du naufrage par Le Normand lui rappelle des souvenirs d'abord flous : Sophie était encore très jeune lors des événements, à la fin des *Malheurs de Sophie* :

Sophie cherchait à rappeler ses souvenirs pour les raconter à ses amis ; son naufrage, la perte de sa mère, de son oncle et de sa tante, de son cousin Paul qu'elle aimait comme un frère, les dangers qu'elle avait courus, le second mariage de son père suivi de si près de la mort de ce dernier protecteur de son enfance, les mauvais traitements de sa belle-mère, tous ces événements se représentèrent si vivement à son souvenir, qu'elle ne comprit pas comment elle avait pu les oublier et n'avait jamais éprouvé le désir d'en parler⁴⁴.

On voit bien ici la corrélation entre identité et énonciation : si Sophie retrouve la mémoire, c'est pour affirmer son identité en pouvant « raconter [son histoire] à ses amis » ; l'oubli est associé au silence, alors que le souvenir est associé à la parole. Ainsi, l'interdiction de parole avait généré l'oubli. La mémoire retrouvée, Sophie est maintenant prête à « parler ». D'ailleurs, le fait de conter son passé à ses amis participe de cet effort de mémoire : les souvenirs ressurgissent au fil de son récit, les dernières pièces du puzzle se remettent en place :

A force de n'en pas parler, je n'y ai plus pensé, et je l'avais pour ainsi dire oublié. La vue du Normand et le peu qu'il m'a raconté ont tout rappelé à ma mémoire ; je me suis souvenue de ce que j'avais si bien oublié. Même tout à l'heure, en vous racontant mon naufrage et le mariage de papa, beaucoup de choses me sont revenues [...]. C'est singulier qu'on puisse si bien oublier pendant des années ce dont on se souvient si clairement après⁴⁵.

On le voit, le récit lui-même contribue au souvenir : la parole délivrée rétablit la vérité, Sophie retrouve la mémoire et son identité, Sophie Fichini redevient Sophie de Réan. Ainsi, la loi du silence entraînant l'oubli ne peut être brisée que par la parole qui nourrit et est nourrie par la mémoire retrouvée, dans un mouvement réciproque. La parole retrouvée met en exergue la perte de mémoire due à un traumatisme violent et intervient dans l'économie du texte comme une véritable épiphanie. L'amnésie de Sophie correspond au vide diégétique entre *Les Malheurs de Sophie* et *Les Petites filles modèles*, vide qui ne peut être comblé que par la mémoire et la parole

retrouvées de la protagoniste. Sophie rétablit donc son histoire personnelle en la racontant ; Isabelle Nières-Chevrel parle de manière pertinente de « renaissance » grâce à la parole retrouvée :

[e]lle n'a pas de robinsonnade à raconter, mais elle a quelque chose d'exceptionnel à dire. Sophie prend la parole pour dire ce que les autres ignorent et ce qu'elle-même ne sait pas toujours qu'elle savait. À travers *Les Vacances*, la comtesse de Ségur tente d'élucider la relation entre la reconquête de la parole et la remontée du souvenir⁴⁶.

La fonction diégétique du récit enchâssé de Sophie est donc de lui rendre identité et mémoire. En racontant son histoire, Sophie devient narratrice, et la fonction narrative de son conte prend des allures de catharsis – pour Sophie elle-même au niveau de la diégèse, mais aussi certainement pour Sophie auteure au niveau extra-textuel, et potentiellement pour les lecteurs qui, à l'époque de ces textes, ont probablement subi le même sort, tant cette méthode d'éducation était répandue et acceptée. N'oublions pas qu'à la publication de la trilogie de Sophie, il est illégal de battre un homme adulte, l'esclavage est aboli depuis dix ans. Les enfants demeurent alors la seule catégorie de la population que l'on peut battre sans répercussion légale⁴⁷.

La fonction narrative de ce conte enchâssé, comme pour tout conte, est de délivrer un message sous forme de morale. L'histoire de Sophie s'apparente à ce que Marc Soriano⁴⁸ qualifie de « conte d'avertissement », dont le dessein est d'effrayer les enfants. La fin malheureuse participe de cette pédagogie par la peur propre à des contes comme *Le Petit chaperon rouge* par exemple. L'objectif est de transmettre une leçon bien précise : se méfier du mal, le plus souvent symbolisé par un animal sauvage et menaçant, dont l'aspect monstrueux matérialise le danger. Le monstre du conte de Sophie est bien sûr sa belle-mère, dont la violence inhumaine est dépeinte dans toute son horreur. La dimension édifiante de ce récit est entièrement validée par l'assistance ; c'est une histoire triste du début à la fin, puisque « Sophie pleurait en terminant l'histoire de son naufrage, tous ses amis pleuraient aussi⁴⁹ ». L'histoire s'achève sur l'issue fâcheuse du remariage de son père :

Depuis ce malheureux jour, continua Sophie après quelques minutes d'interruption et de larmes, vous ne pouvez vous figurer combien je fus malheureuse. Ma belle-mère tint la promesse qu'elle avait faite à papa, et me battit avec une telle cruauté que tous les jours j'avais de nouvelles écorchures, de nouvelles meurtrissures⁵⁰.

Le *pathos* de la situation déclenche la réaction attendue chez le public de Sophie, et qui est censée représenter dans la diégèse la réponse attendue du lecteur implicite : « [l']indignation des enfants était à son comble ; les uns pleuraient, les autres entouraient Sophie, l'embrassaient, lui promettaient de l'aimer toujours pour la dédommager des malheurs de sa première enfance⁵¹ ». Il faut clairement se méfier de la marâtre, qui, si elle porte les caractéristiques de la méchante belle-mère des contes de fées, comme Marie-France Doray⁵² l'a souligné, peut également se lire comme le symbole de cette monstruosité, associée de près à son objet sémiotique fétiche : le fouet. La leçon que chacun retire de ce récit est bien sûr de se méfier des mauvais parents, mais aussi d'apprendre à voir les choses en perspective : en comparant leurs propres parents à la mère, puis à la belle-mère de Sophie, ses amis – et les lecteurs – peuvent analyser la qualité de leurs propres parents. Comme Marguerite l'avait déjà résumé dans *Les Petites filles modèles*, « nous aimons nos mamans parce qu'elles sont d'excellentes mamans ; si elles étaient méchantes, nous ne les aimerions pas⁵³ ».

Le récit enchâssé de Sophie, qui scelle son identité retrouvée et affirme la mémoire de son passé, peut se lire comme une réécriture de conte traditionnel⁵⁴, mais aussi comme un témoignage d'une expérience traumatisante, afin d'aborder un problème social délicat qui est la maltraitance des enfants, concept qui émerge à peine dans le débat sociétal de l'époque. Après

avoir subi tant de souffrances infligées par des mères ineptes autant qu'inaptes, Sophie choisit clairement sa mère de cœur, comme elle l'affirme à Madame Fichini à la toute fin des *Vacances* : Madame de Fleurville est pour elle « une vraie mère⁵⁵ ». Sophie de Ségur pose courageusement la question de l'autorité parentale, qui va de soi dans les familles aristocratiques du second Empire auxquelles elle appartient, autant que les parents qui achètent ses livres. Le fouet en tant qu'objet sémiotique incarne une violence traumatisante, annihilante, obsolète, et se fait simultanément le signe d'un besoin de réforme imminent, vital.

Conclusion

La représentation de la violence à l'encontre des enfants n'est pas un phénomène rare dans la littérature, qu'elle soit du XIX^e siècle ou d'une autre période. Cependant, elle l'est beaucoup plus dans la catégorie des textes à destination des enfants. En ceci, l'œuvre séguriennne se distingue par son originalité. Malgré la censure, malgré la suppression de certaines scènes jugées trop violentes et l'amputation de celles qu'il nous reste à lire aujourd'hui, Sophie de Ségur réussit à transcrire l'inexprimable : les sévices corporels répétés sur de jeunes enfants. Nous aurions pu citer bien d'autres romans de l'auteure où les scènes de flagellation sont mises en texte, elles ne sont pas exclusives à la trilogie de Sophie. Cependant, *Les Malheurs de Sophie*, *Les Petites filles modèles* et *Les Vacances* forment un groupe romanesque indissociable qui marque l'entrée de Sophie de Ségur dans le monde littéraire. Il semble donc essentiel de cartographier une typologie de la violence, et plus particulièrement, de la violence par flagellation, dans ces œuvres précoces au vu de la carrière littéraire de l'auteure. Il serait intéressant d'élargir la recherche sur le fouet en tant qu'objet sémiotique à l'ensemble des œuvres séguriennes pour enfants et d'en analyser les points communs et les divergences, afin de faire ressortir l'évolution d'un discours éducatif et idéologique.

Cette étude a permis de mettre en avant l'idée selon laquelle le fouet et objets assimilés comme les verges ou les baguettes, en tant que point d'ancrage autobiographique, servait de véritable point d'affleurement sémiotique dans le texte, pour faire passer une critique subtile d'un système d'éducation excessif que l'auteure rejette. Ce type bien spécifique de violence est tellement extrême qu'il relève de l'indicible, à tel point que seul le cri permet de communiquer la douleur et l'effroi qu'il suscite. La flagellation et, par extension métonymique, le fouet, génèrent une crise identitaire, puisque la perte du langage entraîne la perte de la mémoire, que seule la parole retrouvée permet de résoudre. A travers sa trilogie, Sophie de Ségur nous donne à lire un véritable manifeste d'éducation placé sur le mode du clair-obscur, et se positionne courageusement contre la légitimité parentale de droit. Chez elle, les bons parents ne sont pas nécessairement les parents biologiques et la douceur et l'autorité naturelle viennent contrecarrer une tradition éducative basée sur la sanction et le châtement corporel. Le personnage de Sophie démontre clairement que « le fouet n'est pas un système éducatif⁵⁶ ». Les nombreuses études séguriennes réhabilitent l'auteure face à une critique souvent acerbe, qui l'a souvent taxée de sadisme. Au contraire, elle nous apparaît comme une femme courageuse, qui assume ses convictions et se bat avec les armes qui sont à sa disposition. L'étude conjointe de sa correspondance et de ses œuvres est enrichissante et fait entendre une voix auctoriale subversive que l'on ne soupçonne pas nécessairement à la première lecture de ses textes pour enfants. Claudine Beaussant le résume bien, d'ailleurs : Sophie de Ségur se donne à lire « non plus [comme] cette grand-mère désuète écrivant pour ses petits-enfants des histoires d'un autre âge, mais une femme inspirée, solitaire, courageuse, fière d'écrire pour gagner sa vie et qui avait tant à nous dire qu'il semble qu'elle nous le dise de mieux en mieux⁵⁷ ».

Lire ces œuvres avec un regard d'enfant est amusant et édifiant, les redécouvrir à l'âge adulte est fascinant. Nous rejoindrons ici Kimberley Reynolds, qui soutient l'idée selon laquelle, tout comme l'enfance, ces histoires ne disparaissent pas mais continuent à grandir avec nous et à

orienter notre vision du monde. Elle considère, à juste titre, la littérature de jeunesse comme un terreau et un incubateur pour l'innovation⁵⁸, un élément clé pour faire évoluer les débats sociétaux. Il faut cependant rester prudent et ne pas faire une analyse anachronique des textes avec notre regard du XXI^e siècle : la question de l'éducation des enfants a largement évolué, et ce que nous considérons aujourd'hui comme de la maltraitance ne l'était pas forcément au XIX^e siècle. Même si la nuance entre punition et sévices corporels est parfois ténue, Sophie de Ségur se pose toutefois clairement en critique du châtement trop violent et injustifié. Nous laisserons la parole à la grand-mère narratrice, qui expose sans équivoque sa conviction à ce sujet à la fin d'*Un Bon petit diable* :

De sorte que nous terminons l'histoire du Bon Petit Diable en faisant observer combien la bonté, la pitié et la douceur, sont des moyens puissants pour corriger les défauts qui semblent être les plus incorrigibles. La sévérité rend malheureux et méchant. La bonté attire, adoucit et corrige⁵⁹.

1 Sophie de Ségur, *Les Petites filles modèles*, Paris, Hachette BnF, 2012 [1863], p. 68.

2 Cet article reprend et développe quelques résultats des recherches que j'ai effectuées pour ma thèse. Voir Hélène Charderon, *Instruire et plaire : l'implication idéologique de la littérature enfantine dans le débat sur l'éducation en France au XIX^e siècle*, Limerick, Mary Immaculate College, University of Limerick, soutenance 06/2020.

3 « Faites comme elle, mes chers petits enfants ; cela vous sera facile, à vous qui n'avez pas tous les défauts de Sophie. » Dédicace à Elisabeth Fresneau, Sophie de Ségur, *Les Malheurs de Sophie*, Paris, Hachette BnF, 2012 [1896], p. 1-2.

4 Voir les nombreuses biographies de la Comtesse de Ségur, parmi lesquelles Claudine Beaussant, *La Comtesse de Ségur ou l'Enfance de l'art (Elle était une fois)*, Paris, Robert Laffont, 1988, Marie-José Strich, *La Comtesse de Ségur, une femme dans l'Ouest*, Paris, Perrin, 2000, Hortense Dufour, *Comtesse de Ségur née Sophie Rostopchine*, Paris, Flammarion, 2008 ou encore Claude-Françoise Bureau, *Sophie Rostopchine, Comtesse de Ségur*, Nantes, Amaltheé, 2020.

5 Juan Alonso Aldama, Denis Bertrand & Tarcisio Lanciono, « Pour une sémiotique de la violence », *Actes Sémiotiques*, 125, 2021, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7191>, p. 4-5.

6 Sophie de Ségur, *Les Malheurs de Sophie*, *op. cit.*, p. 127.

7 Sophie de Ségur, *Les Petites filles modèles*, *op. cit.*, p. 43.

8 Nous retrouvons cette violence en milieu scolaire dans *Un Bon petit diable*, où le pensionnat est présenté comme un milieu carcéral : « Je voudrais pouvoir vous fouetter tous, vous enfermer tous au cachot. [...] Trois punitions pour les trois méfaits ; total, neuf punitions terribles [...] ; neuf jours de cachot, neuf jours d'abstinence, neuf jours de fouet. [...] À partir de demain, pas de récréations, travail incessant, etc., jusqu'à découverte du ou des coupables. De plus, il y aura tous les jours, à partir de demain midi, trois exécutions jusqu'à ce que toute la maison y passe, pour punir le silence. » Sophie de Ségur, *Un Bon petit diable*, Paris, 2016 [1866], p. 181, nous soulignons.

9 Sophie de Ségur, *Les Malheurs de Sophie*, *op. cit.*, p. 27-36.

10 Sophie de Ségur, *Les Petites filles modèles*, *op. cit.*, p. 199.

11 Claudine Beaussant & Jacques Laurent (éds.), *Comtesse de Ségur : Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1990, lettre n° 11 du 16 mars 1858, p. 66-67.

12 Il est intéressant de noter que sur le manuscrit des *Malheurs de Sophie*, Sophie s'appelle tout d'abord Marie, puis le prénom est remplacé par Sophie, comme pour assumer la dimension autobiographique de ces histoires.

13 Sophie de Ségur, *Les Petites filles modèles*, *op. cit.*, p. 1.

14 Claudine Beaussant & Jacques Laurent, *op. cit.*, lettre n° 11 du 16 mars 1858, p. 66-67.

15 Ce sentiment de répétition à l'infini est très bien représenté dans l'illustration de Bertall légendée « Elle ramène Jeannette en la traînant par le bras » (Sophie de Ségur, *Les Petites filles modèles*, *op. cit.*, p. 115). La posture de la mère est répliquée exactement par celle de la fille, elles ont la jambe gauche en avant et le bras droit en l'air, et sont toutes deux penchées en avant, la mère pour battre l'enfant, l'enfant à la fois ployant sous le poids de sa mère, et essayant de s'échapper. La main droite de la petite fille reproduit celle de sa mère, comme si elle était prête à saisir quelqu'un par le col et à le battre à son tour, comme pour montrer la reproduction du schéma de violence, prêt à être dupliqué à l'infini.

16 Sophie de Ségur, *Les Malheurs de Sophie*, *op. cit.*, p. 181.

17 *Id.*, p. 25.

18 « Sophie, dit enfin Mme de Réan, si j'avais appris par hasard [...] ce que tu viens de me raconter, je t'aurais punie sans pitié et avec sévérité. » *Id.*, p. 36.

19 Sophie de Ségur, *Les Petites filles modèles*, *op. cit.*, p. 43.

20 *Id.*, p. 46.

21 *Id.*, p. 67.

22 Sophie de Ségur, *Les Vacances*, Paris, Hachette BnF, 2012 [1884], p. 133. Sophie résume sa triste situation de cette manière : « Ma belle-mère [...] me battit avec une telle cruauté que tous les jours j'avais de nouvelles écorchures, de nouvelles meurtrissures. », *Id.*, p. 135.

23 *Id.*, p. 329.

24 Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n°11, 1968, « Recherches sémiologiques le vraisemblable », p. 84-89.

25 Voir Hélène Charderon, « L'enfant naufragé : la littérature enfantine comme espace de civilisation », p. 29-38, in Anna Ledwina (dir.), *L'enfant dans la littérature d'expression française et francophone. Études rassemblées et présentées par Anna Ledwina*, Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2019.

26 Sophie de Ségur, *Les Petites filles modèles*, *op. cit.*, p. 68.

27 Voir Francis Marcoin, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2006, p. 531 : « Le malheur de Sophie, c'est la mauvaise mère. Et une sorte d'urgence s'impose à dire ce qu'on n'avait osé dire dans le premier volume, en le masquant alors sous les traits d'une belle-mère. »

28 Bénédicte Monicat, *Devoirs d'écriture – Modèles d'histoires pour filles et littérature féminine au XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 167.

29 A ce sujet, voir par exemple une analyse des pratiques d'éducation et une approche psychanalytique des scènes de violence dans les œuvres de la Comtesse de Ségur dans l'émission de Matthieu Garrigou-Lagrange, « L'inconscient de la Comtesse », 06/08/2021, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/grande-traversee-la-comtesse-de-segur-sans-maniere/5-l-inconscient-de-la-comtesse-9106608>.

30 Voir Juan Alonso Aldama, Denis Bertrand et Tarcisio Lanciono, *op. cit.*, p. 6 : « L'intégration de ces modèles dans une perspective tensive [...] permet d'étendre l'analyse à la dimension quantitative, qui apparaît aussi importante que la dimension qualitative, tant dans la perception que dans la « gestion » de la violence, en référence aux trois « points de vue » à partir desquels celle-ci peut être considérée : celui de la victime, celui de l'auteur et, non moins important, celui de l'observateur / juge. C'est en effet à partir de cette dernière position que sont générés la plupart des discours sur la violence, et c'est toujours à partir de cette position que sont projetés les paramètres de jugement individuels et collectifs sur un phénomène perçu comme tel, dans ce que nous pourrions appeler, parallèlement à d'autres concepts développés par la recherche sémiotique, une *praxis perceptive*. Nous entendons par là une praxis dans laquelle le phénomène observé, en présence, est ramené ou intégré à l'ensemble des schémas, codes et valeurs « culturelles » sédimentés, qui lui donnent sens et selon lesquels il peut y avoir une violence plus ou moins légitime, plus ou moins motivée, plus ou moins légère ou plus ou moins excessive. »

31 Sophie de Ségur, *Les Petites filles modèles*, *op. cit.*, p. 68, nous soulignons.

32 Sophie de Ségur, *Les Vacances*, *op. cit.*, p. 133, nous soulignons.

33 Sophie de Ségur, *Les Malheurs de Sophie*, *op. cit.*, p. 181, nous soulignons.

34 Nous soulignons.

35 Voir Kimberley Reynolds, *Radical Children's Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 14-15 : « In the absence of new ways of thinking or creative alternatives to the way society works, writing for children may take up a diagnostic position, identifying problems as a first step towards formulating solutions ».

36 Juan Alonso Aldama, Denis Bertrand et Tarcisio Lanciono, *op. cit.*, p.10.

37 *Ibid.*

38 Il s'agit ici encore d'un ancrage autobiographique, qui rappelle immanquablement le mutisme dans lequel sa dernière grossesse la plonge : suite à la naissance d'Olga, elle tombe en dépression et ne communique avec ses proches qu'avec une ardoise et une craie, incapable de parler.

39 Sophie de Ségur, *Les Vacances*, *op. cit.*, p. 136.

40 *Id.*, p. 107.

41 Léon : « Mais tout cela ne nous explique pas pourquoi tu t'appelles Fichini au lieu de Réan ? » Sophie de Ségur, *Les Vacances*, *op. cit.*, p. 132.

42 Voir Marion Colas-Blaise, « L'(in)acceptable de la violence verbale et visuelle : la violence (anti)politique au risque de la satire », *Actes Sémiotiques*, 2021, n° 125, <https://doi.org/10.25965/as.7281>, p. 3-4 : « Priver d'une identité, ôter toute chance d'être reconnaissable, c'est empêcher une instance d'accéder au statut de sujet énonciatif qui s'énonce. [...] Le sujet nié ne peut accéder au stade de l'assertion (dire que telle « réalité » est vraie) ni à celui de la prédication ; il est empêché d'interpréter la « réalité », d'adopter un point de vue réflexif, voire de se hisser au niveau méta-(discursif, linguistique et énonciatif) pour la commenter. Il est ainsi dans l'impossibilité non seulement de se faire reconnaître par autrui, mais de se reconnaître lui-même, dans ses actes, dans les sémiotiques-objets qu'il produit ».

43 Sophie de Ségur, *Les Vacances*, *op. cit.*, p. 107.

44 *Id.*, p. 124.

45 *Id.*, p. 137-138.

46 Isabelle Nières-Chevrel, « Pour en finir avec le malheur de Sophie », p. 62-73, dans *La Revue des livres pour enfants*, n° 131-132, 1990, p. 71.

-
- 47 Le cas de la violence faite aux femmes est complexe et n'est pas le sujet de cet article, bien que passionnant. Voir par exemple Victoria Vanneau, « L'Invention juridique des violences conjugales au XIX^e siècle », *Les Cahiers de la Justice*, vol. 2, n° 2, 2016, p. 305-318.
- 48 Marc Soriano & Julia Bloch Frey, « From Tales of Warning to Formulettes : The Oral Tradition in French Children's Literature », *Yale French Studies*, n° 43, 1969, p. 24-43.
- 49 Sophie de Ségur, *Les Vacances*, *op. cit.*, p. 132.
- 50 *Id.*, p. 135.
- 51 *Id.*, p. 136.
- 52 Marie-France Doray, *La Comtesse de Ségur : une étrange paroissienne*, Paris, Rivages, 1990, « Chapitre 1 : du conte au roman réaliste ».
- 53 Sophie de Ségur, *Les Petites filles modèles*, *op. cit.*, p. 137.
- 54 Voir par exemple Jack Zipes, *Happily Ever After : Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*, Abingdon, Routledge, 1997, p. 10 : « re-create traditional fairy tales in order to address contemporary social problems ».
- 55 Sophie de Ségur, *Les Vacances*, *op. cit.*, p. 329.
- 56 Isabelle Papiéau, *La Comtesse de Ségur et la maltraitance des enfants*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 147.
- 57 Claudine Beaussant & Jacques Laurent, *op. cit.*, p. 59.
- 58 Kimberley Reynolds, *op. cit.*, p. 9, « Like childhood itself, these stories do not disappear, but continue to unfold and inform how we interpret the world. » *Id.*, p. 15 : « Children's literature, then, is both a breeding ground and an incubator for innovation ».
- 59 Sophie de Ségur, *Un Bon petit diable*, *op. cit.*, p. 403.