



HAL
open science

Fenêtre ouverte sur l'éducation d'un jeune sauvage : Itard (1801)/Truffaut (1970)

Anne Goliot-Lété, Sophie Lerner-Seï

► To cite this version:

Anne Goliot-Lété, Sophie Lerner-Seï. Fenêtre ouverte sur l'éducation d'un jeune sauvage : Itard (1801)/Truffaut (1970). Narrative Matters 2014 : Narrative Knowing/Récit et savoir, Jun 2014, Paris, France. hal-01086254

HAL Id: hal-01086254

<https://hal.science/hal-01086254>

Submitted on 23 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anne GOLIOT-LÉTÉ
Université Paris Diderot

Sophie LERNER-SEÏ
Université Paris Descartes

FENÊTRE OUVERTE SUR L'ÉDUCATION D'UN JEUNE SAUVAGE : ITARD (1801)/TRUFFAUT (1970)

Cette contribution se situe à l'endroit d'une double intersection : d'une part, celle du récit et du savoir, d'autre part, celle de deux disciplines – les Sciences de l'éducation et les Études cinématographiques. *L'Enfant sauvage*, le film de François Truffaut (1970), nous a semblé avoir sa place au centre de ce carrefour, objet possible, presque idéal, puisqu'étudié par des chercheurs en Sciences de l'éducation aussi bien que par des spécialistes de Cinéma. Notre projet fut alors d'analyser la manière dont le film met en scène le rapport au savoir tel qu'on peut le repérer dans le contenu du film, mais aussi tel qu'il est pris en charge par les images en tant qu'images. Autrement dit, nous avons fait le pari que l'étude des relations entre les personnages et de ce que ces relations font apparaître quant aux modalités d'enseignement et d'apprentissage, n'était pas sans lien avec le travail proprement filmique des images. Signalons que cette volonté de dialogue n'a pas été sans difficulté et nous a conduites à écarter certaines pistes de réflexion qui, bien que dignes d'intérêt *a priori*, nous ont semblé moins directement propices au dialogue¹.

Au film, se sont immédiatement adjoints les deux textes dont il est l'adaptation : *Mémoire sur les premiers développements de Victor de l'Aveyron* (1801) et *Rapport sur les nouveaux développements de Victor de l'Aveyron* (1806), dans lesquels le Dr Itard relate, dans un style littéraire étonnant, son entreprise de soin, d'éducation et d'instruction d'un enfant sauvage, connu sous le nom de « Sauvage de l'Aveyron ».

Rappelons les grandes lignes de ce fait divers qui passionna les foules au tout début du 19^{ème} siècle :

Un enfant abandonné est repéré par des villageois dans une forêt non loin de Rodez, un peu avant 1800. Il est capturé et envoyé à Paris pour y être examiné par des hommes de science. C'est tout d'abord le célèbre docteur P. Pinel qui l'examine et conclut à l'incurabilité de l'enfant atteint d'une « totale idiotie ». Il le confie alors à son jeune collègue médecin, Jean Marc Gaspard Itard, dont l'observation s'oriente, elle, vers l'hypothèse d'une interruption du développement des facultés de l'enfant due à sa solitude prolongée dans les bois. Il fait alors le pari de l'éducabilité du jeune Victor à condition de le placer dans un environnement où il sera bien traité et de le soumettre à un apprentissage méthodique et soutenu. Pour cela, l'enfant est maintenu à l'Institut où le médecin demeure et il est confié à une gouvernante, Mme Guérin. Le traitement éducatif et thérapeutique de « l'enfant sauvage » par le Docteur Itard se poursuivra quotidiennement durant cinq années jusqu'à ce que, déçu par les résultats obtenus, celui-ci renonce à poursuivre son traitement, sans pour autant sous-estimer les progrès indéniables de son élève depuis son arrivée à Paris.

1. Le rapport au savoir

Partant de ce récit, l'objectif de notre propos est de tenter de mettre au jour les modalités de ce que je nommerai le *rapport au savoir* du docteur Itard dans son entreprise éducative auprès de l'enfant. J'emploie cette notion en me référant aux travaux d'une équipe de chercheurs en Sciences de l'éducation de l'Université Paris

¹ Dans le cadre d'une analyse de récit, il eût été opportun, par exemple, d'étudier la narration en voix off, à la première personne, la transformation par le film des *Mémoire* et *Rapport* en journal intime, la mise en scène de l'écriture.

Ouest Nanterre², et notamment dans le sens où l'a définie, l'un de ses membres, Jacky Beillerot : « C'est un processus par lequel un sujet, à partir de savoirs acquis, produit de nouveaux savoirs singuliers, lui permettant de penser, de transformer et de sentir le monde naturel et social. »³. Cette définition met l'accent sur plusieurs dimensions qui inscrivent la notion de rapport au savoir dans un courant clinique d'orientation psychanalytique partagé aujourd'hui par de nombreux chercheurs comme en témoigne une Note de synthèse publiée dans la *Revue Française de pédagogie* faisant état de l'ensemble des recherches qui se situent dans ce courant des Sciences de l'éducation⁴. Tout d'abord, précisons que le rapport au savoir ne nomme pas le savoir mais une liaison d'un sujet à un objet. Autrement dit, cette notion privilégie la dimension active de ce processus qui évolue tout au long de la vie et de manière singulière pour chacun de nous. Elle sous-entend qu'au cours de son développement, depuis la naissance de sa vie psychique et de la pensée, s'effectuent des remaniements psychiques chez le sujet, en interaction avec les premières figures de son environnement, jusqu'à la constitution de sa personnalité psychosociale. De même, c'est au cours de sa formation scolaire et professionnelle, périodes durant lesquelles il s'approprie de nouveaux savoirs, que se transforme et se constitue ce rapport au savoir. Aussi pourrait-on dire, en reprenant les termes de C. Blanchard-Laville dont les travaux portent sur le rapport au savoir des enseignants, que cette notion est « le lieu central de l'articulation de l'identité personnelle et de l'identité professionnelle »⁵. Or, si l'étude du rapport au savoir du docteur Itard nous permet d'éclairer certains traits de sa personnalité professionnelle et de son évolution, elle nous donne aussi accès à la dimension psychique inconsciente qui est mobilisée dans son lien au savoir et son lien à Victor. Quelle vie fantasmatique organise ces deux modalités de liens ? Que représentent, dans son monde intérieur, l'acte d'apprendre et celui d'enseigner et le savoir qui découle de ces actes ? Le savoir, ici, est placé au rang d'objet, au sens psychanalytique, c'est-à-dire considéré comme un lieu d'investissement pulsionnel et fantasmatique. Et enfin, pour nous situer cette fois sur le versant narcissique, comment s'articulent les différentes figures identitaires qui peuplent ce monde interne : homme de science, médecin à l'institut des sourds-muets, éducateur, pédagogue... ? De sorte que, ce qui nous intéresse ici, au-delà de la démarche didactique entreprise, au-delà des objectifs, des contenus, des produits de l'apprentissage, c'est le processus dynamique, centré sur un sujet singulier aux prises avec une vie fantasmatique et pulsionnelle qui retiendra ici toute notre attention.

C'est en ce sens que je tenterai d'éclairer, par une analyse clinique d'orientation psychanalytique, le *rapport au savoir* de J.M.G. Itard sur le *Mémoire* et le *Rapport* ainsi que sur leur adaptation au cinéma par F. Truffaut. Rappelons que la personnalité du Dr Itard, pionnier de *l'éducation spéciale*, a marqué la naissance de la psychiatrie et que sa rencontre avec Victor de l'Aveyron continue aujourd'hui de nourrir le débat entre les spécialistes du soin psychique, de l'éducation et de la scolarisation des enfants en difficulté.

2. Madame Guérin, un personnage secondaire

Lorsque j'ai visionné le film de F. Truffaut, quelque chose m'a immédiatement intrigué en lien avec la lecture que j'avais faite des deux écrits d'Itard, et c'est de cet effet de surprise qu'est né mon questionnement au sujet du rapport au savoir du médecin éducateur. La personne qui seconde le Docteur Itard dans son projet éducatif apparaît à travers deux figurations nettement contrastées dans les écrits et dans le film. Il s'agit de la gouvernante, Mme Guérin, que nous découvrons dans le film, au moment où Itard, constatant le mal-être de l'enfant abandonné à lui-même à l'Institut des sourds-muets, décide de prendre en charge son éducation et le conduit chez lui, à la campagne. Or, rien n'indique, en réalité, que Victor quitte l'Institut, que ce soit dans le texte source ou dans les documents d'archives rassemblés par Thierry Gineste⁶. Il semble plutôt que ce soit la gouvernante qui se soit déplacée à l'Institut pour s'occuper quotidiennement de l'enfant, peut-être dans un logement situé dans l'un des bâtiments. J'ai approfondi cette étude comparative en relevant toutes les situations où Mme Guérin était mentionnée dans le *Mémoire* et le *Rapport*, puis dans toutes les séquences du film où Truffaut la met en scène. Je fais l'hypothèse que ce détour par l'analyse des situations, des attitudes, des représentations de ce *personnage* par les deux auteurs, produira des indices qui permettront d'inférer les modalités psychiques conscientes et inconscientes qui organisent le *rapport au savoir* complexe du Docteur Itard et qui éclaire sa démarche éducative. Si les travaux de ce pionnier de la psychiatrie de l'enfant ont fait l'objet de nombreux commentaires de spécialistes de l'éducation, en revanche, nous disposons de très peu d'éléments historiques sur l'environnement de Victor lors de ses années de traitement, notamment sur les personnes qu'il a côtoyées. A cet égard, nous savons qu'au moment où Itard, déçu des résultats obtenus, abandonne son projet éducatif autour de 1806, Mme Guérin, elle, poursuivra sa mission en s'installant avec Victor, non loin de l'Institut jusqu'au décès de ce dernier à l'âge de quarante ans. C'est dire l'importance du rôle qu'a pu jouer cette femme auprès de lui durant de nombreuses années et l'importance de la relation qui s'est nouée entre eux.

² Beillerot et al. 1996.

³ Beillerot 2005 (1994).

⁴ Blanchard-Laville et al. 2005.

⁵ Blanchard-Laville 2009, p. 19.

⁶ Thierry Gineste est l'auteur d'une étude très documentée sur Victor de l'Aveyron, publiée une première fois en 1981, puis rééditée en 1993. Nous nous référons ici à l'édition la plus récente datant de 2004.

Autant la découverte de l'enfant dans la forêt, son arrivée à Paris et le témoignage d'Itard ont été des événements dont la presse s'est fait largement l'écho, autant toute la période qui a suivi le traitement de Victor est restée dans l'ombre.

Et pourtant, c'est bien Mme Guérin qui aura été le plus longtemps à ses côtés et qui sera sans doute aussi à l'origine d'un lien d'attachement mutuel noué depuis les premiers temps de leur rencontre. Elle apparaît incarner, en effet, une figure maternelle centrale dans l'éducation et le développement de Victor. Si Itard, dans ses écrits, ne manque pas de reconnaître les capacités de cette femme et de vanter ses qualités lorsqu'il la mentionne, rien ne transparaît de la manière dont son intervention complète la sienne propre, voire même, aboutit parfois à mettre l'enfant sur le chemin de la réussite, là où, de son côté, il se heurte à un échec. Et pourtant, il fournit au lecteur assez d'éléments descriptifs pour lui faire prendre conscience de ce phénomène. Dans son adaptation du fait divers, F. Truffaut, quant à lui, met en image un personnage en retrait, notamment en écartant de nombreux éléments du texte qui relativisent le rôle d'Itard dans les progrès de Victor et en minimisant ainsi l'importance de la gouvernante. On retrouve, chez d'autres auteurs, spécialistes de l'enfance et du soin psychique, le même constat et la même interrogation au sujet de cette femme. Pour Leandro de Lajonquière, psychanalyste et chercheur en Sciences de l'éducation, l'impossible accès au langage chez Victor est à mettre au compte du refus d'Itard de lui donner la parole⁷ contrairement à Mme Guérin qui elle, par son attitude, rend possible l'entrée dans cet apprentissage. C'est une idée que suggère également le psychanalyste Octave Mannoni qui, dans l'analyse et l'interprétation qu'il propose de la conception éducative du docteur, mentionne le rôle de Mme Guérin et souligne sa dimension énigmatique : « On aimerait en savoir plus », écrit-il, (...) « probablement la partie se jouait aussi de son côté, et peut-être avec plus de chances que chez Itard. »⁸. Mannoni semble même reprocher au docteur de ne pas s'intéresser suffisamment à l'attitude de Mme Guérin envers Victor. Pour ma part, animée par cette même curiosité, je me propose ici de mener cette investigation en tentant de comprendre quelle part revient à Mme Guérin dans l'évolution de Victor. Aussi commencerai-je par m'intéresser à sa première apparition dans le *Mémoire* d'Itard puis dans la première séquence du film, que j'analyserai successivement. A partir de là, cette étude s'étendra plus largement à l'ensemble du texte-source et aux séquences du film dans lesquelles Mme Guérin tient une place significative.

3. La première apparition de Mme Guérin

Le *Mémoire* est constitué d'une introduction et de cinq parties dont les titres annoncent les principales visées du traitement. Nous retrouverons une présentation analogue dans le *Rapport* de 1806, texte adressé au Ministre de l'Intérieur, dans lequel les « nouveaux développements de Victor de l'Aveyron » sont déclinés selon trois domaines : les sens, les fonctions intellectuelles et les facultés affectives.

La présence de Mme Guérin est mentionnée dès les premières pages du *Mémoire*, lorsqu'Itard aborde la question de la socialisation de Victor⁹. Il précise que c'est à elle que l'administration de l'Etat a confié « la garde spéciale de cet enfant ». Il qualifie cette tâche de « pénible », tâche dont « elle s'est acquittée et s'acquitte encore avec toute la patience d'une mère et l'intelligence d'une institutrice éclairée. »¹⁰. Itard ne sera donc pas seul dans cette entreprise, il sera secondé par une femme douée du sens maternel et capable de participer, à ses côtés, à l'instruction de l'enfant, bientôt considéré comme un élève. Itard ajoute à son propos : « loin de contrarier ses habitudes, elle a su, en quelque sorte, composer avec elles et remplir, par là, l'objet de cette première indication. »¹¹. Il s'agit, en effet, de prendre une nouvelle direction, plus humaine que le traitement qui est infligé à l'enfant sauvage depuis son arrivée à Paris car son état ne cesse de se dégrader à l'Institut et pour Itard, la perspective d'une réussite éducative ne cesse de reculer, compte tenu du mauvais traitement qu'il subit dans l'indifférence générale. En outre, pour opérer ce changement de cap, il importe de prendre en compte le passé de Victor et les traces de ce passé dans son comportement actuel.

Il apparaît, dans cette présentation du rôle dévolu à Mme Guérin, qu'éduquer, c'est d'abord s'ajuster, s'adapter à l'autre, ce qui implique de se mettre à l'écoute de ses goûts et de ses besoins. C'est donc un travail collaboratif qui s'annonce dans ces premières lignes, un travail auquel chacun participe à sa manière. Tel que l'envisage Itard, le rôle de Mme Guérin sera de privilégier le soin, la patience, d'être capable de s'adapter tout en supportant le caractère pénible de cette démarche qui confronte à la violence et à l'opposition de l'enfant. Cette première description de l'attitude de la gouvernante m'évoque ce que le psychologue Daniel N. Stern¹² décrit de la capacité d'« accordage » qu'une mère développe au cours des premières interactions avec son bébé. Sans négliger le fait que Victor est un enfant d'environ onze ans et non un bébé, on peut penser néanmoins, que la

⁷ De Lajonquière 2013, p. 142.

⁸ Mannoni 1970, p. 190.

⁹ « Première vue : L'attacher à la vie sociale en la lui rendant plus douce que celle qu'il menait alors, et surtout plus analogue à la vie qu'il venait de quitter. ». Voir Malson 1964, p. 141.

¹⁰ Malson 1964, p. 142.

¹¹ Malson 1964, p. 142.

¹² Stern 1989.

relation qui s'établit avec son entourage, à commencer par Mme Guérin, s'étaye essentiellement sur l'expérience sensorielle et émotionnelle.

Voyons, à présent, comment Mme Guérin entre en scène dans *L'enfant sauvage* de Truffaut. A l'arrivée de Victor dans la maison du docteur, nous l'apercevons d'abord de dos, à l'intérieur de la maison, en train de regarder par la fenêtre la voiture à cheval s'arrêter. Au moment où elle se retourne, elle apparaît de profil et une image fugitive laisse percevoir une expression soucieuse sur son visage. Puis elle s'éloigne et se dirige à l'extérieur de la maison pour aller à leur rencontre.

Itard lui dit alors en s'approchant : « *Voilà l'enfant* ». Elle répond aussitôt en regardant Victor : « *Bonjour mon garçon, tu seras bien ici* ». Se retournant face à la caméra, elle ajoute en lui prenant le bras et en avançant : « *Nous te soignerons* ». Au moment où ils franchissent le pas de la porte – Victor se trouve alors entre les deux adultes – Itard répond : « *Vous avez raison Mme Guérin, il ne peut pas vous comprendre mais il faut lui parler quand même le plus souvent possible* ». Ne semblant pas prêter attention à sa remarque, elle enchaîne : « *Voilà la salle à manger, viens au premier, il faut que tu connaisses la maison* ». Ils s'apprêtent à monter tous les trois l'escalier. La séquence, qui n'a duré qu'une minute à peine, se termine par un gros plan des pieds de l'enfant sur les premières marches.

On peut remarquer, dans ce court extrait, que Mme Guérin s'adresse toujours à Victor tandis qu'Itard s'adresse à Mme Guérin. S'il approuve ses premières paroles, il ne manque pas, toutefois, de l'avertir que l'enfant n'est pas en mesure de les comprendre. Autrement dit, il se fait déjà l'interprète de Victor auprès d'elle. D'emblée, Itard/Truffaut apparaît en tant que détenteur du savoir, savoir sur l'enfant et savoir-faire qu'il enseigne à la gouvernante. Nous observons deux attitudes contrastées : Mme Guérin, par ses paroles spontanées, établit une relation directe avec l'enfant, l'accueille et le rassure en lui promettant un avenir meilleur. L'image des deux adultes entourant Victor, le pronom « nous » (te soignerons) et la description des lieux de la maison suggèrent une configuration parentale, comme pour dire « te voilà dans ta propre famille ». L'attitude d'Itard marque un écart avec ce message implicite, il ne s'adresse pas à l'enfant mais à sa gouvernante pour lui communiquer son point de vue de médecin éclairé. Sa voix, le contenu de son discours ne laissent transparaître aucune émotion. La précision : « il faut lui parler *quand même* » met l'accent sur sa représentation de l'ignorance de la gouvernante en matière de langage, ignorance qui pourrait conduire celle-ci à aller à l'encontre des progrès de l'enfant. Mme Guérin, lors de ces premiers échanges avec Victor, ne se soucie pas de se faire comprendre. A mon sens, elle se préoccupe plutôt, de manière sensible et spontanée, d'accueillir l'enfant, de le familiariser avec un nouveau lieu, comme une mère pourrait le faire lors d'un échange avec son bébé, ce dernier ne comprenant pas la signification de ses paroles mais saisissant le message sécurisant qui lui est adressé à travers la tonalité émotionnelle de la voix, le regard, et la manière dont il est porté. Itard, lui, se positionne sur un autre registre. S'il approuve manifestement les paroles de Mme Guérin c'est avant tout dans l'intention de lui indiquer ce qu'il faut faire avec Victor. D'emblée, par cette remarque à visée pédagogique, la différence est établie entre la parole de celui qui sait et l'intuition naïve de la femme sans instruction. L'unique séquence du film où nous assistons à une inversion de ce rapport de savoir/pouvoir intervient lorsqu'Itard, impuissant à calmer une crise de Victor, appelle Mme Guérin à l'aide. Elle dira alors : « *Non, laissez-le, cette fois, c'est moi qui m'en occupe* ». Un peu après, dans une nouvelle situation d'exercice forcé qui amène une nouvelle crise, elle tentera d'infléchir la méthode du Docteur en lui faisant remarquer qu'il contraint l'enfant à un rythme de travail quotidien auquel même un enfant normal ne pourrait se soumettre.

4. Mme Guérin dans l'ensemble du film

Dans la plupart des séquences du film, à l'exception de celles-ci, Mme Guérin est représentée comme une femme de bon sens tout au plus, agissant sous le contrôle du médecin et plus généralement de la science. Elle est souvent témoin des situations d'apprentissage, observe attentivement à l'image d'une éducatrice en formation, pose des questions au docteur et manifeste son enthousiasme lorsque Victor réussit un exercice. Il est intéressant de noter justement dans une scène où elle le félicite que, de l'expression gratifiante « Bravo ! », découleront deux événements de taille : la conviction que Victor entend – il vient de se retourner vers elle au moment où elle le félicite – et le choix du prénom qui lui sera donné. L'idée du prénom vient à l'esprit de la gouvernante au moment où l'enfant est *reconnu* entendant et c'est encore Mme Guérin qui pointe l'injustice que constitue cette absence d'identité. Itard énonce successivement trois prénoms et ce n'est que lorsque Mme Guérin, par une parole adressée et incarnée, prononce le nom de « Victor » que l'enfant se retourne à nouveau vers elle. Mais c'est à Truffaut qu'il appartient de conclure : « C'est bien Victor ».

Dans le film, chaque personnage incarne un type de savoir à transmettre. Selon la conception d'Itard, le savoir de Mme Guérin est un savoir intuitif, celui de la mère qui soigne, nourrit, protège, montre, auquel on peut ajouter les savoir-faire liés à l'éducation de la vie quotidienne : se laver, s'habiller, demander, ranger. Itard, lui, se réserve le savoir savant, celui de l'intelligence : comprendre, classer, raisonner logiquement, juger (sens moral), parler. La mission de l'un s'arrête où commence la mission de l'autre. Dans l'écrit, ce partage des rôles et de la conception du savoir est nettement moins marqué, les progrès obtenus incombent alternativement aux deux adultes. A cet égard, on notera, au sujet de la place du jeu dans la relation éducative, que le texte témoigne

du plaisir qu'éprouve Itard à partager des moments ludiques avec Victor tandis que dans le film, nous le voyons jouer avec un autre adulte (le citoyen Lemer) et non avec l'enfant. De même, nous verrons plus loin que des éléments de la vie privée de Mme Guérin vont être mis en relation avec des progrès significatifs chez l'enfant, notamment concernant l'acquisition de la parole.

5. Mme Guérin dans le *Mémoire et le Rapport*

Comme nous l'avons indiqué plus haut, Itard mentionne la présence de Mme Guérin auprès de Victor à de nombreuses reprises et en particulier dans la dernière partie intitulée : « Développement des facultés affectives », où environ cinq pages lui sont consacrées. Mme Guérin nous y est présentée comme une bienfaitrice qui arrache Victor au mauvais traitement qu'il vient de subir durant ses trois premiers mois à l'Institut des sourds-muets, « errant dans les corridors, (...), croupissant dans une saleté dégoûtante sous l'œil des curieux oisifs de la Capitale »¹³. Grâce à ses soins, l'enfant est tout à coup, « chéri, caressé par une surveillante pleine de douceur, de bonté et d'intelligence ». On retrouve ici les figurations de la mère et de l'éducatrice également présentes dans le film à plusieurs reprises ; néanmoins, d'autres éléments marquent un écart important entre les deux représentations de Mme Guérin.

Dans les deux textes d'Itard, nous suivons Mme Guérin dans ses déplacements à l'extérieur, contrairement au film où elle ne quitte jamais la maison. Trois situations nous le montrent : elle conduit Victor quotidiennement chez le citoyen Lemer qui donne du lait à l'enfant ; dans un autre passage, Itard fait le récit détaillé d'une scène de retrouvailles dans laquelle elle vient réclamer Victor au poste de police suite à l'une de ses fugues ; dernier exemple : il raconte également une anecdote au cours de laquelle elle le conduit à l'Observatoire et le fait monter à un point culminant, ce qui déclenche une peur terrifiante chez l'enfant. Ces différentes situations nous permettent d'imaginer Victor sous la seule responsabilité de Mme Guérin et de pointer la proximité affective de leur relation en dehors de la présence du docteur. Itard ne manque pas de préciser combien Victor s'est attaché à sa gouvernante et livre plusieurs anecdotes montrant comment le garçon lui manifeste ses sentiments. Celui-ci prévient ses désirs, lui rend des petits services avec beaucoup de plaisir. Une autre de ses fugues est motivée par sa tristesse de voir partir Mme Guérin pour une longue absence due à sa maladie. Notons que la réciprocité des sentiments entre les deux personnages n'est pas représentée dans le film.

De surcroît nous découvrons sous la plume d'Itard, d'autres personnages absents du film : le mari et la fille de Mme Guérin. Le texte évoque par exemple la disparition de M. Guérin que l'enfant ne semble pas avoir comprise puisqu'il continue de mettre son couvert à table : Itard souligne que « pénétrant à fond le motif du désespoir de Mme Guérin, il comprend et répare sa maladresse »¹⁴. Cet événement nous laisse supposer, d'ailleurs, que les repas étaient pris en présence de M. Guérin, dans la maison. De même, Itard mentionne les visites de Julie, la fille de Mme Guérin, tous les dimanches. A la lumière de ces indications, Mme Guérin n'apparaît pas exclusivement comme gouvernante mais comme épouse et comme mère. On peut se demander pourquoi cette famille n'est pas mise en scène dans le film. De même, pourquoi Truffaut en crée une autre absente du texte d'Itard : Lemer et sa femme avec leurs deux enfants présents dans deux séquences ? Victor est même représenté jouant avec l'un d'eux alors que, dans le texte, nous apprenons qu'il s'attache à la fille de Mme Guérin qui a son âge et dont il prononce régulièrement le prénom en son absence.

Toutes ces allusions mettent en exergue l'importance du lien d'attachement entre l'enfant et la famille de Mme Guérin et, partant de ce lien, le rôle de la séparation et du manque éprouvés par l'enfant. Or, n'est-ce pas justement cette alternance de frustration et de satisfaction qui conditionne le développement du psychisme et de l'individuation dans le processus éducatif ? Frustration et satisfaction du côté de l'enfant bien sûr mais aussi du côté de tout adulte qui en a la charge. Et c'est là peut-être qu'une piste interprétative nous est donnée pour comprendre le rôle joué par Mme Guérin dans les progrès de Victor là où le rapport au savoir d'Itard, dominé par une relation d'emprise, aurait fait « échouer » l'entreprise éducative. Pour étayer cette hypothèse, je m'appuierai sur un texte de Winnicott¹⁵ portant sur le développement des relations, dans lequel l'auteur établit un lien de continuité entre le besoin de nourrir, de soigner et celui d'éduquer. Précisément, Itard comme Mme Guérin sont à la fois des parents nourriciers et des éducateurs, chacun à leur manière. Selon Winnicott, l'enseignant, comme le parent, doit être capable de supporter qu'on doute de lui, qu'on ne lui apporte pas toutes les satisfactions et la reconnaissance qu'il attend dans son fantasme de parent/éducateur idéal. Plus que ses principes d'éducation, explique-t-il, c'est la frustration inhérente au fait d'éduquer et d'enseigner qui contribue à faire grandir l'enfant. Selon nous, Mme Guérin, grâce à sa capacité d'« accordage » avec Victor, grâce à l'authenticité de sa personne, mais aussi du fait de sa position d'épouse, de mère d'un autre enfant, de nourrice mandatée par l'Etat, instituant une distance entre l'enfant et elle, aurait su créer, à son insu, un espace psychique et une relation éducative qui ont sans doute favorisé l'émergence du désir d'apprendre chez Victor.

¹³ Malson 1964, p. 232.

¹⁴ Malson 1964, p. 235.

¹⁵ Winnicott 1972 (1941).

6. Truffaut interprète d'Itard

L'analyse qui précède souligne l'importance du rôle de Mme Guérin dans les progrès effectués par Victor durant ses années de travail avec le Dr Itard, et plus généralement dans le processus thérapeutique et éducatif. Elle se fonde sur ce que le texte d'Itard révèle et qui échappe en partie à son auteur, ainsi que sur quelques courts passages du film, aussi parlants et instructifs que laconiques. Que le film relègue ainsi le personnage de Mme Guérin dans un rôle secondaire, qu'il la prive de sa fonction d'institutrice n'est pas un détail. La nécessité de tailler dans le texte source pour les besoins de l'adaptation – limiter le film à quatre-vingt-cinq minutes – n'explique pas tout ; cela n'explique pas, en particulier, que certains épisodes conservés dans le film voient Mme Guérin purement et simplement « remplacée » par le Dr Itard¹⁶. Notre hypothèse est donc plutôt que l'espace que le film confisque à Mme Guérin profite à Itard qui, ce n'est pas un hasard, est interprété par François Truffaut. Rappelons à cet égard que ce dernier n'avait fait, avant *L'Enfant sauvage*, que deux très courtes apparitions à l'écran, en tant qu'acteur, voire figurant¹⁷ et que le Dr Itard constitue son premier vrai grand rôle.

Que représente Itard pour Truffaut ? Indéniablement, ces deux hommes, à cent soixante dix ans d'intervalle, ont ce que Gilles Deleuze appellerait « une affaire commune »¹⁸. Truffaut adapte les écrits d'Itard (qu'il découvre à travers les travaux de Lucien Malson¹⁹) parce qu'il perçoit l'enjeu vital que constitue, pour le docteur, son expérience avec l'enfant sauvage et surtout qu'il y reconnaît quelque chose qui le travaille lui-même en profondeur : l'enfance, les enfants rejetés, marginalisés, l'accueil de ces enfants, leur éducation, le rôle de l'institution dans l'éducation, la famille, la famille d'adoption, etc. La « fraternité immédiate des enfants inconsolables » qui lie, selon Thierry Gineste, Itard à Dominique Larrey²⁰, pourrait bien être aussi ce qui liera plus tard Truffaut à Itard. Car cette passion de l'enfance que développent ces deux hommes n'a rien d'une lubie passagère et trouve sa source dans l'expérience personnelle de chacun d'eux, dans leurs années de prime jeunesse dont « il faudrait retenir le poids écrasant des ruptures, des séparations pourvoyeuses d'un cortège funèbre d'imagos parentales défaillantes »²¹. Ces mots écrits à propos de Jean Marc Gaspard Itard s'accordent assez bien avec l'histoire de Truffaut (laquelle n'est un secret pour personne²²) et qui sera celle d'Antoine Doinel. Il s'agit moins ici d'expliquer l'œuvre de Truffaut par sa vie, que de considérer le parcours complet qui a mené ce dernier de son enfance boiteuse au cinéma, jusqu'à fournir la matière même de certains de ses films et jusqu'à déterminer la composition plastique et l'intensité de certaines de ses images, en particulier de *L'Enfant sauvage*.

En somme, ce que Truffaut partage profondément avec Itard, c'est d'une part une enfance douloureuse suivie, à l'âge adulte, d'une initiative qui apparaît comme une réponse « réparatrice » (s'occuper d'un autre – Victor/Jean-Pierre Léaud –, et l'aider à trouver son langage), d'autre part un besoin vital d'élaborer un discours – écrit pour l'un, filmique pour l'autre – autour de la souffrance des enfants, de l'éducation. Or, cette « affaire commune » est devenue pour Truffaut une « affaire de cinéma ». Ce préalable à l'analyse de l'adaptation évacue ainsi d'emblée une comparaison terme à terme des éléments de contenu qui viserait à évaluer le film à l'aune de sa fidélité ou non au texte source. Le propos serait plutôt ici d'observer comment ce que nous pourrions appeler en paraphrasant Deleuze, les « idées en Sciences de l'éducation » du Dr Itard résonnent avec les « idées en cinéma » de François Truffaut.

Revenons, pour cela, à notre question : pourquoi le film dépossède-t-il Mme Guérin de la fonction que lui attribuent le *Mémoire* et le *Rapport* d'Itard ? L'incarnation d'Itard par Truffaut est probablement un premier élément de réponse. On sait que Truffaut avait songé à confier le rôle à un acteur, un acteur non connu de préférence – du moins au cinéma –, pour éviter de prêter à ce personnage réel un visage et un corps trop connotés. Pour quelles raisons a-t-il finalement décidé d'interpréter lui-même Itard alors qu'il n'était pas acteur, *a priori* ? Les termes dont use Truffaut sont à cet égard fort éloquentes :

L'Enfant sauvage est un film à deux personnages ; il m'a semblé que le travail essentiel dans ce film n'était pas de régler la mise en scène, mais de *s'occuper de l'enfant*. J'ai donc voulu jouer le rôle du docteur Itard pour *m'occuper moi-même de l'enfant*, pour éviter de passer par un intermédiaire. [...]

Puis, étant donné que l'enfant ne parle jamais parce qu'il est quasiment sourd-muet et qu'il faut le diriger *à l'intérieur de l'image*, je me suis rendu compte que je devais essayer de le faire moi-même. [...]²³

¹⁶ Les visites successives au citoyen Lemeris, par exemple.

¹⁷ Dans *Le Coup du berger*, court métrage de Jacques Rivette, et dans *Les 400 coups*.

¹⁸ Deleuze 1998 (1987).

¹⁹ Malson 1964.

²⁰ Dominique Larrey est chirurgien en chef de l'armée d'Italie. C'est lui qui emmène le jeune Itard à Paris en 1796 où il sera incorporé au Val de Grâce. Voir Gineste, 2004b, p. 179.

²¹ Gineste 2004b, p. 114.

²² On pourra par exemple se reporter à la « Chronologie », *Le Monde*, Hors-série, « François Truffaut. Le roman du cinéma », mai-juin 2014, p. 14-19.

²³ Truffaut 1970, p. 9.

De cette expérience, Truffaut garde l'impression « d'avoir dirigé le film *devant* la caméra et non *derrière*, comme habituellement. »²⁴ Un peu plus loin, il écrit, à propos de Jean-Pierre Cargol, le petit gitan qui a joué Victor : « le film terminé, on s'est aperçu que le cinéma l'a fait évoluer. Selon moi, la différence entre Jean-Pierre Cargol avant le tournage et après est étonnante. »²⁵

Ces propos font clairement apparaître le caractère exclusif de la relation entre l'adulte et l'enfant. Truffaut « s'approprie » littéralement Victor, il le veut pour lui tout seul, sans intermédiaire gênant. On notera à cet égard que le film situe l'essentiel de l'action au domicile du docteur, dans son espace privé, contrairement aux écrits d'Itard²⁶. Truffaut « privatise » donc entièrement la situation : non seulement Victor est physiquement « exfiltré » de l'institution, non seulement il vient vivre à temps plein dans la demeure de son bienfaiteur, mais le film va jusqu'à situer les scènes de travail dans la propre chambre d'Itard.

On comprend dans ces conditions que la pauvre Mme Guérin, bien qu'incarnée, elle, par une actrice de renom et de talent²⁷, ait perdu l'épaisseur dont elle bénéficiait sous la plume d'Itard. Le film n'en fait pas pour autant un personnage fade ou inconsistant, les scènes avec Mme Guérin demeurant essentielles, très expressives et, pour nous, très instructives. Il se contente d'en faire un rôle secondaire, dans la seule visée de faire du personnage d'Itard l'éducateur exclusif de Victor, *L'Enfant sauvage* devenant ainsi « un film à deux personnages ».

On remarque par ailleurs dans les propos du cinéaste que l'enfant dont il s'agit de « s'occuper » (l'expression, vague et polysémique, revient deux fois) est indifféremment l'acteur à diriger et le petit sauvage muet à éduquer. Truffaut opère ici à la frontière entre le monde de la fiction et celui de la fabrication du film. On peut lire dans ce sens les propos d'Antoine de Baecque et Serge Toubiana : Truffaut consacre « un film à Victor de l'Aveyron, enfant martyr abandonné à l'état sauvage et que le cinéaste tente en quelque sorte d'éduquer grâce au cinéma. »²⁸, ou ceux de Jean-Pierre Rehm lorsqu'il voit dans « le tableau noir, puis la table », des « métaphores de l'écran » et dans le cinéma « la rude école d'où s'évader de son ignorance. »²⁹ La dédicace prend tout à coup un relief particulier, Truffaut réinjectant dans le film son histoire avec Léaud. Il initie au cinéma un deuxième Jean-Pierre tout en éduquant un petit sauvage. Du côté des intentions comme du côté de la réception, on s'accorde à opérer cette sorte de métalepse, cette transgression des frontières narratives.

Si les deux mondes communiquent, alors le fait que le petit gitan ait été transformé par son expérience de tournage pourrait bien apparaître comme une compensation de l'échec relatif d'Itard dans son entreprise d'éducation. Le cinéaste aurait réussi là où les efforts du docteur pédagogue se sont révélés vains. Il n'est pas indifférent que le film lâche l'histoire en cours de route et s'achève sur un moment euphorique (du point de vue des adultes du moins) : le retour de Victor à la maison, après une fugue de plusieurs jours, plutôt que sur l'amère constat que l'enfant n'accédera jamais à la parole.

Truffaut nous enseigne pour finir qu'incarner Itard lui a permis de diriger *devant la caméra*, à l'intérieur de l'image, autrement dit à l'intérieur du cadre. Il touche là à l'un des points, à nos yeux, les plus sensibles du film car cette intention sème des traces un peu partout dans le film et s'incarne très concrètement dans les images. Elle y prend essentiellement la forme du redoublement du cadre par des cadres seconds, en l'occurrence des encadrements de fenêtres, omniprésents dans le film, qui résonnent de loin comme un hommage à Bazin et à sa métaphore de la « fenêtre sur le monde »³⁰. Ainsi, lorsque le film montre Itard/Truffaut et Victor/Jean-Pierre ensemble, à l'intérieur du cadre d'une fenêtre, nous n'avons pas sous les yeux une simple situation, mais l'image d'une situation saisie dans un cadre, lequel cadre est aussi visible que la situation elle-même. Une description de ces plans indiquera, littéralement, que l'adulte met en scène l'enfant à l'intérieur de l'image, pour reprendre les mots précis de Truffaut.

Ce redoublement du cadre est considéré, en théorie du cinéma, comme un geste énonciatif, mais l'énonciation dont il est alors question renvoie moins à la personne de Truffaut qu'à l'énonciation impersonnelle telle que Christian Metz la conçoit.

Le foyer du film, en somme, redouble la médiation scopique qui est habituellement requise pour nous atteindre.³¹ [...] Le cadre intérieur, le cadre second, a pour effet de mettre en évidence le premier, c'est-à-dire le lieu de l'énonciation dont il est, parmi d'autres, une « marque » fréquente et reconnaissable.³²

²⁴ Truffaut 1970, p. 9.

²⁵ Truffaut 1970, p. 10.

²⁶ Voir à cet égard Thierry Gineste 2004a.

²⁷ Françoise Seigner était sociétaire à la Comédie française.

²⁸ De Baecque, Toubiana 1996, p. 382.

²⁹ Rehm 2004.

³⁰ Bazin 1985, p. 166. L'ouvrage de Bazin est lui-même dédié à François Truffaut.

³¹ Metz, 1991, p. 71.

³² Metz, 1991, p. 72.

Les fenêtres du film de Truffaut nous semblent participer de cet « échange particulièrement labile entre l'énonciation et l'énoncé » qui caractérise le cinéma narratif.³³

7. L'apprentissage du regard : une poétique de la fenêtre

Les images de fenêtres sont si nombreuses et variées dans *L'Enfant sauvage* qu'elles dessinent toute une géographie du regard³⁴ et invitent à une lecture du film plus attentive aux temps faibles et aux interstices qu'aux éléments narratifs *a priori* les plus saillants (les exercices, les progrès, les échecs, qui donnent lieu dans le récit global au récit second que constituent les comptes rendus d'Itard en voix off et voix intérieure). L'hypothèse est la suivante : derrière le scénario de l'acquisition impossible de la langue, se dessine un autre récit, moins décevant, dans lequel Victor apprend non à parler mais à *voir*³⁵. Dans cet apprentissage, qui ne peut se lire qu'à la jonction d'analyses narrative et esthétique, l'objet fenêtre s'avère d'une efficacité heuristique bien supérieure à celle de tous les exercices du médecin éducateur réunis. La fenêtre dont il est ici question est à entendre dans un sens large³⁶. Elle désigne toutes les formes de cadres dont la fonction est de circonscrire un espace, de le mettre à distance, et d'orienter le regard – regard du personnage ou regard spectatorial. Ainsi, seront considérés comme des fenêtres aussi bien les fenêtres proprement dites, les miroirs, tableaux et gravures que les fermetures à l'iris, nombreuses dans le film.

A l'ouverture du film, le son précède l'image visuelle et l'appelle (on peut entendre les bruits ambiants de la forêt alors que défilent à l'écran quelques mentions écrites préalables) si bien que l'image visuelle de la forêt arrive comme pour compléter la bande son et lui donner sa plénitude. Le phénomène se reproduit immédiatement à l'intérieur de la diégèse : une femme qui ramasse des champignons dans la forêt (première image du film) perçoit des sons inquiétants et, par réflexe, cherche à voir ce qu'elle entend. Le premier raccord de regard ne dévoilera d'ailleurs que l'ombre frémissante d'un feuillage, et il faudra attendre le troisième raccord de regard et le troisième plan subjectif pour qu'apparaisse une vague forme en mouvement que l'on pourrait prendre pour celle d'un animal (si le titre du film ne nous invitait à une autre hypothèse). Si cette subjectivité inaugurale ne constitue pas en soi un fait narratif majeur, le personnage subjectif disparaissant presque aussitôt, elle met l'accent sur le phénomène du redoublement énonciatif dont le film fera par la suite un usage répété. Par ailleurs, en sollicitant d'abord l'ouïe et en créant le désir de l'image visuelle (au plan de l'énonciation puis à l'intérieur de l'histoire), ce début de film souligne d'emblée l'importance des sens, ce que ne démentira pas la suite du film, l'histoire d'un enfant sauvage muet qui, confié à un spécialiste de la surdité censé lui enseigner la parole, apprendra à voir plutôt qu'à parler et pour qui l'affection passe par le toucher³⁷.

Apprendre à voir, donc : cette transformation d'un sujet non voyant en sujet voyant se perçoit bien dans la comparaison du début et de la fin du film. L'avant-dernier plan de la première séquence donne à voir l'enfant installé dans un arbre. Pour la première fois, la caméra se stabilise sur son visage, mais celui-ci est partiellement caché par des branchages, ne laissant apparaître qu'un œil, lequel semble pour ainsi dire sans regard, ou tout au moins sans attention, sans intention de voir, sans objet du regard, sans tension entre un sujet et un objet, d'autant qu'il est plongé dans l'ombre. Au contraire, le dernier plan du film montre Victor qui, de retour dans la maison du docteur, monte l'escalier, escorté par Mme Guérin³⁸ ; la caméra accompagne Victor en travelling ; enfin, une fermeture à l'iris vient progressivement isoler le visage de l'enfant alors qu'il se retourne vers Itard et vers la caméra pour leur adresser à tous deux un regard aussi insistant qu'énigmatique, ne valant peut-être que pour lui-même : un regard qui ne chercherait en somme qu'à s'auto-signifier comme regard.

³³ Metz, 1991, p. 77.

³⁴ Jean-Pierre Rehm a bien perçu le rôle crucial de la fenêtre et voit le film comme un « univers du passage » dans lequel « la fenêtre prime et commande le regard ». Voir Rehm 2004.

³⁵ Itard, s'adressant à Mme Guérin, le dit explicitement dans la scène du bain : « Nous allons lui apprendre à regarder et à écouter. »

³⁶ L'ouvrage de Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*³⁶, constitue un outil précieux pour lire le film en ces termes. Nous remercions Florence Vallade de nous avoir suggéré cette lecture.

³⁷ A deux reprises, il se saisit de la main (d'Itard, puis, plus tard, de Mme Guérin) et la guide sur son visage.

³⁸ N'oublions pas qu'Itard s'inscrit dans la tradition du sensualisme.

³⁸ On pourrait voir dans ce plan ultime la préfiguration de ce qui arrivera plus tard : Victor quittera l'institution avec Mme Guérin.



Pour quelles raisons cette transformation du personnage de « non-voyant » en « voyant » passe-t-elle par la présence d'une fenêtre ? Parce que, ainsi que l'explique Gérard Wajcman à maints endroits de son livre³⁹, celle-ci, usant de son pouvoir séparateur, instaure tout à la fois un sujet, un objet et une distance entre les deux. C'est littéralement ce que nous donne à lire le tout dernier plan de la première séquence, construit en trois étapes : dans un premier temps, nous voyons Victor, se balançant d'avant en arrière, assis sur une branche, dans un arbre, en plan moyen ; second temps du plan : un zoom arrière vertigineux conduit à un plan général dans lequel l'enfant, désormais tout petit, perdu dans le paysage, ne se signale plus dans l'image que par son mouvement ; enfin, troisième temps : une fermeture à l'iris vient recadrer et désigner l'enfant qu'on devine à peine à présent dans l'image : se constituent bien, au plan de l'énonciation, un objet (l'enfant), une distance prise (zoom arrière), une fenêtre (l'iris) et donc un sujet (le spectateur). Les fenêtres diégétiques qui peuplent par la suite le film ne sont plus que la déclinaison de ce dispositif inaugural, un ensemble de formes dans lesquelles varient les objets et sujets ainsi que le sens du regard, sachant que l'image se compose, le plus souvent, à partir de deux regards : celui d'un ou plusieurs personnages et celui de la caméra. Ainsi, celle-ci est à l'intérieur de la maison et montre le dehors, ou, à l'inverse, elle est à l'extérieur et dirige son regard vers le dedans ; elle peut être du même côté de la fenêtre que le personnage ou non ; les personnages eux-mêmes partagent un même espace ou sont mis à distance par la fenêtre, etc.

Dans ce complexe ensemble d'images, nombreux sont les plans dans lesquels Victor se trouve à la fenêtre, regardant au dehors en buvant un verre d'eau ou de lait :



Ces quelques exemples montrent l'enfant face à la nature ou, plus exactement, si l'on souscrit aux propos de G. Wajcman, une nature devenue paysage parce qu'encadrée par une fenêtre, selon la formule : « le paysage = la nature + un cadre »⁴⁰ et par conséquent mise à distance :

³⁹ Wajcman 2004.

⁴⁰ Wajcman 2004, p. 188.

La distance en cause n'est pas quantitative, elle est qualitative, la distance c'est la séparation [...] on voit toujours un paysage de l'extérieur du paysage, ou d'un point du paysage en exclusion interne au paysage. Ce point extérieur ou en exclusion interne, c'est ce que la perspective a nommé le point de vue. Le point de vue n'est pas seulement un point géométrique, c'est la fenêtre d'où on regarde, le point fixe auquel on est attaché, la fenêtre derrière laquelle on est retranché, c'est la fenêtre comme lieu, la fenêtre comme architecture.⁴¹

Dans la forêt, Victor court, mange, boit, vit, mais ne voit pas le paysage. La fenêtre lui apporte le cadre et la perspective nécessaires pour considérer le paysage et y éprouver du plaisir. C'est ce que pense Itard qui s'exprime en ces termes, en voix off :

C'est un spectacle des plus curieux et, j'ose dire, des plus touchants de voir la joie qui se peint dans les yeux de cet enfant à la vue des coteaux et des bois. Il semble que les portières de la voiture ne puissent suffire à l'avidité de ses regards.⁴²

Un peu plus tard :

Victor a toujours conservé pour l'eau une préférence marquée et la manière dont il la boit semble annoncer qu'il y trouve un plaisir des plus vifs. C'est le plus souvent près de la fenêtre, debout, les yeux tournés vers la campagne que vient se placer notre buveur comme si, dans ce moment de délectation, cet enfant de la nature cherchait à réunir les deux uniques biens qui aient survécu à la perte de sa liberté, la boisson d'une eau limpide, la vue du soleil et de la campagne.⁴³

Que, selon Wajcman, « la fenêtre semble changer ce qui se voit en souvenirs », que « toute image renvoie au passé ce qu'elle donne à voir et, avec l'image, forme à nos yeux l'adresse d'un adieu », que, « en ouvrant les battants sur le dehors, on ouvre une fenêtre sur le temps. »⁴⁴, voilà qui concerne doublement le jeune Victor pour qui cette image de nature n'est, par définition, rien d'autre que celle d'un passé révolu, l'image du lieu auquel on est venu l'arracher. La fenêtre est donc l'instrument d'une double distance, spatiale et temporelle, du sujet et de l'objet du regard. Pour Victor, elle incarne le lieu du regard nostalgique, ainsi que de la tentation du retour à sa condition de sauvage. A maintes reprises, les regards de l'enfant, pendant les exercices, trahissent sa distraction et choisissent pour objet la fenêtre et les oiseaux au dehors plutôt que les objets que le docteur s'évertue à vouloir lui faire reconnaître. Un jour, posté à la fenêtre, irrésistiblement attiré par l'extérieur, profitant de ce qu'Itard a le dos tourné, Victor disparaît discrètement pour aller s'installer dans le tilleul du jardin, espace intermédiaire entre le dedans et la campagne, et y goûter des sensations passées, bien connues⁴⁵. Itard pour sa part, affolé, appelle Mme Guérin et lui demande si elle a vu Victor. Les deux adultes apparaissent alors, chacun à sa fenêtre, cherchant du regard l'enfant disparu, dans une image qui adopte un point de vue proche de celui de ce dernier, dans l'arbre. Cette fois, ce n'est plus la campagne qui est à distance mais, à l'opposé, la maison, la culture, la science.



Plus tard, sans crier gare, l'enfant s'échappe à nouveau, plus durablement cette fois, pour retrouver sa forêt perdue, et pour cela, il enjambe une fenêtre, faisant de celle-ci une porte, un seuil. La puissante « vision traversante »⁴⁶ a entraîné le corps. La ligne du regard, celle qui va de l'œil à son objet – la campagne – et devenue une trajectoire qui invite le corps au mouvement. L'image du dehors est redevenue pour Victor un

⁴¹ Wajcman 2004 p. 250.

⁴² *L'Enfant sauvage*, 00:34:00 ; le dialogue reprend approximativement un passage du *Mémoire* ; voir Malson (1964), p. 157.

⁴³ *L'Enfant sauvage*, 00:51:54 ; le dialogue est très proche d'un passage du *Rapport* ; voir Malson 1964, p. 206-207.

⁴⁴ Wajcman 2004, p. 189.

⁴⁵ On repense à l'image finale de la séquence d'ouverture dans laquelle on voit le petit sauvage, nu, perché dans un arbre. D'autres images le montrent dans le jardin renouer avec les sensations de jadis : sous la pluie ou encore la nuit, sous la pleine lune, tandis qu'Itard est posté à la fenêtre à regarder et à mesurer la distance.

⁴⁶ Wajcman 2004, p. 95.

monde à arpenter, à traverser au pas de course. Cependant, contrairement à celle d'Antoine Doinel à la fin des *400 coups*, la fugue de Victor se terminera par un retour à la maison où le garçon réapparaît une fois encore à la fenêtre, pour disparaître enfin quelques plans plus tard dans ce qui sera l'ultime fenêtre du film : la fermeture à l'iris finale.



Ainsi, le parcours de Victor dans le film diffère de celui dont rend compte Itard dans ses écrits. Il s'agit avant tout d'un parcours dans l'espace, comprenant quatre étapes : vie dans la forêt, sans fenêtre, sans regard ; capture, vie dans une maison avec fenêtres et vue distancée sur la campagne, lieu d'où il vient ; fuite par la fenêtre, retour à la nature, annulation de la distance ; choix du retour à la maison, à la fenêtre, au paysage à distance. La grande transformation narrative est bien là : si Victor est d'abord arraché de force à sa forêt, son retour final relève de sa décision.

Lorsqu'il arrive chez le docteur, au début, et que Mme Guérin lui fait visiter la maison, elle insiste en précisant que cette pièce est « [s]a chambre, [s]a chambre à [lui]. » A la fin, à son retour après sa fugue, Itard lui répète qu'il est ici chez lui. Si, comme on peut le lire dans les propos de Wajcman, la maison, c'est l'intime et si regarder par la fenêtre revient à regarder sans être vu⁴⁷, il en va tout autrement pour *L'Enfant sauvage* de Truffaut : le chez-soi, dans le film (il n'en est pas question dans les *Mémoire* et *Rapport* d'Itard), n'est pas pour l'enfant un lieu d'intimité. Si le gîte et le couvert lui sont offerts, c'est à une condition : qu'il accepte d'être vu à tout moment du jour et éventuellement de la nuit par l'œil du chercheur, qu'il fasse don de son corps à la science, qu'il soit un objet de connaissance.

Victor sous l'œil de la science : c'est ce que figure de façon condensée la scène dans laquelle Itard et Pinel accueillent l'enfant à l'Institution des sourds et muets et en particulier les plans devant le miroir. On y voit Victor découvrant sa propre image. Mais ces plans donnent aussi à voir Pinel et Itard, les savants, autrement dit *les acteurs de la science*, observer l'enfant, *objet d'étude scientifique* (on retrouve la configuration fenêtre-miroir, sujet et objet du regard) ; Itard y propose l'exercice « originel » de la pomme : c'est déjà *la science en pratique* ; le miroir réfléchit également le décor situé derrière les deux hommes : un schéma de l'appareil auditif, incarnant *la science en image* ; enfin, le plan montre, autour du miroir, les livres qui habillent les murs, autrement dit, *la science consignée par écrit*. Cette scène parvient à figurer, de façon condensée, la science dans tous ses états et annonce les scènes futures d'expériences chez le médecin.

Il y aurait donc ici un renversement dans la configuration fenêtre/dehors/dedans : si l'invention de la fenêtre, à la Renaissance, conduit à l'invention de l'intime au dedans, pour cet enfant sauvage, le dedans est bien au contraire le lieu de l'« extime »⁴⁸. La formule de Wajcman « voir sans être vu » devient ici « voir et se faire voir ». Précisons que lorsque, dans la vraie vie (cet épisode étant absent du film), Victor aura définitivement donné la preuve de son incapacité à apprendre l'usage du langage verbal, il sera en quelque sorte invité à « aller se faire voir ailleurs », il sera congédié par le Docteur et n'aura plus que Mme Guérin pour prendre soin de lui. La science a fini de le regarder, une fenêtre s'est refermée.

L'objet d'étude que constitue le cas « Victor de l'Aveyron », pourtant déjà abondamment commenté, n'a pas fini de nous poser des questions. A la fascination qu'il continue d'exercer, s'ajoute une réelle complexité, accrue ici du fait des deux points de vue analytiques associés à nos disciplines respectives. Aux *Mémoire* et *Rapport* relatant une expérience réelle à caractère scientifique, rédigés à la première personne (autrement dit dans lesquels l'auteur est authentiquement et explicitement impliqué), le film greffe un supplément narratif ambigu, lié à son caractère de fiction *a priori* non autobiographique, mais nourri de nombreux éléments de la vie de Truffaut, de sorte que ce dernier se trouve impliqué dans son film à un degré aussi élevé, bien que sur un mode différent, qu'Itard dans ses écrits. Le texte et son adaptation à l'écran font apparaître un écart dont l'analyse prend acte et qui se traduit par un phénomène de dédoublement : du papier à l'écran, Itard devient une

⁴⁷ Wajcman 2004, p. 455.

⁴⁸ Wajcman 2004, p. 469 (l'expression est empruntée à Lacan).

créature bifide, surimpression du personnage et de l'acteur-metteur en scène, faisant symétriquement de Victor un être à deux visages. Le récit lui-même se divise en deux lignes parallèles : l'histoire d'un éducateur qui tente de soigner et d'instruire un enfant sauvage par des méthodes expérimentales, celle d'un cinéaste qui éduque un enfant par le cinéma.

L'analyse clinique de la relation éducative et de ses mécanismes psychiques a attiré notre attention sur un troisième personnage, la gouvernante, qui s'est révélé déterminant dans le développement de l'enfant. Son intervention et sa place éclairent le processus de transformation du jeune sauvage vers l'appropriation de nouveaux savoirs. Elle incarne une figure de tiers symbolique indispensable à la médiation des apprentissages. Le *Mémoire* et le *Rapport* montrent qu'Itard a laissé Mme Guérin accomplir sa mission, mais qu'il semble être passé à côté de l'importance de sa fonction. Quant à Truffaut, il confisque délibérément à Mme Guérin son rôle d'éducatrice, pour s'approprier l'enfant, à l'intérieur de l'image (puisqu'il joue lui-même Itard). Ce parti pris, lisible moins directement dans le scénario ou le contenu manifeste du film que dans ses modalités de figuration, sa mise en scène et sa mise en cadre, conduit à une représentation qui n'est pas sans évoquer la figure d'une mère possessive, omnisciente, prise dans un fantasme de relation exclusive avec son enfant. Cette dimension excessive, voire transgressive de la position d'Itard/Truffaut, résulte de la transgression-même des frontières narratives du film évoquée plus haut. C'est bien dans ce mouvement progressif de co-construction que s'inscrivent nos deux analyses, mouvement à l'issue duquel nos disciplines ne sont plus dans un rapport de juxtaposition, mais se rejoignent dans une véritable démarche transdisciplinaire. Dans un même esprit, nous constatons que nos deux approches – clinique, filmique – se rencontrent en un point précis et décisif, et qu'elles finissent par élaborer une configuration commune. La notion de *rapport au savoir* qui nous a permis d'appréhender le processus d'apprentissage et la position psychique de l'enseignant-éducateur, nous semble finalement entretenir une grande proximité de sens avec la notion de *regard*. L'une comme l'autre, en effet, instituent un sujet relié à un objet, en même temps qu'un jeu de distance entre les deux. La distance est triple : spatiale, temporelle et psychique. Si la fenêtre figure dans le film, de manière presque obsessionnelle, le point fixe à partir duquel nous découvrons Victor en train d'apprendre à regarder ce qui l'entoure, à regarder d'où il vient, elle est aussi, en un sens, présente dans le texte d'Itard. Que le *Mémoire* soit organisé en chapitres, bien nommés « Vues » par l'auteur, nous rappelle que pour Wajcman, la fenêtre originelle est celle qui s'interpose entre le sujet et le monde : les paupières devant l'œil. Soigner et instruire cet enfant des bois, c'est d'abord le regarder et, en ce sens, le rapport au savoir, chez Itard, se situe dans la sphère du regard.

Références bibliographiques

- BAZIN, André (1985), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf.
- BEILLEROT, Jacky (2005), « Rapport au savoir » in Philippe Champy (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation* (1994), Paris, Retz, p. 839.
- BEILLEROT, Jacky ; BLANCHARD-LAVILLE, Claudine ; MOSCONI, Nicole (dir.) (1996), *Pour une clinique du rapport au savoir*, Paris, L'Harmattan.
- BLANCHARD-LAVILLE, Claudine (2009), « Entretien par Philippe Chaussecourte », *Cliopsy*, 1, p.7-24. www.revue.cliopsy.fr
- BLANCHARD-LAVILLE, Claudine ; CHAUSSECOURTE, Philippe ; HATCHUEL, Françoise ; PECHBERTY, Bernard (2005), « Recherches cliniques d'orientation psychanalytique en sciences de l'éducation », *Revue Française de Pédagogie*, 151, p.111-162.
- DE BAECQUE, Antoine ; TOUBIANA, Serge (1996), *François Truffaut*, Paris, Gallimard.
- DE LAJONQUIERE, Leandro (2013), *Figures de l'infantile*, Paris, L'Harmattan.
- DELEUZE, Gilles (1998), « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (1987), *Trafic*, 27, p. 133-142.
- GINESTE, Thierry (2004a), *Victor de l'Aveyron : dernier enfant sauvage, premier enfant fou*, Paris, Hachette (1981, éd. Le Sycomore).
- (2004b), *Le Lion de Florence*, Paris, Albin Michel.
- MALSON, Lucien (1964), *Les enfants sauvages. Mythe et réalité*, Paris, 10/18.
- MANNONI, Octave (1985), *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène* (1970), Paris, Seuil (1^{ère} publication in *Les Temps modernes*, 233, octobre 1965).
- METZ, Christian (1991), *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Meridiens Klincksieck.
- REHM, Jean-Pierre (2004), « L'enfance à la fenêtre », *Cahiers du cinéma*, 592, p. 29.
- STERN, Daniel N. (1989), *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, P.U.F.
- TRUFFAUT, François (1970), « Comment j'ai tourné *L'enfant sauvage* », *L'Avant-scène Cinéma*, 107, p. 8-10.
- WAJCMAN, Gérard (2004), *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier.
- WINNICOTT, Donald W. (1972), « Influencer et être influencé », *L'enfant et le monde extérieur* (1941), Paris, Payot, p. 37-42.