

Masteroppgave i fransk :

Nathalie Sarraute et sa vocation littéraire



Universitetet i Bergen – Høstsemesteret 2005

Anne Kristin Eidsvik Overå



AVANT-PROPOS

Au cours de mon séjour à Strasbourg comme étudiante Erasmus au printemps 2003, j'ai eu l'occasion d'étudier l'oeuvre de Nathalie Sarraute en général, et surtout son livre *Enfance*, qui est considéré comme une sorte d'autobiographie. Pendant mes cours à Strasbourg, j'ai remarqué qu'elle avait subi l'influence de son prédécesseur anglais, Virginia Woolf, une écrivaine que j'apprécie beaucoup aussi et que j'ai étudiée lors de mes cours de littérature comparée à l'Université de Bergen.

De plus, je m'intéresse à l'art en général, et surtout à l'exercice difficile qui consiste à distinguer ce qu'est l'art sublime. À mon avis, ces deux écrivaines sont très conscientes de ce qu'elles créent et de leur façon de procéder. Grâce à leurs oeuvres littéraires et à leurs essais sur ce qu'est l'art, elles ont manifestement contribué au développement de cette problématique.

Puis, je voudrais tant remercier « mon » professeur, M. John Kristian Sanaker, pour sa patience et ses conseils. Mon plus grand problème en choisissant cette oeuvre d'une des plus remarquables écrivaines du siècle dernier, était l'impression que « tout » était déjà écrit sur son oeuvre. Comment ne pas reproduire ce qui avait déjà été écrit ? M. Sanaker m'a beaucoup aidée pour éviter cet écueil et j'espère que mes thèmes essentiels présentent des angles nouveaux.

Enfin, je remercie aussi mes deux enfants et mon mari pour leur support lors de la rédaction de ce travail.

Bergen, le 20 novembre 2005

Anne Kristin Eidsvik Overå

PREFACE

Nathalie Sarraute et sa vocation littéraire

Nathalie Sarraute, d'origine russe, fut une des écrivains les plus remarquables en France au XX^e siècle. Née en 1900 à Ivanovo-Voznessenk (près de Moscou) dans un milieu aisé et intellectuel, la petite Natacha demeure en Russie jusqu'en 1902, date à laquelle ses parents se séparent. Puis sa mère s'installe à Paris avec elle et son futur mari, Nicolas Boretzki (Kolia). Les premières années, Nathalie passe un mois par an avec son père, soit à Ivanovo, soit en Suisse. À partir de 1906, elle retourne en Russie, puis c'est un incessant va-et-vient entre la France et son pays natal jusqu'à ce que elle quitte St. Petersbourg et sa mère définitivement en février 1909, pour vivre chez son père, lui aussi remarié, à Paris. Désormais, elle n'aura que peu de contact avec sa mère et ses relations avec elle ne seront que faibles et mauvaises.

Ce n'est qu'à partir de 1932 que Nathalie Sarraute se consacre de plus en plus à l'écriture, mais sa première publication *Tropismes*, en 1939, passe plus ou moins inaperçue. Sa carrière littéraire se poursuit par de nombreux romans, essais et pièces, dont les plus connus sont surtout *Le Planétarium*, paru en 1959 et *Les Fruits d'or* en 1963. Celui-ci obtient le Prix international de Littérature en 1964. Ses derniers ouvrages, *Ici* et *Ouvrez*, sont publiés seulement quelques années avant son décès, respectivement en 1995 et 1997. Dans *Tropismes* elle traque les « mouvements intérieurs »¹ et imperceptibles à partir desquels il s'agit de dégager une réalité nouvelle. Dès cette oeuvre, son ton particulier est donné : il faut débusquer l'univers de la « sous-conversation », lieu authentique où se jouent les passions et les complexités de l'être vrai :

Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence.²

Dans *Enfance*, paru en 1983, Nathalie Sarraute rassemble des souvenirs de ses onze premières années. Avec des parents divorcés qui ne se parlent plus, il est inévitable de ne pas se demander quel a été l'effet de divorce sur la petite fille. L'influence de sa mère pèse lourdement sur la petite, mais on est surtout frappé par son absence en général dans tout le récit, et spécialement par sa distance et son manque d'empathie envers son enfant. Alors, est-

¹ Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon*, Essais sur le roman, Paris : Gallimard, folio 1956, p. 120

² Op.cit., p. 8

ce possible que les expériences de son enfance et le chagrin provoqué par l'abandon de sa maman aient véritablement poussés Natacha à devenir une écrivaine ? Cette souffrance est-elle à l'origine de sa vocation littéraire ?

De plus, je vais essayer d'élucider le triangle père-mère-enfant et la signification de la naissance des « idées » qui obsèdent l'enfant. D'une part, elles mettent en évidence la singularité de l'enfant, et d'autre part, provoquent sa culpabilité envers sa maman, puis la séparation d'avec elle. Donc, est-ce possible que le retour vers son père et la loi paternelle lui permet de retrouver le langage symbolique qui lui permet de sortir de sa psychose et de son état hystérique ? Selon Julia Kristeva, il faut suivre une dialectique du langage sémiotique du réel de l'enfance au langage symbolique pour qu'il y ait créativité.

En plus, il faut traiter brièvement les substituts maternels, dont la plus importante est Véra, la seconde épouse du père de Nathalie.

Enfance est normalement considéré comme une autobiographie, et il est vrai que la définition du pacte autobiographique de Philippe Lejeune, correspond d'une certaine manière à l'oeuvre en question. Nous citons : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »³. Cependant, Nathalie Sarraute elle-même, postule qu'« il ne s'agit pas d'une autobiographie »⁴, parce qu'il y a des parcelles d'elle qui sont répandues partout. Cette oeuvre est néanmoins regardée comme une sorte d'autobiographie ou un *projet* d'autobiographie où elle nous donne le mot clef pour toute son oeuvre :

Le souvenir, lorsqu'il n'est pas repris dans le travail, est tellement grossier. J'ai sélectionné, comme pour tous mes autres livres, des instants dont je pourrais retrouver les sensations. Cette fois j'ai dit qu'il s'agissait de moi, non pas d'il ou elle. [...] Il ne s'agit pas d'un rapport sur toute ma vie, pas même sur mon enfance.⁵

Donc, en tenant compte qu'elle revient à sa mémoire pour ne pas faire une autobiographie traditionnelle, on pourrait ainsi discuter si cet ouvrage est ce que Gérard Genette propose d'appeler un *paratexte*.

³ Lejeune, Philippe *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, réédité en 1996, p. 14

⁴ Gosselin, Monique commente *Enfance* de Nathalie Sarraute, Paris : Gallimard, Foliothèque, 1996, p. 194

⁵ Op.cit., loc.cit.

Le dialogue est l'aboutissement des « mouvements intérieurs », et l'une des originalités du récit dans *Enfance* réside justement dans le dédoublement de la narratrice : d'une part, l'auteur qui raconte sa vie, d'autre part, un double critique qui l'interpelle et interrompt régulièrement le fil de la narration pour mettre l'auteur en garde contre les schémas préétablis et la falsification qu'ils constituent pour l'autobiographie. Ce mode de « jeu du je », lui permet de s'approcher de l'indicible.

Nous nous demandons aussi quelle est l'importance de la structure ternaire à la façon de Dante et la façon dont Sarraute assemble ses souvenirs en fragments comme un collage d'images autonomes par des chapitres apparemment discontinus, qui pourtant s'enchevêtrent et entraînent le flou de la narration.

Pour résumer : Mon mémoire sera consacré à déceler l'originalité de l'auteur et de sa quête de soi. Il s'agit d'une exigence de vérité de soi, inaccessible à ses yeux, qu'elle cherche. Aussi pourrait-on dire qu'écrire au présent une histoire passée, c'est plutôt analyser des comportements dans le mouvement de l'écriture, en cherchant leur signification, que les reproduire. Enfin, c'est la connaissance qui donne accès à l'inconnu pour aller jusqu'au bout de soi. Mon interprétation se fera donc sous un angle psychanalytique.

1. Une Nouvelle Autobiographie ?

« Dites bien que ce que j'ai fait, avant moi personne ne l'avait fait. »⁶

Dès 1939 et sa première oeuvre publiée, *Tropismes*, un recueil de textes brefs, Nathalie Sarraute est à la recherche de formes neuves pour investir un réel lui-même neuf. Elle appartenait au groupe d'auteurs du Nouveau Roman, dont une des tâches principales était de réduire le personnage vers l'anonymité. Le nouveau style se base sur une perte du sujet narratif et d'une destitution du narrateur omniscient. Les Nouveaux Romanciers se refusent à faire reposer le récit sur la figure traditionnelle du héros et marquent ainsi une rupture essentielle avec les formes antérieures du genre. Ils cherchent plutôt des *effets* de personnages vidés de leur substances, soit ils désirent constituer un caractère *universel* pour que le lecteur puisse s'identifier à lui. Par ce que ces romanciers ont ainsi dépassé les limites du roman traditionnel, l'influence du Nouveau Roman a été importante pour la vie littéraire de l'après-guerre. Mais bien que les écrivains de cette époque aient refusé le style de jadis et naguère, rappelons que la déclaration de Nathalie Sarraute ci-dessus ressemble à ce que Jean-Jacques Rousseau proclamait dans le préambule de son ouvrage *Les Confessions* à peu près deux siècles auparavant : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple [...] »⁷. Disons que ces deux énoncés contribuent à souligner l'héritage commun et universel de l'artiste et de l'homme, mais aussi que la manière de décrire des types humains et de représenter la réalité se déplace à travers les époques. Enfin, il s'agit plutôt d'une évolution plus ou moins continue au cours de l'histoire sous des formes d'expressions différentes.

Nathalie Sarraute et son style singulier

Dans son recueil d'essais, *L'ère du soupçon*⁸ (EDS), qui est considéré comme un des textes fondateurs du mouvement des Nouveaux Romanciers, Sarraute analyse les modalités de la disparition du personnage, qui n'a plus ni nom, ni famille, ni passé. C'est un « 'je' anonyme »⁹ qui occupe la place et reflète l'auteur. En fait, le personnage ne doit plus être le point de focalisation de l'oeuvre. Sarraute postule que l'auteur et le lecteur se méfient du personnage de roman et qu'ils se méfient mutuellement, et le personnage se trouve ainsi « privé de ce double soutien. »¹⁰ Puis, ni le romancier, ni le lecteur n'arrivent plus à croire à

⁶ Tadié, Jean Yves : Revue Critique n° 656-657 jan-fév 2002 : *Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture*, p. 141

⁷ Rousseau : *Les Confessions* I, GF Flammarion : Paris, 2002, p. 29

⁸ Sarraute : EDS, pp. 59-79

⁹ Sarraute : EDS, p. 61

¹⁰ Op.cit., p. 60

ces personnages. C'est pourquoi le roman ne repose plus sur des actions brutales et spectaculaires qui façonnent le caractère du personnage, ni sur l'intrigue. Ainsi le personnage se dissout-il avec l'intrigue. Par ailleurs, il faut qu'il y ait le moins d'indices possibles, car le lecteur, habitué à recevoir une somme d'information, se jetterait dessus pour construire son personnage. Donc, les « types » disparaissent aussi. Dans un entretien avec le professeur Arnaud Rykner, Sarraute affirme qu'elle déteste toute catégorisation de l'homme et rejette des « étiquettes »¹¹ telles que l'avare, le jaloux, le colérique etc. Par contre, sa démarche initiale est de faire sortir le lecteur de la docilité du trompe-l'oeil, de le rendre autonome et actif. Le lecteur « doit, pour identifier les personnages, les reconnaître aussitôt, comme l'auteur lui-même, par le dedans »¹², nous dit-elle. Il doit plonger « en eux aussi loin que l'auteur et faire sienne sa vision. »¹³ La force des récits de Nathalie Sarraute s'inscrit dans cette négation des personnages, au profit des *relations interpersonnelles*.

Sa tentative pour nous séduire et pour nous captiver dans son gouffre obscur et sombre consiste avant tout à essayer de retrouver les moments infinis et imperceptibles qui se produisent dans les personnages, et de montrer les *sensations* qu'ils éprouvent. Il s'agit de décrire les actions intérieures, plus que des situations ou des actes quotidiens. Les points de suspension, si caractéristiques pour elle, soulignent le silence « au fond du puits »¹⁴, l'imaginaire « hors des mots » (p. 9). Le lecteur est ramené au réel non plus par les descriptions, mais par les « mouvements intérieurs »¹⁵. De plus, le lecteur doit être amené à s'intéresser beaucoup plus à la richesse complexe de la vie psychique¹⁶ en elle-même plutôt qu'à ses supports. En revanche, l'auteur doit parler de lui même « en toute honnêteté »¹⁷. La mise en scène du discours peut être une restitution symbolique de la *subjectivité* de l'auteur et de son propre style. Il doit pouvoir refléter la complexité de sa vie psychique afin de satisfaire la curiosité du lecteur. L'auteur satisfait cette curiosité en écrivant à la première personne et rend « le scrupule non moins légitime de l'auteur. En outre, il possède au moins une apparence d'expérience vécue, d'authenticité, qui tient le lecteur en respect et apaise sa

¹¹ Rykner, Arnaud : *Nathalie Sarraute*, Paris : Éd. du Seuil, (1991) 2002, p. 182

¹² Sarraute : *EDS*, p. 76

¹³ Op.cit., loc.cit.

¹⁴ Sarraute, Nathalie : *Enfance*, Paris: Gallimard, (1983) 1995, p. 34. Chaque fois que je cite *Enfance* dorénavant, la page figure entre parenthèses après la citation.

¹⁵ Sarraute: *EDS*, p. 101

¹⁶ Suite à cet entretien avec Rykner, utilisons ce terme conformément à ce que Sarraute déclare elle-même, pp. 182-184

¹⁷ Sarraute : *EDS*, p. 72

méfiance »¹⁸. Cela permet de mesurer la difficulté rencontrée pour ne pas reconstituer de personnage dans *Enfance* où elle ne pouvait éviter le nom propre, ni un certain nombre d'attributs de personnage.

1.1. L'authenticité autobiographique

« toutes les autobiographies sont fausses »¹⁹

Enfance est donc normalement considéré comme une autobiographie, et on se demande évidemment quel est le degré de *authenticité* de ce texte en tant qu'autobiographie : s'agit-il d'une vérité singulière de l'auteur, en dépit de l'exactitude des faits ? Dans notre discussion, il faut tout d'abord distinguer l'autobiographie des mémoires. D'après Jacques Lecarme²⁰, une autobiographie concerne le moi, ses sentiments et ses souvenirs, soit une subjectivité des faits. En outre, elle vise au plan de la diachronie, et ajoutons brièvement que si la perspective cède à la synchronie, il s'agit plutôt d'une variante autobiographique, à savoir celui de l'autoportrait, comme les *Essais* de Montaigne. Quant aux mémoires, elles sont plutôt objectives dans leur traitement de l'histoire racontée, des personnages qui y figurent et des événements qui concernent le monde, auxquels le narrateur a participé ou dont il a été témoin. Les mémoires ressemblent à une biographie qui aussi raconte des faits se déroulant au cours d'une vie ou pendant une période d'une vie. Il faut néanmoins ajouter qu'une biographie est le plus souvent écrite par une autre personne que le personnage principal de la biographie. Il s'agit donc non seulement d'« une différence de contenu, de traitement, mais aussi de voix narrative »²¹ et ainsi d'une relation d'opposition. Il y a bien des cas où il est difficile de distinguer le narrateur-protagoniste du narrateur-témoin, soit, avec les termes de Gérard Genette, le narrateur « autodiégétique » du narrateur « homodiégétique simple ».²²

Pourtant, avec les apports de la psychanalyse et la tendance au XX^e siècle à écrire des romans de plus en plus autobiographiques, la question se pose de savoir si *Enfance* est une véritable *autobiographie* ou non. Le concept autobiographique est destiné à évoquer la profondeur de l'être, notamment de soi-même, et c'est donc littéralement une *écriture de soi*. En tout cas, constatons que l'oeuvre en question est un roman avec des traits autobiographiques assez forts, et qui repose sur la manière dont l'auteur se confie, non seulement à son lecteur, mais

¹⁸ Sarraute : *EDS*, p. 71

¹⁹ Gosselin : Postulat de Sarraute à François-Marie Banier, p. 25

²⁰ Lecarme, Jacques : *L'autobiographie*, Paris : Armand Colin, 1997. 2^e édition 1999, p. 47 + 27 et 145

²¹ Op.cit., p. 47

²² Genette, Gérard : *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, pp. 252-253

aussi et surtout, à soi-même par les deux voix narratives. Est-il question d'un *je* qui consiste d'au moins deux personnages, où l'un regarde l'autre, et, par conséquent, est-ce à travers cet autre, le regard de l'autre, que l'on découvre une identité, soit plus précisément, soi-même ? En l'occurrence, le *je* est en même temps le narrateur et l'objet de l'étude, et le but de l'auteur est certes de d'abord reconnaître son sentiment intérieur, mais n'oublions pas l'insistance de Sarraute sur l'universalité de l'être humain et sa déclaration là-dessus dans une conversation avec Simone Benmussa qu'elle « n'a pas de sentiment d'identité [et qu'elle] pense qu'à l'intérieur de chacun de nous, très profondément, nous sommes pareils »²³. À sa façon, il s'agit donc d'une recherche dans l'imaginaire personnel d'un univers étrange et énigmatique et dans la vie psychique du sujet pour retrouver la sensation et le réel universel dans la lacune de l'instantané. La quête autobiographique se fonde *de facto* sur les données de l'inconscient et d'un imaginaire qui parle pour véhiculer son récit de voyage afin de construire une *identification* de soi-même. La quête personnelle de Sarraute consiste à résister contre la tentation de reproduire le modèle scolaire du « premier chagrin » (p. 207).

Vers une reconnaissance personnelle

Or, qu'est-ce qu'un moi, un individu, une identité, et comment peut-on se juger soi-même et se souvenir exactement? En ce sens, rappelons que dans la vie quotidienne, nous sommes tous obligés de nous conformer aux conventions et aux codes sociaux des différentes sociétés, ce qui implique en général une sorte de répression de nos sentiments et de nos états physiques. Notre vie est ensuite ponctuée d'étapes qui nous transforment en profondeur à l'intérieur sans que nous sachions forcément bien harmoniser notre comportement avec ce que nous sommes vraiment devenus. Certains réajustent leur attitude pour s'adapter aux supposées attentes d'autrui et pour ne pas être exclus. Grandir consiste quand même à quitter ce niveau afin de s'affirmer comme individu. Chacun doit bien évidemment conserver un certain équilibre mental et physique entre ses propres exigences et celles des normes sociales, pour ne pas faire « l'impossible... ce qu'on ne fait pas, ce qu'on ne peut pas faire, personne ne se le permet... » (p. 11). Sans cette force et qualité d'équilibre, les malaises sont fréquents. Disons que l'écrivain tente de valoriser notre côté secret et « noir », ce quelque chose d'universel qui se cache derrière nos masques sociaux en public, qui, de leur côté, protègent notre vrai visage humain.

²³ Pierrot, Jean : *Nathalie Sarraute*, Paris : José Corti, 1990, p. 162

Puis, est-il nécessaire de faire dialoguer le moi présent avec le moi passé afin de dépasser les frontières de la mémoire pour intrinsèquement boucher les trous et réparer l'oubli et ainsi être capable d'écrire une autobiographie ? C'est ce que la narratrice nous suggère lorsqu'elle présente son projet à son double et évoque le choc sceptique et ironique de celui-ci : « – Alors, tu vas vraiment faire ça ? 'Évoquer tes souvenirs d'enfance'... » suivi par l'assertion définitive du *je* « – Oui, et cette fois, on ne le croirait pas, mais c'est de toi que me vient l'impulsion, depuis un moment déjà tu me pousses... [...] tu le fais surgir... tu m'y plonges... » (pp. 7-10). C'est comme un « passeur de mémoire » qui essaie de transmettre la vie « réelle » au passé-présent, ce temps qui n'appartient qu'à la littérature et qui fait *coexister* hier et aujourd'hui. De plus, ce *toi-là*, représente-t-il le fond de la narratrice elle-même et ainsi la singularité de l'inconscient du moi profond que l'auteur cherche à montrer à travers son oeuvre ? Par le fait que la narratrice lui attribue l'impulsion qui la pousse à écrire ou qui motive son projet littéraire, l'importance, non seulement de son autre moitié, mais aussi du dialogue, est dès lors présente. Dans un de ses essais sur le roman, *Conversation et sous-conversation*, Nathalie Sarraute explique que ces impulsions « ne peuvent se passer de partenaire. [...] C'est ce partenaire [...] qui nourrit et renouvelle à chaque instant notre stock d'expériences. C'est lui le catalyseur par excellence [...] »²⁴, et que le dialogue « est surtout la continuation au-dehors des mouvements souterrains »²⁵. Admettons alors que c'est à travers l'écriture qu'on répète les choses d'autrefois, et qu'on les analyse en écrivant ; que la mise en scène du discours sert de naissance à l'écriture. Aussi peut-on dire d'une certaine manière, que le fait d'écrire devient une découverte d'incidents et d'éléments arrivés pendant l'enfance et ainsi une recherche de la personnalité, c'est à dire une reconnaissance de soi-même. Il faut toutefois mentionner le danger que le *je* est à même de sélectionner les faits à raconter et de les recomposer, que c'est à lui seul de dire ce qu'il peut et veut nous exposer. Le *je* peut alors être tenté de magnifier sa vie.

Pourquoi susciter le vécu lointain...

Dans notre contexte, toujours selon Lecarme, la personnalité est ce quelque chose qui nous donne notre particularité et nous rend nous-mêmes, « et non pas une autre. »²⁶ Alors, il faut apprendre à assumer ce quelque chose qui nous différencie d'autrui et ne pas chercher auprès de lui la confirmation de ce que nous sommes. La tentative de compréhension de soi-même et

²⁴ Sarraute: *EDS*, p. 100

²⁵ *Op.cit.*, p. 104

²⁶ Lecarme : p. 57

de nos actes au cours de notre vie rend ainsi le dévoilement de soi légitime ; l'enfance y est normalement considérée comme un leitmotiv. Cependant, qu'est-ce que l'enfance ? Certes, c'est un concept qu'on emploie pour limiter une période de dépendance matérielle et sociale assez courte de la vie, mais cette période est aussi vue comme notre âge d'or, une période fascinante de découverte, de joie et de bonheur sans responsabilité, sans qu'on doive songer aux conséquences. On vit, on joue et on ressent plus qu'on pense, et voilà « tout ». Sarraute le constate, avec regret paraît-il, dans *Enfance* à propos des gouvernantes employées pour s'occuper de sa demi-soeur cadette, Lili : « ces jeunes Anglaises candides, toutes fraîches écloses de leurs enfances [...] qui n'avaient pu être que ce que sont les « vraies » enfances vécues dans l'insouciance, dans la sécurité, sous la ferme et bienveillante direction de parents unis, justes et calmes... » (p. 262). Cependant, même si l'on reçoit des soins matériels et physiques, la *sensation* d'un manque d'amour et d'être mis à l'écart peut se déclencher sans affection réelle. Notre désir viscéral d'être aimé et d'être inclu nous semble quand même un point commun et fondamental pour notre développement en tant qu'être humain « sain et sauf ».

L'enfance est considérée comme une époque essentielle en ce qui concerne la base de notre vie et de notre formation. Cet état ludique est effectivement apparenté à celui de l'auteur et à quelques-unes de ses qualités d'adulte, comme celle de la créativité. En somme, c'est un instrument dont l'auteur se sert non seulement pour se comprendre soi-même, mais aussi pour évaluer le comportement ou l'absence de l'un de ses parents, qui, très souvent, l'a heurté d'une manière ou d'une autre. L'écrivain se sert de sa sensibilité pour identifier sa douleur, l'exprimer et s'en sortir : on écrit pour répondre à une question et à une angoisse. On écrit pour remplir le vide et se reconnaître. Nathalie Sarraute explique cette souffrance interminable ainsi : « Ce que j'ai expérimenté, c'est cette sorte d'angoisse qui tout à coup se fixe sur une chose quelconque. »²⁷ Puis, malgré son besoin infini d'écrire, elle se dit privée de joie de vraiment être satisfaite de ce qu'elle a fait, et elle a peur de se « plonger dans l'écriture ; mais, en même temps, ce danger m'est nécessaire ».²⁸ La question se pose de savoir si c'est par peur de faire écouter sa propre voix de l'intérieur et de voir ce que contient la matière inhérente qui mène à cet état ambigu et vacillant où règnent de pair l'attrance et l'effroi. C'est comme si l'auteur se retirait du monde réel pour créer un monde clos, calme et solitaire, dans lequel il revient à la pré-conscience de sa toute jeune enfance pour se libérer,

²⁷ Rykner : p.195

²⁸ Op.cit. p.169

pourtant sans dénoncer son grand inconnu. Lorsqu'il s'agit d'une *exigence* de soi, voire d'une exigence de solitude, il faut être « propice » (p. 8) pour pénétrer dans cet univers silencieux et secret en cherchant ainsi la *délivrance* dans l'espace imaginaire, encore et encore... D'autre part, cette angoisse peut aussi être basée sur la crainte d'échouer et d'être refusée. Un artiste ne dépend quand-même que de soi-même et de sa créativité – c'est son « affaire » sacrée – et ce n'est qu'en lui seul qu'il peut placer toute sa confiance. Bien que notre question reste sans réponse définitive, admettons néanmoins que cette alliance mystérieuse et délivrante est un lien commun que Sarraute partage avec bon nombre de ses collègues.

... et les souvenirs « ouatés » ?

Quoi qu'il en soit, cette stratégie de réhabilitation de la profondeur est un processus qui concerne l'existence de l'être où l'auteur cherche sa route individuelle et emploie cette écriture de soi pour (re)trouver sa propre identité en racontant comment il est devenu une telle personnalité. Il reste seulement à distinguer ce qu'on se rappelle effectivement de ce qu'on croit se rappeler. Le risque des souvenirs est qu'ils sont très souvent le produit d'histoires d'enfance et de famille racontées à l'enfant, ou encore, que la « vérité » de ces souvenirs en tout cas ne rend pas compte de la vérité de l'être. Sarraute manifeste sa méfiance lorsqu'en évoquant tendrement des « beaux souvenirs d'enfance » (ch. 8, pp. 31-41) chez son oncle Gricha, elle admet, un peu ironique nous semble-t-il, qu'elle « hésite un peu... [car,] comment ne pas s'enorgueillir d'avoir eu des parents qui ont pris soin de fabriquer pour vous, de vous préparer de ces souvenirs en tout point conformes aux modèles les plus appréciés, les mieux cotés ? » (p. 31).

La faculté de se remémorer est normalement plus faible encore chez les enfants que chez les adultes, et ils ont une capacité inférieure de distinguer les petits détails qui nous permettent de ne pas trop confondre les faits. L'aptitude à sélectionner des états de conscience passés et à conserver des impressions concrètes, qui continuent à influencer sur notre comportement, est répartie d'une manière variable parmi les individus, dont quelques-uns ont la mémoire courte, tandis que d'autres ont une mémoire dite d'éléphant, etc. Par la suite, il y a évidemment des choses qu'on se rappelle mieux que d'autres ; par exemple si l'on s'intéresse beaucoup à l'art en général, il va de soi que c'est plus simple de se souvenir des compositeurs et des peintres. De plus, il est bien intéressant de noter que les impressions concrètes telles qu'une certaine odeur ou un certain son, peuvent aussi être liées à la mémoire et fonctionner comme un

moteur. En plus, d'après le professeur Svein Magnussen, les souvenirs sont provoqués par de fortes affections qui ont pour résultat une *fragmentation des mémoires*²⁹ ; dans ce contexte, rappelons qu'*Enfance* est fragmenté en 70 séquences. Enfin, il arrive aussi très souvent qu'il y ait des mots qui font éclater les souvenirs, comme Sarraute nous montre à travers toute son oeuvre.

La multiplicité d'une personnalité

Cependant, au-delà de cette difficulté, combien de moi existe-t-il dans une personnalité ? Dans cette perspective, il est utile de se référer au prédécesseur anglais de Nathalie Sarraute, l'écrivaine Virginia Woolf (1882-1941), qui, dans son chef d'oeuvre *The Waves*, traite la problématique de la multiplicité de la personnalité. Virginia Woolf elle-même dit dans son journal, que ce roman est effectivement une sorte d'autobiographie.³⁰ L'ouvrage est composé de six voix narratives, trois femmes et trois hommes, qui simultanément peuvent être regardées comme six individus, comme trois couples et comme toute une unité, soit une seule personne. Virginia Woolf commente sa recherche et sa démarche ainsi : « But who is she ? [...] Of course I can make her think backwards and forwards ; I can tell stories. »³¹ Et plus tard, elle ajoute : « Who thinks it ? And am I outside the thinker ? One wants some device which is not a trick. »³² Dans *The Waves*, elle laisse son porte-parole principal, Bernard, expliquer son intention avec ces six personnages qui entrent dans l'abîme pour montrer la complexité profonde de l'homme : « What am I ? I ask. This ? No, I am that. Especially now, when I have left a room [...] then it becomes clear that I am not one and simple, but complex and many. »³³ Il s'avère aussi qu'à la fin, Virginia Woolf se détache de son protagoniste : « now that he is dead, the man I called "Bernard" »³⁴, et c'est en fait elle-même qui entre sur scène pour élucider ses idées relatives à son imagination en tant qu'auteur et artiste, en montrant les différentes facultés nécessaires pour écrire et créer :

another stage has been reached [...] Again, I could invent stories about that girl coming up the steps [...] Why stress this and shape that [...] Why select this, out of all that – one detail ? [...] how things are losing the bald, the separate identity that they had as I walked up those steps.³⁵

²⁹ Bergens Tidende : Entretien avec Dr. philos, Svein Magnussen, qui est professeur en psychologie à UiO. Bergen, le 22 janvier 2005.

³⁰ Dick, Susan : "Literary Realism in *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves*." The Cambridge Companion to Virginia Woolf. Cambridge : 2000, p. 65.

³¹ Woolf, Victoria : (edited by Leonard Woolf) *A Writer's Diary*, Harcourt Brace & Company: Orlando – Florida: (1954) 1982, p. 140.

³² Op.cit., p. 143

³³ Woolf : *The Waves*, London : Hogarth Press, 1931. Published by Vintage 1992/2000, p. 108

³⁴ Op.cit., p. 195

³⁵ Op.cit., p. 123-125.

Par cette métamorphose, voire sa manière dantesque de procéder, elle monte l'échelle et retrouve son Paradis et une nouvelle connaissance en essayant de s'écarter des fantômes qui la hantaient, tout au long de sa vie, jusqu'à ce qu'elle se suicide au printemps 1941.

Virginia Woolf est surtout connue pour le concept de « stream of consciousness », et comme Sarraute, elle est à la recherche des sensations et des instincts intérieurs et profonds. En somme, un de leurs traits communs est l'intérêt pour ce qui se trouve « dans les endroits obscurs de la psychologie »³⁶, voire, pour s'avancer plus loin dans les « pénombres de l'âme »³⁷. Si Sarraute apparemment a été beaucoup influencée par son précurseur anglais, elle a cependant trouvé son propre style, notamment son flux narratif par la conversation et la sous-conversation, et la faculté de faire surgir celle-ci de la profondeur cachée à la surface.

1.2. Ecriture féminine ?

« À l'intérieur, où je suis, le sexe n'existe pas »³⁸

Rappelons que Nathalie Sarraute est née en 1900 et décédée en 1999. C'est une écrivaine qui a vécu maints changements sociaux au cours de ce siècle. Les conditions humaines se sont améliorées pour Monsieur Tout-le-monde, mais en particulier, le statut social des femmes s'est énormément amélioré. En général, le temps est révolu où une femme était associée au nom de son père ou de son mari, et cela fait plusieurs décennies, voire un siècle ou deux, que les femmes peuvent étudier et voter. Depuis un certain temps, on a non seulement l'égalité des droits pour la femme, mais aussi l'égalité des droits entre les hommes et les femmes par la loi sur la parité. Constatons néanmoins que même s'il est accepté maintenant que les femmes « ont des cerveaux », il reste toujours des progrès à faire. Quoi qu'il en soit, quelle influence cette transformation sociale exerce-t-elle sur les femmes-écrivains, et existe-t-il une grande différence entre les écrivains hommes et femmes ? Ou est-ce plutôt une question de sexe et de genre et des conventions qui nous forment ?

Au cours des siècles, la voix féminine s'est surtout exprimée à travers les hommes, et ce n'est qu'à partir de la fin du 19^{ième} siècle que les femmes écrivaines commencent à être acceptées. Jusque là, les femmes devaient suivre les règles et les conventions écrites et déterminées par les hommes, des règles qui n'étaient pas forcément adaptées aux femmes. On peut dire que la

³⁶ Sarraute: *EDS*, p. 83. Citation d'après Virginia Woolf

³⁷ *Op.cit.*, p. 86

³⁸ Gosselin : Réponse de Sarraute dans un entretien avec S. Benmussa, p. 197

femme se « laissait créer » par la société des hommes. Par le fait qu'il y ait une différence fondamentale entre les deux sexes, l'époque était propice pour que les femmes expriment leurs vies, leurs expériences et leurs sentiments par leurs propres écritures. Les femmes avaient besoin de liberté et de se créer une chambre à soi, comme dit Virginia Woolf dans son essai *A Room of One's Own*, où elle parle de la soeur imaginaire de Shakespeare, parmi d'autres :

But she lives ; for great poets do not die ; they are continuing presences ; they need only the opportunity to walk among us in the flesh. [...] I am talking of the common life which is the real life and not of the little separate lives which we live as individuals – and have [...] rooms of our own ; if we have the habit of freedom and the courage to write exactly what we think ; if we escape a little from the common sitting-room and see human beings not always in their relation to each other but in relation to reality ; 39

Style neutre, asexué...

D'habitude, la femme est considérée comme plus douce que les hommes, et il est possible que cela se voie dans le langage littéraire féminin, dans son style à travers le rythme et le ton, la modalité et les observations plus précises que celles de la majorité des hommes. Ceux-ci ont assez souvent un comportement plus rationnel et solennel, et il fallait donc absolument que les femmes sortent de leurs chambres où elles étaient cloîtrées pour s'exprimer à leur façon. Il faut toutefois mentionner les auteurs qui avaient réussi à décrire « la vie des femmes », comme par exemple Shakespeare, Flaubert, Maupassant et Ibsen. Pour revenir à Virginia Woolf, elle postulait que les meilleurs écrivains et poètes ne font qu'écrire à leur façon, qu'importe s'il s'agit d'un langage masculin ou féminin, car il s'agit plutôt d'une espèce d'« androgynie »⁴⁰ ou d'une *unité* de l'esprit. Quant à Nathalie Sarraute, elle n'y pense pas non plus quand elle écrit.⁴¹ Dans ses essais déjà parus en 1947, *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant* et *Flaubert le précurseur*⁴², elle explique ce que, selon elle, distingue les meilleurs écrivains des médiocres, et sur ce qu'est la *poétique* en soi ; à savoir l'enthousiasme et l'inspiration de la vie intérieure. Au lieu de reproduire et trop s'occuper du style, il faut innover pour trouver son propre élan et sa propre voix qui engage et nous donne la vibration et la vraie poétique, quand l'écrivain remonte dans son langage réel pour que le lecteur puisse revivre ces drames souterrains et s'identifier à lui. Elle fait de la révélation la base de toute littérature, une recreation et mise en oeuvre de substances physiques encore inconnues.

³⁹ Woolf, Virginia : *A Room of One's Own*, London : Penguin Books, (1928) 1945, p. 112

⁴⁰ Cours avec la professeure Ellen Mortensen, UiB : printemps 2001.

⁴¹ Rykner : p. 186

⁴² Sarraute, Nathalie: *Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant*, Paris : Gallimard, 1986

Sarraute ne cesse de répéter que son intérêt principal est d'essayer de saisir à la fois la singularité qui est propre à tous, notamment ces sensations infimes et dérobées, et ce qui paraît commun et d'ordre général chez tout le monde. La tentation est bien présente de suggérer que les deux voix narratives dans *Enfance* peuvent représenter chacun des deux sexes en interdépendance rigoureuse, et que le double assume une fonction plutôt masculine grâce à sa surveillance, son interpellation, sa critique rationnelle, etc. La narratrice le désigne par deux adjectifs au masculin, plus précisément « grandiloquent » et « outrecuidant » (pp. 8 et 9) qui décrivent un trait « typiquement » masculin. Ensuite, l'écriture sarrautienne utilise fréquemment le « il » neutre pour désigner l'être humain⁴³ non-défini, et l'extrait suivant d'*Enfance* évoque une attitude analogue à celle de Woolf :

C'est la première fois que j'y pense, jamais dans ce temps-là cela ne me venait à l'esprit, tant cela me paraissait naturel, allant de soi, mais ce qui me frappe maintenant, c'est qu'aussi bien au point de vue moral qu'au point de vue intellectuel, personne ne faisait entre les hommes et les femmes la moindre différence. [...] c'était plutôt l'absence de tout sentiment d'une inégalité quelconque. (p. 200)

De plus, toujours dans cet entretien avec Arnaud Rykner, Sarraute avoue qu'elle désapprouve toute classification, et surtout pas au « nom d'une pseudo-*'féminité'* de l'écriture »⁴⁴. Il nous semble qu'elle montre une indignation très juste quand elle rejette tout rapprochement entre par exemple Marguerite Duras et Marguerite Yourcenar, qui d'ailleurs sont deux écrivaines tout à fait différents, en s'exclamant : « C'est d'une telle imbécillité... On ne peut même pas répondre. C'est vraiment la forme la plus sottise du sexisme [...]. On les juge d'après leur sexe, alors que si elles éditaient sous un pseudonyme l'on ne se douterait de rien. C'est tellement stupide qu'on ne peut pas répondre. »⁴⁵

Finalement, selon Lecarme, les femmes commencent à écrire plus tard que les hommes⁴⁶ et cela a bel et bien pu être le cas jusqu'à présent. Conformément aux changements sociaux et grâce aux « modèles » comme Virginia Woolf et Nathalie Sarraute, les femmes de nos jours sont apparemment encouragées dans leurs initiatives et sont devenues plus à l'aise et plus sûres d'elles-mêmes ; autrement dit, elles osent s'exprimer plus tôt que leurs prédécesseurs.

⁴³ Lecarme: p. 105

⁴⁴ Rykner : p. 184

⁴⁵ Op.cit., : p. 186

⁴⁶ Lecarme: p. 106

1.3. Un pacte ou un projet autobiographique ?

« quand on veut parler de soi-même, de ses sentiments, de sa vie »⁴⁷

Philippe Lejeune nous dit dans *Le pacte autobiographique* que l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »⁴⁸ Cette histoire d'une vie ne doit pas forcément être « de l'ordre de la stricte ressemblance »⁴⁹, et ceci signale à la fois que la forme que prend le récit peut donc être relativement secondaire et que l'autobiographie peut être inexacte, mais « vraie ». Un autre fait marquant dans la définition de l'autobiographie comme genre est l'emploi du mot récit : un terme principal qui contribue à distinguer l'autobiographie d'un roman autobiographique lorsqu'on se base sur le fait que le récit montre plutôt une « image » du réel au lieu de produire un « effet » de réel, souvent plus réel que la réalité.⁵⁰

Selon Lejeune, l'identité se divise ainsi en trois concepts : auteur, narrateur et personnage ; aux deux derniers « renvoient, à l'intérieur du texte, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé. »⁵¹ Il est vrai que cette définition correspond d'une certaine manière à notre texte ; le je narrateur est identique au personnage principal et le texte est ainsi conforme à l'autobiographie classique à la première personne. Ainsi on établit la légitimité du *je*. Du reste, l'identité entre l'auteur et la narratrice se manifeste aussi par une valorisation de son prénom à la façon russe, Natacha, voire Tachok et Tachotchek comme son père l'appelle de temps en temps, un critère textuel qui évoque un aspect de son propre corps. Ensuite, notons que la photo de couverture (éd. Folio) montrant la petite Natacha et Nathalie Sarraute comme femme adulte, garantit également une certaine ressemblance entre l'écrivaine et la petite fille qu'est le *je* du roman. De surcroît, dans la séquence n° 45 (pp. 162-164) où la narratrice évoque les règles dont elle avait besoin et la sécurité scolaire, elle écrit Nathalie Tcherniak avec un T un peu vieillot, mais très joli quand même, et « ce T vieillot » (p. 164) peut être de nature à désigner une sorte de signature de la narratrice qui implique ainsi un engagement de sa responsabilité. Ses parents ne sont pas mentionnés par leurs propres noms, mais nous trouvons que c'est de moindre importance, car normalement les enfants n'utilisent pas le nom en parlant de leurs parents. Leur profession étaient néanmoins identiques celles des parents de

⁴⁷ Gosselin : Réponse à P. Boncenne de Sarraute sur son projet d'écriture dans *Enfance*, p. 195

⁴⁸ Lejeune: p 14

⁴⁹ Op.cit., p.37

⁵⁰ Ibid., p. 26

⁵¹ Op.cit., p. 35

l'écrivain. Enfin, ajoutons brièvement que c'est surtout l'enfant *singulier* qui traditionnellement est exposé dans l'autobiographie.

Par contre, étant donné qu'un pacte est normalement considéré comme un *accord* entre deux ou plusieurs personnes fondé sur la confiance, on peut se demander dans quelle mesure c'est un « vrai » pacte. Supposons en plus que Nathalie Sarraute, de la même manière que Virginia Woolf, a fait un bon mélange entre le factuel et le fictionnel, comme elle l'explique à propos de ce qu'elle appelle « le petit fait vrai »⁵² :

'Le petit fait vrai', en effet, possède sur l'histoire inventée d'incontestables avantages. Et tout d'abord celui d'être vrai. De là lui vient sa force de conviction et d'attaque [...] cette désinvolture qui lui permet de franchir les limites étriquées où le souci de la vraisemblance tient captifs les romanciers les plus hardis et de faire reculer très loin les frontières du réel. Il nous fait aborder à des régions inconnues où aucun écrivain n'aurait songé à s'aventurer, et nous mène d'un seul bond aux abîmes.

Si ce n'est pas son petit jeu avec des conventions et des théoriciens qui l'interprètent à leur gré, Sarraute elle-même refuse de considérer *Enfance* comme une autobiographie au nom d'une exigence de vérité sur soi. Elle trouve que c'est impossible de prétendre qu'elle est capable de « tout dire » de toute sa vie à la façon de Rousseau. En tenant compte qu'elle a plutôt esquissé un projet de lecture dans de nombreux articles et interviews qui ont accompagné la sortie de l'ouvrage, on pourrait ainsi discuter, comme dit Monique Gosselin dans son dossier sur *Enfance*, si cet ouvrage est ce que Gérard Genette propose d'appeler un *paratexte*⁵³, soit l'ensemble formé par le péritexte et l'épitéxte. Le péritexte représente le dedans d'un ouvrage, « comme le titre ou la préface »⁵⁴, tandis que l'épitéxte expose le dehors d'un livre par des critiques, des interviews, des entretiens avec l'auteur, voire d'autres communications. Le paratexte correspond donc à une frange indécise qui « constitue entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* »⁵⁵. Lecarme adapte également cette théorie pour les autobiographies et dit qu'« un pacte autobiographique, selon l'usage qui en est fait, peut être intérieur [...] ou extérieur au livre »⁵⁶.

Dans un entretien avec Viviane Forester, Nathalie Sarraute précise qu'« il ne s'agit pas d'une autobiographie »⁵⁷, parce qu'il y a des parcelles d'elle qui sont répandues partout. Dans ce contexte, ajoutons que ses premiers livres, tels que *Marterau*, *Le Planétarium* et *Entre la vie*

⁵² Sarraute : *EDS*, p. 69

⁵³ Gosselin : p. 23

⁵⁴ Genette, Gérard : *Seuils*, Paris : éd. du Seuil, 1987, p. 10

⁵⁵ Op.cit., p. 8

⁵⁶ Lecarme: p. 68

⁵⁷ Gosselin : Op.cit., p. 194

et la mort, sont souvent regardés comme des récits plus ou moins transposés d'expériences autobiographiques.⁵⁸ D'une autre manière, nous l'avons déjà vu, Sarraute ne sait pas toujours qui elle est et où elle va, et c'est pour cela qu'elle s'obstine à plonger dans « toujours cette même crainte... » (p. 9) et se met à écrire en s'embarquant pour sa destination inconnue. Le cas échéant, la vérité biographique de l'être ne préexiste pas à l'écriture mais se *constitue* voire se reconstitue dans elle, ce sont des mots qui représentent la vérité. En tenant compte qu'en général le repère de tout écrivain est son vécu subjectif, cet usage du sujet dans l'oeuvre de Sarraute n'est aucune surprise. Disons qu'*Enfance* se base sur le même principe que ses livres antérieurs : il s'agit notamment de faire revivre et retrouver une sensation et les effets qui en suivent. Puis, *Enfance* comprend « seulement » quelques souvenirs d'une enfance qui commence à l'âge de deux ans jusqu'à ce que la narratrice, à douze ans, se trouve au seuil de son adolescence. Un autre signe marquant est le titre sans déterminant qui accorde à ce terme un sens commun comme cette période est propre à nous tous. Finalement, il est possible que, pour éviter des interprétations plus ou moins fausses de sa personnalité et de sa vie à travers ses ouvrages, Sarraute nous ait donné *Enfance* comme une sorte de clé fondamentale pour bien lire et comprendre son oeuvre et sa vocation littéraire. A ce propos, elle n'aurait pas pu dire de cet ouvrage que c'est une autobiographie. En tout cas, nous constatons qu'*Enfance* est de prime abord regardé comme une sorte d'autobiographie ou un projet d'autobiographie aussi bien par les critiques que par les lecteurs, et Sarraute ajoute :

Le souvenir, lorsqu'il n'est pas repris dans le travail, est tellement grossier. J'ai sélectionné, comme pour tous mes autres livres, des instants dont je pourrais retrouver les sensations. Cette fois, j'ai dit qu'il s'agissait de moi, non pas d'il ou elle. D'où une impression d'impudeur, parfois [...]. Il ne s'agit pas d'un rapport sur toute ma vie, pas même sur mon enfance.⁵⁹

1.4. Les tropismes

« Les idées arrivent n'importe quand, piquent » (p. 99)

Toujours dans le même entretien, Nathalie Sarraute se rappelle qu'elle a voulu décrire la souffrance qui accompagne un sentiment de sacrilège, lorsqu'elle critiqua la beauté de sa mère après la vue d'une poupée contemplée (pp 94-96 dans *Enfance*, voir au chapitre 4 ci-dessous). Cette scène des « idées » et l'abandon de sa mère provoquent sa douleur et sa solitude, et elle définit ce qu'est à ses yeux le sacrilège :

le sacrilège, l'horreur, c'est la puissance d'une force subversive, inexorable, qui porte au constat, un regard sur le détail. C'est cette force qui véhicule et que véhiculent les mots, devenus aussitôt criminels.

⁵⁸ Asso, Françoise : « La mère abandonnée » in Poétique n° 129, p 84-86

⁵⁹ Gosselin : Op.cit., loc.cit.

C'est cette pulsion qui va faire parler l'enfant d'abord, puis l'écrivain et aujourd'hui l'enfant elle-même à travers l'écrivain.⁶⁰

Cette pulsion, c'est ce qu'elle appelle les tropismes, et ainsi, cette « idée » provoquée de la poupée évoque non seulement la genèse d'une écrivaine, mais aussi *le lieu de naissance* de ses tropismes, et dans ce contexte, de ses sous-conversations. C'est l'univers infra-conscient où se développent les sous-conversations révélatrices de sa vie. Elle s'enfouit dans les gouffres souterrains et étranges de la conscience, et lorsque les images surgissent et apparaissent l'une après l'autre, elle essaie de les rendre sensibles et visibles au dehors en les grossissant. Elle a emprunté le terme de « tropismes » à la biologie, car, dans le sens figuratif, c'est une « réaction élémentaire à une cause extérieure ; acte réflexe très simple »⁶¹. Le mot évoque littéralement la simplicité et l'impulsion involontaire si apte au style sarrautien, soit dans ses propres mots : « il s'agit de mouvements qui ne sont pas sous le contrôle de la volonté et qui sont produits par une excitation extérieure »⁶². Ensuite, le terme s'applique à la totalité des mouvements, des éléments physiques comme la sensation, le rêve et le souvenir qui, à peine perceptibles, viennent tout d'un coup envahir la conscience et l'agitent, de sorte que cet échange intense forme ainsi la substance du perpétuel flux mental. Disons que les tropismes constituent l'ensemble de l'esprit et de la vie intérieure qui est commun à nous tous, à notre vie quotidienne. Le fait que nos états physiques sont souvent tendus, tumultueux et contradictoires, souligne l'importance des tropismes comme un artifice d'énergie. C'est comme une force cachée et surnaturelle d'où émane son inspiration. Face à cette valorisation de l'authenticité, et fidèle à son projet d'écrivain, Nathalie Sarraute s'efforce donc de *rendre* la particularité d'une expérience revécue dans le souvenir, et de surcroît, de résister au cliché.

Conversation et sous-conversation

L'un de ses nouveaux moyens d'expression est son emploi de deux voix nettement différenciées qui ne cessent de dialoguer dans *Enfance* : d'une part, celle de la narratrice qui raconte sa vie et, d'autre part, celle d'un double critique *intime* qui l'interpelle et interrompt régulièrement le fil de la narration pour mettre en garde la narratrice contre les schémas préétablis qui constituent une falsification de l'autobiographie : « – [...] mais ne crois-tu pas que là [...] tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué... c'est si tentant... [...] », et l'aveu prompt de la narratrice « – Oui, je me suis peut-être un peu laissée

⁶⁰ Op.cit., loc.cit.

⁶¹ Robert, Paul : *Le Nouveau Petit Robert*, Paris : (1993) 2002

⁶² Rykner : p. 194

aller... » (pp. 20-21). L'usage de cette seconde parole qu'est l'autre voix donne du relief à ce qui risquerait de n'être qu'un récit plat, unidimensionnel, et permet à Nathalie Sarraute de retrouver ce qui a toujours été son domaine de romancière, à savoir celui de la *sous-conversation*. Par le dialogue de ses deux voix, l'auteur apporte également une solution globale au problème qui se pose à toute autobiographie, nous venons de le voir : « écrire au présent une histoire passée, c'est à dire non pas *reproduire* des comportements, mais les analyser dans le mouvement de l'écriture, en chercher la signification et la vérité »⁶³. Ou comme elle le dit dans *L'ère du soupçon* :

Ne vaut-il pas mieux essayer [...] de perfectionner pour l'adapter à de nouvelles recherches un instrument qui [...] leur permettra de décrire de façon plus convaincante, avec plus de vérité et de vie des situations et des sentiments neufs, plutôt que de s'accommoder des procédés faits pour saisir ce qui n'est plus aujourd'hui que l'apparence [...]»⁶⁴

Ces mouvements intérieurs, Sarraute les qualifie aussi de « mouvements souterrains »⁶⁵. Sous sa plume, le personnage de roman disparaît progressivement derrière un jeu de questions-réponses. En fait, il faut aller de la sensation préverbale jusqu'à la parole du personnage. Il s'agit d'un flot incessant du for intérieur qui sera exprimé et expliqué par le monde extérieur. C'est ce qu'elle appelle le dialogue. Le dialogue est le résultat des mouvements intérieurs :

Les mouvements intérieurs, dont le dialogue n'est que l'aboutissement et pour ainsi dire l'extrême pointe, d'ordinaire prudemment mouchetée pour affleurer au-dehors, cherchent ici à se déployer dans le dialogue même. [...] Un jeu serré, subtil, féroce, se joue entre la conversation et la sous-conversation.⁶⁶

Le lecteur sait que tout compte : dictons, citations, métaphores, etc. Les personnages sont le résultat de nombreux mouvements, emmêlés et montés des profondeurs. L'essentiel est de parvenir à saisir une réalité, et cette réalité, elle la cherche dans les mouvements psychiques à *l'état naissant* : la sous-conversation, ou ce qu'elle appelle les tropismes.

Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissent et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence. 67

Les tropismes sont donc à la naissance de la sous-conversation et le lecteur plonge dans l'incohérence d'une conscience qui s'exprime à la première personne, laisse libre cours aux associations d'idées, et rend compte par-là de la complexité de la vie psychique. Il s'agit de la « vie à l'état pur » (p. 67). Ensuite, la sous-conversation soutient les mouvements intérieurs

⁶³ Gosselin : Etude approfondie par Bruno Vercier, pp. 237-238

⁶⁴ Sarraute : *EDS*, p. 116

⁶⁵ *Op.cit.*, p. 102

⁶⁶ *Op.cit.*, p. 120

⁶⁷ *Op.cit.*, p. 8

qui, de leur côté, appréhendent le dialogue dès le moment de leur naissance jusqu'au moment où ils surgissent au dehors. Imaginons un iceberg. La partie immergée représente le non-verbal, soit la sous-conversation. C'est ce qui est en nous ; un langage pur, non pollué. C'est ce langage qui n'est pas influencé par le monde extérieur et que Julia Kristeva appelle le langage réel sémiotique, soit le sens pour le moi profond. Ceci s'oppose donc au langage symbolique ou encore imaginaire qu'on utilise pour s'adapter et communiquer dans notre société.⁶⁸ Il s'agit finalement d'un langage *utile* afin de se mouler dans les conventions et pour entrer dans le monde social. Cette partie serait la partie émergée de l'iceberg : celui du verbal, soit des paroles prononcées par le moi social.

Nathalie Sarraute distingue le monologue intérieur de la sous-conversation ; derrière le monologue intérieur, se cache une abondance infinie « de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs et d'impulsions [...] qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt [...] »⁶⁹. C'est ce quelque chose, fugitif comme un éclair, qui s'impose dans nos instincts, dans notre intuition, voire dans notre perception et mémoire. C'est ce quelque chose d'involontaire qui vient de l'abîme et qui nous échappe facilement. Elle précise cette distinction dans un entretien :

Il y a trois niveaux : le premier est celui où se produisent les sensations, puis vient le niveau de l'expression verbale ou « monologue intérieur » : c'est ce qui s'écroulerait dans la conscience si le personnage avait le temps de le dire. Mais c'est tellement aux limites de la conscience que j'essaie de le décomposer. Le monologue intérieur, c'est un flot ininterrompu qui s'écoule au niveau de la conscience ; au contraire, chez moi, c'est une action dramatique menée, dirigée, c'est toujours un drame avec différentes phases dramatiques.⁷⁰

Certes, jusque là, nous vivons dans l'extériorité. Lorsqu'on a accès à l'intériorité des personnages, l'individualité des personnages va se voir dévastée, dévorée. Mais qu'en est-il avec *Enfance* ? Comment N. Sarraute applique-t-elle ces théories dans cette oeuvre ? Le temps est venu pour faire son bilan ; le rideau s'ouvre peu à peu et la mélancolie entre en scène.

⁶⁸ Cours avec la professeure Ellen Mortensen, UiB: printemps 2001

⁶⁹ Sarraute : *EDS*, p. 97

⁷⁰ Cours à l'Université de Marc Bloch, Strasbourg II : printemps 2003

2. La structure ternaire

« – J’aimais ce qui était fixe, cernable, immuable... » (p. 214)

Enfance se présente sous la forme de soixante-dix courts chapitres⁷¹, discontinus, sans numéro ni titre, encadrés par trois pages d’introduction et une brève demi-page de conclusion. Les chapitres sans titre, la fragmentation des souvenirs, la typographie qui laisse place à de nombreux blancs, et l’abondance des points de suspension apparentent le texte à un recueil de *poèmes en prose*. Dans un entretien avec Roger Vrigny, radiodiffusé sur France-Culture le 23 juin 1983, elle explique son point de départ et souligne en même temps l’importance de son double:

on a un lecteur idéal qu’on projette quand on relit ; là le double est revenu et m’a beaucoup aidée pour préciser mes souvenirs et être le côté raisonnable qu’il était difficile pour moi de glisser dans ces textes que je voudrais assez poétiques, assez construits comme des poèmes en prose.⁷²

Dans ce contexte, on peut remonter encore une fois jusqu’à Virginia Woolf et son roman *The Waves*, avec lequel elle voulait inventer une nouvelle façon d’écrire. Ce roman paraît aussi dépourvu de chapitres, apparemment sans ordre chronologique, mais néanmoins divisé en neuf grandes parties qui sont interrompues par des interludes impressionnistes. Dans son journal, elle remarque : ”Why not invent a new kind of play ; [...]. Away from facts ; free, yet concentrated ; prose yet poetry ; a novel and a play.”⁷³ Et plus tard elle ajoute : ”That was to be an abstract mystical eyeless book : a playpoem.”⁷⁴

Ensuite, disons que les chapitres dans *Enfance* symbolisent le déchirement de l’enfant et le montage mémoriel de l’écrivain, et nous allons voir que, grâce à un dédoublement du thème et à la composition du livre en trois parties, la structure ressemble *grosso modo* à une sonate à trois mouvements. Le fait que les chapitres commencent *in medias res* et correspondent à chacune de ses images autonomes nous suggère que ces unités du livre évoquent le thème et le flou de la narration. D’un chapitre à l’autre, la longueur, le ton et les circonstances de la remémoration se répartissent inégalement et cette richesse évite la monotonie, tout en respectant la fragmentation du récit. Il faut aussi dire que la longueur des chapitres n’est pas à confondre avec l’importance de la narration, comme par exemple la très courte scène essentielle page 104 où Natacha se reconforte de nouveau avec son ours Michka – son substitut humanisé – son « confident [...] tout mou et doux ». Elle lui raconte qu’elle va retourner « à Paris, chez papa... [...] et [...] qu’il y aura une autre maman... ». Sa vraie maman

⁷¹ Utilisons ce terme même si ce ne sont pas des chapitres à proprement parler

⁷² Jefferson, Ann : Notice dans la bibliothèque des Pleïade, p.1937

⁷³ Woolf : *A Writer’s Diary*, p. 103

⁷⁴ Op.cit., p. 134

intervient « d'un air fâché, » et par la déclaration clé qu'on ne peut avoir « qu'une seule maman », elle laisse sa fille « muette, comme pétrifiée ». Cette scène viendra juste *après* ses idées obsédantes, que le chapitre antérieur (le n° 22, pp. 91–103) nous livre. Ces petits mots, presque imperceptibles : « muette, comme pétrifiée » peuvent décrire l'état que Nathalie Sarraute éprouvait à l'égard de sa maman et de sa propre disposition littéraire avant qu'elle soit inspirée par Proust, Joyce et Woolf à écrire dans les années 20. De surcroît, ce refus d'« une autre maman » est repris dans le 56^e chapitre, lorsque Natacha demande à sa mère d'appeler la seconde épouse de son papa, « 'maman-Véra' » (p. 219).

En revanche, il n'y a que cinq chapitres d'une certaine longueur et ceux-ci s'emploient plus à restituer une ambiance. Outre ledit chapitre n° 22 et le n° 8 où elle suscite les « beaux souvenirs » chez son oncle Gricha, il s'agit des chapitres 9, 55 et 64. Ils sont à la fois plus narratifs et plus dramatiques, dans un sens dissonant, que les autres. La dissonance est avant tout incarnée par la trahison et la maman, et ces unités montrent la double évolution graduelle du renoncement à celle-ci et de l'attachement non seulement à son père, mais d'une certaine façon aussi à sa belle-mère Vera. Cependant, un de ces cinq chapitres, le 55^e (pp. 207-217), lorsque la jeune élève exemplaire doit raconter son « premier chagrin » (p. 207), sert de description sophistiquée du processus de l'écrivaine 70 ans plus tard, quand elle fait surgir ses tropismes, voire restitue les paroles d'autrefois et les fait élaborer soigneusement. Même si la narratrice s'obstine à un trait autobiographique, car elle se tient « dans l'ombre, hors d'atteinte » (p. 208),

ces mots-ci [...] sont sortis de mes recueils de morceaux choisis [...] – En tout cas ce sont des mots dont l'origine garantit l'élégance, la grâce, la beauté... je me plais en leur compagnie, j'ai pour eux tous les égards qu'ils méritent, je veille à ce que rien ne les dépare... [...]. Et pour les relier entre eux il existe des règles strictes auxquelles on doit se conformer. [...] je les appelle, je les rappelle plutôt, ils sont déjà venus avant, mais je veux les revoir encore... le moment est propice... je les fait résonner... faut-il changer celui-ci de place ?... j'écoute de nouveau... (p. 210-213)

Pour la première (et peut-être dernière ?) fois elle est capable de ressentir un « sentiment de satisfaction, de bien-être... » avec un de ces textes, mais hélas, cette fois ce n'était qu'un « devoir » (p. 213). Cette scène montre aussi le travail qu'implique l'écriture et la nécessité de s'adapter aux « règles strictes » (p. 211), non seulement pour faire des devoirs à l'école pour une écrivaine à venir, mais aussi pour affronter la vie sociale et collective.

2.1. Les allers et retours

« L'annonce de mon départ ne m'avait pas rendue triste. » (p. 105)

Les souvenirs sont apparemment organisés plutôt spontanément que chronologiquement, et cela donne au fil narratif un caractère de fragmentation. Pourtant, même si le fil temporel paraît un peu flou, avec seulement quelques repères exacts, la fragmentation ne représente pas un vrai désordre chronologique. Ainsi, la neuvième unité (pp. 41-54), qui éclate « au seul nom d'Ivanovo... » (p. 41), et qui fait référence au souvenir qui *devrait* être le plus ancien, celui de sa maison natale qu'elle a quittée à l'âge de deux ans, est suscitée par les maisons russes dont le chapitre précédent fait l'objet. Ce genre d'analepse se produit au moins deux autres fois : le chapitre n° 52 (pp. 187-193) aurait du succéder au retour de l'enfant chez papa à Paris au chapitre n° 27 (pp. 111-112), mais le chapitre réagit aux paroles blessantes adressées à Natacha dans les deux unités antérieures ; le chapitre 66 (pp. 261-264) répond à son tour aux thèmes des deux scènes précédentes qui évoquent l'abandon maternel définitif et l'injustice, alors qu'il se déroule juste après le départ de la « grand-mère » tant aimée (effectivement la mère de Vera), dont parlait le chapitre 59 (pp. 226-233).

De même, il y a des prolepses dans quelques-unes des différentes unités, comme dans le beau « dessin brodé » (pp. 52-54) que confectionne pour nous la narratrice, à propos du rituel du coucher, nous faisant le portrait d'un papa doux et soucieux qui vient au secours pour assoupir sa fille. Quand il croit qu'elle dort et « va s'en aller... », aussitôt elle lui montre qu'elle est « toujours éveillée » en faisant sortir sa main, toussotant, etc., mais sans lui parler car elle veut dormir. Son alter ego intervient et l'intercepte sur ce petit détail en prévenant son avenir atroce comme un « enfant abandonné », et en insinuant que sa peur était plutôt celle de la trahison maternelle :

– Vraiment ? Ne crois-tu pas que lorsque tu le sentais derrière ton dos, les yeux rivés sur toi, chantonnant de plus en plus faiblement, se dirigeant sur la pointe des pieds vers la porte, [...] ne crois-tu pas que ce qui te faisait sortir une main, toussoter, grogner, c'était le désir d'empêcher ce qui se préparait, ce qui allait arriver, et qui avait déjà pour toi le goût de la trahison sournoise, de l'abandon ? (p. 53).

Certes, la narratrice confesse promptement que « tout paraissait réuni pour que cela se forme en moi... », mais qu'il s'agissait d'une réelle peur enfantine et qu'elle avait symboliquement besoin de son père afin d'être libérée de son angoisse par le sommeil. Cette scène silencieuse souligne aussi le lien sans défaillance, voire le « pacte » (p. 54) tacite, qui existait entre Natacha et son père.

Revenons un peu sur l'abandon et la trahison bouleversante, une trahison qui par ailleurs est évoquée dans le crucial 2^e chapitre quand la narratrice est en train de retenir le passé en mâchant la phrase clé « aussi liquide qu'une soupe » (p. 15) : « Que je cède, que je consente à avaler ce morceau sans l'avoir d'abord rendu aussi liquide qu'une soupe et je commettrai quelque chose que je ne pourrai jamais lui révéler, quand je reviendrai là-bas, chez elle... Je devrai porter ça enfoui en moi, cette trahison, cette lâcheté. » (p. 17). Dès que Natacha retourne à Paris après la séparation maternelle, elle est naturellement dans un état de détresse, et l'accueil qu'elle aura n'est pas chaleureux. Même son père a l'air d'avoir changé, il est « un peu froid, compassé... » (p. 111) et sa seconde épouse, Véra, ne fait aucun effort pour créer ni une bonne relation avec cette jeune fille, ni une ambiance conviviale. Au contraire, la narratrice évoque plutôt une image sournoise d'elle, car « il y a dans ses yeux très clairs, très transparents, quelque chose...[...] que je n'avais remarqué chez personne... comme une petite flamme inquiétante... » (p. 112). Et peut-être est-ce cette même sensation « rongée » (p.219) et dévorante qu'elle a ressentie chez maman et Kolia, qu'un couple forme une unité (pp. 73-76), qui incite ainsi à croire qu'elle se trouve à nouveau mise « à l'écart » et « seule » (p. 98) ?

En tout cas, puisqu'elle avait promis à sa maman de lui écrire si elle était malheureuse, Natacha, toujours fidèle à sa maman et soumise au désir d'être aimée par elle, obéit, probablement en espérant que sa mère pouvait venir la chercher. Quel trompe-l'oeil accablant, car « comme toujours... [...] Maman ne songe même pas à venir me délivrer, ce qu'elle veut c'est que je reste ici, en me sentant malheureuse. Jamais plus je ne pourrai me confier à elle. Jamais plus je ne pourrai me confier à personne. » (p. 115). Les deux femmes qui devraient être au plus près d'elle et s'occuper d'elle, ont, du côté maternel, une tendance à trop se sentir supérieure. Quant à Véra, est-ce à la fois un peu d'incertitude à propos de son rôle comme belle-mère et de la jalousie, issue du fait qu'elle n'était pas la « première » femme de son mari ? En l'occurrence, rappelons que « Natacha peut ressembler à sa mère », comme son père le constate (p. 129). Bref, à l'âge de huit ans et demi, elle se sent jetée dans la solitude, et le coup qu'elle reçoit d'une « pareille trahison » (p. 115) devait :

montrer un si total, si profond désespoir que tout à coup mon père, abandonnant cette réserve, cette distance qu'il montre toujours ici à mon égard, me serre dans ses bras plus fort qu'il ne m'avait jamais serrée, même autrefois... [...] Il me dit juste : 'Va te coucher, ne t'en fais pas... une expression qu'il a souvent employée en me parlant... rien dans la vie n'en vaut la peine... tu verras, dans la vie, tôt ou tard, tout s'arrange...' (pp. 115-116).

En favorisant une réconciliation du côté paternel et le « lien invisible » (p. 116) qui existe entre père et fille, cet instant s'offre comme une sensation d'un « tout-cuit » (p. 9) de tous les rapports qu'elle a eus avec ses parents et Véra, et « leurs rapports entre eux ». Or, tout cela, n'a « été que le déroulement de ce qui s'était enroulé là » (p. 116).

2.2. Opus incertum ?

« quand cela s'était produit... quand cela m'avait empli, irradiant de partout » (p. 105)

Même si les fragments se succèdent souvent par enchaînement d'idées, les chapitres ne sont toutefois pas isolables et les images jouent le rôle d'un catalyseur pour restituer et transcrire le surgissement des tropismes. L'écriture du souvenir se consacrera donc à reproduire le fonctionnement de la mémoire involontaire et instantanée des unités, et cette manière d'organiser l'ensemble du récit met en valeur son deuxième emblème, à savoir celui de *l'enfance des tropismes*. Comme nous venons de voir ci-dessus, Nathalie Sarraute a bel et bien affirmé sa démarche initiale et concilié son choix de souvenirs à son propos. En revenant sur le concept de tropismes, elle dit que c'est un « pis-aller » et qu'elle avait « ressenti ce type de relation dès l'enfance ». Et elle ajoute : « je n'ai choisi dans *Enfance* que des souvenirs dans lesquels existaient ces mouvements »⁷⁵, qui montrent des moments liés à son écriture, à sa façon de travailler. Alors, le titre évoque non seulement quelques « petits bouts de quelque chose d'encore vivant » (p. 9) de sa propre enfance, mais aussi la naissance des tropismes et, par la suite, de son style singulier signalé dans ce dédoublement du titre et du thème.

En utilisant des images et des paroles comme liaison entre les séquences, son style simple et singulier se dessine. Il est intéressant de remarquer que le premier chapitre succède presque directement à l'incipit, seulement séparés par un blanc, et que les deux premiers chapitres (pp. 10-18), où elle passe des vacances avec son père en Suisse, évoquent, tout d'abord ses parents et cette lutte acharnée entre eux, deuxièmement le déchirement de l'enfant qui est une victime innocente dans ce « jeu », et troisièmement son travail comme écrivaine. Dans le deuxième chapitre par exemple, ceci est suscité par l'énonciation clé (voir ci-dessus, p. 24) de la narratrice adulte lorsqu'elle est en train de ruminer ce qu'a dit le docteur Kervilly, *d'après* la maman de Natacha : « Ma mère m'avait fait examiner par lui pour je ne sais quels petits troubles, juste avant que je parte rejoindre mon père... » (p. 15). Cette phrase annonce à la fois le triangle mère, père et enfant, les maladies à venir et l'attachement définitif à son père. En

⁷⁵ Gosselin : Op.cit., entretien avec S. Fauchereau et Jean Ristat, p. 194

même temps, elle annonce *comment* les paroles et les « souvenirs » ont été entendus et reçus de prime abord par Natacha, qui ne pouvait pas discerner les nuances des mots de la même façon que les adultes, puis comment Nathalie Sarraute les utilise dans son travail, comme par exemple sa réaction alors qu'elle a presque fini la mastication de cette parole du docteur Kervilly, citée par la maman. Nous pensons que celle-ci fait référence aux tropismes et au processus que l'auteur utilise pour les garder jusqu'à ce qu'elle en ait besoin : « Est-ce vraiment ce qui peut s'appeler 'aussi liquide qu'une soupe' ? n'est-ce pas encore trop épais ? Non, vraiment, je crois que je peux me permettre de l'avalier... puis faire sortir de ma joue le morceau suivant... » (p. 18). Ces derniers mots, « le morceau suivant », peuvent indiquer le tropisme suivant. Les deux premiers chapitres en particulier sont des résonances complémentaires de l'incipit. Ainsi, nous dirions qu'on a non seulement le « tout cuit » (p. 9), mais aussi un « tout dit » dès les premiers chapitres du livre, y compris dans les deux séquences où elle visite le Jardin du Luxembourg, qui jouera un rôle principal pour elle comme écrivaine et dans le rapprochement vers son père.

De même que le premier chapitre succède directement au préambule, le dernier chapitre, qui annonce la sécurité et cette « 'nouvelle vie' » (p. 276) que Natacha doit affronter, précède, seulement séparé par un blanc, la conclusion où se termine son enfance. Notons aussi que ce dernier chapitre est apparemment divisé en trois parties dont les deux premières sont des « beaux souvenirs d'enfance » (p. 31) en parcelles qui évoquent son bien-être dans la nature et la fin de ses vacances, juste avant de commencer au lycée. Ce tableau est plus volontaire et plus actif que le 15^e chapitre (pp. 66-67) lorsqu'elle se trouve dans son cher Jardin du Luxembourg et essaie d'exprimer avec un seul mot la sensation qu'elle a éprouvée ce jour-là (voir ci-dessous). Ensuite, la dernière partie décrit l'impatience de cette jeune élève exemplaire, pleine de vitalité et de confiance en soi, quand *Véra* l'accompagne au tramway pour aller au lycée Fénélon : « elle me dit encore une fois de faire bien attention, je la rassure d'un geste et je vais m'asseoir [...]. Je me retiens de bondir à chaque instant [...]. c'est agaçant que le tramway s'attarde tant à chaque arrêt, qu'il ne roule pas plus vite... » (p. 276). La première parole de la conclusion peut à la fois être regardée comme une suite à l'épisode du tramway et comme la fin de l'histoire racontée de son enfance : « Rassure-toi, j'ai fini, je ne t'entraînerai pas plus loin... » (p. 276).

« cela me revenait encore parfois » (p.105)

Dans la première des deux séquences dans son cher Jardin du Luxembourg (le 3^e chapitre, pp. 19-21), la narratrice évoque le comportement de sa mère plus concrètement que dans les deux séquences antérieures. Elle décrit la carence affective, l'insouciance et l'égoïsme d'une maman « un peu enfantine, légère... » (p. 19) qui donnait l'impression à sa fille qu'elle racontait ses contes « à quelqu'un d'autre » et non pas à elle, car « rien n'est exigé de moi, pas de regard cherchant à voir en moi si j'écoute attentivement, si je comprends... » (p. 20). Lorsqu'une « statue d'une reine de France » est mentionnée, la tentation se présente de comparer la mère avec celle-ci, à cause de sa froideur et de son manque d'empathie. Il s'agit quand même d'une maman qui ne voulait se comparer à personne, qui « se tenait... au dehors, au-delà » (p. 96) sur son socle, une maman figée qui ne faisait pas grand effort pour se mettre à la place de sa fille. D'autre part, sa maman de rêve est aussi éveillée, et « avec tout contre mon dos la tiédeur de sa jambe sous la longue jupe... [...] je me laisse imprégner par cette lumière dorée, ces roucoulements, ces pépiements ». Or, son double intervient là et arrête ce « morceau de préfabriqué », même s'il voit la difficulté de « résister à tant de charmes... à ces jolies sonorités... roucoulements... pépiements » (pp. 20-21).

Ensuite, il y a son deuxième portrait, celui-ci plus vif et gai, du Jardin du Luxembourg où on commence à avoir une idée de la liberté et du bien-être que le jardin et la nature lui donnent. De plus, dans ce 4^e chapitre (pp. 22-24) la narratrice insiste sur la *seule* image qui lui soit restée, le « fait » commun qu'elle ne faisait que « ce que font tous les enfants qui jouent », même si son double essaie d'insister sur sa particularité en rappelant qu'elle le faisait « autrement... » (p. 24). Tout porte d'ailleurs à croire que cette scène est aussi rétrospective, puisqu'elle ne sait pas encore lire l'heure. Le rôle multiple de son double, qui vérifie surtout l'authenticité de la narratrice, est d'ailleurs déjà présenté, par exemple quand il se méfie un peu des paroles en allemand dans le premier chapitre : « – En allemand... Comment avais-tu pu si bien l'apprendre ? » (p. 11). Ou encore quand cette voix critique interrompt la narratrice à la fois pour vérifier le passé et en même temps pour souligner sa vocation d'écrivaine : « – Des images, des mots qui évidemment ne pouvaient pas se former à cet âge-là dans ta tête... » (p. 17). La réponse affirmative de la narratrice ne vient qu'après une petite « pause », et, de plus, elle avoue sa démarche par des sensations : « – Bien sûr que non. Pas plus d'ailleurs qu'ils n'auraient pu se former dans la tête d'un adulte... C'était ressenti, comme

toujours, hors des mots, globalement... Mais ces mots et ces images sont ce qui permet de saisir, tant bien que mal, de retenir ces sensations » (p. 17).

Cette façon unique et innovante de reconstituer son montage mémoriel nous semble plutôt régulière qu'irrégulière et justifie ce que le professeur S. Magnussen dit sur la capacité de la mémoire sélective de fragmenter les mémoires dans un état de choc affectif. Par contre, nous estimons que ce montage est sciemment élaboré par l'auteur pour élucider le sens du passé et de son travail comme écrivaine. De plus, sa belle collection, son collage recomposé, pousse le déroulement en avant.

2.3 Les trop « grands mots » (p. 121)

« L'irréversible... l'impossible... ce qu'on ne fait jamais [...] personne ne se le permet » (p.11)

Dans les unités suivantes, ce sont les trop grands mots qui sont présentés. La narratrice les évoque en faisant la transition à partir de son expérience douloureuse lors de ses vacances en Suisse (voir ci-dessous), à travers son retour à Paris chez sa mère, où paradoxalement « tout s'est effacé » (p. 19), et le Jardin du Luxembourg qui offre le mot de passe pour le prochain passage, le cinquième (pp. 25-26), où sa maman se sert d'un moyen affreux pour réussir à faire opérer les amygdales de sa fille. En prétendant que sa grand-mère allait venir la voir, la mère parvient à garder sa fille à la maison au lieu d'aller faire une promenade dans le beau jardin : « Hors de ce jardin lumineux, éclatant et vibrant, tout est comme recouvert de grisaille, a un air plutôt morne, ou plutôt comme un peu étriqué... mais jamais triste » (p. 25). En passant par l'image de « l'école maternelle de hauts murs sombres », elle change de thème après un blanc comme contraste pour souligner la distance par rapport à ce souvenir et la souffrance qu'il a causée. Un souvenir de la gaieté du jardin étincelant et de la nuisible terreur ouatée, qui s'est enfoncée avec cet atroce mensonge, et puis elle poursuit son exposition avec d'abord un pressentiment véhément : « Là pourtant surgissant de cette brume, la brusque violence de la terreur, de l'horreur... je hurle, je me débats... qu'est-il arrivé ? que m'arrive-t-il ? ». En attendant, pleine d'espoir, l'arrivée de sa grand-mère qui normalement lui envoie « les petites lettres caressantes » (p. 25) au lieu de venir à Paris, elle voit la porte de sa chambre s'ouvrir, et ensuite deux personnes la saisissent et appuient sur son nez « un morceau de ouate, un masque, d'où quelque chose d'atroce, d'asphyxiant se dégage, m'étouffe... m'emplit les poumons, monte dans ma tête, mourir c'est ça, je meurs... » (p. 26). Même si sa maman justifie la nécessité de cette opération *après*, et même essuie ses larmes, une telle « opération » de sa part est impardonnable, c'est « ce qu'on ne peut pas faire » (p. 11). Bien

que l'enfant « ne songe pas à la juger... » (p. 96), ce n'est pas du tout étonnant que Natacha atteigne un niveau de repli sur soi où elle mâche les mots. Elle est bel et bien entrée dans l'ère du soupçon.

Provoquée par la parole, « mourir c'est ça, je meurs... », encore une petite « percussion » (p. 27) lui est donnée dans la scène suivante (la 6^e, pp. 27-28), où la maman lui interdit de toucher « à un poteau comme celui-là [sinon,] tu meurs... ». Quelle belle invitation pour une petite fille tellement curieuse qui bien évidemment le touche... « et aussitôt ça y est, ça m'est arrivé, maman le savait, maman sait tout, c'est sûr, je suis morte, je cours derrière eux en hurlant [...] je crie de toutes mes forces : je suis morte... ils ne le savent pas, je suis morte... ». Cette fois, tout se termine gaiement : lorsque sa maman et Kolia l'embrassent, ils l'apaisent. Pourtant, ce mensonge ne fait qu'augmenter sa *défiance* à l'égard des mots.

La force physique des percussions maternelles

Cependant, par le fait que la narratrice fasse une allusion à la vie militaire dans le 2^e chapitre : « je suis toujours là à mon poste... je résiste... je tiens bon sur ce bout de terrain où j'ai hissé ses couleurs, où j'ai planté son drapeau... » (p. 17), nous nous demandons si cette 6^e scène peut aussi être regardée comme une suite à cette allusion ? Car, si un soldat désobéit et abandonne son poste pendant une guerre, et dans notre contexte il s'agit bien d'une guerre entre ses parents, il sera envoyé au « poteau » (p. 27). Le cas échéant, est-ce possible que ce soit la maman de Natacha qui effectivement voulait se débarrasser de sa fille, mais qu'à cette époque là (et même aujourd'hui), elle ne le pouvait pas, puisque c'était inacceptable de la part d'une mère ? Ou est-ce seulement qu'elle n'était pas capable de s'occuper de sa fille ? Son narcissisme faisait quand même à la fois « partie de son charme » et agaçait tout le monde, « même à Kolia » (p. 94). En tout cas, il nous paraît qu'elle est la *cause* de la souffrance de sa fille, mais qu'il est difficile de trouver une réponse définitive. Et peut-être est-ce seulement Nathalie Sarraute seule qui le sait, ou comme Natacha le dit dans le 2^e chapitre : « moi ici le seul juge » (p. 16). À ce sujet, rappelons que la 47^e unité (pp. 172-175) traite le « choix » de Natacha de vivre chez son père quand la mère propose de la reprendre après qu'elle soit restée environ un an et demi dans le foyer paternel : « A moins que ce soit *toi* qui le demandes... » (p. 172) lui dit-il, et elle le préfère : « voilà, je l'ai fait, 'C'est ici que je veux rester.' » (p. 175). Avant de se remarier, il avait d'ailleurs demandé à son ex-épouse si elle pouvait lui confier Natacha, mais « elle n'avait pas même daigné répondre... » (p. 175). Par le fait que le

père laisse une telle décision à une jeune fille qui déjà a tant souffert, la question se pose de savoir si c'est à cause de ceci que la narratrice, apparemment, ressent tant de culpabilité : « et puis ce que mon père fait peser sur moi, cette responsabilité de la décision que moi seule je dois prendre... » (p. 173). Ce sentiment de *mea-culpa* est aussi suscité dans le 2^e chapitre après qu'elle ait avalé le premier morceau : « Je supporte vaillamment les blâmes, les moqueries, l'exclusion, les accusations de méchanceté, l'inquiétude que produit ici ma folie, le sentiment de culpabilité... » (p. 18). Ajoutons aussi que les enfants très souvent ont un sentiment de culpabilité quand leur parents se divorcent ou quand la relation est « froide » entre des parents, comme c'est manifestement le cas entre les parents de Natacha.

Puis, les scènes progressent dans un esprit de continuité mémorielle, provoquée par d'autres mots, par d'autres souvenirs, les liaisons se faisant comme s'il s'agissait de maladies contagieuses. Dans la 7^e unité (pp. 29-30), le mensonge est représenté par la poussière quand Natacha demande à sa maman d'en avaler, car elle voudrait « tant avoir une soeur ou un frère... ». Au lieu de chercher une explication adaptée à une petite fille, la maman agacée, tourmentée, qui, d'après le double, « n'essayait jamais [...] de se mettre à ta place... » (p. 27), lui demande d'arrêter avec ses « questions... Tu ferais mieux de jouer, comme tous les enfants, au lieu de traîner derrière moi sans rien faire, tu ne sais plus quoi inventer, tu vois bien que je suis occupée ». Ce mot clé, poussière, sera repris de nombreuses fois dans tout le récit, aussi dans la 8^e unité où « les beaux souvenirs » sont évoqués.

2.4 La créativité ludique

« J'emportais en moi ce qu'elle y avait déposé » (p. 95)

À propos du morceau d'ouate, est-il possible qu'il entraîne une découverte de tropismes ? Est-ce à ceci que la narratrice fait référence dans le premier chapitre, lorsqu'elle va déchirer le sofa et se rappelle les paroles *ranimées* qui « pèsent de toute leur puissance, [...] et sous leur pression quelque chose en moi d'aussi fort, de plus fort encore se dégage, se soulève, s'élève ... les paroles qui sortent de ma bouche le portent, l'enfoncent là-bas... » (p. 10) ? C'est comme si cette levée des pressions d'abord étouffées incarne un moment de surgissement des tropismes et, par la suite, offre la délivrance par ce « quelque chose de mou, de grisâtre [qui] s'échappe par la fente... » (p. 13), ceci indiquant ce qu'elle appelle « un magma sans nom,

sans contours. »⁷⁶ Cette notion d'ouate est présente comme le fil d'Ariane, tout au long du livre jusqu'à ce qu'elle clôtüre le récit :

Je ne pourrais plus m'efforcer de faire surgir quelques moments, quelques mouvements qui me semblent encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance... (p. 277)

Ce « là-bas », cet endroit inconnu, neutre, universel, est déjà évoqué dans le préambule lorsque le double rappelle à la narratrice à la fois son travail sur ses livres, mais aussi son état de « toujours cette même crainte... » (p. 9) ; la question se pose si « là-bas », est « au fond du puits » (p. 34) où sa belle collection de tropismes sera enveloppée comme des « paquets » (p. 95) ? Et où il faut aller pour les *reconstituer*, en triant ?

Tu n'as vraiment pas oublié comment c'était là-bas ? comme là-bas tout fluctue, se transforme, s'échappe... tu avances à tâtons, toujours cherchant, te tendant... vers quoi ? qu'est-ce que c'est ? ça ne ressemble à rien... personne n'en parle... ça se dérobe, tu l'agrippes comme tu peux, tu le pousses... où ? n'importe où, pourvu que ça trouve un milieu propice où ça se développe, où ça parvienne peut-être à vivre... Tiens, rien que d'y penser... (p. 8)

Ensuite, nous nous demandons si la poussière est aussi un symbole de sa créativité artistique et son style singulier ? Est-ce pour caractériser l'imaginaire qui se manifeste dans les expressions poétiques qu'elle évoque le beau jeu avec l'herbe, toujours chez son oncle Gricha ? En respectant bien les règles du jardinier, les enfants enterrent l'herbe et puis, « en prononçant des incantations » que la narratrice adulte a « longtemps retenues », et qu'elle admet ne plus arriver « à retrouver... », ils [les enfants] se penchent sur la tombe pour voir si :

nous aurons peut-être la chance de voir sortir de terre une tendre pousse vivante... Au fond du puits vit sous sa carapace un monstre tout petit mais très méchant, sa piqûre est mortelle, s'il sort et s'avance dans l'allée on risque de ne pas le voir, sa couleur se confond avec celle du sable... (p. 34)

À l'instar du fait que ses tropismes demeurent longtemps dans l'ombre et que la vérité peut se trouver au fond du puits, suggérons que ce joli jeu symbolise son jeu avec les mots qui se cachent, qu'elle emporte avec soi, pour s'en servir plus tard. De surcroît, le mot « carapace » évoque peut-être non seulement une surface dure et épaisse et ce quelque chose qui peut se dissimuler en dessous, mais aussi l'égoïsme et l'insensibilité de sa mère ? Enfin, la carapace est un monstre qui, comme ses idées dans le 22^e chapitre, pique.

De plus, son jeu minutieux avec les flacons est typique d'une petite fille qui joue le rôle d'une maman soucieuse, et peut aussi être regardé d'un autre point de vue comme un processus appliqué pour plonger dans ses cavités souterraines. D'une part, cette passion incarne une

⁷⁶ Sarraute: *EDS*, p. 76

purification symbolique d'une part pour essayer de se débarrasser de la mauvaise notion maternelle, indélébile :

Nous voici, le flacon et moi, seuls dans ma chambre. Je le tourne avec précaution en tous sens pour mieux voir ses lignes arrondies, ses surfaces lisses, son bouchon ovale taillé à facettes... On va commencer par enlever ce qui t'enlaidit...[...] Voici le flacon débarrassé de tout ce qui le déparait, nu, et prêt pour sa toilette. Je l'emplis d'eau, je le secoue pour bien le vider, pour qu'il ne conserve pas la moindre trace de ce qu'il contenait [...] je me mets à le faire luire en le polissant [...]. (pp. 36-37)

Et d'autre part, c'est une source pour elle comme écrivain, qui lui permet de soigner sa collection des tropismes et les conserver à l' « exquisite perfection » (p. 32) jusqu'à ce qu'elle en ait besoin, dans un moment de clarté créatrice lorsqu'elle a l'occasion de les décortiquer :

Alors il apparaît dans toute son éclatante pureté... Je le tends vers la fenêtre pour le présenter à la lumière, je l'emporte au jardin pour que le soleil le fasse étinceler... le soir, je le contemple sous la lampe... Rien ne nous menace, personne ne viendra me l'enlever [...]

J'en ai maintenant plusieurs, tous différents, mais chacun à sa manière est splendide.

Une collection alignée sur ma cheminée, à laquelle personne d'autre que moi [...] n'a le droit de toucher.

Quand j'en emporte un avec moi, je le tiens enveloppé, je ne veux pas que des regards, des paroles frivoles puissent l'atteindre. (p. 37)

Comment dire le « tout »

Or, tout ne ressemble pas à une litanie d'épreuves. Grâce à de nombreuses visites dans le Jardin du Luxembourg, évoquées par des scènes différentes, la narratrice nous donne une série d'impressions de jouissance quand elle entre dans ce beau jardin lumineux. Dans la 15^e unité (pp. 66-67), Natacha le visite de nouveau, avec son père et la dame qui l'« avait fait danser dans la grande chambre claire de la rue Boissonade ». Cette exposition nous paraît être une sorte de remémoration qui surtout sert à élucider en peu le travail sur le langage. Avec sa sensibilité et ses visions autour d'elle, le jardin s'avère être un lieu « propice » (p. 8) pour son activité créatrice, déjà suscitée tant dans l'introduction que dans la première scène : « quelque chose va se produire... [...] ce sera une atteinte... un attentat... criminel... [...] devant ce qui va arriver dans un instant... [...] je vous en avertis, je vais franchir le pas » (pp. 11-12). La narratrice nous entraîne d'une part à la sensation qu'elle a ressentie jadis, *et* d'autre part, à son travail laborieux pour retrouver un langage simple quand elle tente de nommer l' « indicible », cet événement éphémère mais *ineffable*, par le pronom neutre. De plus, puisque les écrivains transgressent les règles lors de leur activité artistique, ceci peut aussi indiquer sa créativité novatrice. Dès le début, elle exprime combien il est difficile d'y arriver : « Pourquoi vouloir faire revivre cela, sans mots qui puissent parvenir à capter, à retenir ne serait-ce qu'encore quelques instants ce qui m'est arrivée... » (p. 66). Par contraste et ironie, elle cherche son repère en tâtonnant à l'arrière-plan un peu à la manière des romans

d'autrefois : « comme viennent aux petites bergères les visions célestes, mais ici aucune sainte apparition, pas de pieuse enfant... ». Puis, les deux paragraphes suivants continuent doucement de la même manière par des clichés. Au fond, il y a des *Contes* de H.C. Andersen qui représentent le prolongement de cette « rêverie » stéréotypée, et qui en même temps font penser à sa mère qui n'écrivait que des contes ou des romans de cape et d'épée :

J'étais assise [...] un gros livre relié... il me semble que c'étaient les *Contes* d'Andersen.

Je venais d'en écouter un passage... je regardais les espaliers en fleurs le long du petit mur de briques roses, les arbres fleuris, la pelouse d'un vert étincelant jonchée de pâquerettes, de pétales blancs et roses, le ciel, bien sûr, était bleu, et l'air semblait vibrer légèrement... (p. 66)

Il nous semble que ce « bien sûr » désigne un joli cliché exprimé par la voix critique (de l'auteur ?) qui, en « interrompant » la narratrice, l'ajoute, à la fois pour renforcer l'ironie et pour se critiquer soi-même. Ensuite, en essayant d'expliquer l'événement intérieur qu'elle a éprouvé, son image d'exaltation est perçue comme un glissement du lieu extérieur vers l'intérieur, lorsqu'elle va *hors de soi* : « et à ce moment-là, c'est venu... quelque chose d'unique... qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant [...] en partie effacée elle me revient, j'éprouve... mais quoi ? » Pour désigner sa découverte de la « vie à l'état pur » (p. 67), la narratrice, ou plutôt l'écrivaine, cherche le mot juste, fait une liste de synonymes dont elle rejette les quatre premiers. (Ceci ressemble d'ailleurs à ce qu'elle décrit en faisant son devoir scolaire, pp. 210-213.) Sa recherche se révèle comme un mouvement d'ondes qui mènent à une transgression hors de soi, et elle *franchit* verbalement le pas (p. 12 et voir ci-dessus). De plus, des termes évoquent des métaphores érotiques et nous donnent l'impression d'une excitation sexuelle :

quel mot peut s'en saisir ? pas le mot à tout dire : « bonheur », qui se présente le premier, non, pas lui... « félicité », « exaltation », sont trop laids, qu'ils n'y touchent pas... et « extase »... comme devant ce mot ce qui est là se rétracte... (p. 67)

Elle revient à son style simple et singulier en choisissant un mot qui touche facilement aux autres domaines et aux autres mots. Disons qu'il exprime la polysémie et la simplicité en même temps par le fait qu'il peut indiquer ou « traduire » son sentiment intime, mais sans pouvoir « tout » expliquer. Cette petite présentation ressemble d'ailleurs à une sonette quand elle est « découpée » et mesurée par son rythme. Ainsi elle souligne l'impression d'*Enfance* comme un poème en prose :

'Joie', oui, peut-être... ce petit mot modeste, tout simple, peut effleurer sans grand danger... mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses et blancs, l'air qui vibre parcouru de tremblements à peine perceptibles, d'ondes... des ondes de vie, de vie tout court, quel autre mot ?... (p. 67)

C'est comme si elle faisait une fusion de tout cela, une fusion entre elle et la nature où elle n'a rien à elle, aucune pensée concrète d'extérieur. C'est une rupture entre elle et le monde, elle *est* tout simplement. C'est « l'être de l'être »⁷⁷, et sa description vive et animée de la « vie à l'état pur » nous semble un hymne tant à la nature qu'à son père. Par le fait qu'elle se détache progressivement de sa mère, cette scène marque aussi le moment où elle commence à se rapprocher de son père :

elle [la vie] atteint tout à coup l'intensité la plus grande qu'elle puisse jamais atteindre... jamais plus cette sorte d'intensité-là, pour rien, parce que c'est là, parce que je suis dans cela, dans le petit mur rose, les fleurs des espaliers, des arbres, la pelouse, l'air qui vibre... je suis en eux sans rien de plus, rien qui ne soit à eux, rien à moi. (p. 67)

2.5. La déchirure soyeuse

« Voilà, je me libère [...] l'exaltation tend mon bras [...] la soie cède, se déchire » (p.13)

Les scènes se regroupent effectivement en deux parties en ce qui concerne le temps et les foyers ; dans les chapitres 1 à 26 sa mère est toujours là, réellement ou comme une ombre. Les idées de Natacha commencent avec une *déchirure de la soie* dans un hôtel en Suisse, et elles se transforment, à St. Petersburg, en un *déchirement de soi*. Ce n'est qu'à partir du chapitre 27 (pp. 111-112) que le détachement définitif de sa mère s'entame progressivement. Puis, juste au milieu du livre, dans le chapitre 35 (pp 135-137), la narratrice, pleine de force et d'humour, confirme son chemin sinueux vers la sécurité totale, vers la « complète et définitive indépendance » (p. 137). D'un autre côté, la structure peut aussi être divisée en trois grandes parties : d'abord le tiraillement affreux et continu entre les deux orbites ; deuxièmement la péripétie de son obsession suivie par la séparation nécessaire d'avec sa maman et ainsi, par la suite, les problèmes qu'elle aura vis-à-vis de la hypocrisie de Véra ; en troisième lieu, la catharsis obtenue et la sécurité retrouvée grâce aux lois paternelles et scolaires, et la « vraie » vie qui s'offre à elle en toute confiance. Aussi pourrait-on dire, à cause de cette dualité du thème et de la construction du livre, que la composition est organisée comme une sonate d'une structure ternaire à deux thèmes et à trois mouvements, mais d'une manière dantesque.

Bien que les fragments s'enchevêtrent comme des associations d'idées avec peu de connexions spatio-temporelles, qui fonctionnent plutôt pour signaler l'inconscience de l'instantané, cette bipolarité troublante est primordiale en ce qui concerne les deux thèmes et

⁷⁷ Cours à l'Université de Marc Bloch, Strasbourg II, M. Patrick Werly : printemps 2003

certaines des personnages. Dès le début, la narratrice ébauche son dessein de briser la façade rassurante. Elle nous jette brutalement vers ce qui va suivre, vers son processus d'écriture et en même temps vers le témoignage de la lutte enragée entre ses parents qu'elle a subie dans son enfance : « 'Ich werde es zerreißen.' 'Je vais le déchirer' ... je vous en avertis, je vais franchir le pas, sauter hors de ce monde décent, habité, tiède et doux, je vais m'en arracher, tomber, choir dans l'inhabité, dans le vide... » (p. 12). Dans un de ces hôtels quelque part en Suisse où elle devait passer les vacances d'été avec son père après le divorce de ses parents, la petite « démente » manifeste d'ores et déjà son malaise en déchirant, faute de punition sévère dont elle est bien consciente, un canapé d'une soie délicieuse, mais flétrie, avec ses paroles en allemand « Ich werde es zerreißen. » (p. 11). En allemand, ce mot clé *zerreißen*⁷⁸ évoque non seulement la déchirure, mais aussi la destruction totale avec force. Et surtout, le préfixe 'zer' garantit cette décomposition en « mille » morceaux, si infimes qu'ils se dissimulent. En tenant compte du fait que la peau de sa maman est comparée avec la soie : « sous sa peau dorée, rosée, douce et soyeuse au toucher, plus soyeuse que la soie [...] » (p. 93), il nous semble que cette déchirure incarne les sentiments que Natacha éprouve à l'égard de sa maman qui la « rejette là-bas vers ce qui, si mauvais que ce soit, est tout de même un peu à moi [elle] » (p. 256), et cela dans un état de tourmenté, car elle était « déchirée... » (p. 260). Cette scène marque fondamentalement la rupture avec sa mère et ce qu'elle représente, y compris sa façon d'écrire. La déchirure est aussi une figure emblématique du conflit perpétuel et affectif entre les deux orbites et les conséquences fatales qui en découlent pour la petite à cause de cette rivalité acharnée. Enfin, face à ce « quelque chose de mou, de grisâtre, [qui] s'échappe par la fente... » (p. 13) qui conclut cette première image, la déchirure peut aussi symboliser son effort pour achever le cycle des livres à caractère autobiographiques, à savoir *Marterau*, *Le Planétarium* et *Entre la vie et la mort*.⁷⁹

En somme, cette déchirure, voire cette déconstruction, représente aussi la technique dont la narratrice se sert en « remontant très loin... » (p. 43) le fil afin de (re)composer son *collage* de « beaux souvenirs », pas « trop conformes aux modèles... » (p. 39), en essayant de saisir l'instantané sur ce double fond.

⁷⁸ *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim ; Wien ; Zürich : Dudenverlag, 1989.

„Mit Gewalt in Stücke reißen ; auseinanderreißen“

⁷⁹ Asso : *ibid.*, p. 81, 84-87

3. Le temps en évoquant ses souvenirs

« ces paroles viennent d'une forme que le temps a presque effacée... » (p. 14)

À l'instar des peintres, les écrivains disposent de moyens tantôt pour souligner le *fond*, tantôt pour accentuer le relief au *premier plan*. En employant de prime abord le présent historique dans une grande partie du récit et ainsi le discours rapporté, Nathalie Sarraute réussit à retenir le passé dans le présent comme un temps fort et à juxtaposer le surgissement des tropismes revécus dans l'écriture. Le présent peut aussi être utilisé pour lutter contre l'atemporalité des profondeurs et contre la menace de l'oubli. Cependant, les transitions temporelles dans les textes narratifs sont d'ordre fondamental et naturel et d'autres niveaux temporels comme le passé et le futur apparaissent également dans *Enfance*. À ce sujet, il nous semble convenable d'analyser brièvement quelques traits du fonctionnement temporel en tant qu'outil de description de textes littéraires, non seulement pour aider le lecteur à s'orienter dans la structure du récit, mais aussi comme un artifice pour soutenir le *sens* d'un texte.

Dans l'article « La mise en relief », Harald Weinrich postule qu'il y a trois dimensions dans la théorie des temps : en premier lieu, il présente celle qui concerne le récit et le commentaire, ou bien l'attitude de locution. Ensuite, il s'agit de la perspective de locution, ou l'information anticipée et rapportée. Finalement, il introduit en troisième lieu, celle qu'il appelle la « *mise en relief* » par le fait « que les temps [aient] parfois pour fonction de donner du relief à un texte en projetant au premier plan certains contenus et en repoussant d'autres dans l'ombre de l'arrière-plan »⁸⁰. Weinrich travaille surtout dans le cadre de la linguistique textuelle afin de définir des unités de communication et d'imposer une interprétation. De plus, il signale que les fonctions temporelles sont plus attachées au texte ou à la communication qu'aux contenus discursifs.⁸¹ Pour mieux élucider ce tableau à deux niveaux, il faut toutefois mentionner l'explication qu'en donne Dominique Maingueneau. Il parle de la *complémentarité* entre les deux temps du passé puisque « l'imparfait n'est pas apte à poser un procès dans la chronologie et, à lui seul, ne permet donc pas de narrer. »⁸² Du fait que l'imparfait ne constitue pas directement un temps du passé mais qu'il implique plutôt la durée et l'itération, Maingueneau suppose que le niveau des procès est ouvert et contemporain d'un repère passé.⁸³ L'imparfait est un élément essentiel autant pour la description que pour la

⁸⁰ Weinrich, Harald: "La mise en relief", *Le temps : le récit et le commentaire*. Paris: Seuil, 1973, p. 107

⁸¹ Ibid., p. 109

⁸² Maingueneau, Dominique : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Nathan, 2001, p. 57

⁸³ Ibid.

dynamique narrative, ou l'alternance entre ce que Weinrich appelle *l'arrière-plan* et le premier plan. D'un autre côté, le passé simple (ou le passé composé qui est le temps analogue de Sarraute) s'appuie sur le récit et sur ce qui est ponctuel : c'est également ce temps qui assure la progression de l'histoire et l'ordre narratif, soit ce que Weinrich situe au *premier plan*. Tandis que le passé simple est plus relatif à l'énoncé, le passé composé se distingue de celui-ci surtout par le repère déictique voire le trait de « coïncidence entre l'énonciation et l'univers narré. On en a eu une claire illustration avec le monologue intérieur, qui repose précisément sur la fiction d'une fusion du narré et de sa narration. »⁸⁴ On constate alors que les formes d'imparfait sont couplées avec les formes perfectives, définissant ainsi des champs cohérents dans le texte. Même si les auteurs disposent d'une certaine liberté en repoussant ce qu'ils veulent à l'arrière-plan, la distribution temporelle est néanmoins limitée par certaines structures narratives fondamentales. Finalement, Weinrich nous introduit à une méthode qu'il appelle le *triple pas*, qui implique aussi bien une interaction qu'une succession des temps narratifs presque comme une disposition d'un texte : l'introduction et la conclusion sont dominées par l'imparfait puisqu'elles présentent respectivement le monde qui va être raconté et renferment le monde commenté, alors que le passé simple/composé domine le noyau du récit. Donc, les deux temps du passé « marquent la frontière entre monde commenté et monde raconté ».⁸⁵

3.1 Les « beaux souvenirs » en parcelles

« Dans la chambre très claire, bleue et blanche, de ma tante » (p. 36)

Dans *Enfance*, ce mélange temporel déplace l'attention de la situation d'énonciation non seulement sur ce qui rend le texte valable, mais aussi sur le fonctionnement des deux voix narratives à l'instant de la locution des événements narrés. De plus, comme nous venons de le voir, le passé composé s'adapte au monologue intérieur, et dans *Enfance*, celui-ci se manifeste non seulement parfois à travers le dialogue entre la narratrice et son double étroit, mais aussi par des commentaires par la narratrice en tant qu'adulte. Par exemple, dans le 8^e chapitre où elle révèle les « beaux souvenirs » chez son oncle Gricha, il s'agit de la narratrice qui regarde son passé et insiste sur le fait lointain et secondaire qu'« ils [les beaux souvenirs] n'étaient pas faits pour moi, ils m'étaient juste prêtés » *car*, c'est apparemment une conséquence regrettable, « je n'ai pu en goûter que des parcelles... ». Son alter ego intervient dans ce bilan et entraîne l'action en faisant une sorte de métamorphose : « – C'est peut-être ce qui les a

⁸⁴ Op.cit., p. 27

⁸⁵ Weinrich: op.cit., p. 114

rendus plus intenses... Pas d'affadissement possible. Aucune accoutumance. » Après une petite pause, la narratrice cède un peu à la mièvrerie et à l'humour commencés par un contrecoup banal et ironique : « – Oh pour ça non. Tout a conservé son exquise perfection » (p. 32). Puis elle continue en exposant son calme et charmant tableau d'espièglerie au présent jusqu'à ce que elle décrive sa maladie, une de ces maladies *contagieuses* infantiles, et le comportement insouciant de sa maman lors de cette période. Encore une fois, le récit est marqué par les points de suspension et un temps « agité » qui soulignent l'intonation douloureuse de son état physique provoqué par l'indifférence de sa mère : « C'est seulement à la fin, quand je me suis levée, quand j'allais descendre au jardin... » (p. 39). Son coénonciateur enferme le monde commenté à la façon de Weinrich et de son *triple pas*, à l'imparfait et toujours au discours direct, en constatant qu'avec cet instant saillant « – [...] se terminent les 'beaux souvenirs' qui te donnaient tant de scrupules... ils étaient trop conformes aux modèles » (p. 39). Ceci peut aussi symboliser le fait que c'étaient de prime abord des *mauvais* souvenirs et des paroles blessantes qui la poussaient vers sa vocation littéraire.

Pis encore, malgré le fait qu'une femme de chambre, envoyée par sa *tante* Aniouta, se soit occupée d'elle, la narratrice a « entendu par la porte ouverte maman disant à elle ne sait qui : « 'Quand je pense que je suis restée enfermée ici avec Natacha pendant tout ce temps sans que personne ne songe à me remplacer auprès d'elle' ». Cette énonciation égoïste et injuste est vite suivie par l'explication de la narratrice adulte : « Mais ce que j'ai ressenti à ce moment-là s'est vite effacé... » voire « – s'est enfoncé, plutôt... » (pp. 39-40) comme le corrige son double. C'est comme si elle se protégeait contre la négligence maternelle et place encore un mauvais souvenir dans son « paquet bien enveloppé » (p. 95). Puis, cette riche palette se termine, toujours par la narration rétrospective lorsque la narratrice juxtapose son commentaire au passé-présent et met le comportement maternel en relief, certes, mais aussi avec une plainte et un regret. En effet, c'est une des rares fois qu'elle exprime son ressentiment accumulé sur ce qu'aurait pu être fait, sur ce qu'on *devrait* attendre d'une maman. Simultanément, il y a une description de celle-ci :

– Probablement... assez loin en tout cas pour que je n'en voie rien à la surface. Il a suffi d'un geste, d'un mot caressant de maman, ou simplement que je la voie, assise dans son fauteuil, lisant, levant la tête, l'air surpris quand je m'approche d'elle et lui parle, elle me regarde à travers son lorgnon, les verres agrandissent ses yeux mordorés, ils paraissent immenses, emplis de naïveté, d'innocence, de bonhomie... (p. 40)

Et elle finit par songer à son désir refusé, à la maman du rêve : « et je me serre contre elle, je pose mes lèvres sur la peau fine et soyeuse, si douce de son front, de ses joues. » En bref,

c'est comme si la narratrice, bien aidée par son alter ego, se mettait dans la peau de l'enfant d'autrefois afin de ressentir ce « que les enfants perçoivent mieux encore que les adultes » (p. 58).

3.2 Le pacte et les objurgations

« les voici de nouveau, ces paroles, elles se sont ranimées, aussi vivantes, aussi actives qu'à ce moment, il y a si longtemps » (p.10)

L'introduction et la très courte conclusion sont bien unies par les différents niveaux temporels, par exemple quand le coénonciateur se méfie du projet et demande à la narratrice si elle veut vraiment « 'évoquer ses souvenirs' » ou ce que la narratrice appelle « des petits bouts de quelque chose d'encore vivant » (pp. 7, 9) et l'affirmation finale de celle-ci quand le pacte est conclu : « Rassurance-toi, j'ai fini, je ne t'entraînerai pas plus loin... [...] C'est peut-être qu'il me semble que là s'arrête pour moi l'enfance... [...] Je ne pourrais plus m'efforcer de faire surgir quelques moments, quelques mouvements qui me semblent encore intacts [...] » (pp. 276-277). Ceci dit, est-ce aussi une indication que la narratrice (l'écrivaine) clôt le thème capital de la mère, qu'elle a pu, enfin, s' « écarter d'elle » (p. 94) ?

La première scène (pp. 10-13) succède directement à l'incipit, séparée seulement par un petit espace blanc (voir ci-dessus). Même si cette scène à première vue n'est pas reliée à l'introduction, il nous semble qu'elle exprime la transition de la narratrice adulte à l'enfant par une sorte d'osmose avec le préambule. C'est comme une réitération renforcée, qui suscite également ce qui demeure dans l'ombre et ce qui *va surgir* et venir au premier plan dans le récit, avec les deux personnages qui blessent Natacha le plus. Lorsque la gouvernante, « une jeune femme assise *au fond*⁸⁶ d'un hôtel où mon père passait seul avec moi ses vacances » en Suisse, essaie d'interdire fermement à Natacha de déchirer la soie, celle-ci utilise le présent en allemand qui, dans le récit, représente le passé, mais c'est traduit en français par le futur : « 'Nein, das tust du nicht'... 'Non, tu ne feras pas ça...' ». La réplique ferme de Natacha exprime aussi le futur au lieu du présent, dans les deux langues : « Doch, Ich werde es tun. » « Si, je le ferai. » (p. 10). Point final. Hors du fait que sa contestation est rendue plus douce en utilisant le futur, une réponse supposée plus « normale » comme objection aurait été : « Doch, das tue ich. » Est-ce seulement parce que tout d'un coup la narratrice a un trou de mémoire ou est-ce plutôt pour nous inviter dans son projet que le futur est utilisé ? C'est difficile à dire, mais l'information qu'elle nous livre par la suite, « 'Ich werde es zerreißen'... 'Je vais le

⁸⁶ nos italiques

déchirer'... le mot 'zerreissen' rend un son sifflant, féroce, dans une seconde quelque chose va se produire... » (p. 11), nous offre la possibilité de penser à l'avenir et à la « voix sifflante [de la] vipère » Vera qui, de surcroît, « avait parfois les yeux d'une chatte sauvage... » (pp. 144-145). Nous avons déjà vu que cette phrase en allemand aussi évoque la déchirure soyeuse à cause de sa maman, et en même temps, elle peut exprimer l'espoir de la narratrice (ou de l'écrivaine ?) d'être capable de s'« écarter d'elle » et de « la repousser au second plan » (pp. 94, 98).

Des moments liés à son travail, à son écriture

L'image de ses vacances en Suisse continue dans la scène suivante (pp. 14-18), et c'est encore sa maman « insouciant et distraite » (p. 17) qui a fait répandre des mots qui deviennent d'abord sacrés, et par la suite, blessants. Naturellement, Natacha, de son côté, exprime une loyauté totale à sa mère, car « elle seule peut distinguer ce qui est bon pour moi de ce qui est mauvais. » (p. 16), tandis que sa maman apparemment n'a aucune confiance en son ex-mari ; elle emploie même le pronom neutre pour le désigner : « Surtout ne l'oublie pas, quand tu seras là-bas, sans moi, là-bas on ne saura pas, là-bas on oubliera, on y fera pas attention, ce sera à toi d'y penser, tu dois te rappeler ce que je te recommande... » (p. 16). Il est aussi remarquable que cette phrase commence au présent et puis continue au futur. Un signe qui indique la contemporanéité avec le passé et que la fille se retrouve à Paris avec sa maman avant de s'en aller pour passer ses vacances avec son père en Suisse.

Cette scène commence aussi au présent, et il nous paraît de nouveau que nous nous retrouvons avec Natacha dans un hôtel en Suisse. L'habitude est évoquée dès la première phrase : « Dans cet hôtel... ou dans un autre hôtel suisse du même genre où mon père passe de nouveau avec moi ses vacances, je suis attablée dans une salle éclairée par de larges baies vitrées derrière lesquelles on voit des pelouses, des arbres... » (p. 14). Le présent employé est lié au premier plan du récit, et de plus, Natacha est vue à travers les autres enfants qui l'imitent. D'un côté, c'est comme si elle est *exposée* dans la vitrine : « Ils sont groupés aussi loin que possible de moi [...] les visages de certains d'entre eux sont grotesquement déformés par une joue énorme, enflée... », et leurs gouvernantes leur ordonnent de manger et d'avalier : « arrête ce jeu idiot, ne regarde pas cet enfant, tu ne dois pas l'imiter [...] c'est un enfant fou, un enfant maniaque... » (p. 14). D'autre côté, elle nous donne aussi l'impression qu'elle est d'une certaine façon enfermée dans cette salle où elle peut seulement regarder la beauté de la nature

par les vitres, sans y pouvoir participer et en jouir – pas encore en tout cas. Les « fous » sont quand même enfermés et isolés des autres gens « normaux », et il s'avère aussi qu'elle doit prendre ses repas toute seule « après les autres ou avant... » (p. 16) à cause des réactions plaintives des parents.

Après une petite pause, son coénonciateur-témoin et objet l'interpelle en utilisant l'imparfait itératif qui représente le fond morne et l'habitude lamentable, et il nous donne à la fois une impression de vérificateur et de connaisseur de la suite : « – Tu connaissais déjà ces mots... » suivi par la réponse affirmative séparée par un bref blanc pour que la narratrice adulte puisse affirmer son état affectif en tant qu'enfant : « – Ah ça oui... je les avais assez entendus... Mais aucun de ces mots [...] ne pouvaient m'inciter à ouvrir la bouche pour permettre qu'y soit déposé le morceau de nourriture impatientement agité au bout d'une fourchette, là, tout près de mes lèvres serrées... » (p. 14-15). Et elle poursuit ce petit passage en faisant encore une transition avec l'enfant d'autrefois au passé-présent :

Quand je les desserre enfin pour laisser entrer ce morceau, je le pousse aussitôt dans ma joue déjà emplie, enflée, tendue... un garde-manger où il devra attendre que vienne son tour de passer entre mes dents pour y être mastiqué jusqu'à ce qu'il devienne aussi liquide qu'une soupe... (p. 15)

Et par le fait que la narratrice revienne au présent, c'est comme si elle ruminait actuellement les mots pour en trouver le sens. Puis, elle recule et referme cet extrait du chapitre à l'imparfait : « 'Aussi liquide qu'une soupe' étaient les mots prononcés par un docteur de Paris, le docteur Kervilly... » (p. 15). Ainsi, incitée par l'ordre qu'elle devait « mâcher les aliments jusqu'à ce qu'ils deviennent aussi liquides qu'une soupe... » (p. 15), Natacha est apparemment déjà considérée une enfant à part et se trouve sur le point d'entrer dans la folie. Notons que cette parole est de prime abord citée par sa mère, qui répandait tous ces mots mâchés, ou comme Natacha le dit : « elle m'a fait emporter cela avec moi... [...] c'est d'elle que je l'ai reçu... elle me l'a donné à garder, je dois le conserver pieusement, le préserver de toute atteinte... (pp 17-18). Or, comme d'habitude « tout s'est effacé, dès le retour à Paris chez ma mère... tout a repris cet air d'insouciance... » (p. 19).

Cependant, poussée par son double à explorer encore cette parole, la narratrice adulte s'absorbe dans le malstrom de jadis de l'enfant et se charge d'une certaine façon du rôle maternel, une maman dans laquelle on peut avoir la confiance. Lorsque sa maman, qui avait toujours sur sa fille « un tel pouvoir de suggestion » (p. 92), cite le docteur, Natacha l'interrompt au discours direct d'abord : « Tu as entendu ce qu'a dit le docteur Kervilly ? [...]

là-bas on ne saura pas, là-bas on oubliera, on n'y fera pas attention [...] promets-moi que tu le feras... – Oui, je te le promets, maman, sois tranquille, ne t'inquiète pas, tu peux compter sur moi... » (pp. 15-16). Ensuite, le cercle vicieux continue en discours indirect libre qui, d'une certaine manière, ressemble plus à une « pensée parlée »⁸⁷, à un monologue intérieur : « Oui, elle peut en être certaine, je la remplacerai auprès de moi-même, elle ne me quittera pas, ce sera comme si elle était toujours là pour me préserver des dangers que les autres ici ne connaissent pas [...] ». Par le fait que la narratrice emploie brusquement le futur, il nous semble que cette façon de mimer est encore un reflet vivant de son vécu lointain. Ceci souligne aussi le trait marquant des chapitres qui commencent *in medias res*. C'est comme si la narratrice, lors de ses vacances en Suisse, déplace son voyage du passé en arrière et nous indique qu'elle se retrouve chez sa maman à Paris, *avant* de partir « rejoindre » (p. 15) son père, toujours en Suisse. Il s'agit d'un aller retour et encore un aller simple, définitif. Aussi pourrait-on dire qu'utiliser le futur ici sert à marquer l'authenticité. L'ensemble de cet échange de discours peut, selon Maingueneau, indiquer « une sorte de rumination intérieure du narrateur, dans la conscience duquel se mêlent plusieurs voix. »⁸⁸ Ensuite, elle revient au présent et quand elle exprime son débat à l'intérieur, le rythme devient à nouveau haletant, intense et nerveux, et la question se pose de savoir si c'est pour soulager la pression toujours actuelle :

J'ai beau leur dire, leur expliquer... « Aussi liquide qu'une soupe... c'est le docteur, c'est maman qui me l'a dit, je lui ai promis... Ils hochent la tête, ils ont des petits sourires, ils n'y croient pas... – Oui, oui, c'est bien, mais quand même dépêche-toi donc, avale... » Mais je ne peux pas, il n'y a que moi ici qui sais, moi ici le seul juge... qui d'autre ici peut décider à ma place, me permettre... quand ce n'est pas encore le moment... [...] ce n'est pas encore devenu « aussi liquide qu'une soupe »... (p. 16)

À cause des mots « moi ici le seul juge... qui d'autre peut décider à ma place, me permettre... », ceci ressemble à la 47^e unité (pp. 172-175) où c'est à elle de prendre la décision de rester chez son père, nous l'avons déjà vu, et ce passage souligne ainsi sa culpabilité.

Cette scène peut être regardée non seulement comme un prolongement de l'incipit, mais aussi comme un prologue pour les images à venir : la trahison et les mensonges verbaux de sa mère qui stigmatisent son plongeon dans les ténèbres. C'est encore une façon unique de nous amener dans son univers d'anxiété et de culpabilité. Elle exprime simultanément le « tout » (p. 184) de ses sentiments en donnant une description de son père et de la relation non seulement entre eux, mais aussi avec sa mère qui incarne plus ou moins l'antipode radical de l'image paternelle. Le contraste avec son père qui « seul reste présent partout » (p. 45), son

⁸⁷ Maingueneau : p. 113

⁸⁸ Op.cit., p. 103

petit bout de lumière, est aussi marqué par le rythme plus calme et harmonieux quand la narratrice en parle. Dès qu'elle reparle de sa mère, les points de suspension reviennent, le ton s'accélère, tout devient plus précipité :

Cela me désole d'imposer ce désagrément à cette personne si douce et patient, de risquer de faire de la peine à mon père, mais je viens de loin, d'un lieu étranger où ils n'ont pas accès, dont ils ignorent les lois, des lois que là-bas je peux m'amuser à narguer [...] mais ici la loyauté m'oblige à m'y soumettre... Je supporte vaillamment les blâmes, les moqueries, l'exclusion [...] l'inquiétude que produit ici ma folie, le sentiment de culpabilité... mais qu'a-t-il de comparable avec celui que j'éprouverais si, reniant ma promesse, bafouant des paroles devenues sacrées, perdant tout sens du devoir [...] je consentais à avaler ce morceau avant qu'il soit devenu 'aussi liquide qu'une soupe'. (p. 18)

Avec cette façon d'évoquer la relation tendue entre les parents, son recul dans le temps et sa rumination des mots en examinant les *effets* qui s'ensuivent, il nous semble que ce chapitre sert comme une miniature du livre et qu'il aide à illuminer l'essentiel de ses expériences angoissées. De plus, avec les mots « mais je viens de loin, d'un lieu étranger où ils n'ont pas accès, dont ils ignorent les lois, des lois que là-bas je peux m'amuser à narguer » (p.18), la narratrice sous-tend l'impression que c'est l'écrivaine qui nous parle. Dans l'article intitulé "Aussi liquide qu'une soupe", Lejeune propose qu'il s'agit plutôt d'« une genèse fictive à sa propre réelle genèse »⁸⁹, et ainsi il suit ce que Françoise Asso avance. Après qu'il a eu le « plaisir » d'étudier les brouillons pour ce chapitre et a pu discuter avec Nathalie Sarraute, il signale ce même mélange entre ses expériences vécues et la fiction que pratiquait Woolf en créant ses romans : « – Je remarque surtout qu'au cours de cette discussion, jamais elle ne m'a dit avoir employé tel mot tout simplement parce que c'était ça que sa mère avait dit... »⁹⁰. Donc, nous venons de le voir ci-dessus, il s'agit aussi du *travail innovant* de l'écrivaine dans cette scène et dans le livre.

3.3 Des larmes tarries d'autrefois

« mon air désolé a dû encore cette fois les agacer » (p. 260)

Pour revenir un peu sur quelques passages dans le livre, il est bien intéressant de voir que dans les séquences où sa mère est évoquée, l'alternance entre les niveaux temporels est beaucoup plus fort, intense et émouvant que dans la plupart des séquences présentant son père. En ce qui concerne Véra, le phénomène est similaire dans les premières scènes après l'emménagement chez elle et papa à Paris. Le jeu d'alternance est bien renforcé par les points de suspension qui marquent ses blessures profondes ; ces scènes s'apparentent aux crescendo qui font résonner « toujours cette même crainte » « de l'abject renoncement à ce qu'on se sent

⁸⁹ Lejeune : "Aussi liquide qu'une soupe", *Revue des sciences humaines*, n° 217, 1990-1, p. 63

⁹⁰ Op.cit., p. 86

être » et ces « quelques mouvements encore intacts » (pp. 9, 63 et 277), et elles réalisent ainsi le montage des moments mémoriels. C'est comme si l'enfant tombait de Charybde en Scylla. Dans le chapitre n° 64 (pp. 247-258), l'insistance sur ces deux personnages, même si tout commence calmement et joyeusement, est portée au plus haut point. Lorsque la mère de Natacha, deux ans et demi après la séparation, trouve *enfin* qu'il est temps de revoir sa fille, « cette... Véra » (p. 255) prend consciemment soin d'attirer Natacha dans un piège ingénieux. Il est probable que ce soit par revanche puisqu'elle est aussi caractérisée comme « bête » (pp. 110, 190). En l'invitant avec deux amies à Versailles, dont Natacha rêvait depuis longtemps, deux jours après l'arrivée de sa mère à Paris, Véra réussit à mettre la mère dans un état atroce qui provoque son retour à St. Petersburg seulement après quelques jours avec sa fille. Dans ce contexte, il faut ajouter que cette indifférence néfaste de la mère de Natacha nous semble plutôt inconsciente, ceci faisant un peu « partie de son charme » (p. 27), tandis que Véra, visiblement, est plus manipulatrice. Cette intrigue féminine est une épreuve vraiment cruelle qui s'avère être une manoeuvre abominable et affreuse. La répercussion désastreuse pour Natacha ne fait qu'accentuer son chagrin, même si elle avoue avoir senti « l'indifférence à son égard de maman » (p. 255) :

Comment ai-je dit à maman que le lendemain... [...] je devais aller à Versailles, et que je viendrais la voir à mon retour ? Comment a-t-elle réagi à cela ? Comment s'est passée cette journée avec Véra, Claire et Lucienne ? Je n'en ai rien retenu... Où était mon père ? Il n'aimait guère ce genre de sorties, rarissimes d'ailleurs, le dimanche. Il a dû rester à lire dans son fauteil... (p. 256)

Avec son père, son « rayon de soleil », toujours présent, mais cette fois placé au fond, la narratrice adulte continue la présentation de sa maman froide, insouciant et peu docile, dont l'attitude narcissique est également revêtue d'un caractère infantile. Le passé composé évoque aussi une certaine distance par rapport aux faits, il nous semble que la sensation d'être rejetée a laissé des traces qui font toujours mal pour la narratrice. De plus, les paroles telles que « Je n'en ai rien retenu... », « Je ne peux qu'imaginer, » et « Je n'en sais rien » (pp. 256-257) soulignent son désespoir. C'est comme si elle était jetée dans le néant. Le déferlement des points de suspension marque aussi son émotion étouffée de l'injustice et de l'abandon. Comme d'habitude, sa maman, ne descendant jamais de sa position céleste, ne faisait aucun effort de compréhension:

[...] elle m'a annoncé qu'elle allait partir, rentrer en Russie le soir même, elle avait déjà retenu sa place dans le train... Mais en dehors de cela [...]... Je ne peux qu'imaginer, l'ayant mieux connue depuis, sa froideur calme, cette impression qu'elle donnait d'invincibilité, comme si elle avait elle-même reçu une impulsion à laquelle il lui était impossible de résister... c'est ce que mon père, au moment où elle le quittait, a dû ressentir... je l'ai compris beaucoup plus tard, grâce à quelques mots qu'il m'en a dit en parlant non pas d'elle, mais de 'ces êtres qui'... il n'y avait aucun moyen de l'atteindre... je la sentais déjà là-bas, très loin de moi. [...]

Je devais être médusée par l'étonnement. Écrasée sous le poids de ma faute, assez lourde pour avoir pu amener une pareille réaction. [...] Je n'en sais rien. » (p. 257)

La mère quitte sa fille « comme ça » en laissant le dernier coup de poignard, les ultimes mots offensifs derrière elle : « C'est étrange, il y a des mots qui sont aussi beau en russe, le mot 'gniev' », et l'explication de la narratrice suit : « et comme en français 'courroux' est beau... c'est difficile de dire lequel a plus de force, plus de noblesse... elle [sa maman] répète avec une sorte de bonheur 'Gniev'... 'Corroux'... [...] Dieu que c'est beau... ». En prenant Dieu comme témoin, sa fille ne peut que consentir (p. 258).

On ne sait pas si le père avait été au courant de cette « agréable » balade justement ce jour-là, mais par le fait qu'il connaissait assez bien son ex-femme et ses « caprices » lunatiques, nous nous doutons qu'il aurait dit non. Pour en finir avec ce sentiment de culpabilité et de désarroi, la mère écrit une lettre à son ex-mari en l'accusant d'avoir « réussi à faire de Natacha un monstre d'égoïsme. Je vous la laisse... ». Et le récit se termine dans un présent qui fixe l'instant en nous livrant l'image d'un éblouissant papa de jadis, pour une fois apparemment en train de sortir hors de ses gonds. Sa rage est bien compréhensible certes, mais nous nous demandons néanmoins si son choix de montrer cette lettre à sa fille est nécessaire. Admettons toutefois que cette image fait un peu sourire dans toute cette détresse :

mon père m'arrache la lettre des mains avant que j'aie fini de la lire, il la froisse, il l'écrase dans son poing, il la jette loin de lui, il émet une sorte de craquement qui montre qu'il est sur le point d'éclater d'indignation, de fureur... Haa... (p. 258)

La relation un peu tendue que Natacha aura vraisemblablement avec sa mère est évoquée dans la prochaine scène qui effectivement sert de prolepse puisque cette deuxième visite de sa mère aura lieu trois ans après (en juillet 1914), et donc deux ans après que son récit des « beaux souvenirs » est fini. Même dans cette scène, aussi jolie qu'elle paraisse à première vue, le tambour annonce non seulement la guerre, mais aussi la désolation de Natacha quand elle voit la joie que sa maman éprouve à l'idée de revoir Kolia :

Je l'ai accompagnée à Royan, au train... j'étais déchirée... et ce qui me déchirait encore davantage, c'était sa joie qu'elle ne cherchait même pas à dissimuler... ce beau voyage jusqu'à Constantinople... et puis la Russie et Pétersbourg et Kolia... comme il devait l'attendre... comme il devait être inquiet...
Quand je suis revenue dans la villa que mon père et Vera avaient louée [...] mon air désolé a dû encore cette fois les agacer, mon père était plus froid avec moi que d'ordinaire et Vera plus sifflante encore, plus vipérine qu'elle ne l'était assez souvent dans ce temps-là. (p. 260)

Constatons tout simplement que l'histoire se répète. Certains aiment tant regarder leur nombril et n'auront jamais la capacité ni d'essayer de comprendre autrui ni de penser aux blessures de l'âme que leur comportement peuvent entraîner.

Pour terminer, il est intéressant de voir deux « phrases » qui se répètent tout au long du livre, notamment « le seul/la seule qui me reste/subsiste » et « tout s'est effacé/enfoncé ». Cette répétition souligne l'impression qu'il s'agit plutôt d'incidents et de paroles que la narratrice a *vécus* lors de son enfance, lorsqu'elle tente désespérément d'avoir le sentiment d'être aimée par sa maman. Comme nous venons de le voir avec la parole « aussi liquide qu'une soupe » (p. 15), les paroles ne devaient pas être littéralement prononcées comme la narratrice nous les présente, mais l'essentiel est *comment* elles étaient reçues par l'enfant et comment elle les emploie dans son travail comme écrivaine.

À notre avis, la scène la plus frappante à cet égard est la scène principale où les « idées » de Natacha l'obsèdent, et avec son « esprit de l'escalier » (p. 96), c'est à elle de monter l'échelle pour arriver au bout de son âme où son inspiration se cache.

4. L'enfance d'*ENFANCE*⁹¹

« je ne peux pas à ce point m'écarter d'elle » (p. 94)

Nous venons de voir que la structure et le thème d'*Enfance* concernent simultanément quelques images de sa propre enfance et l'enfance des tropismes. Lorsque Nathalie Sarraute explique ce que c'est qu'un point universel, elle évoque ainsi les lieux communs en exposant quelques fragments de son enfance. Essayons alors de comprendre comment elle a eu sa vocation littéraire et étudions l'image maternelle et le détachement progressif de la maman. Le chapitre qui montre à la fois l'enfance des tropismes et la naissance d'une écrivaine est avant tout le n° 22 (pp. 91–103), l'un des cinq chapitres plus long que les autres. Dans ce chapitre, la petite Natacha se trouve toujours avec sa mère à St. Petersburg. Elle est complètement obsédée par ses idées sur sa relation avec sa maman, une sorte de folie probablement causée par ses expériences déjà assez douloureuses pour un enfant. Elle souffre apparemment à cause de ses parents divorcés qui ne se parlent plus, et il est impossible de ne pas percevoir le fait qu'il n'y ait aucun contact entre ses parents et l'effet du divorce sur la petite fille. L'influence de sa mère pèse lourdement sur la petite, mais on est surtout frappé par son absence dans tout le récit, et spécialement par sa distance et son manque d'empathie envers son enfant.

De plus, dans l'ère de la psychanalyse, est-ce possible d'imaginer que les expériences de son enfance et ce chagrin provoqué par l'abandon de sa maman, ont véritablement poussé Natacha à devenir une écrivaine remarquable du XX^e siècle, même si elle a commencé assez tard? On va voir l'importance de ce chapitre, non seulement dans ce livre, mais aussi en ce qui concerne la vocation de Nathalie Sarraute comme écrivaine.

4.1. L'apparence maternelle

« Une grande personne avec l'air désinvolte, insouciant, le regard impassible » (p. 90)

Sa mère, une écrivaine russe, talentueuse sans doute, mais qui nous donne l'image d'une dame qui malheureusement se distingue surtout par son égocentrisme pur, et d'une maman absolument négligente. C'est littéralement déchirant de voir à quel point on peut être si indifférent, et nous nous demandons comment la petite fille se remet de tous les coups qu'elle reçoit, en premier lieu de sa mère.

⁹¹ Après avoir donné le titre à ce chapitre, j'ai remarqué que Philippe Lejeune emploie la même expression dans son article "*Aussi liquide qu'une soupe*", p. 64

La narratrice ne nous donne que peu de renseignements sur sa mère. C'est plutôt à travers des faits réels et des sensations qu'elle se rappelle à peu près 70 ans plus tard que l'image obscure et artificielle de sa mère nous est livrée. L'ambiance en ce qui concerne cette relation contrastée est généralement diffuse, grisâtre et brumeuse, et on n'arrive pas à y voir une description concise de sa mère. D'une certaine façon, elle ressemble à une poupée, belle mais raide. Elle nous fait aussi penser à une silhouette. La seule impression concrète qui nous reste de sa figure est sa *beauté*, dont elle est très consciente, et le fait qu'elle semble se croire presque toute-puissante.

La poupée

La poupée est évoquée plusieurs fois avant ce 22^e chapitre, soit comme image de sa maman de rêve : « et je me serre contre elle, je pose mes lèvres sur la peau fine et soyeuse, si douce de son front, de ses joues » (8^e chap., p. 40), soit comme une description de sa maman « réelle » et indifférente : « Mais je me sens pas très à l'aise avec elle. Et avec le temps ça ne s'arrange pas. [...] elle est toute dure, trop lisse, elle fait toujours les mêmes mouvements [...] articulés à son corps raide. » (9^e chap., p. 49). Nous avons déjà vu que sa mère probablement est comparée avec « une statue » (p. 20 et ci-dessus dans mon texte), et ceci renforce notre impression d'une maman figée, à l'air hautain.

Puis, cette relation ambiguë de dépendance à sa mère est aussi évoquée par la description de son ours Michka. Même s'il n'est pas mentionné dans ce 22^e chapitre, nous estimons qu'il est assez important pour montrer la dualité maternelle. Nous venons de voir qu'il est qualifié des mêmes adjectifs que Natacha emploie pour décrire la peau de sa mère, « soyeux, tiède, doux, mou » (p. 49), mais il a sur elle l'avantage de la proximité permanente dont Natacha rêve : « Il dort toujours avec moi », « à côté de moi » et « près de moi » (pp. 49-50), et alors il nous semble qu'il incarne surtout son papa : « Il n'y a que lui qui me soit vraiment proche, Michka, mon ours en peluche [...] » (p. 49). Un autre signe se trouve dans le chapitre suivant (p. 104), qui est à moitié consacré à son confident compagnon et la sécurité qu'il lui offre lorsqu'elle se prépare pour retourner « à Paris, chez papa... ». L'autre moitié est en contraste avec ce calme qui règne quand elle parle à son ours, car celle-ci manifeste la réaction féroce de sa maman quand Natacha raconte son retour à son ours, et « qu'il y aura une autre maman... » (voir ci-dessus).

Cependant, dans la seule scène (la 10^e, pp. 55-56) où les parents du papa sont présentés, c'est actuellement à Natacha d'être comparée avec une poupée : « La calèche s'arrête devant le perron d'une grande maison en bois, papa me dégage des couvertures où je suis enfouie, il me prend dans ses bras, je suis toute petite, j'ai mon manteau de velours blanc si beau qu'on me dit que dedans je suis une 'vraie poupée' » (p. 55). C'est sans doute une image assez souvent utilisée en parlant d'une toute petite fille, mais par le fait que la narratrice raconte sa réaction quand son cher papa parle à ses parents « d'un air furieux... », nous nous demandons pourquoi ce souvenir est le seul qui lui soit resté de ses grands-parents « si doux, si vieux... ». Natacha est si « choquée » qu'elle « reste figée » (p.55) et demande une explication à son père. Est-ce possible que cette réaction traumatisée soit en relation avec la très courte scène après le 22^e chapitre où les mots blessants de sa mère la rend « muette, comme pétrifiée. » (p. 104) ? Et que ceci implique encore un éclaircissement sur son début tardif comme écrivaine ? Dans ce contexte, rappelons son souvenir dans le 20^e chapitre avec « l'oncle » (p. 84) chez lequel sa maman l'emmène pour lui montrer le « long roman » (p. 83) que Natacha a écrit, car son jugement manifestement dur : « Avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe... » (p. 85), la laisse dans un état ébranlé et Nathalie admet qu'elle a dû attendre longtemps avant de se mettre à écrire. Or, il faut ajouter que ce long roman dont il s'agissait *ressemblait* aux oeuvres romanesques de sa maman, et ainsi peut-on dire qu'il l'a, au moins indirectement, sauvée d'écrire de la même manière répétitive et démodée que celle de sa maman. Cette tendance à imiter peut aussi être un signe du besoin viscéral d'être aimée et acceptée par la mère.

Comme tous les autres chapitres, le 22^e commence *in medias res* et présente d'abord calmement la beauté de la poupée qui en même temps peut incarner celle de la mère : « Comme elle est belle... je ne peux m'en détacher » (p. 91), puis la narratrice poursuit sa contemplation en essayant d'expliquer ce que c'était que la beauté. C'est comme le calme avant la tempête, car la petite Natacha se sent mal « à l'aise » (p. 49) avec sa mère, et dans le texte en question, elle compare celle-ci à cette poupée, qu'elle trouve plus belle que maman. Pis encore, elle ose le dire : « Je trouve qu'elle est plus belle que toi »... (p. 95), et effectivement, c'est elle, Natacha, qui se confond avec sa mère en rêvant d'une réponse et une réaction tout à fait normales, pareil à ce qu'on aurait pu attendre d'une maman :

et elle va se pencher, souffler dessus, tapoter, ce n'est rien du tout, voyons, comme elle extrait délicatement une épine, comme elle sort de son sac et presse contre la bosse pour l'empêcher de grossir une pièce de monnaie... « Mais oui, grosse bête, bien sûr qu'elle est plus belle que moi »... et ça ne me fera plus mal, ça disparaîtra, nous repartirons tranquillement la main dans la main... (p. 95)

Notons ici qu'elle exprime la réaction attendue en utilisant le futur, mais que la « réponse » imaginée est au présent au discours direct. De plus, cet extrait nous paraît une sorte de mélange entre le discours indirect libre et le monologue intérieur où la narratrice exprime sa pensée sur la sensation lointaine qu'elle a dû ruminer. C'est de prime abord cette modeste parole, pleine d'espérance et de douce illusion: « ce n'est rien du tout, voyons » qui attire notre attention et nous fait penser à cette association, car cette parole devrait normalement être de sa maman, et non pas de Natacha.

La réaction méprisante et négative de la part de sa mère ne se laisse pas attendre : « Mais maman lâche ma main, ou elle la tient moins fort, elle me regarde de son air mécontent et elle me dit : 'Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle.' » (p. 95) Cette énonciation véhémement d'une pseudo-loi nous paraît un échec total pour la narratrice, et aussi un épisode qui insiste sur la supériorité imaginée de sa mère, en montrant d'une part qu'elle est incomparable, et d'autre part sa cruauté pure.

Ensuite, le fait qu'elle compare sa propre mère à une poupée peut, à première vue, paraître un peu bizarre. Le jeu est quand même une activité normale et commune, même nécessaire, pour un enfant ; mais, au lieu d'agir et de l'aider pour que sa fille aille jouer avec les autres enfants, la mère lui reproche plutôt de « traîner derrière elle » (30). Et ce qui est plus grave encore, elle ne rentre jamais dans le jeu de sa fille. Alors, dans sa solitude, la fille dédouble son jeu : en même temps qu'elle entre dans un jeu normal pour une petite fille, elle joue aussi le rôle qu'aurait dû jouer sa mère. La signification du jeu qui est évoquée, sert à traduire la relation qu'entretient Natacha avec l'être dont il est le substitut.

Par son apparence belle, mais figée, non naturelle et distante, la fonction de la poupée correspond ainsi à l'indifférence et à l'inaccessibilité maternelles. L'enfant a jusqu'à présent ressenti et accepté l'adoration dont sa mère profite, « je ne m'étais jamais demandé si maman était belle. » (p. 94) dit-elle, mais grâce à la vue de cette poupée contemplée dans la vitrine, elle se réveille et se demande *ce qu'être belle veut dire*. C'est véritablement la poupée qui force l'enfant à poser sur sa mère son premier regard critique : « Son regard était assez étrange... fermé et dur parfois et parfois vif, naïf... Souvent comme absent... » (p. 94). Poussé par son double, cette réaction est pourtant vite assortie d'un sentiment de sacrilège, et elle continue un peu plus bas, toutefois en admettant que sa mémoire n'est pas tout-à-fait précise :

Et je ne sais toujours pas ce qui m'a poussée ce jour-là à m'emparer de ce « Elle est belle » qui adhérerait si parfaitement à cette poupée de coiffeur, qui semblait être fait pour elle, et à la transporter, à essayer de le faire tenir aussi sur la tête de maman.[...] seul m'est resté le malaise, la légère douleur qui l'a accompagnée et sa phase ultime, son aboutissement quand j'ai vu...[...]...c'est évident, c'est certain, c'est ainsi : Elle est plus belle que maman. (p. 94)

En tenant compte que la poupée est évoquée plusieurs fois, disons qu'elle représente non seulement la rigidité de sa maman, mais aussi une figure emblématique qu'il faut « démasquer ». Pour voir son propre moi, ordinairement enfoui et dissimulé, ce travail de découverte est nécessaire. Il s'agit donc d'une sorte de « dégagement » en grattant les apparences afin que la « vérité », voire la vraie beauté, apparaisse. Dans ce cas là, la « vérité » signifie une maman trop égoïste et négligente, et la poupée peut aussi incarner le mauvais sentiment que Natacha a éprouvé envers sa maman par le fait qu'elle a visiblement mis beaucoup de temps pour admettre ce que son double lui déclare, à savoir que sa maman manque de bonté et qu'elle « n'essayait jamais [...] de se mettre à [sa] place... » (p. 27). De plus, nous allons voir que c'est plutôt sa tante Aniouta, pleine de tendresse et de prévenance, qui représente la vraie beauté (voir ci-dessous).

De même que dans le 2^e chapitre (voir ci-dessus), il nous semble que l'essentiel dans cette citation est de montrer ce sentiment de sacrilège et la conséquence qui en découle, soit, comme elle nous signale au passé composé qui néanmoins implique le présent : « seul m'est resté le malaise, la légère douleur qui l'a accompagnée [...] », tandis que sa reconnaissance sur la beauté et le comportement maternel est poussé vers l'arrière-plan. Natacha ne parviendra jamais à remonter cette échelle problématique vers sa mère, et commence à avoir des idées. Les idées qui lui sont imposées par sa mère, nous l'avons déjà vu, sont évoquées déjà dans la première scène, avec la gouvernante allemande dans un hôtel en Suisse.

4.2. Les idées

« Les idées arrivent n'importe quand, piquent, tiens, en voici une [...] j'ai mal » (p. 99)

Tandis qu'en Suisse, ses idées commencent avec une *déchirure de la soie*, elles se transforment maintenant, à St. Petersburg, dans un *déchirement de soi*. Après ce constat que la poupée est plus belle que maman, l'image maternelle devient tellement aigre qu'il est inévitable que Natacha entre dans la folie. Son alter ego essaie cependant, en premier lieu, de défendre la mère : « – Il est probable qu'elle s'était mal exprimée. Ce qu'elle avait sans doute voulu dire était : Un enfant qui aime sa mère ne la compare jamais à personne. » (p. 96).

Après le consentement de la narratrice, son alter ego continue, et cette fois il la force à voir la

réalité, même si elle est cruelle et déchirante: « – Et aussi ce qui avait dû l’agacer, c’est que tu l’avais tirée d’où elle se tenait... au-dehors, au-delà, et que tu l’avais poussée parmi les autres, où l’on compare, situe, assigne des places... » (p. 96). Or, la narratrice insiste sur l’impossibilité qu’à cette époque là, une fille de 8-9 ans aurait pu discerner un autre sens dans les mots que sa mère avait utilisés, et elle en tire un bel avantage, parce que les enfants ont normalement mal à distinguer ce double sens d’un discours, nous l’avons déjà vu. À ce propos, nous nous demandons pourquoi il fallait décoder ce qu’a voulu dire la maman. Car, on aurait attendu que la maman elle-même devrait être capable de s’exprimer d’une façon assez claire et accessible à sa fille. Est-ce là encore une indication de la mauvaise relation qu’il y avait entre les deux et que la maman n’essayait jamais de la comprendre ? Une relation maman-fille devrait normalement être assez proche, surtout quand la fille est encore petite.

Ensuite, son jeu d’enfance se transforme en un jeu de mot d’écrivaine, et, par son choix expressif de mots, qui aussi soulignent le caractère universel, comme « un », « vrai » et « enfant », et de plus, par la force, l’intensité et la répétition de ceux-ci, elle persévère sur ce traitement douloureux et rude de sa mère. C’est comme une transgression de l’idée fixe qui se trouve plus dans la sensation que dans l’intellectualité. Le rythme devient si agité et frappant qu’il nous fait penser à un ruisseau qui se transforme en torrent. Le résultat en est, naturellement, non seulement la culpabilité de Natacha, mais aussi qu’elle se sent *différente* des autres enfants. Elle est véritablement jetée dans le néant noir de la souffrance et de la solitude. C’est comme si on peut entendre sa résignation et son désespoir. Ça bouscule... :

– Mais cela, je n’étais pas capable de le discerner, les mots qu’elle avait employés le masquaient. Elle avait dit : ‘Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n’est plus beau qu’elle.’ Et ce sont ces mots qui ressortaient, ce sont eux qui m’occupaient... Un enfant. Un. Un. Oui, un enfant parmi tous les autres, un enfant comme tous les autres enfants. Un vrai enfant empli des sentiments qu’ont tous les vrais enfants, un enfant qui aime sa mère... Quel enfant ne l’aime pas ? Où a-t-on jamais vu ça ? Nulle part. Ce ne serait pas un enfant, ce serait un monstre. Ou alors elle ne serait pas une vraie mère, ce serait une mâtresse. (pp. 96-97)

Faute de douceur intérieure et par son comportement léger, inhumain et insupportable envers sa fille, cette comparaison de la mère à une mâtresse est franchement juste, mais c’est Natacha qui se sent coupable et elle passe par l’autosancion et l’autodestruction dans l’enfer. Le mot « mâtresse » nous renvoie aussi au conte de fées, mais par malchance, les fées appartiennent aux récits merveilleux et ne peuvent pas intervenir dans le monde de la petite fille. À leur tour, les contes de fées nous rappellent leur monde onirique, l’irréel. Enfin, les idées mettent certainement en évidence la singularité de l’enfant, un trait édifiant pour une autobiographie,

mais elles montrent aussi le dilemme de l'enfant qui n'arrive pas à s'en sortir et par conséquent entre dans la psychose.

Sa deuxième idée, celle que sa maman a une peau de singe, souligne ses doutes et ses soupçons de la beauté maternelle, et de nouveau, elle crie au secours, et de nouveau, la même scène qu'avec la poupée se répète. Elle entre dans ses rêves pour que maman vienne l'apaiser et qu'elles s'en amusent et rient ensemble, et même si son alter ego intervient et suggère que sa « réponse » est imaginée *maintenant*, au moment de l'écriture, la narratrice s'appuie sur sa mémoire et insiste sur le fait que c'était quelque chose de cet ordre qu'elle attendait : « Eh bien, j'en suis ravie. Tu te souviens comme ils étaient mignons ces petits singes. » (pp. 99-100). Encore une fois, une chute blessante, un coup déchirant ; sa mère montre son vrai visage où percent sa méchanceté et son agacement : « Mais maman a un rire méprisant et elle me dit : Eh bien, je te remercie... On n'est pas plus gentil... ». (p. 100) D'une certaine manière, il s'agit déjà d'une rupture de la part de sa mère réelle : l'enfant se trouve abandonnée *avant* l'abandon réel.

Sa troisième idée se distingue néanmoins un peu des autres, par le fait que la bonne, Gacha, y soit impliquée. Natacha apprend que sa mère est avare envers Gacha, mais au contraire de sa mère qui a déjà trahi sa fille une fois, Natacha inverse les personnages et met en scène un rôle maternel. C'est l'enfant, qui, pleine de tendresse et soins affectueux, est incapable de trahir la bonne, et ainsi elle garde cette idée pour elle-même. Il s'agit alors plutôt d'une question de morale. L'enfant commence non seulement à se douter de l'amour même de la part de sa mère, mais aussi de sa propre raison. Natacha est maintes fois poussée par sa mère et, de plus, dès qu'elle arrive à ce niveau à travers le jugement et la critique éveillés sur sa mère, les idées hantent l'enfant partout et n'importe quand : « Les idées arrivent n'importe quand, piquent, tiens, en voici une... Elles sont ainsi maintenant, ces idées, elles se permettent n'importe quoi. » (p. 99) Les symptômes des idées sont plutôt de l'ordre de la possession, et à la page 100, la narratrice nous livre son angoisse et désespoir de jadis : « Le mal était en moi. Le mal m'avait choisie parce qu'il trouvait en moi l'aliment dont il avait besoin. Il n'aurait jamais pu vivre dans un esprit sain et pur d'enfant comme celui que les autres enfants possèdent. » Et analogue aux idées qui piquent, il nous semble que les mots employés par la maman brisent le cœur de Natacha.

La seule solution est donc de séparer l'enfant de sa mère, et celle-ci accepte finalement que sa fille aille rejoindre son père, pour un séjour qui, d'abord temporaire, s'avérera au bout d'un certain temps définitif. Retrouver son père et la loi paternelle signifie donc, nous l'avons vu, qu'elle reprend le langage symbolique qui lui permet de sortir de sa psychose et de son état hystérique. En bref, le passage du foyer maternel au foyer paternel est essentiel pour regagner son équilibre mental et un sens de la vie.

4.3. La naissance d'une écrivaine ?

« je ne peux pas à ce point m'écarter d'elle » (p. 94)

Dans son étude sur *Enfance*, Monique Gosselin indique que ce chapitre sert de genèse pour Nathalie Sarraute. Cette idée est davantage développée dans l'article, « La mère abandonnée », par Françoise Asso, où elle suggère que l'histoire dans *Enfance* est le résultat, ou plutôt « la résultante, de deux histoires différentes : histoire d'une passion et histoire de la naissance de l'oeuvre »⁹². Asso dit que ce lien entre la mère et la naissance de l'oeuvre est l'objet central des « idées » et fonctionne, proprement dit, comme *l'enfance des tropismes*, ou bien, comme la source de souffrance qui sert de scène originelle. C'est surtout cette première idée, celle que la poupée contemplée est « plus belle que maman » (p. 94) qui entraîne l'action du chapitre : idée non seulement intolérable et sacrilège, mais aussi toute prête à se dissiper si la maman consent de se pencher dessus comme elle le fait pour « une écorchure, une écharde, une bosse... » (p. 95). Asso continue :

On voit ainsi se constituer ce qui deviendra un rapport (le porteur de tropismes rejeté [...]), mais qui apparaît dans *Enfance* comme une somme de douleurs d'abord distinctes et qui vont peu à peu s'enchevêtrer, s'aggraver l'une l'autre. [...]⁹³

et alors, « c'est sur cet *abandon* » répété et confirmé de la mère, « que le chapitre revient de manière lancinante »⁹⁴.

C'est ce qui mène Nathalie Sarraute à sa vocation littéraire : à écrire pour essayer de s'en libérer, parce que « je ne peux pas à ce point m'écarter d'elle », explique-t-elle à la page 94. Un ensemble de mouvements que l'on peut isoler, déplacer, reprendre, avec lesquels on peut jouer : le thème édifiant de la mère absente apparaît donc – à proprement parler – comme la composition d'une première scène qui révèle une véritable origine pour quelques-uns de ses livres antérieurs. Asso pense surtout à *Marterau*, *Le Planétarium* et *Entre la vie et la mort* qui

⁹² Asso : p. 81

⁹³ Op.cit., p. 82

⁹⁴ Op.cit., p. 83, nos italiques

exposent aussi la solitude et la fusion qu'elle cherche, mais rejette, dans ses oeuvres. Selon Asso, c'est incontestablement la version de *Marterau* qui correspond le plus avec celle d'*Enfance*, lorsque le narrateur sent se rouvrir « la vieille fêlure jamais bien ressoudée »⁹⁵ : fêlure, déchirure de l'enfance, renvoyée à ce qui jouerait une première et unique scène, la dernière des idées, celle qui ne saurait, même en rêve, se partager. Ou comme la narratrice admet elle-même lorsque son double, qui se distingue d'ailleurs par ses métamorphoses dans ce chapitre, encore une fois la pousse en cherchant « cet instant » (p. 92) : « – Avoue que tu ne l'as pas fait souvent... ». Et la réponse suit, comme d'habitude après un blanc pour marquer qu'elle est allée plus loin dans son âme, pour restituer ce qui reste informulé, soit l'innomable:

– C'est vrai. Et je ne m'y arrêtais jamais longtemps... je m'imaginai vaguement que cette importance que j'avais semblé attacher à l'idée de « beauté » avait dû me venir de maman. Qui d'autre qu'elle aurait pu me l'inculquer ? Elle avait sur moi un tel pouvoir de suggestion. [...] C'est de là que cela m'était venu, ce malaise, cette gêne...

Et puis, il nous semble que c'est plutôt l'écrivaine qui entre en scène : « Mais à *présent*⁹⁶ que de toutes mes forces je cherche, je ne parviens à entendre maman faire allusion à la 'beauté' qu'à propos de ma tante : 'Aniouta est une vraie beauté' [...] ou encore lorsqu'elle disait d'une de ses amies dont tout s'est effacé [...] » (p. 92). Rappelons que c'est effectivement cette tante qui incarne une figure maternelle attentive et soigneuse dans le 8^e chapitre, où la narratrice évoque l'un de ses très rares « beaux souvenirs [qui malheureusement] étaient trop conformes aux modèles... » (p. 39). Il s'agit d'une tante de cette douceur et bienveillance intérieure qui constituent la vraie beauté et dont la petite fille rêvait.

Pour conclure ce chapitre, la construction en syllogisme sur la beauté maternelle pousse la narratrice à la culpabilité et au chagrin. En effet, tous les enfants qui aiment leur mère « doivent » la trouver belle, ce qui est le cas au début du chapitre. Puis, elle constate que sa mère n'est pas belle, en arrive à douter de l'affection qu'elle lui porte et de celle de sa mère à son égard. Ce mouvement ternaire aboutit à un univers de psychose, et cette dialectique l'amène au constat que la beauté de sa mère n'est qu'extérieure et qu'ainsi elle doit s'arracher du sacrilège maternel. Natacha rejette, de ce fait, sa maman omnipotente et seulement « délicieuse à regarder » (p. 93) et prend en compte la beauté intérieure dans son jugement esthétique. Enfin, elle apprend à distinguer le Bien à travers le Mal. En ce sens, ce chapitre est primordial non seulement pour son autobiographie *Enfance*, mais également pour l'ensemble de son oeuvre et sa vocation littéraire.

⁹⁵ Op.cit., p. 84

⁹⁶ Nos italiques

5. Des instants isolés

J'imite comme je peux ce ton que j'avais [...] J'essaie de faire revenir... (p. 135)

Nous venons de voir comment Nathalie Sarraute crée en général ses oeuvres grâce à son style singulier et à l'aide des tropismes, ainsi qu'à quel point la structure et le temps sont essentiels dans *Enfance*. Supposons aussi qu'avec ce bon mélange de fictionnel et de factuel, il est plus simple de montrer plus de soi-même, de son moi profond. Nous nous demandons donc comment elle utilise la forme pour montrer les ondes incessantes entre la « réalité » et le « mensonge » qui se cachent derrière les tropismes, pour faciliter leur franchissement de limites afin d'atteindre les profondeurs du moi ? Ensuite, comment présente-t-elle le déroulement temporel et tous ces instants qui provoquent et poussent l'action en avant d'une façon vivante et visuelle à la façon d'une représentation théâtrale, comme des tableaux ou comme des séquences cinématographiques ?

Disons que ces images ont un rôle fondamental. Grâce à leurs descriptions Sarraute peut faire voir son propre imaginaire, peut se pousser dans l'abîme et trouver le sens à travers la forme de l'oeuvre. Selon Alain Robbe-Grillet, une oeuvre d'art « est une forme vivante : elle *est*, elle n'a pas besoin de justification. »⁹⁷ Et ainsi sa vérité et son sens résident « dans la forme »⁹⁸. Ceci implique aussi qu'une oeuvre crée sa « propre réalité »⁹⁹ ou un monde propre à elle-même. En tenant compte du fait que Robbe-Grillet appartenait au même groupe d'auteurs que Nathalie Sarraute (voir ci-dessus), il est intéressant de voir qu'en dépit de beaucoup de similarités dans l'évolution littéraire de ces deux auteurs, ils ont un style plutôt différent, contrasté. Dans son ouvrage intitulé *Instantanés*, Robbe-Grillet a rassemblé six textes ou nouvelles où il cherche des situations particulières qui sont propices à la production de l'instantané et où il peut *raffiner* la technique afin de les décrire. Or, qu'est-ce qu'un instantané ? Certes, c'est quelque chose qui ne dure pas, mais auparavant ce terme était aussi utilisé pour désigner les photographies qui sont obtenues « par une exposition de très courte durée »¹⁰⁰.

⁹⁷ Robbe-Grillet, Alain : *Pour un nouveau roman (PUNR)*, Paris : Les Éd. de Minuit, 1961. P. 41

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Op.cit., p. 132

¹⁰⁰ Le Petit Robert : p. 1377

5.1. La régularité ponctuelle

« ses lignes de poussière grise, qui s'enroulent imperceptiblement en spirales »¹⁰¹

Dans ce contexte, il est frappant que Robbe-Grillet décrive exprès des situations choisies, des situations facilement « figeables », comme dans la nouvelle « Le chemin du retour » (pp. 31-47) où il nous livre des instants explicitement formulés à la façon d'une exposition de photographies en série. La nouvelle est répartie par étapes et il s'agit d'au moins deux personnages, Franz et Legrand, qui viennent de faire le tour d'une île lorsqu'ils aperçoivent le flux de l'eau. À travers ces personnages qui essaient d'atteindre leur point de départ de l'autre côté de la digue qu'ils ne peuvent plus traverser, c'est comme si on pouvait visualiser l'évolution de la marée montante. Les personnages se reprochent mutuellement de n'avoir pas vu l'eau monter tout de suite, et le fait qu'ils ont été manifestement déstabilisés « un instant » simplement à cause du « changement de point de vue » (p. 34). Le développement de l'eau est indiqué plusieurs fois, d'abord « calme comme celle d'un étang » et l'eau « arrive presque en haut de la chaussée de pierre, dont la surface brune et lisse présente le même aspect usé que les roches avoisinantes. » De plus, « la chaussée se relève insensiblement pour rejoindre le chemin de terre qui traverse l'îlot [...] » (p. 35). La fois d'après, l'eau est « immobile », mais elle « arrive presque au niveau de la chaussée » (p. 37). Ensuite, l'eau est toujours « calme comme celle d'un étang », mais maintenant elle « arrive presque » au niveau des pierres qui sont devenues « brunes et lisses, recouvertes par endroit d'algues verdâtres à demi desséchés. » Il n'est pas encore possible de voir la montée de l'eau, mais « on en a cependant l'impression à cause des lignes de poussières qui se déplacent lentement à sa surface, entre les touffes de varech. » De surcroît, ces lignes « avancent avec une lenteur régulière et s'enroulent en volutes entre les affleurements goémons » (p. 38). À peu près la même phrase se répète au moins trois fois d'ailleurs, notamment aux pages 42, 44 et 47. La dernière répétition clôt le récit comme une image essentielle qui, d'une part, fixe l'instant une fois de plus et, d'autre part, souligne le temps qui passe indéfiniment, le flux et le reflux : « l'eau tranquille comme celle d'un étang, avec ses touffes de goémons qui affleurent par place et ses lignes de poussière grise, qui s'enroulent imperceptiblement en spirales. »

Puis, la description s'intensifie avec les pierres « couvertes d'algues glissantes » (p. 39) et l'impossibilité pour les personnages de contrôler « la vitesse à laquelle elle [l'eau] monte » (p. 40). À leur tour, les algues deviennent « visqueuses » en même temps que le paysage

¹⁰¹ Robbe-Grillet : *Instantanés*, Paris : Les Éd. de Minuit, 1962, p.47. Chaque fois que je cite de ce livre dorénavant, la page figure entre parenthèses après la citation.

commence à se transformer, car celui-ci « disparaît, laissant la place à quelques fragments agressifs : un trou d'eau à éviter, une série de pierres branlantes, un amas de varech dissimulant on ne sait quoi, une roche à escalader ». La force de la mer se manifeste de plus en plus, c'est comme si on pouvait entendre le tourbillon des vagues. Dans le seul « bras de mer » qui les séparent de la côte, « l'eau s'écoulait avec violence [...]. Le rivage de l'île lui-même paraissait changé : c'était à présent une grève noirâtre [...] » (p. 41). La présentation du flux se renforce en soulignant que l'eau augmente « beaucoup plus vite dans le cul-de-sac le plus rapproché de l'entrée du golfe ». Les personnages se rendent compte de la transformation et la précipitation de la mer par des « remous » (p. 46) et parce que, s'ils essaient de traverser la digue, la « puissance du flot [leur] aurait fait perdre l'équilibre et entraînés à l'instant hors du gué » (p. 43). Nous avons déjà vu que Robbe-Grillet emploie les termes « instant », « changement de point de vue » (p. 34) et « fragments » (p. 41). Le choix de mots pour montrer sa technique subtile est encore précisé quand il décrit la « fuite » des protagonistes (pp. 43-44). Ce sont surtout les mots qui ressemblent à « un arrêt fragile dans le mouvement, comme les instantanés permettent d'en admirer [...] mais que la photographie a figé dans sa chute [...] » (p. 44) qui attirent notre intérêt :

De près, on voyait nettement la dénivellation ; au-dessus, l'eau était tout à fait lisse et en apparence immobile ; puis elle s'incurvait brusquement d'une rive à l'autre en une barre cylindrique, à peine ondulée par endroit, dont l'écoulement était si régulier qu'il donnait encore en dépit de sa vitesse l'impression du repos – d'un arrêt fragile dans le mouvement, comme les instantanés permettent d'en admirer : un caillou qui va crever la tranquillité d'une mare, mais que la photographie a figé dans sa chute à quelques centimètres de la surface.

Ajoutons aussi que seule la description du paysage et des deux petites maisons nous est indiquée sous différents angles et regards dès le début : « Une fois franchie la ligne de rochers qui jusque-là nous barrait la vue, nous avons aperçu de nouveau la terre ferme, la colline au bois de pins les maisonnettes blanches et le bout de route en pente douce par où nous étions arrivés. » (p. 33). Ensuite, ce tableau devient plus détaillé lorsqu'ils sont en train de descendre vers la digue et une modification de point de vue nous est livrée (p. 36) :

Deux maisonnettes de pêcheurs la bordent sur la gauche ; les façades en sont crépies à neuf et fraîchement blanchies à la chaux ; seules demeurent apparentes les pierres de taille qui encadrent les ouvertures – une porte basse et une petite fenêtre carrée. Fenêtres et portes sont closes, les vitres masquées par des volets de bois pleins, peints d'un bleu éclatant.

La première phrase se répète encore une fois à la page 41 avant que le récit ne se termine avec un marin qui les fait traverser la digue dans sa barque d'une façon statique et itérative, car il rame « avec la régularité d'une machine ». L'aller retour s'achève et il les dirige « vers le point de départ de la digue, à l'endroit où un groupe de rochers terminait le talus broussailleux

derrière lequel se trouvait le bout de route en pente douce et ses deux maisonnettes blanches [...] [et] l'eau tranquille comme celle d'un étang » (p. 47).

La machinerie rigide

Une autre nouvelle, « Dans les couloirs du métropolitain » (pp. 75-93), montre de nouveau comment Robbe-Grillet expose l'instant par des répétitions et des mots explicites. Dans la première partie qui s'appelle *L'escalier mécanique* (pp. 77-84), on a tout de suite une impression de mouvements successifs qui procèdent à un rythme simultanément haletant et monotone, car il s'agit d'« [un] groupe, immobile » qui se trouve :

tout en bas du long escalier gris-fer, dont les marches l'une après l'autre affleurent [...] et disparaissent une à une dans un bruit de machinerie bien huilée, avec une régularité pourtant pesante, et saccadée en même temps, qui donne l'impression d'assez grande vitesse à cet endroit où les marches disparaissent l'une après l'autre sous la surface horizontale, mais qui semble au contraire d'une lenteur extrême, ayant d'ailleurs perdu toute brusquerie (pp. 77-78).

L'image ambiguë de ce groupe rigide qui avance tout droit comme à la file indienne sous-tend en même temps l'immobilité et se développe encore comme un instantané quand on revoit :

comme à la même place, le même groupe dont la posture n'a pas varié d'une ligne, un groupe immobile [...] s'est figé aussitôt pour la durée du parcours mécanique, s'est arrêté tout d'un coup, en pleine agitation, en pleine hâte, comme si le fait de mettre les pieds sur les marches mouvantes avait soudain paralysé les corps, l'un après l'autre, dans des poses à la fois détendues et rigides, en suspens, marquant la halte provisoire au milieu d'une course interrompue, tandis que l'escalier entier poursuit sa montée, s'élève avec régularité d'un mouvement uniforme, rectiligne, lent, presque insensible, oblique par rapport aux corps verticaux. (p. 78).

Il nous semble d'abord que les membres du groupe sont des soldats de plomb, car il s'agit de cinq « corps » (p. 78) et seulement le mouvement des mains indique la vitesse lorsqu'elles assument la progression « en même temps que l'ensemble du système » (p. 79). Ensuite, le portrait des mains et du « corps » figé pareil à celui d'une photo évoque plutôt l'homme statique et solitaire qui fait comme tout le monde et n'ose pas se distinguer de la masse en tant qu'individu singulier. Le « corps » se transforme en homme anonyme et automatique qui assume sa fonction et sa place au sein du groupe, sans broncher :

La plus élevée de ces deux mains est celle d'un homme en complet gris, un gris assez pâle, incertain, jaunâtre sous la lumière jaune, qui se tient seul sur une marche, en tête du groupe, le corps très droit, les jambes jointes, le bras gauche ramené vers la poitrine et la main tenant un journal plié en quatre, sur lequel se penche le visage d'une façon excessive [...]

Mais le visage tout d'un coup se relève vers le haut de l'escalier, montrant le front, le nez, la bouche, l'ensemble des traits, d'ailleurs dépourvus d'expression, et demeure ainsi quelques instants [...] (p. 80)

Il s'avère enfin que le groupe représente comme une image tous les voyageurs « gris et diffus » qui défilent en série lorsqu'ils montent par l'escalier mécanique de « la plate-forme de départ » (pp. 78 et 84). C'est la « machinerie bien huilée » (p. 77) de la société qui est

décrite, ainsi que la distance que garde l'homme par rapport à autrui qui se trouve « deux marches plus bas [...] puis, après trois marches vides, le second [...] » (p. 83). De plus, il est signalé que le dernier homme réagit sur « l'objet de cette attention anormale [et] se retourne à son tour » (p. 84) quand le premier a jeté un coup d'oeil en arrière.

Pour conclure, nous pensons que ces deux nouvelles montrent la manière qu'a Robbe-Grillet de trouver des situations faciles à exposer comme une photo ou une série de photo. Or, sa façon de faire exprès nous semble analogue à un exercice froid et mécanique, et son langage trop « technique », sans émotions. Ces textes ressemblent plutôt à une « étude » qu'on doit faire pour s'entraîner et se perfectionner sans plonger dans le profond de l'âme. Bien que Robbe-Grillet prône qu'une oeuvre d'art « *est* » sans besoin d'être justifiée et que le sens se constitue dans la forme, il n'arrive pas au point où le lecteur s'identifie avec ses personnages et où son oeuvre émeut. Il nous paraît ainsi que le projet de Robbe-Grillet s'oppose à celui de Sarraute qui, nous l'avons déjà vu, met l'importance sur la vie intérieure et sa propre voix pour que l'art nous touche.

5.2. Des impressions fugitives

« À ce moment-là, et pour toujours, envers et contre toutes les apparences [...] tous [les] rapports [...] n'ont été que le déroulement de ce qui s'était enroulé là. » (p. 116)

Par contre, nous avons l'impression que Nathalie Sarraute se sert de la même technique pour figer des images particulièrement intenses de son passé vécu en essayant de les *recréer* « en toute honnêteté »¹⁰² comme une oeuvre d'art, toutefois avec son « petit fait vrai »¹⁰³ (voir ci-dessus). Son jalon sont, de prime abord, ses expériences personnelles, comme nous l'avons déjà dit. C'est comme si elle feuilletait des images, en fixant des instants de sa propre vie sous forme de tableaux, des instants qui naturellement ne durent pas, mais dont elle a besoin pour se reconnaître. Ajoutons aussi que sa mémoire s'avère assez sélective, distincte et fragile comme elle le montre par exemple dans le chapitre n° 22 quand elle se scrute pour savoir ce qu'être belle veut dire : « Mais à présent [...] je ne parviens à entendre maman faire allusion à la 'beauté' qu'à propos de ma tante [et elle ajoute :] Je ne peux pas la revoir se regardant dans un miroir, se poudrant... seulement son coup d'oeil rapide quand elle passait devant une glace et son geste pressé [...] » (pp. 92-93).

¹⁰² Sarraute : *EDS*, p. 72

¹⁰³ *Op.cit.*, p. 69

Puis, dans son essai *L'ère du soupçon* elle postule que le roman « laisse à d'autres arts – et notamment au cinéma – ce qui ne lui appartient pas en propre. »¹⁰⁴ Et comme un moyen de confectionner les restes « pour un art mineur », « le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman. »¹⁰⁵ Est-ce néanmoins possible de dire que cette fois Nathalie Sarraute, qui aimait tant les pièces, essaie de reproduire son monde « romanesque » comme des images cinématographiques pour montrer la fonction essentielle « d'être là » dans ce « double mouvement de création et de gommage »¹⁰⁶.

5.3. La même image

« comme toujours » (p. 115)

Nous avons déjà vu que, dans le 9^e chapitre (pp. 41-54), l'image qu'elle a de sa maison natale éclate « au seul nom d'Ivanovo ». Dans ce chapitre une description plus détaillée de son papa et une multitude de souvenirs de lui, surtout en Russie, nous est livrée. Notons aussi que ce chapitre ébauche effectivement six chapitres succédants qui montrent des différentes présentations de sa vie avec son père lors de leurs vacances ensemble avant son installation permanente chez lui. De plus, cette série de chapitres aboutit avec le 15^e lorsque Nathalie se retrouve dans son cher Jardin du Luxembourg où elle se soumet à une remémoration et ainsi nous montre son travail de langage en essayant de nommer la joyeuse sensation éprouvée il y a si longtemps (voir ci-dessus). Dès le début du 9^e chapitre il s'agit des impressions qui s'enroulent « à l'écran » que la narratrice et son double figent simultanément. Le temps est venu pour « la leçon de récitation » (p. 180). La narratrice se sert d'un langage plutôt expressif et émouvant, mais en même temps calme et harmonieux, pour décrire le courant de sa conscience et tout ce qui arrive comme le fait l'objectif d'une caméra :

Comme dans une éclaircie émerge d'une brume d'argent toujours cette même rue couverte d'une épaisse couche de neige très blanche, sans trace de pas ni de roues, où je marche le long d'une palissade plus haute que moi, faite de minces planchettes de bois au sommet taillé en pointe... (p. 41)

Après une petite pause, son double intervient et apporte un autre éclairage sur cette impression, comme il le lui avait annoncé. Son choix de mots souligne l'allusion à une photo : « – C'est ce que j'avais prédit : toujours la même image, interchangeable, gravée une fois pour toutes » (p. 41). Puis, Nathalie l'approuve, en approfondissant l'exposition de sa maison natale et les « beaux » souvenirs qui s'attachent à celle-ci, lorsqu'elle cède à une présentation comme une « vraie maison de conte de Noël... » (p. 42). C'est effectivement comme si elle

¹⁰⁴ Sarraute : *EDS*, p. 78

¹⁰⁵ *Op.cit.*, loc.cit.

¹⁰⁶ Robbe-Grillet : *PUNR*, p. 127

fixait dans sa recherche cette image un peu féérique pour retrouver les mots qui peuvent exprimer son passé. Plus tard, et poussée par son double, Nathalie exprime le désir qu'elle a que « cette image immuable » revienne et qu'elle a « envie de la palper, de la caresser, de la parcourir avec des mots [qui] se posent » afin de remonter dans son abîme (p. 42) :

– C'est vrai. Et en voici une autre qui apparaît toujours au seul nom d'Ivanovo... celle d'une longue maison de bois à la façade percée de nombreuses fenêtres surmontées, comme de bordures de dentelle, de petits auvents de bois ciselé... les énormes stalactites de glace qui pendent en grappes de son toit étincellent au soleil... la cour devant la maison est couverte de neige... Pas un détail ne change d'une fois à l'autre... J'ai beau chercher, comme au « jeu des erreurs », je ne découvre pas la plus légère modification. (p. 41).

En dépit des « beaux souvenirs » (p. 31) de sa maison natale, ceux-ci sont un peu affabilis par le fait qu'elle n'ait pas un seul souvenir de sa mère dans cette maison. Elle ne voit que son « père... sa silhouette droite et mince » (p. 43), tandis que sa maman, « jamais elle n'y apparaît un seul instant » (p. 42). Nathalie revient sous la peau de la toute petite Natacha en se rappelant d'abord le moment où son papa lui a appris à compter et ensuite les noms des jours et leur succession. Cette image évoque l'éternité en même temps qu'elle manifeste l'instant avec les chiffres et les jours. Il s'agit non seulement d'une description tendre et douce d'un papa soucieux et plein d'amour, mais aussi de ce lien tacite qui existe entre père et fille :

Je me tiens debout devant lui entre ses jambes écartées, mes épaules arrivent à la hauteur de ses genoux... j'énumère les jours de la semaine... [...] « Ça suffit maintenant, tu les sais... – Mais qu'est ce qui vient après ? – Après tout recommence... Toujours pareil ? Mais jusqu'à quand ? – Toujours. – Même si je le répète encore et encore ? [...] Toujours, mon petit idiot... » sa main glisse sur ma tête, je sens irradiant de lui quelque chose en lui qu'il tient enfermé, qu'il retient, il n'aime pas le montrer, mais c'est là, je le sens, c'est passé dans sa main vite retirée, dans ses yeux, dans sa voix qui prononce ces diminutifs qu'il est seul à faire de mon prénom : Tachok ou le diminutif de ce diminutif : Tachotchek... et aussi ce nom comique qu'il me donne : Pigalitz... quand je lui demande ce que c'est, il me dit que c'est le nom d'un petit oiseau. (pp. 43-44)

Les différentes images de son père et de la bonne relation entre les deux ne perdent pas de leur force, et on voit un papa qui, contrairement à son ex-femme, entre dans le jeu de sa fille et se laisse taquiner par elle. Et ils rient, car ils aiment s' « amuser ainsi l'un de l'autre... » (p. 45). Son bien-être avec son père en Russie est aussi évoqué grâce à la fraîcheur et la pureté de la neige « scintillante » (p. 113), car « tout [son] être aspire l'air des grands froids » (p. 47).

Pourtant, les « beaux » souvenirs sont interrompus par la sensibilité de Natacha provoquée par une « impression un peu inquiétante de quelque chose de répugnant sournoisement introduit, caché sous l'apparence de ce qui est exquis » (p. 46), soit le calomel que son père en vain avait essayé de mélanger dans la confiture de fraise puisque Natacha en avait besoin. Est-ce la maman et la trahison qui sont indiquées ici, envers lesquelles elle garde toujours une distance, comme un décalage physique ? Ajoutons que cet instant revient encore parfois pour

la narratrice quand elle met « dans [sa] bouche une cuiller de confiture de fraises » (p. 46). Le dédoublement du thème dans ce chapitre est encore suscité par la comparaison de sa mère avec la poupée que son père lui donne (voir ci-dessus), mais avec laquelle elle ne se sent « pas très à l'aise » (p. 49), une comparaison qui évidemment sous-tend cette lamentable image de sa mère. Une autre allusion à sa mère et à la figure emblématique des ciseaux (voir ci-dessus) nous est d'ailleurs donnée dans la petite description de deux livres qu'elle aime beaucoup, à part une page qui lui fait peur dans l'un des deux. Son papa, qui « seul reste présent partout » (p. 45) est naturellement là et l'aide à surmonter sa peur :

J'ai reçu un large livre relié, tout mince, que j'aime beaucoup feuilleter, j'aime écouter quand on me lit ce qui est écrit en face des images... mais attention, on va arriver à celle-ci, elle me fait peur, elle est horrible... un homme très maigre au long nez pointu, vêtu d'un habit vert vif avec des basques flottantes, brandit une paire de ciseaux ouverte, il va couper dans la chair, le sang va couler... « Je ne peux pas le regarder, il faut l'enlever... – Veux-tu qu'on arrache la page ? – Ce serait dommage, c'est un si beau livre. – Eh bien, on va la cacher, cette image... On va coller les pages. » (p. 47)

Par la suite, Natacha et Nathalie se juxtaposent, car l'image et la peur subsistent toujours comme font les tropismes :

Maintenant je ne la vois plus, mais je sais qu'elle est toujours là, enfermée... la voici qui se rapproche dissimulée ici, où la page devient plus épaisse... il faut feuilleter très vite, il faut passer par-dessus avant que ça ait le temps de se poser en moi, de s'incruster... ça s'ébauche déjà, ces ciseaux taillant dans la chair, ces grosses gouttes de sang... mais ça y est, c'est dépassé, c'est effacé par l'image suivante.

Et alors, cette image « un peu inquiétante » (p. 46) est contrastée par son « livre préféré, *Max et Moritz* » (p. 47). Même s'il y a au moins une image qui aurait dû lui faire peur, elle n'est pas effrayée. En tout cas, ce n'est pas une « mauvaise » peur qu'elle ressent. Or, son double intervient là encore en se méfiant du souvenir que cette belle « image se trouve dans *Max et Moritz* » et veut qu'elle le vérifie. Elle refuse en insistant sur l'importance de la fonction de cette image qu'elle a enregistrée et qui s'est « gravée » (p. 41) dans sa mémoire :

– Non, à quoi bon ? Ce qui est certain, c'est que cette image est restée liée à ce livre et qu'est resté intact le sentiment qu'elle me donnait d'une appréhension, d'une peur qui n'était pas de la peur pour de bon, mais juste une peur drôle, pour s'amuser. (p. 48)

Ensuite, à l'instar de Natacha qui feuillete vite les pages qui lui font peur, Nathalie poursuit sa recherche dans l'« épaisse couche » (p. 41) des « beaux » souvenirs en nous livrant des impressions fugitives. Elle passe par une exposition qui s'est déplacée « à [la] 'fabrique' » (p. 50) du papa à Moscou, avant qu'une image qui probablement est celle de son oncle, le frère de son père, nous soit révélée. C'est comme si elle « observ[ait] chacun de ses gestes » (p. 152), et la description de celui-ci nous donne une impression d'un homme plus gai et ouvert que son papa. Il nous apparaît d'ailleurs qu'elle aimait beaucoup cet oncle :

Le voici sur une vaste place enneigée, je sais que c'est une place de Moscou, [...] les bras chargés de paquets enveloppés de papier blanc, entourés de rubans... J'aime le voir ainsi... [...] il sourit, je ne sais

pourquoi... sur son visage animé, d'où quelque chose de plus intense encore qu'à l'ordinaire se dégage, brille la ligne nette, régulière, très blanche de ses dents. (p. 51)

Puis, la narratrice répète l'image féerique de conte de Noël et « cette fois » elle arrive même à « discerner vaguement une jolie jeune femme blonde qui aime rire et jouer... » (p. 52) dans l'appartement de son père à Moscou. C'est surtout l'emploi des mots « discerner vaguement » qui indique non seulement la fragilité de ses souvenirs, mais aussi comment elle les fabrique. Nous nous demandons si ceci est aussi une façon d'ironiser sur tous « ceux qui ont le don de conserver des souvenirs remontant très loin... » (p. 43) et « tout » dire à la façon de Rousseau. Le chapitre se termine avec la peur le moment venu de se coucher et son père qui la veille jusqu'à ce qu'elle s'endorme. C'est une peur que, nous l'avons déjà vu, son double situe dans « ce qui se préparait, ce qui allait arriver, et qui avait déjà pour [elle] le goût de la trahison sournoise, de l'abandon » (p. 53). Aussi peut-on dire qu'il s'agit d'un aller retour même pour elle, car elle n'arrive pas encore à effacer le sentiment « de l'abject » (p. 63) causé par sa mère.

En outre, il est intéressant de voir que le chapitre suivant (le 10^e) traite du seul moment où elle se souvient de ses grand-parents, lorsque son père leur avait parlé d'un ton qu'elle trouvait si dur qu'elle restait « figée » (p. 55) dans un état de choc (voir ci-dessus).

Pour résumer la technique qu'elle utilise dans ce 9^e chapitre afin d'exprimer le déroulement des impressions et de fixer l'instant infime qui nous fait penser à la photo, il s'agit avant tout de son emploi de paroles et de mots tels que : « comme dans une éclaircie émerge d'une brume argent toujours cette même rue [...] », « toujours la même image, interchangeable, gravée une fois pour toutes », « Et en voici une autre qui apparaît au seul nom d'Ivanovo », « image immuable », « jamais elle n'y apparaît un seul instant », « feuilleter », « Le voici », « cette fois [elle peut] discerner vaguement » et « est restée liée/figée » (pp. 41, 42, 47, 48, 52, 55). Outre les verbes « feuilleter » et « discerner », « apparaître » sous-tend aussi cette fonction essentielle de ce que Robbe-Grillet explique comme le « double mouvement de création et de gommage » (voir ci-dessus). De même, l'adjectif « même », les adverbes « toujours », « encore » et « maintenant » signalent la persistance du souvenir au moment de l'écriture, encore renforcée par les répétitions et l'énumération des jours et des chiffres. Grâce à l'emploi du passé composé, le ponctuel est marqué. Tout ceci vise à mettre en marche le processus de ce qui « se dégage, se soulève, s'élève » (p. 10) quand la narratrice fait surgir ses tropismes, l'un suivant l'autre, et en même temps sa façon de les décrire, ou comme dit Robbe-Grillet :

« Tout l'intérêt des pages descriptives – c'est à dire la place de l'homme dans ces pages – n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description. »¹⁰⁷

5.4. L'effet du « malheur »

« Parfois s'ouvre une autre porte » (p. 125)

Or, il n'y a pas que le 9^e chapitre qui « gomme » sa mémoire comme des instants éphémères lorsqu'elle essaie de les recréer avec le sentiment de ce moi profond. Cela se produit un peu partout dans le récit et une autre séquence de chapitres se succédant (30-32, pp. 120-126) qui montre aussi cela, est celle qui évoque le « malheur [...] de ne pas avoir de mère » (p. 121) quand Nathalie se permet encore une fois « d'isoler d'abord un de ses instants... en lui seul » (p. 166). Grâce à la naissance de sa demi-soeur Lili, quelque temps après l'installation de Natacha chez son père et Véra à Paris, elle est obligée de quitter sa chambre qui, « comme à Pétersbourg, [donne] sur la rue » (p. 113). L'ambiance des deux chambres des métropoles est contrastée par une exposition qui aussi peut symboliser sa tristesse et le fait qu'elle se sente toujours seule et enfermée : « Il n'y a plus dehors de lumière argentée, ni quelque part plus loin de vastes espaces de glace, de neige scintillante... mais une lumière un peu sale, enfermée entre des rangées de petites maisons aux façades mornes... » (p. 113). Étonnée que personne n'ait songé à lui apprendre la nécessité d'une grande chambre pour un bébé et sa bonne, et frappée par l'injustice de cette action « de passe-droit » (p. 120) qu'on l'enlève de « ce qui petit à petit était devenu pour [elle 'sa'] chambre et jetée dans ce qui lui apparaissait comme un sinistre réduit » (p. 120), la narratrice nous fait part de son impression de ce qui est arrivé autrefois pour éclaircir cet instant accablant : « C'est alors que la brave femme [...] m'a regardée d'un air de grande pitié et elle a dit : 'Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère.' 'Quel malheur !'... le mot frappe, c'est bien le cas de le dire, de plein fouet » (pp. 120-121). Natacha exprime son indignation et refuse de rester dans cette petite chambre « où cette femme [l]'a enfermée... » (p. 122). De surcoût, cette femme, c'est « elle qui [l]'observe ». Natacha est si choquée qu'elle « reste quelque temps sans bouger, recroquevillée ». Son alter ego l'interpelle en précisant que « c'était la première fois qu'[elle avait] été prise ainsi, dans un mot ». Le consentement de la narratrice ne tarde pas, en même temps qu'elle accorde à sa mémoire une certaine fragilité : « – Je ne me souviens pas que cela me soit arrivé avant. Mais combien de fois depuis ne me suis-je pas évadée terrifiée hors des mots qui s'abattent sur vous et vous enferment ». Puis, dans une sorte d'osmose, son alter ego approfondit son

¹⁰⁷ Robbe-Grillet : *PUNR*, p. 127-128

angoisse et sa méfiance à l'égard des « grands mots » (p. 121) tels que « malheur » et « même le mot 'bonheur', [car] chaque fois qu'il était tout près, si près, prêt à se poser, [elle] cherchait à l'écarter... » (p. 122). Ci-dessus, le déroulement de la scène est figé par les expressions telles que « C'est alors que », « le mot frappe, c'est le cas de le dire, de plein fouet », « [rester] quelque temps sans bouger », « combien de fois depuis », « la première fois » et par le fait qu'il y ait quelqu'un qui observe (pp. 120, 121 et 122).

Avant de terminer cette petite séquence, la narratrice poursuit son récit en essayant de surmonter les moments de son enfance en nous livrant une image d'une autre famille russe et l'ambiance dans leur quartier. De nouveau, elle s'appuie sur des expressions précises, et même les noms des rues deviennent « pourtant charmants quand [elle] les écoute maintenant... [lorsqu'elle fait] un effort pour capter le son délicat, léger ». Et plus bas, elle ajoute : « Mais quand je les retrouve tels qu'ils étaient en ce temps-là [...] ils reprennent aussitôt [...] leur aspect étriqué, mesquin... Il me semble qu'à l'abri des façades sans vie, derrière les fenêtres noires [...] des gens à peine vivants se déplacent prudemment, bougent à peine... » (p. 123). Cette famille russe habite dans une de ces maisons et Nathalie se rappelle très bien son amie Tania et sa mère, tandis que de « son frère, [elle n'a] retenu que le nom, Boris, et ces foux rires auxquels il s'abandonnait » (p. 124). Quant au père de son amie, il s'agit plutôt de l'apparence d'une « silhouette mince et sombre [et que] sa tête et celle de Tchekhov se confondent. » Or, elle se souvient de son allure un peu triste et de sa voix lorsqu'il les prie de le laisser « travailler » (p. 125) tranquillement.

Cependant, le « bonheur » ne dure pas longtemps et dans le bref chapitre suivant, le n° 32 (p. 126), elle revient au « malheur » et à sa maman en nous présentant une impression que son attitude envers sa maman commence à changer. Comme elle indique à la page 125, « parfois s'ouvre une autre porte et apparaît » une fille plus consciente et critique à l'égard de sa maman égocentrique. Disons que le processus mis en route par le sacrilège provoqué par la poupée dans le 22^e chapitre se développe davantage, car Natacha se demande si sa maman pense « à qui » elle s'adresse lorsqu'elle envoie « les cartes postales [et] les lettres » à sa fille. C'est plutôt comme si sa maman racontait ses vacances à n'importe quelle adulte, et non pas à sa fille. D'une part, Natacha lui reproche cela et aussi le fait que sa maman l'ait oubliée et ne sait plus qui sa fille est « maintenant », mais d'autre part, elle nous livre ses sentiments ambivalents envers sa mère. Par le fait qu'il y ait toujours « quelque chose qu'[elle] ne [veut]

pas voir... » elle « parle le moins possible de maman... (p. 127), et remonte dans son abîme en tâtonnant :

Parfois à travers ces récits enfantins filtre comme de la gaieté, de la satisfaction.

J'ai envie de ne plus jamais recevoir aucune lettre, de briser pour toujours ces liens, mais chaque fois les mots tendres, caressants de la fin me retiennent, m'enveloppent... je suis tout amollie, je ne peux pas déchirer le papier sur lequel ces mots ont été tracés, je le range pieusement dans ma cassette. (p. 126)

Enfin, nous avons essayé de montrer comment Nathalie Sarraute se sert de la même technique que Robbe-Grillet pour figer des images de sa propre vie, mais qu'il y néanmoins une grande différence entre les deux écrivains et leurs façons de créer. Son repère consiste avant tout dans la recherche de son passé et des expériences personnelles assez douloureuses vécues lors de son enfance. Elle les présente comme un mélange réussi de déroulement d'images et d'instant figés qui font progresser l'action d'une manière vivante et visuelle, nous donnant le sentiment « d'être là »¹⁰⁸ devant « l'écran », soit devant une scène de théâtre. En se basant sur son postulat que « le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman », nous trouvons qu'elle crée son monde « romanesque » à l'aide de ceci afin de « faire surgir quelques moments, quelques mouvements » (p. 277) quand la narratrice fait apparaître ses tropismes, l'un suivant l'autre, jusqu'à ce que l'« épaisse couche » (p. 41) soit enlevée. Aussi peut-on dire qu'elle démontre ce qu'a dit Robbe-Grillet plus haut sur ce « double mouvement de création et de gommage »¹⁰⁹, mais par contre, qu'elle est inspirée par sa vie intérieure.

¹⁰⁸ Robbe-Grillet : *PUNR*, p. 127

¹⁰⁹ *Op.cit.*, loc.cit.

Conclusion

« quelques moments, quelques mouvements » (p. 277)

En partant de sa propre vie Nathalie Sarraute cherche la *poéticité* à travers l'invention de nouvelles formes et images, et elle réussit à trouver un langage proprement sarrautien pour exprimer sa souffrance et la cause de celle-ci. Le thème crucial est sa maman négligente et son lamentable pouvoir sur sa fille. Celle-ci doit se séparer d'elle pour être capable, en premier lieu, de retrouver la loi paternelle et le chemin de la confiance, et en deuxième lieu, de trouver son propre style comme écrivaine. Le chapitre qui présente ce processus en particulier est le n° 22, où la construction en syllogisme sur la beauté maternelle pousse la narratrice vers une sorte de psychose. En ce sens, ce chapitre est emblématique pour toute son oeuvre et sa vocation littéraire ; l'écriture est un moyen pour essayer de se libérer de ce sentiment d'avoir été abandonnée et « enfermée » dans un état de culpabilité et de chagrin. Malgré le fait que Nathalie Sarraute refuse de considérer *Enfance* comme une autobiographie, puisqu'il y a des parcelles d'elle répandues dans tous ses livres, nous trouvons qu'*Enfance* peut être considéré comme une sorte d'autobiographie.

Notons aussi que la *singularité* de l'enfant est un trait édifiant pour une autobiographie et que ce sont les expériences douloureuses de son enfance et le chagrin provoqué par l'abandon de sa maman, qui ont véritablement poussé Nathalie Sarraute à devenir une écrivaine remarquable du XX^e siècle, même si elle a commencé assez tard. Sur sa voie, il faut à la fois qu'elle garde « l'enfant intérieur », qui est la partie sensible, vulnérable, spontanée et créative, et qu'elle privilégie la découverte de l'enfant intérieur pour qu'il puisse émerger dans la fidélité à soi, en accord avec ce qu'elle est.

Puis, il s'agit surtout d'une histoire de paroles prononcées, surtout par sa mère lors de son enfance, et des effets qui en découlent et qu'elle examine à l'écoute d'elle-même à l'aide de ses mémoires dialoguées. Elle poursuit donc deux objectifs en même temps : l'enfance de ses tropismes et la genèse de l'oeuvre – ces tropismes que Nathalie Tcherniak cache d'abord, et que, 70 ans plus tard, Nathalie Sarraute reprend à son gré lorsqu'elle essaie d'aller au fond de soi-même pour parvenir à se « recréer ». Or, loin de « mimer » le réel, l'auteur crée une *nouvelle* réalité et, en général, son style particulier est la manière par laquelle est traduite au plan esthétique la forme sublimée du « réel », même si c'est par d'autres mots. Avec un bon mélange de fictionnel et de factuel, il est plus commode de plonger dans les pénombres de

soi-même. Le récit se poursuit en profondeur et suit ainsi le même principe que ses autres livres.

Enfin, nous avons essayé de montrer comment Nathalie Sarraute met en scène ses oeuvres à l'aide des tropismes. Dans *Enfance* son style singulier se présente aussi par son double qui la pousse dans son abîme afin qu'elle se reconnaisse. La structure ternaire et le mélange temporel soulignent le déchirement de l'enfant et son montage mémoriel. Il s'agit le plus souvent de souvenirs en fragments qui éclatent en réaction à un mot spécifique. À leur tour, les souvenirs se succèdent par association de mots et de thèmes qui font progresser l'action d'une manière vivante avec les chapitres qui commencent *in medias res* et ont ce mélange réussi d'images descriptives et ponctuelles qui nous donnent le sentiment d'être devant « l'écran ». De plus, elle se sert d'une technique raffinée pour figer des images de sa propre vie.

En bref, nous venons de voir qu'il s'agit néanmoins d'une sorte d'autobiographie en accord avec la définition de Lejeune. Et peut-être la « 'joie' » (p. 67) qu'elle a ressentie dans le jardin du Luxembourg autrefois, était-elle la même joie qu'elle ressent en finissant ce récit qui s'achève dans une sorte de délivrance lorsqu'elle ne peut plus s' « efforcer de faire surgir quelques moments, quelques mouvements qui [lui] semblent encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance... » (p. 277). Nous espérons qu'elle a enfin réussi à s' « écarter de » (p. 94) sa maman et ainsi retrouvé la « vie à l'état pur » (p. 67) – sans culpabilité.

Bibliographie

Ouvrages cités et consultés :

1. L'autobiographie en général :

Lecarme, Jacques : *L'autobiographie*, Paris : Armand Colin, 1997. 2^e édition 1999

Lejeune, Philippe : *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, réédité en 1996

2. L'oeuvre de Nathalie Sarraute en général :

Pierrot, Jean : *Nathalie Sarraute*, Paris : José Corti 1990

Revue *Critique* n° 656-657 janvier-février 2002 : *Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture*. Textes réunis :

Doumet, Christian : « Le stéréoscope de Nathalie Sarraute », pp. 83- 93

Jefferson, Ann : « Nathalie Sarraute et l'écriture de la mort », pp. 105-118

Lassalle, Jacques : « C'est fini ? », pp. 5-11

Rabaté, Dominique : « Le présent de la parole », pp. 51-60

Sellier, Philippe : « Critique et poétique », pp. 72-80

Tadié, Jean-Yves : « Six règles pour un chef d'oeuvre », pp. 140-141

Rykner, Arnaud : *Nathalie Sarraute*, Paris : Seuil (« Les Contemporains »),
1991 et 2002

Sarraute, Nathalie : *L'ère du soupçon*, Essais sur le roman, Paris : Éd. Gallimard,
folio, 1956

Sarraute, Nathalie : *Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant*, Paris: Éd. Gallimard, 1986

3. *Enfance* :

Asso, Françoise : « La mère abandonnée » in *Poétique* n° 129, pp. 81-89.

Gosselin, Monique : *commente Enfance de Nathalie Sarraute*, Paris : Gallimard,
Foliothèque, 1996

Jefferson, Ann : Notice sur *Enfance*. La collection Pléiade, pp. 1933-1943

Sarraute, Nathalie : *Enfance*, Paris : Éd. Gallimard, folio PLUS, (1983) 1995

Rabaté, Dominique : « Le dedans et le dehors (Sarraute)» dans *Poétique de la voix*,
Paris : José Corti, 1999, pp. 247-270

Raffy, Sabine : *Autour de Nathalie Sarraute*, Annales littéraires de l'université de Besançon, série Littéraires, volume IV, 1996. Textes réunis :

Calin, Françoise : « Les voix narratives dans *Enfance* : mise en question et mise en page de l'autobiographie », pp. 199-209.

Lejeune, Philippe : « Aussi liquide qu'une soupe », pp. 63-90

Minogue, Valérie : « L'enfant et les sortilèges ou l'enfant d'éléphant au pays des mythes », pp. 49-62

Newman, Anthony : « Enfance de l'écriture, l'écriture d'enfance », pp. 37-48

Revue *Critique* n° 656-657 janvier-février 2002: *Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture* :

Foutrier, Pascale : « *Enfance* : généalogie d'une écriture », pp. 36-50

Gosselin-Noat, Monique : « Nathalie Sarraute et la recherche de la vérité », pp. 22-35

Raffy, Sabine : « Une lecture paranoïaque de l'oeuvre de Nathalie Sarraute », pp. 12-21

4. **D'autres lectures :**

Blanchot, Maurice : *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, folio/essais, 1955/2002

Genette, Gérard : *Seuils*, Paris : éd. du Seuil, 1987

Genette, Gérard : *Figures III*, Paris : éd. du Seuil, 1972

Robbe-Grillet, Alain : *Pour un nouveau roman*, Paris : Les Éd. de Minuit, 1961

Robbe-Grillet, Alain : *Instantanés*, Paris : Les Éd. de Minuit, 1962

Maingueneau, Dominique : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris: Nathan, 2001

Weinrich, Harald : "La mise en relief", *Le temps: le récit et le commentaire*. Paris: Seuil, 1973, pp. 107-130

Rousseau, Jean-Jacques : *Les Confessions I*, GF Flammarion : Paris, 2002

Dick, Susan: "Literary Realism in Mrs Dalloway, To the Lighthouse, Orlando and The Waves." *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: 2000

Woolf, Victoria: (edited by Leonard Woolf) *A Writer's Diary*, Harcourt Brace & Company : Orlando – Florida, (1954) 1982

Woolf, Victoria: *The Waves*, London : Hogarth Press, 1931. Published by Vintage 1992/2000

Woolf, Victoria: *A Room of One's Own*, London : Penguin Books, (1928) 1945

Bergens Tidende : Entretien avec Dr.philos, Svein Magnussen, professeur en psychologie à UiO. Bergen, le 22 janvier 2005.

5. Les dictionnaires :

Robert, Paul : *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert –VUEF : Paris 1993/2002.

Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey

Duden Deutsches Universalwörterbuch, Mannheim ; Wien ; Zürich : Dudenverlag, 1989.

Texte remanié et amplifié sous la direction de Prof. Dr. Günther Drosdowski

Table des matières

Avant-Propos.....	p. 1
Préface.....	p. 2
1. Une Nouvelle Autobiographie ?.....	p. 5
Nathalie et son style singulier	
1.1. L'authenticité autobiographique.....	p. 7
Vers une reconnaissance personnelle	
Pourquoi susciter le vécu lointain	
... et les souvenirs « ouatés » ?	
La multiplicité d'une personnalité	
1.2. Ecriture féminine ?.....	p. 13
Style neutre, asexué...	
1.3. Un pacte ou un projet autobiographique ?.....	p. 16
1.4. Les tropismes.....	p. 18
Conversation et sous-conversation	
2. La structure ternaire.....	p. 22
2.1. Les allers et retours.....	p. 24
2.2. Opus incertum ?.....	p. 26
« cela me revenait encore parfois »	
2.3. Les trop « grands mots ».....	p. 29
La force physique des percussions maternelles	
2.4. La créativité ludique.....	p. 31
Comment dire le « tout »	
2.5. La déchirure soyeuse.....	p. 35
3. Le temps en évoquant ses souvenirs.....	p. 37
3.1. Les « beaux souvenirs » en parcelles.....	p. 38
3.2. Le pacte et les objurgations.....	p. 40
Des moments liés à son travail, à son écriture	
3.3. Des larmes tarries d'autrefois.....	p. 44
4. L'enfance d'Enfance.....	p. 48
4.1. L'apparition maternelle.....	p. 48
La poupée	
4.2. Les idées.....	p. 52
4.3. La naissance d'une écrivaine ?.....	p. 55

5. Des instants isolés.....	p. 57
5.1. La régularité ponctuelle..... La machinerie rigide	p. 58
5.2. Des impressions fugitives.....	p. 61
5.3. La même image.....	p. 62
5.4. L'effet du « malheur ».....	p. 66
 Conclusion.....	 p. 69
 Bibliographie.....	 p. 71