

# Enfance de Nathalie Sarraute: Autobiographie ou Fiction?

Doç.Dr. M.Emin ÖZCAN

## Summary:

*This paper presents a reading of Nathalie Sarraute's *Enfance* by taking Philippe Lejeune's definition of autobiography as its frame of reference. Two important characteristics of autobiography included in this definition appear in version forms in Sarraute's work. The first one dealt with here is retrospective narrative, which permeates *Enfance* especially in connection with the present: rather than recount her fragments of memory in the way they were lived in the past, the narrator tries to render them by means a device that reveals their transformation within narrative time. Therefore Sarraute's understanding of autobiography is informed by an introspective structure that achieves relative independence from the past. The second main point made in this paper is that the notion of prose narrative found in Lejeune's definition does not apply to *Enfance*. For the narrative technique, the choice of words, and the chain of associations in the book all contribute to a decidedly poetic effect.*

*Making full use of the poetic, Sarraute incorporates into her narrative her own concept of "tropisme", which constitutes the essence of her other works as well. This paper examines in detail the process of transformation in *Efance* whereby the narrative gradually turns from a report of past facts into fiction.*

## Özet:

*Bu araştırmada Philippe Lejeune'ün özyaşam öyküsü tanımından hareketle Nathalie Sarraute'un *Enfance* adlı yapıtı ele alınıyor. Tanımda yer alan iki önemli özellik Sarraute'un yapıtlarında değişik biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki olan "geriye dönüşlü anlatı", *Enfance*'ta daha ziyade şimdiki zamanı ilgilendiren bir yöntemdir: anlatıcı geçmişten kalan*

anı kırıntılarını yine geçmişte yaşadığı biçimiyle aktarmaktan çok, anlatım zamanında geçirdiği değişiklikler ve yoğunluklarla birlikte vermeye çalışır. Böylece buradaki özyaşam öyküsü anlayışı içe dönük bir yapı göstermekte, geçmişten bağımsızlaşmaktadır. İkinci olarak, Lejeune'ün tanımındaki "düzyazı anlatı" kavramının *Enfance*'ta geçerli olmadığı konusu üzerinde durulmuştur. Anlatımda kullanılan yöntemler, seçilen sözcükler, birbirine eklenen çağrışımlar, sıradan bir anlatıdan çok bir şiiri andırmaktadır. Buradan yola çıkan Sarraute diğer yapıtlarının özünü oluşturan "tropisme" kavramını, özyaşam öyküsü içinde de işlemiştir. Anlatı giderek geçmişte yaşanan gerçekleri aktarmaktan sıyrılıp bir kurguya dönüşür. Yazımızda bu dönüşüm süreci ayrıntılarıyla işlenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Nathalie Sarraute; Özyaşam öyküsü, anlatım tekniği.

La définition de l'autobiographie que Philippe Lejeune nous donne dans son Pacte autobiographique souligne deux catégories différentes: la première porte sur la forme textuelle du récit et la deuxième sur le fond, c'est-à-dire sur le sujet traité dans ce récit:

"Récit rétrospectif en prose où 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"<sup>1</sup>.

*Enfance* de Nathalie Sarraute est un récit autobiographique qui dépasse les limites de cette définition. Premièrement ce récit n'est seulement rétrospectif et, deuxièmement il ne se limite pas à une simple prose "dont chacun à tout moment se sert, le plus naturellement du monde, sans même le savoir"<sup>2</sup>.

### 1) Récit introspectif

#### a) Les épaves naufragées

La première remarque à faire sur ce qui est récit rétrospectif dans *Enfance* serait la façon de concevoir le passé comme matière d'écriture. Le passé n'est pas un objet d'observation qui impose une distance entre l'observateur et la chose observée. Au contraire c'est un "énorme espace"

---

(1) LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*. Seuil, Paris, 1996, p.14.

(2) Nathalie Sarraute, *Qui êtes-vous? Conversation avec Simone Benmussa*, La Manufacture, Lyon, 1987, p.184.

de la vie intérieure, toujours prêt à rebondir sur un fond d'actions et de paroles extérieures. Formé "des petits bouts de quelque chose d'encore vivant"<sup>3</sup>, ce passé "est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché"(p.11); il "palpite faiblement... hors des mots... comme toujours". Il n'est pas "fixé une fois pour toutes", du "tout cuit", donné d'avance..." (p.14). Au contraire c'est "quelque chose de mou" (p.252), toujours apte à ressusciter: le passé n'est pas extérieur à nous mêmes, aucune distance ne nous sépare de cet espace. Chez Sarraute le passé est cette "essence intime de nous-même"<sup>4</sup>.

Faire surgir cette essence requiert une actualisation de cette même matière informe qui se traduit avec l'emploi du présent. En effet ce que Sarraute essaie de faire dans *Enfance*, ce n'est pas une simple description, une simple narration de ses souvenirs d'enfance, mais c'est "évoquer", c'est-à-dire ramener au temps présent ce qui reste caché et qui "tremblote quelque part dans les limbes..."(p.11)

Une vision extérieure à tout ce qui recèle la matière informe que chacun porte en son intimité serait insuffisante pour que cette matière "trouve un milieu propice où ça se développe, où ça parvienne peut-être à vivre"(p.10). Il faut donc adopter une vision interne où le narrateur interviendra et surtout où il sera présent tout au long du récit comme élément inhérent à l'action. Ainsi conçu, le récit autobiographique s'absorbe dans le moment présent qui n'est plus que l'actualisation du passé. Comment donc Sarraute arrive-t-elle à une vision interne?

*Enfance* nous paraît, de prime abord, écrit sous forme de dialogue: un dialogue nécessite la présence de celui qui énonce (locuteur) et de celui qui est adressé l'énoncé (allocutaire)<sup>5</sup>. Nous avons, dans *Enfance* un personnage qui pose des questions, ou mieux encore, qui incite un deuxième personnage à "évoquer" les souvenirs d'enfance. Le récit progresse donc sous forme d'un simple interview. On arrive facilement à identifier le deuxième personnage, donc le locuteur au cours du récit: c'est l'auteur du récit dont on ne voit le nom qu'à la page 155: Nathalie Tcherniak. Une biographie quelconque peut permettre d'affirmer ce nom pour établir l'identité de l'auteur et le personnage du récit. C'est donc de Sarraute et de ses souvenirs d'enfance qu'il s'agit dans ce livre. Mais qui est ce premier personnage, élément constitutif du dialogue: aucune précision

(3) SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Ed. Gallimard, Paris, 1983, p.11.

(4) PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1954, p.61.

(5) DUCROT, Oswald-TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, Paris, 1972, p.406.

ne nous est donnée en la matière. Il y a l'auteur qui, sous forme de personnage de la narration, parle avec quelqu'un, qu'on ne peut pas tout de suite identifier: apparemment c'est quelqu'un qui tutoie le locuteur. Donc on peut supposer qu'il le connaît "de près". Une observation minutieuse sera favorable pour préciser encore le degré de cette position de l'allocutaire: la distance entre ces deux éléments du dialogue ne contient aucun trait extraordinaire: il peut donc être un des amis proches du narrateur qui connaissent plus ou moins les différents moments des souvenirs évoqués. Mais sa situation ne se limite pas à savoir ce qui s'est passé pendant ces jours-là: il s'agit aussi des détails les plus infimes:

"-Sois juste, il lui est arrivé pendant cette maladie de venir s'asseoir près de ton lit avec un livre."(p.39)

"-Une fois pourtant... tu te rappelles..."(p.71)

Jusqu'ici on ne voit rien d'extraordinaire, mais à partir du moment où l'allocutaire s'infiltré dans l'expression des sentiments de l'auteur, une remarque s'impose: il n'y a plus de distance entre ces deux personnages. Ainsi l'allocutaire commence petit à petit à assumer la narration:

"ce qui me surprend d'abord, c'est que je ne retrouve pour ainsi dire pas de colère ou de rancune contre "l'oncle" (p.83)

"Ne nous suffit-il pas de constater que nous étions en février et que tu savais que la séparation serait plus longue que d'ordinaire, puisque cette fois, tu devais rester chez ton père plus de deux mois... jusqu'à la fin de l'été"(p.105)

"On m'avait dit que papa l'avait lui-même soignée, bercée dans ses bras et que sa mort lui avait fait tant chagrin qu'il en était tombé malade"(p.115)

"Même le mot "bonheur", chaque fois qu'il était tout près, si près, prêt à se poser, tu cherchais à l'écarter... Non pas ça, pas un de ces mots, ils me font peur, je préfère me passer d'eux, qu'ils ne s'approchent pas, qu'ils ne touchent à rien... rien ici, chez moi, n'est pour eux."(p.118)

Plus loin, on comprend qu'il connaît même ces jours mieux que l'auteur:

"-Non, là il faut que je t'arrête, tu te laisses entraîner, jamais ta mère n'a songé à te donner ça comme ces provisions ou ces remèdes familiaux dont on munit les enfants qu'on amène en pension..."(p.178)

"-Véra essayait parfois de l'arrêter...(…) et il lui répondait, en haussant légèrement une épaule"(p.187)

Cette intimité du premier personnage avec le locuteur est si frappante que l'allocutaire ose parfois à corriger l'auteur:

"-Mais là, je crois que tu te trompais, elle ne songait pas à elle-même, à l'impression qu'elle leur faisait... C'était eux seuls qu'elle devait voir...(…) "(p.193)

Ce courage lui permet parfois de déclarer ce que le narrateur veut dissimuler:

"Tu savais pourtant comme l'aurait su un adulte qu'il n'y avait dans ce mépris pas la moindre trace de jalousie, d'envie... tu te souvenais assez de maman pour être sûre qu'elle ne pouvait rien éprouver de cet ordre..."(p.237)

Une fois cette distance du début abolie, il nous reste maintenant à définir clairement l'identité de ce premier personnage qui aide le locuteur, qui l'incite à se souvenir, qui ensuite se souvient mieux que lui, ose dire ce que l'auteur veut cacher, et qui enfin, assume la narration toute entière, à tel point que le récit "se partage" à un moment précis (pp.215-216). C'est justement cette notion de partage qui va nous donner la clé pour percer l'identité de l'allocutaire: il ne peut être que l'auteur elle-même. Personne d'autre que l'auteur ne saurait les sentiments, les sensations les plus subtils dans des situations différentes de sa vie; personne d'autre ne se souviendrait du moment où la mère de l'auteur vient dans la chambre à coucher de la petite malade, pour lui lire un livre (p.39) ou alors de ces moments intimes qui nous révèlent ses relations avec sa mère et les troubles qui s'ensuivent (p.139). Ces détails nous permettent d'établir l'identité du locuteur et de l'allocutaire. Ces deux instances du dialogue se combinent en un seul personnage qui est l'auteur. Par conséquent, et puisque le dialogue suppose la présence de deux éléments, il ne s'agit plus d'un dialogue. C'est plutôt un monologue intérieur dissimulé sous les traits d'un dialogue. Un tel choix doit avoir ses raisons: pourquoi choisir le monologue intérieur et surtout pourquoi cacher ce monologue sous les fards d'un dialogue?

La première partie de la question trouverait sa réponse dans la définition même du monologue intérieur: c'est une forme discursive qui "met l'accent sur le locuteur"<sup>6</sup>. Il est en même temps "une vérité intérieure de tous les moments"<sup>7</sup>. Rien de surprenant dans ce choix,

---

(6) DUCROT, Oswald - TODOROV, Tzvetan, *Ibid.* p.387.

(7) Nathalie Sarraute, *Qui êtes-vous?* Conversation avec Simone Benmussa, *Ibid.* p.64.

puisque "l'autobiographie" est un récit "qu'une personne réelle fait de sa propre existence"<sup>8</sup>.

La réponse qu'on peut donner pour la deuxième partie de la question nous aiderait davantage. à percer la conception autobiographique de l'auteur. Puisque le passé constitue "l'essence intime de nous-même" et que "faire revivre" ces "ondes de vie" (p.65) suppose une actualisation au niveau même de la narration, il faut dépasser les limites du monologue intérieur: sinon l'évocation ne serait plus qu'une simple représentation figée "quelque part dans les limbes"(p.11) et le temps de la narration serait le passé. Chez Sarraute, au contraire l'évocation est un effort continu pour ramener les impressions (et pas seulement les bribes du passé) au temps présent: l'évocation est une tentation visant à "reconstruire" les "instants" d'une partie de la vie. L'allocutaire que nous pouvons appeler maintenant le double de l'auteur, est cet adjoint qui collabore pendant cette sorte de résurrection; avec ses questions, parfois avec ses incitations et ses remarques sur les détails de cette vie, le double abolit la distance temporelle entre l'auteur et son sujet:

"Je suis en face d'un autre être qui me ressemble, qui est comme moi"<sup>9</sup>.

Avec cette intervention du double sous la forme dialogique, non seulement l'auteur présente ces souvenirs mais aussi elle les revit au présent. De cette façon, l'intimité de l'auteur-personnage s'ouvre et on y voit "cette déflagration silencieuse, ce bouillonnement furieux, ces âcres fumées, ces coulées incandescentes" (p.182), bref ces mouvements souterrains dont "la continuation au dehors" est justement le dialogue: "ces mouvements, l'auteur -et avec lui le lecteur- devrait les faire en même temps que le personnage, depuis le moment où ils se forment jusqu'au moment où, leur intensité croissante les faisant surgir à la surface, ils s'enrobent, pour toucher l'interlocuteur et se protéger contre les dangers du dehors de la capsule protectrice des paroles"<sup>10</sup>.

Ainsi s'éclaire le recours très fréquent au présent. Les deux dimensions d'un seul personnage (l'auteur et son double) affirmées par l'emploi du dialogue nous imposent une vision interne de l'auteur. Cette vision ainsi adoptée, il lui reste à "reconstruire" une unité à partir des "objets abandonnés en mer ou rejetés sur le rivage". La reconstruction sera actuelle et tout à fait

---

(8) LEJEUNE, Philippe, *Ibid.*, p.14.

(9) Nathalie Sarraute, *Qui êtes-vous?* Conversation avec Simone Benmussa, *Ibid.*, p.81.

(10) SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Ed. Gallimard, Paris, 1956, p.104.

neuve et les épaves naufragées n'auront rien de commun avec les restes du passé. Le récit sera actuel mais non rétrospectif. Ainsi se trouve confirmé cet univers fluide, en pleine mouvance.

**b) L'expérience comme source du tropisme**

Ce qui déclenche ce processus de reconstruction c'est "un simple hasard": "...ça me tente, je ne sais pas pourquoi..."(p.9). La tentation a sa source dans une "impulsion" qui amène l'auteur à évoquer ses souvenirs. Celui-ci est le plus souvent poussé par son double:

"cette fois (...) c'est de toi que me vient l'impulsion, depuis un moment déjà tu me pousses"(p.11)

"... tu m'y plonges..." (p.12)

"-une fois pourtant... tu te rappelles..."(71)

"Quelqu'un avait dit, tu te rappelles..."(137)

"-Tu te souviens de Miss Philips, rencontrée bien plus tard..."(p.245) etc.

Pourtant il arrive que l'auteur passe d'un sujet à l'autre sans que son double intervienne: ces moments- là nous fournissent un autre aspect de la conception autobiographique: c'est la force latente, d'abord, des paroles et ensuite des objets, vouée à capter la réminiscence. Ainsi une phrase simple, presque hasardeuse comme "tu vas vraiment faire ça?" nous en donne une autre, qui, à son tour, incite une suite d'évocations: "Non, tu ne feras pas ça"(p.12).

Autres exemples:

"(...) aussi liquide qu'une soupe" (p.16, p.19); "si tu touches à un poteau comme celui-là, tu meurs"(p.28); "Est-ce que tu m'aimes, papa?"(56) ou alors: "Ce n'est pas ta maison"(p.126).

Les phrases les plus simples, les mots les plus habituels sont prêts à faire surgir ce qui est caché dans l'obscurité. Tout au long du récit, la force évocatrice des mots nous surprend; ainsi par exemple le mot "poussière" constituant le point culminant de sa conversation avec sa mère fait naître un autre tableau suivant une chaîne d'associations:

"-C'est de la poussière que j'ai ramassée pour toi, elle n'est pas sale du tout, n'aie pas peur, avale-la...(.) -Alors dis-le moi... quelle poussière?..."(pp.30,31).

et tout de suite:

"Ju suis assise près de maman dans une voiture fermée tirée par un cheval, nous cahotons sur une route poussiéreuse"(p.32).

Plus frappant encore, le mot soleil est associé aux tourments que l'auteur subit au moment où elle quitte sa mère:

(...) le mot français soleil et le même mot russe *solntze* où le l se prononce à peine, tantôt je dis sol-ntze, en ramassant et en avançant les lèvres, le bout de ma langue incurvée s'appuyant contre les dents de devant, tantôt so-leil en étirant les lèvres, la langue effleurant à peine les dents". (p.104)

Ce mot met l'accent sur un moment décisif dans la vie de l'auteur. Ses relations sentimentales avec sa mère sont marquées par une suite d'associations:

"Je me serre contre elle, je pose mes lèvres sur la peau fine et soyeuse, si douce de son front, de ses joues". (p.40).

Et une image de froideur couvre la scène suivante: c'est "une rue couverte d'une épaisse couche de neige(...)" (p.41)

La même transition est, cette fois plus dense avec la force d'une autre phrase:

"Maman et Kolia faisaient semblant de lutter, ils s'amusait, et j'ai voulu participer, j'ai pris le parti de maman, j'ai passé mes bras autour d'elle comme pour la défendre et elle m'a repoussée doucement... "Laisse donc... femme et mari sont un même parti"

Et je me suis écartée..." (p.72)

et juste après, la conscience de l'auteur est amenée à une autre image de froideur:

"De l'autre côté de la Néva gelée entre les palais aux colonnes blanches, aux façades peintes de délicates couleurs, il y avait une maison faite tout entière avec de l'eau que la force du froid avait fait prendre: la maison de glace." (p.75)

En effet, l'impression que sa mère lui inspire, est une impression de "froideur calme" (p.239). Le mot soleil que lui revient juste au moment de départ pour rencontrer Véra (sa belle mère) et toutes ces images de blancheur, de froideur qu'éveille sa mère, mettent l'accent sur le contraste de ces deux sentiments: un contraste qui vient s'ajouter à cette force évocatrice qui amplifie la sensation.

Le deuxième aspect des mots comme sources de sensations est la fascination de l'auteur devant la naissance d'expression écrite. C'est grâce à cette fascination que nous arrivons à identifier le personnage du récit:



"(...) Et puis avec mon nouveau porte-plume rouge et une plume neuve au bout large je trace de ma plus belle écriture en haut de l'étiquette:

Nathalie. Tcherniak..."(p.155)

La magie du verbe collabora à l'actualisation de certains "tableaux" d'enfance:

"C'est étrange, il y a des mots qui sont aussi beaux dans les deux langues... écoute comme il est beau en russe, le mot "gniev", et comme en français "courroux" est beau... c'est difficile de dire lequel a plus de force, plus de noblesse.."(p.240)

Les mots, les phrases ne sont pas seuls dans cette évocation: ainsi les objets aussi ont une force qui renferme la dynamique du récit: la chaîne d'association est le plus souvent le résultat des objets: ainsi quand l'auteur passe devant "les boutiques de livres, de jouets, de souliers"(p.36) le tableau suivant sera celui où elle expose sa passion pour les flacons:

"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 (...) j'en ai maintenant plusieurs, tous différents, mais chacun à sa manière est splendide."(p.37)

Au fur et à mesure, cette position des objets devient plus imposante au milieu des réminiscences:

"Il me semble maintenant que les objets autour de nous sont maniés par des êtres invisibles"(p.45)

Ainsi "une cuiller emplie de confiture de fraises s'approche de mes lèvres..."(p.45), puis "et parfois même aujourd'hui elle (impression) me revient quand je mets dans ma bouche une cuiller de confiture de fraises"(p.46); ensuite il y a la luge (p.46), le livre (p.47) et enfin la poupée (p.48). Ce dernier en rappelle un autre: l'ourse en peluche (p.49) et sa douceur évoque un autre objet: l'oreiller(p.60).

La position privilégiée des objets nous rappelle une observation de Proust qui peut être ici éclairante:

"...chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s'incarne et se cache en quelque objet matériel"<sup>11</sup>.

---

(11) PROUST, Marcel, *Ibid.* p. 55

La fréquence du recours à cette autre source évocatrice nous amène à cette conception d'après laquelle il faut pressentir les manifestations de la vie, qui préexistent au langage et que par conséquent, le langage ne parvient à restituer qu'imparfaitement. On voit très bien que les objets sont appelés à construire l'unité de ces "manifestations" qui vont se transformer par la suite en des "tropismes", notion essentielle dans l'oeuvre de Sarraute. Ces "mouvements à l'état naissant, qui ne peuvent pas encore être nommés, qui n'ont pas encore accédé à la conscience où ils se figeront en lieux communs"<sup>12</sup> forment, ici aussi, la substance du récit: ainsi s'explique toutes les difficultés, toutes les hésitations que nous observons dans l'expression de certains moments:

"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 arrivé...", "...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, après tant de temps écoulé, quand, amoindrie(...)"(p.64);

enfin une lutte entre ce mouvement intérieur et son expression:

"Tu vois, regarde, maintenant, quand tu te conduis si bien, observe ce qui se passe parfois en toi, ces brusques fureurs rentrées, ce bouillonnement, ce sifflement qui te viennent on ne sait d'où..."(p.253).

Cet effort pour rendre claire la lutte effroyable et mortelle entre la sensation pure, le "ressenti" et le mot à travers lequel il va devenir visible, l'auteur l'avoue dans sa conversation avec Simone Benmussa:

"S.B. -Tu pars d'une sensation de gêne. Une gêne c'est quelque chose de vague qui subsiste, qui n'est pas défini(...)

N.S.-On voit quelque chose qui émerge, et de là j'essaye de revivre ce qui est dessous, ce qui le produit."<sup>13</sup>

Pourtant cette lutte vise non pas une séparation ni une domination d'une partie au dépens d'une autre, mais une unité: les mouvements souterrains, les associations de petits bouts de paroles

---

(12) SARRAUTE, Nathalie, *Littérature. Aujourd'hui II*, Tel Quel, No.9, 1962, p.52.

(13) Nathalie Sarraute, *Qui êtes-vous?* Conversation avec Simone Benmussa, *Ibid.*, p.130.

ou d'objets restituent une sensation hors des mots qui tend à trouver son expression dans les mots. C'est donc un processus d'unification qui crée le sens:

"Cette sensation non encore exprimée a acquis maintenant une qualité particulière: elle a été rendue par le langage. Elle s'est fondue avec le langage. Elle s'est faite langage"<sup>14</sup>.

## **2- Le langage et son double**

### **a) La disparition du sujet autobiographique**

La forme dialogique permet à l'auteur de céder la place aux paroles, au langage qui devient par la suite, une série de sensations. Contrairement à la théorie de l'autobiographie de Philippe Lejeune, ici, dans *Enfance*, nous sommes en face d'un ensemble de disparitions qui commence avec celle, la plus importante, de l'auteur. En effet, dans *Enfance*, il y a cette particularité de "l'effacement indispensable de l'écrivain devant le récit"<sup>15</sup>.

Comment s'opère-t-elle cette disparition et surtout quels sont ses effets dans la narration?

De deux personnages qui parlent entre eux (ce ne sont même pas deux personnages, mais l'auteur parle avec son double, il se parle, donc il y a un monologue intérieur) il ne nous reste que des paroles; nous ne percevons que les mots qui se suivent, qui se transmettent" comme viennent aux petites bergères les visions célestes"(p.64):

" "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, les espaliers en fleurs, la pelouse, les pétales roses et blancs, l'air qui vibre parcouru de tremblements à peine perceptibles, d'ondes..." (p.65)

La conversation conçue comme "vision céleste", donc d'une source inconnue, l'emporte sur les deux personnages: le lecteur dans l'attente des informations sur une partie de la vie de l'auteur ne voit qu'une lutte continuelle entre la sensation et le mot: au fur et à mesure il oublie la présence de l'auteur dans le récit, car l'identification de l'auteur et le personnage qui est la

---

(14) *Ibid.*, p.198

(15) *Ibid.*, p.147

première condition du récit autobiographique n'est pas soulignée: il y a, bien sûr, le "je" qui parle et puisque le ""je" ne peut être identifié que par l'instance de discours qui le contient et par là seulement"<sup>16</sup> il sera indispensable de fouiller le texte, pour trouver le référent de ce "je"; par contre on ne voit que des prénoms diminutifs comme Tachok (p.13, 44, 145, 251); Natacha (p.40, 217, 240); N't'che (p.111). Pour rencontrer l'identité du personnage et de l'auteur il faudra aller jusqu'à la page 157 où on trouve le nom de l'auteur et on établit ainsi le "pacte autobiographique". L'auteur nous déclare son nom certes, mais son intention n'est pas du tout d'aider le lecteur qui se demande tout au long du récit, quel est le référent de ce "je" et de ce "tu". En effet même le titre ne nous donne aucun indice pour comprendre l'identité du "je": *Enfance*: titre sans article, tout à fait dèictique comme ces deux pronoms "je" et "tu"; donc un titre dont le référent ne peut être déterminé que par rapport aux interlocuteurs. Or, ces interlocuteurs, on les identifie à peine: le personnage qui tutoie est le double de "je". Si on prend en considération les écrits de Sarraute sur la théorie littéraire, on se rend facilement compte du fait que cette imprécision n'est pas du tout gratuite ou hasardeuse. En effet dans *L'Ere du supçon*, Sarraute met l'accent sur l'avantage du dialogue théâtral où le lecteur "peut lui - même découvrir quand, participant au jeu, tous ses instincts de défense et d'attaque en éveil, excité et sur le qui-vive, il observe et écoute ses interlocuteurs"<sup>17</sup>. Ainsi explique-t-elle le dialogue de théâtre:

"(...) le dialogue de théâtre qui se passe de tuteurs, où l'auteur ne fait pas à tout moment sentir qu'il est là, prêt à donner un coup de main, ce dialogue doit se suffire à lui-même et sur lequel tout repose, est plus ramassé, plus dense, plus tendu et survolté que le dialogue romanesque: il mobilise toutes les forces du spectateur."<sup>18</sup>

L'essentiel de cet avantage réside en son pouvoir de faire participer encore plus le lecteur à saisir l'intensité de ces mouvements souterrains. La tension entre le "je" et le "tu" dans certains passages, l'explosion des mots et des images dans d'autres en témoignent tout au long du récit:

"Il faut que l'organisme où il s'est introduit tôt ou tard l'élimine..."

-Non, cela, je ne l'ai pensé..."

---

(16) BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistiques générale*, Gallimard, Paris, 1966, p.252.

(17) SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du supçon*, Ibid., p.111

(18) *Ibid.* pp. 111-112.

-Pas pensé, évidemment pas, je te l'accorde... c'est apparu, indistinct, irréel... un promontoire inconnu qui surgit un instant du brouillard... et de nouveau un épais brouillard le recouvre...

- Non tu vas trop loin...

- Si. Je reste tout près, tu le sais bien" (p.74)

et ensuite:

"Des mots qu'elle est allé chercher et qu'elle a rapport ès de là où je ne peux pas la suivre... des mots compacts, opaques où je ne perçois que ce "on" que je connais..

"On" ...les gens normaux, les gens moraux, ceux qui sont comme on doit être, ceux dont elle fait parti...

Et "détester" ...quel mot! un de ces mots trop forts, de mauvais goût... qu'un enfant bien élevé ne doit pas employer, et surtout... quelle outrecuidance... oser se l'appliquer à lui - même..."(pp. 253-254).

L'effacement de l'auteur devant son récit trouve son écho dans le choix des différents tableaux de l'enfance. La narration progresse, nous l'avons déjà dit, par le jeu d'associations construites d'une part des mots et des phrases, d'autre part des objets sans importance apparente: pourtant quand on se demande les critères de ce choix de tableaux, soit d'images, soit de sensations, on voit un phénomène primordial qui joue sur le lien entre l'auteur et sa narration. En effet la fréquence des notions qui relèvent, premièrement, de l'enfouissement et, deuxièmement, de l'effacement nous surprend: *Enfance* fourmille de mots qui signifient d'abord l'enforcement, l'enfouissement, donc une action de mettre en terre, sous terre, et de là, une action vers le fond: "enfouie en moi"(p.18); "(...) au fond de lui ce qui était enfoui"(p.57); "...quand j'essaie de m'enfoncer, d'atteindre d'accrocher, de dégager ce qui est resté là, enfoui" (p.84); "c'est là, en lui, enfoui"(p.123); "... sûrement cela devait être là depuis longtemps, mais enfoui"(p.231) etc.

Ce qui est "enfoui" c'est toujours une sensation ou une impression inexprimables, qui, loin de rester inoffensive, se concentrent pour attaquer l'imagination de l'auteur. Ainsi s'explique l'emploi très fréquent ensuite des mots relatifs à une compression, une pression: "je le garde, comprimé en moi" (p.92); "(cette idée) est toujours là (...) On dirait que de la repousser, de trop

la comprimer augmente encore sa poussée (p.95); "tous mes rapports avec mon père, avec ma mère, avec Véra, leurs rapports entre eux, n'ont été que le déroulement de ce qui l'était enroulé là (p.113); "C'est là, en lui, (...) comprimé.."(p.123); "La joie qu'il comprimait en lui (...) "(p.167) etc.

La découverte, la concentration et le déploiement de ces différentes sensations constituent, on l'a déjà souligné, la matière que l'auteur actualise à l'aide du dialogue avec son double. Mais le locuteur n'est évidemment pas capable de "faire surgir" cette matière, cette substance intime enfouie, enfoncée et comprimée. Vient donc la dernière phase de la disparition de l'auteur au cœur même de son récit. En effet l'obstacle le plus insurmontable est celui de l'effacement: si une sensation à l'état naissant ne surgit nullement, même à la suite d'une poussée violente, alors, elle s'efface, elle se perd: la troisième notion de ce récit est justement ce processus de disparition qui s'ajoute à celle de l'auteur: effacement de son objet: "Et tout s'est effacé(...)"(p.20); "Mais ce que je ressenti à ce moment-la s'est vite effacé (p.40); "une sensation (...) en partie effacée"(p.64); "Il est curieux que tout se soit effacé (...) "(p.78); "une de ses amies dont tout s'est effacé, le visage et le nom(...)" (p.90), "cette poupée s'est d'elle - même effacée(..)"(p.96); "Je veux essuyer ça, l'effacer..."(p.96); "quelque chose a glissé, m'a effleurée, m'a caressée, s'est effacée." (p.125); "Je le revois (...) qui s'était complètement effacé."(p.155) etc...

Ces sensations, visages, objets se perdent, c'est-à-dire restent enfouis, enfoncés dans le "passé": "En tout cas, ce dimanche-là ... et cela ne s'est jamais effacé, c'est d'une parfaite clarté..."(p.239)

La disparition soulignée d'abord par l'effacement de l'auteur devant son récit, puis renforcée par l'emploi très fréquent des notions relevant du champ de l'oubli comme enfouissement, effacement etc. est une sorte de retraite, donc un éloignement. C'est justement cette distance qui sépare le sujet autobiographique de son objet: et il ne faut pas chercher longtemps pour le découvrir, car au début du livre le "je", elle-même, le dit: "évoquer tes souvenirs d'enfance(...) est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite? quitter ton élément (...) "(p.10). On voit donc d'une part une prise de position nette de l'auteur pour ce qu'elle va entreprendre et d'autre part l'enrichissement de cette prise de position avec le choix des noms, adjectifs et verbes à l'intérieur même de sa tentative; l'effet du texte s'amplifie avec cette mise en abîme des procédés narratifs: d'ailleurs

ne disait-elle pas, Sarraute elle-même, dans *Flaubert le précurseur* que "forme et fond" étaient inséparables?<sup>19</sup>

Puisqu'on assiste à une telle disparition du sujet autobiographique, amplifiée par la forme et par le fond à la fois, une question va se poser immédiatement: où est donc le sujet, ce personnage que nous supposons identique à l'auteur? Encore une fois, c'est l'auteur elle-même qui nous expose clairement sans nous laisser aucune possibilité de tergiverser: "Je ne suis rien d'autre que ce que j'ai écrit"(p.159)

#### **b) L'écriture comme tentation**

L'importance de l'écriture qui va se muer tout de suite en une théorie englobant la forme autobiographique entière, nous imprègne du début jusqu'à la fin du récit. En effet l'auteur met surtout l'accent sur le langage avec ses choix de noms, d'adjectifs et verbes. Elle l'exprime ailleurs, en des termes clairs:

"Pour que cette écriture respire et vive, il faut qu'il ya ait quelque chose de spontané, d'inconnu, de vibrant qui essaye de se trouver des mots. Ce ne sont pas des mots tout prêts. C'est cette recherche des mots qui m'intéresse, de l'écriture (...)"<sup>20</sup>

Cette recherche des mots est liée à la volonté irrésistible de concilier la sensation avec le langage. Quels sont les aspect de cette recherche?

Quoiqu'il progresse suivant une chaîne d'associations, le récit autobiographique dans *Enfance* montre une grande jaillissement de tableaux dont aucun lien thématique n'assure de prime abord l'unité. A cela s'ajoute la grande imprécision chronologique, imprécision importante, car tout récit rétrospectif concerne une période du passé plus ou moins déterminée. Or dans *Enfance* nous ne voyons qu'une seule fois apparaître une date précise: "Trois ans après, en juillet 1914(...)" (p.241), donc presque à la fin du récit, encore que cette date ne montre aucune volonté de l'auteur de situer son récit. On comprend facilement que ce qui importe ce n'est pas du tout assurer la véracité de ces souvenirs. De là une grande liberté sur le plan temporel qui fait que ces souvenirs sont éparpillés non pas sur le temps mais sur cet "énorme" qu'est l'enfance: "Quand je regarde

---

(19) SARRAUTE, Nathalie, *Flaubert le précurseur*, Preuve, No. 168, 1965, p.85.

(20) Nathalie Sarraute, *Qui êtes-vous?* Conversation avec Simone Benmussa, Ibid., p.117.

ce qui s'offre a moi maintenant, je vois comme un enorme espace très encombré, bien éclairé..."(p.257). Quand on analyse de près cette formulation, on voit que tout le récit y est condensé. Ainsi dans cet "énorme" espace, rien n'est laissé au hasard, car c'est l'auteur elle-même qui donne d'abord cette impression d'éparpillement grâce à l'imprécision temporelle.

"Enorme espace" ainsi expliqué, prenons maintenant le deuxième adjectif: "très encombré". Il sera facile d'affirmer cette définition et de l'élargir dans l'ensemble du récit, quand on recense les bouts de souvenirs relatés. En effet une multitude d'événements, de sensations, de réminiscences "encomrent" le récit: voilà un espace vaste et surtout rempli, encombré. Le troisième terme de la formulation est "bien éclairé" qui peut s'expliquer premièrement avec l'effort du personnage pour arriver à l'expression nette, claire des sensations. Cet espace est bien clair, car ce que l'auteur fait surgir, n'a rien de brumeux, de sombres: une fois les mouvements souterrains émergés du "fond", ils se collent aux mots, ils s'unissent avec le langage, ils ne font qu'un avec les procédés linguistiques. Par contre, pour amplifier l'effet de cette découverte, l'auteur souligne ce terme "bien éclairé" à l'aide d'un jeu stylistique et c'est le deuxième aspect de l'effet du texte. *Enfance* abonde en des adjectifs et noms relevant du champs de blancheur et de clarté: l'adjectif blanc, par exemple, est employé plus de 38 fois et dans des circonstances où la blancheur, si elle ne constitue pas le point culminant de chaque passage, tire au moins l'attention du lecteur. L'effet de l'adjectif est encore multiplié par sa mise en relation avec les mots qui connotent la douceur: les objets comme l'ouate, la neige, le cotonnade, la peluche, la soie renforcent cette atmosphère molle, douce, tiède. Cela s'ajoute à l'emploi très fréquent des mots et adjectifs signifiant la clarté: ainsi s'expliquent les adjectifs: lumineux et surtout "éclairé".

L'énorme espace (imprécision temporelle) encombré (les réminiscences éparpillées) est donc "bien éclairé" par l'emploi de la lumière comme dans la peinture. Mais la combinaison de ces tropismes avec le langage ne s'arrête pas là: puisque l'auteur est capable de formuler toute son entreprise avec une formulation d'apparence simple, il est bien possible qu'il s'est déjà donné, au cours de récit, une méthode pour "évoquer", c'est-à-dire actualiser cet espace.

Revenons au début du livre, à la scène où le personnage, petite enfant, part d'une simple phrase:



""Nein das tust du nicht"... "Non. Tu ne feras pas ça"(...) "Doch, ich werde es tun"  
"Si je le ferai""(p.12)

Et ce qu'elle fait juste après:

"Non tu ne feras pas ça..." les paroles m'entourent, m'insèrent, me ligotent, je me débats..." si je le ferai"... Voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras, j'enfonçe la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort..."(p.14)

Elle a donc déchiré la soie avec des ciseaux et elle y regarde: "quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente".

Prenons maintenant la fin du récit où elle définit clairement "enfance":

"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 blanchâtre, molles, ouatées(...)"(p.257)

Une métaphore subtile se développe et recouvre le récit entier: en effet la première tentation de l'auteur est de déchirer la soie pour voir ce quelque chose de mou, cette chose informe, à la suite d'une incitation presque violente. Cette tentation recouvre l'autre, c'est-à-dire celle qui l'incite à évoquer les souvenirs d'enfance: "tu vas vraiment faire ça?"(p.9). A la suite de cette deuxième impulsion, ce que l'auteur voit n'est autre chose que "ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées". Les ciseaux qui fendent la soie deviennent tout de suite la métaphore du langage qui perce "cette couche protectrice" englobant les "épaisseurs". Encore une fois la forme et le fond du récit s'entrelacent d'une manière inattendue et l'effet de cette collusion augmente cette attention que l'auteur porte sur l'écriture. Qu'est-ce qu'elle est cette écriture sinon qu'une tentation de déchirer, d'écarter et de "faire surgir" ce qui est "enfoncé", "enfoui"?

Ce que nous venons de faire dans cette dernière partie de notre analyse, pourrait bien passer pour une analyse thématique et stylistique d'un poème. Il y a bien des traits qui apparentent ce récit à un poème en prose comme ceux de F. Ponge par exemple. Ce récit doit donc être autre chose que "récit rétrospectif en prose". Il n'est pas rétrospectif puisque ce que l'auteur évoque est dépourvu des repères chronologiques et qu'elle entrelace ses souvenirs avec les sensations du moment de l'écriture. Il s'agit donc d'une unité appartenant plutôt au présent:

"...je suis sûre que tout ce qui petit à petit s'est révélé à moi, au cours des années qui ont suivi, je l'ai perçu d'un coup, en bloc..."(p.113)

Il n'est pas donc tout à fait exempt de fiction, puisque ce qui s'offre dans le présent, c'est-à-dire tous ces matériaux, les "épaisseurs", les mouvements intérieurs supposent un agencement pour pouvoir ressusciter. D'où "le sentiment de décoller du réel- de s'envoler dans la fiction..."(p.126)

Ce processus crée à juste titre un univers fluide, en pleine mouvance, un univers qui se fait et se refait, bref une écriture poétique:

*"Considérez-vous que votre oeuvre est une oeuvre poétique?"*

Il faudra d'abord savoir ce qu'on appelle une oeuvre poétique. Pour moi, la poésie dans une oeuvre, c'est ce qui fait apparaître l'invisible. Plus fort sera l'élan qui permettra de percer les apparences -et parmi ces apparences je compte ce qu'il est convenu de considérer comme "poétique" - plus grande sera dans l'oeuvre la part de la poésie. Vous me demandez si je pense que mes propres livres sont poétiques. Etant donné ce qu'est à mes yeux la poésie, comment voulez-vous que je croie qu'il ne le sont pas? Ce serait croire que je ne rends visible aucune parcelle du monde invisible. Et alors à quoi bon tant d'efforts?"<sup>21</sup>

Si on revient à la définition de l'autobiographie de Philippe Lejeune, on voit que l'oeuvre de Sarraute dépasse d'une part les limites du récit rétrospectif par la conception de l'actualisation et d'autre part celles du récit en prose par sa position vis-à-vis du langage. Et les subtilités linguistiques contribuent à la création d'un univers poétique qui pourrait faire l'objet d'une autre étude.

---

(21) SARRAUTE, Nathalie. *Littérature, Aujourd'hui II*, Ibid., p.53.