

# Nathalie Sarraute, le Nouveau Roman et l'autobiographie

## Plan du cours :

1. Le Nouveau Roman et ses refus.....	1
a. L'impossibilité de la représentation.....	1
b. La nécessité d'inventer des formes nouvelles.....	2
c. Personnage/sujet.....	2
d. Une impossible cohérence.....	3
e. Sous-conversation et tropismes.....	3
2. Nathalie Sarraute face à l'autobiographie.....	4
a. Les « nouvelles autobiographies ».....	5
b. Les souvenirs d'enfance.....	6
c. Le refus de se dresser une « statue ».....	7
3. Enfance : étude du paratexte.....	8
a. Un élément du paratexte : le titre.....	8
b. L'épitéxte : Sarraute face à l'autobiographie dans les entretiens.....	9
4. Enfance : composition, structure, nouveauté du texte.....	10
a. Un texte morcelé.....	10
b. Un texte construit, monté.....	11
c. Le choix du présent.....	12
Conclusion.....	13

Engagée dans l'aventure du Nouveau Roman dont elle était la doyenne (22 ans de plus qu'Alain Robbe-Grillet : désormais ARG), Nathalie Sarraute s'est fait connaître d'abord comme romancière, comme critique, puis comme dramaturge. Elle est un écrivain consacré, auteur de 7 « romans » lorsqu'elle publie *Enfance* en 1983.

Née à Ivanovo-Voznessensk en 1900 (décédée en 1999), Nathalie Sarraute porte le nom de son mari, Raymond Sarraute, épousé en 1925, dont elle a eu trois filles (dont Claude Sarraute).

Après des études de droit et d'anglais, elle devient avocate.

Ses premiers livres sont : *Tropismes* (1939 puis rééd. chez Minuit en 1957 : ensemble de courts textes), *Portrait d'un Inconnu* (1948 – roman préfacé par Sartre ; ce livre obtient une certaine consécration mais pas de succès public), *Martereau* son deuxième roman marqué par la désintégration du personnage (1953), *Le Planétarium* (1959). *L'Ère du soupçon* en 1956 est un ensemble d'essais sur le roman.

On l'associe souvent à Alain Robbe-Grillet et aux autres romanciers qui constituait « l'hydre à sept têtes » du Nouveau Roman dans les années 50-60.

Mais sa voie est toute personnelle comme le montrent ses livres *Les Fruits d'or* (1963), « *Disent les imbéciles* » (1976)... jusqu'à *Ici* (formes brèves, 1995) et *Ouvrez*.

## **1. Le Nouveau Roman et ses refus**

Le front de refus que le Nouveau Roman opposait à la représentation traditionnelle et à l'illusion réaliste consistait en une attaque en règle contre la représentation traditionnelle, la constitution de personnages traditionnels.

### **a. L'impossibilité de la représentation**

Peut-on représenter le réel, le monde au moyen de l'écriture. Deux options se dessinent : celle qui répond oui (Sarraute ; mais le « réel » qu'elle veut représenter est surtout psychologique) ; celle qui dit non (ARG).

Une idée forte du Nouveau Roman (selon ARG), c'est que le réel est irréprésentable (« toute réalité est indescriptible », déclare ARG dans *Le Miroir qui revient*), l'univers est instable et inépuisable. En son sein, l'homme est désorienté : il n'y a plus d'idéologie rassurante pour l'interpréter, ni marxisme, ni religion.

La tradition réaliste tend à faire du monde quelque chose de familier en utilisant des recettes « périmées ». Or, ce monde est étrange. ARG s'élève contre l'usage de la métaphore anthropomorphe et rassurante (dire d'un village qu'il est « blotti » au cœur du vallon par exemple).

Il faut éviter la « clarté mortelle du connu » déclare Nathalie Sarraute dans « Ce que je cherche à faire » (*Nouveau roman : hier, aujourd'hui*).

La narration traditionnelle est désagrégée ; l'écrivain se met à écrire non pour « raconter une histoire », mais pour savoir pourquoi il écrit.

Chaque fois, devant un texte que je suis en train de commencer, c'est comme si je n'en avais jamais écrit avant. Il y a quelque chose que je n'ai pas encore montré, et il faut le saisir et il faut essayer de le faire passer dans du langage. Et la difficulté est exactement la même.

(Nathalie Sarraute, *French Studies*, juillet 1985).

## **b. La nécessité d'inventer des formes nouvelles**

Le fait de raconter des histoires sur un mode traditionnel (réaliste) relève d'une esthétique dépassée, réactionnaire qui conforte la paresse des lecteurs.

Les formes précédentes (issues du XIXe siècle) étant « périmées » (comme le dit ARG dans *Pour un nouveau roman*), relevant d'une vision du monde dépassée, il fallait inventer du neuf. C'est par cette volonté que se trouvèrent réunis les auteurs du Nouveau Roman. Pour Butor, ARG, comme pour Sarraute ou pour Pinget, le roman s'institue comme « recherche » (cf. article de Butor) laquelle est souvent associée à la quête de l'alchimiste (chez Pinget, ARG).

## **c. Personnage/sujet**

L'idée qu'un sujet (un individu) est un substrat fiable de la perception du réel, de l'analyse, de la remémoration est à l'origine de l'idée de « personne » et de celle, en littérature, de personnage. Or, le nouveau roman considère que le *sujet* est informe (on parle de la *crise du sujet*).

Comme le dit ARG dans son autobiographie : le moi est parcellaire, éclaté et ne présente aucune unité...

*ARG vient d'évoquer son grand-père :*

Voici donc tout ce qu'il reste de quelqu'un, au bout de si peu de temps, et de moi-même aussi bientôt sans aucun doute : des pièces dépareillées, des morceaux de gestes figés et d'objets sans suite, des questions dans le vide, des instantanés qu'on énumère en désordre sans parvenir à mettre véritablement (logiquement) bout à bout. C'est ça la mort. Construire un récit, ce serait alors – de façon plus ou moins consciente – prétendre lutter contre elle. Tout le système romanesque du siècle dernier, avec son pesant appareil de continuité, de chronologie linéaire, de causalité, de non-contradiction, c'était en effet comme une ultime tentative pour oublier l'état désintégré où nous a

laissés Dieu en se retirant de notre âme, et pour sauver au moins les apparences en remplaçant l'incompréhensible éclatement des noyaux épars, des trous noirs et des impasses par une constellations rassurante, claire, univoque, et tissée à mailles si serrées qu'on n'y devinerait plus la mort qui hurle entre les points, au milieu des fils cassés renoués à la hâte.

ARG, *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984, p. 27

→ dans cet extrait, ARG montre que le *sujet* n'a aucune cohérence (le moi est fait de morceaux, de pièces dépareillées etc.) ; il explique le roman du siècle dernier comme une tentative pour pallier ce sentiment du sujet d'être désintégré. Il assigne au roman réaliste une origine : la « mort de Dieu » (Dieu garantissait le sujet).

On voit que la psychanalyse est passée par là : elle, montre la complexité, l'opacité du sujet. La réduction du « personnage » à des types (« l'avare », « le père exemplaire »), comme chez Balzac se révèle impossible (Grandet : « l'avare » ; Goriot : « Christ de la paternité »...).

C'est pourquoi dans le nouveau roman le personnage tend à disparaître : souvent évanescant, il est une sorte de fantôme dans *Portrait d'un inconnu* (Nathalie Sarraute) ; parfois il est désigné par une simple lettre (O dans *La Bataille de Phrasale* ou dans *Le Palace* de Claude Simon).

*L'Ère du soupçon* a fait le procès du personnage romanesque ; Robbe-Grillet le considère comme une notion « périmée » (*Pour un Nouveau Roman*). Avec le nouveau roman, le personnage romanesque cesse d'avoir un état civil, un passé, une famille, ou un métier.

#### **d. Une impossible cohérence**

L'idée qu'on peut identifier (dans la vie) et reconstruire (dans la littérature) une causalité (enchaînement de cause à effet, logique des actions), déterminante dans le roman du XIXe et dans l'autobiographie est elle aussi une idée périmée.

Or Philippe Lejeune voit dans l'entreprise autobiographique une « exigence de signification » et de cohérence.

#### **e. Sous-conversation et tropismes**

Dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, le personnage n'est plus que support d'état d'âme ; ce qui intéresse la romancière, c'est d'explorer le non-dit, la « sous-conversation » constitutive des drames de l'existence (c'est-à-dire le flot de pensées ou de sensations souterraines qui accompagne, précède ou est provoquée par la conversation ou le contact avec autrui – elle a co-inventé ce mot avec Sartre).

Le personnage est réduit à des *ils* et des *elles* dans *Tropismes*. Puis Sarraute a réintroduit des personnages dans son œuvre ; dans *Le Planétarium*, ils portent même des prénoms et noms (Alain Guimiez, Germaine Lemaire etc.) Dans *Les Fruits d'or* (1963) ou dans « *Disent les imbéciles* » (1976), les paroles prononcées ne sont pas référées à des individus particuliers (-> anonymat).

Dans « Conversation et sous-conversation » (*L'Ère du soupçon*), Nathalie Sarraute identifie « ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur » (p. 97) – monologue qui a intéressé des écrivains comme Marcel Proust – : « un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en

nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un télécopieur, le flot ininterrompu des mots » (p. 97-98)

La « sous-conversation » est donc ce qui accompagne la conversation, la précède, la devance ; elle est constituée de « tropismes » (de *tropein* : se mouvoir), « **dramas minuscules** ayant chacun ses péripéties, son mystère et son imprévisible dénouement ».

Comment se manifestent ces drames intérieurs ? : « ces drames intérieurs [sont] faits d'attaques, de triomphes, de reculs, de défaites, de caresses, de morsures, de viols, de meurtres, d'abandons généreux ou d'humbles soumissions » (p. 99). La sous-conversation relève de la violence intersubjective ; pour exprimer celle-ci, Sarraute utilise d'abondantes métaphores.

Par conséquent, **le rôle du romancier** est de donner accès aux « drames intérieurs », à la « psychologie » profonde (même si le terme est totalement passé de mode)

« Conversation et sous-conversation » montre qu'il faut aller plus loin que Proust qui s'est limité à conduire une analyse (intellectuelle). Or, le romancier doit « donn[er au lecteur] la sensation de revivre une expérience » (p. 99), expérience qui est de nature psychologique (même si ce n'est pas dit ainsi).

Ces drames intérieurs sont souvent provoqués par des **paroles prononcées**. Celles-ci sont « l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes » (p. 103). Nous ressentons ces drames intérieurs dans la vie de tous les jours, mais nous n'avons pas le temps de nous y intéresser de près : le rôle du créateur, du romancier, est de prendre le temps de montrer ce qui se trame sous (ou à cause de) les paroles prononcées (en mettant à nu leur part d'implicite, leur arrière-plan, leur répercussion, leur impact etc.).

Cette sous-conversation est constituée de **tropismes**, autre mot propre à Nathalie Sarraute qui renvoie à la sensation. Ce terme, emprunté au vocabulaire scientifique, est utilisé pour désigner un magma de sensations, de répulsions, d'attractions, qui provoque des « drames microscopiques », des turbulences intérieures infimes.

Le tropisme est un mot inventé en 1900 et qui appartient au vocabulaire de la biologie. Il vient du grec *tropos* qui veut dire *tour, direction*, dérivé de *tropein* qui veut dire *tourner*. Ainsi une plante *phototrope* se tourne vers la lumière, un tournesol est *héliotrope* car il se tourne vers le soleil. Le tropisme (scientifiquement) est une réaction d'orientation ou de locomotion orientée (mouvement) causée par des agents physiques ou chimiques (par ex. : chaleur, lumière, pesanteur).

Le tropisme est donc une réaction, quelque chose qui bouge, un mouvement intérieur. L'être humain développe cette réaction sous l'action de tel ou tel phénomène (par ex. une parole prononcée, un regard, un mouvement effectué par l'interlocuteur...)

**Conclusion** : C'est donc la parole qui intéresse Sarraute ; il s'agit de faire accéder au langage ce qui sans cesse se dérobe (les tropismes, la sous-conversation).

## ***2. Nathalie Sarraute face à l'autobiographie***

Dès lors se pose la question de la manière dont Nathalie Sarraute va aborder l'autobiographie et dans les nouveaux romanciers en général vont aborder ce genre assez codifié.

Il est en effet très paradoxal qu'une nouvelle romancière se mette à écrire dans un « genre » qui, a priori, semble peu à même d'être subverti.

Sarraute se trouve confrontée à un certain nombre de problèmes :

- écrire son « autobiographie » : serait-ce un retour au « sujet », au « moi » ?
- allait-elle « raconter » son enfance ? (allait-elle en faire un « récit », ce qui suppose la volonté de construire l'histoire d'un moi cohérent ; allait-elle adhérer à l'idée d'une causalité, d'une chrono-logie ?)
- peut-on aujourd'hui raconter son enfance ? (Proust a montré que se souvenir, c'est surtout imaginer)
- les souvenirs d'enfance existent-ils ? Ne relèvent-ils pas tous d'une reconstruction ?

### a. Les « nouvelles autobiographies »

Claude Simon, ARG, Butor et Sarraute ont tenté d'écrire ce qu'ARG nomme les « nouvelles autobiographies » (terme calqué sur « nouveau roman »). Quelles en sont les caractéristiques ?

Je m'appuie sur les analyses de Jeannette M.L. den Toonder, *Qui est Je ? L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Berne, Lang, 1999 :

#### - la présence d'éléments fictionnels

Les trois volumes autobiographiques d'ARG sont regroupés en une série qui s'intitule, significativement *Romanesques* (1984-1994). Ils comportent de nombreux épisodes inventés. Dans ses « interviews », ARG se plaît à mêler les pistes ; il déclare par exemple que le personnage le plus « romanesque » de sa trilogie, Henri de Corinthe (il est un double du père, dont il possède la voix ; il arrive chez les RG en Bretagne sur un cheval... etc), aurait été un personnage réel.

Dans *Le Jardin des Plantes* (1997), Claude Simon fait alterner des souvenirs d'enfance (par exemple une chute dans un bassin du Jardin des Plantes à Paris), des souvenirs de l'âge adulte (maladies) et des passages sur le statut desquels le lecteur ne peut qu'hésiter (l'histoire du *commandante* capitaine d'un cargo bourré d'armes pendant la guerre d'Espagne est-elle fictive ou non ?)

En introduisant des éléments fictionnels dans leurs autobiographies, ces auteurs se distancient de l'ancien critère de vérification [...]

Les limites entre « vrai » et « faux » disparaissent [...] L'opposition [vrai/faux] ayant été ébranlée, la sincérité de l'auteur devient une notion vide de sens.

Jeannette M.L. den Toonder, *op. cit.*, p. 25 et 7

Cette fictionnalisation contribue paradoxalement à la « recherche de l'identité de soi, de l'authenticité même » (Jeannette M.L. den Toonder, p. 28). On peut songer au concept d'Aragon : le *mentir-vrai* (par la fiction, on atteint une vérité de l'être plus grande).

→ On notera la spécificité de Sarraute : il n'y a pas de fictionnalisation dans *Enfance*.

#### - les réflexions méta-narratives

Le nouveau roman devait être un roman conscient de soi : il n'exprime pas un sens qui lui préexiste, mais il est un ouvrage qui « se cherche lui-même » (ARG, *Pour un nouveau roman*, p. 137). Le discours méta-narratif qu'on trouve dans les « nouvelles autobiographies » (*méta-narratif* signifie que les écrivains prennent de la distance par rapport à leurs pratiques, leurs récits, et les analysent) se situent dans le prolongement de cette auto-conscience.

Il est très important chez Sarraute : une des « voix » du livre est une voix critique, qui oblige à une prise de distance méta-narrative par rapport à ce qui est raconté.

**- les renvois autotextuels et intertextuels**

Ils sont nombreux dans les « nouvelles autobiographies » (autotextuel signifie que l'écrivain se cite lui-même ; intertextuel qu'il cite un autre écrivain).

**- le jeu sur les instances narratives**

ARG passe du *il* au *je* dans la même phrase. Dans *Fils* (Serge Doubrovsky, 1978), l'identité entre auteur-narrateur et protagoniste relève du trompe l'œil.

## **b. Les souvenirs d'enfance**

Freud a montré que les souvenirs servent parfois d'écran (qui cachent autant qu'ils révèlent). Je me réfère, pour cette partie, au travail de Philippe Lejeune dans *Les Brouillons de soi*.

Dans un texte d'une vingtaine de pages intitulé « Sur les souvenirs-écrans », Freud relate un dialogue avec un de ses patients (d'après ses biographes, il s'agirait de sa propre expérience). Le patient raconte un souvenir. Freud lui demande de lui faire *l'histoire* de ce souvenir (l'a-t-il toujours eu ou a-t-il émergé à une époque précise ? dans quelles circonstances ?). Il apparaît que ce souvenir a émergé dans l'esprit du patient lorsqu'il a atteint l'âge de 17 ans ; Freud montre qu'il exprime indirectement deux fantasmes d'adolescent qui se sont déguisés en souvenirs d'enfance. Il en arrive à la conclusion suivante :

Nos souvenirs d'enfance nous montrent les premières années de notre vie, non comme elles étaient, mais comme elles sont apparues à des époques ultérieures d'évocation : les souvenirs d'enfance n'ont pas *émergé*, comme on a coutume de le dire, à ces époques d'évocation, mais c'est alors qu'ils ont été *formés* et toute une série de motifs, dont la vérité historique est le derniers des soucis, ont influencé cette formation aussi bien que le choix des souvenirs.

Freud, « Sur les souvenirs-écrans » (1899) dans *Névrose, Psychose et perversion*, PUF 1973, p. 132.

Ce texte fondateur peut donner à penser que la psychanalyse a failli tuer le souvenir d'enfance. Or c'est le contraire qui s'est produit puisqu'on accorde de nos jours une importance décisive aux premières années de la vie, même si Freud a souligné que ces premières années sont très difficiles à connaître.

Puisque les nouveaux romanciers ont fait porter le doute sur le personnage, la temporalité, la structure chronologique, l'histoire etc. se pose une autre question (cf Lejeune) : Peut-on mettre en doute les souvenirs d'enfance ? Les souvenirs d'enfance sont-ils, eux aussi, entrés dans « l'ère du soupçon » ?

Philippe Lejeune analyse plusieurs textes qui ont fait entrer le souvenir d'enfance dans l'ère du soupçon : *W ou le souvenir d'enfance* (Perec, 1975), *Enfance* (Sarraute, 1983), *Mémoires d'une jeune catholique* (Mary Mc Carthy, 1957) et *Mensonges d'enfance* (Guy Bechtel, 1986, une « grande réussite » selon lui).

Généralement, quand un adulte raconte un souvenir d'enfance, il se situe dans le domaine de la *foi* : « Non seulement le souvenir est perçu comme fidèle, mais il donne accès à une expérience plus vraie que l'expérience actuelle de l'adulte » (Lejeune, p. 36)

Deux types de soupçons peuvent être mis en œuvre par rapport à ces souvenirs :

- Le soupçon 1 porte sur la mémoire, sa fidélité au vécu, à la réalité... → Les textes traitant de souvenirs d'enfance mettent souvent en scène la difficulté à accéder au souvenir d'enfance. Rousseau parlait déjà du « vide occasionné par [son] défaut de mémoire » qu'il lui fallait emplir par des « ornements ». L'effet sur le lecteur de l'expression par un autobiographe de tels scrupules sont positif : l'écrivain apparaît comme exigeant (exemple : Stendhal dans *La Vie de Henry Brulard*). Lejeune parle de « *tremblé* de la mémoire ».

- Le soupçon 2 porte sur l'écriture ; il est plus rarement exprimé par l'autobiographe. Tout pousse à réinventer le passé et l'autobiographe affabule en toute bonne foi.

Ce qu'un écrivain cherche dans son enfance, c'est en général la clé de son identité adulte. Écrire son autobiographie revient à se constituer son identité.

La peur de signifier et de construire est un trait essentiellement contemporain (exemple : Claude Simon, Louis-René des Forêts, Jacques Roubaud) : « au *tremblé* de la mémoire propre aux souvenirs d'enfance, [ces écrivains] ont substitué une rhétorique nouvelle, celle du *tremblé de l'identité* » (Lejeune, p. 40).

L'autobiographe manifeste souvent une volonté de désarmer le soupçon en anticipant sur le discours soupçonneur. Mais cette attitude peut aussi irriter et le lecteur se sentir agacé d'être dessaisi de ses prérogatives.

### c. Le refus de se dresser une « statue »

Nathalie Sarraute a refusé d'écrire une autobiographie « traditionnelle ».

Elle rejette la démarche autobiographique dans un livre composé après *Enfance : Tu ne t'aimes pas* (1989). Elle y oppose deux catégories de personnes, celles qui s'aiment et celles qui ne s'aiment pas. Les premières embrassent « avec enthousiasme » un langage qui les transforme en « statues ». Elles ont « choisi d'habiter un langage fait de constats, de proverbes, de maximes, de tautologies, de bons sens » (Pléiade, p. 1966). C'est précisément ce langage, ce type d'écriture que Sarraute refuse.

Dans l'extrait ci-dessous, elle prend à parti, sans le nommer, Sartre, qui avait écrit son autobiographie *Les Mots* (1964), type même de l'autobiographie qui transforme en statue celui qui s'y adonne. Comme *Enfance, Tu ne t'aimes pas* est un dialogue entre des voix :

– Regardez qui je ramène... il me revient... ils sont plus nombreux qu'on ne croit... mais celui-ci nous avait déjà occupés un moment... Quand il n'était encore qu'un petit enfant, il avait réussi ce tour de force de faire un autoportrait.

– Ou plutôt une statue de lui-même qu'il a toujours portée en lui...

– Comme ceux qui gardent dans leur corps une balle, un éclat d'obus...

– Oui, quelque chose d'aussi dur, de solide... mais ce n'est pas comme un morceau de métal qui serait resté fiché quelque part en lui. Cette statue de lui-même l'occupe tout entier, il n'y a de place en lui que pour elle.

– Comprendrons-nous jamais comment il s'y est pris ?

– C'est difficile... Il a raconté qu'il l'avait copiée sur ce qu'il avait trouvé dans des livres d'enfants... On y montrait des enfants qui deviendraient plus tard de grands génies. Il a voulu en être un, lui aussi. Il a donc fabriqué une statue de futur génie qui était lui. Et il était elle.

Ils ne faisaient qu'un, sa statue et lui. Alors ensemble ils ont grandi...

[...]

- Quelle nostalgie cela éveille en nous, n'est-ce pas. Quel bonheur se serait de l'imiter...
- Mais êtes-vous fou ? Mais vous ne le dites pas sérieusement ? L'imiter ? Nous ?
- Non... pas en construisant une aussi superbe statue... Mais seulement une statue... si modeste soit-elle...
- Oh oui, quel apaisement...
- Et quelles facilités... on pourrait la décrire, cette statue, en parler...
- On pourrait « se raconter »... comme ils disent de quelqu'un « Oh racontez-le moi, je voudrais tellement le connaître... »

Sarraute, *Tu ne t'aimes pasi* (1989), Pléiade, p. 1165-1166

*Commentaire* : c'est un texte où une des voix fait mine d'admirer l'autoportrait réalisé par un écrivain de génie lorsqu'il était enfant. Elle prétend suivre cette démarche, pourtant celle de la « facilité ». N. Sarraute est ici ironique ; ce qu'elle, a cherché à faire dans sa propre autobiographie et dans l'ensemble de son œuvre est évidemment à l'opposé de cette pétrification de soi.

Racontant son enfance, Sartre écrit, à propos dimanche à l'église : « à genoux sur le prie-Dieu, je me change en statue ; il ne faut pas même remuer l'orteil » (*Les Mots*, Folio, p. 25) – il se définit comme « un enfant sage » : « rôle si seyant que je n'en sortais pas » (p. 25). Il raconte : « ma vérité mon caractère et mon nom étaient aux mains des adultes ; j'avais appris à me voir par leurs yeux : j'étais un enfant ».

Pour Sarraute, ce sont les « mieux doués » de « ceux qui s'aiment » qui « se voient déjà eux-mêmes tels que tout le monde les voit : en bébés... puis en petits garçons ». Ils ont incorporé les schémas, les formules par quoi les autres les définissent.

Dans *Enfance*, une forte critique pèse sur l'enfant qui *fait l'enfant* (comme ailleurs sur les vieillards qui font les vieillards), c'est-à-dire qui se conforme à ce que les autres attendent de lui. Dans la séq. 13, page 62, Natacha imite l'innocence en récitant de façon appliquée une poésie de Marguerite Desbordes-Valmore « Mon cher petit oreiller » ; très critique, Sarraute parle alors de « l'abject renoncement à ce qu'on se sent être » (p. 63)

Dans *Enfance*, si la voix critique refuse l'autobiographie (première séquence), c'est également parce qu'elle craint cette pétrification. Elle refuse de « se raconter » dans le sens où cela reviendrait à adopter un langage figé : celui qu'autrui peut-être utilise pour parler de nous, ou celui qu'on trouve dans « les livres ».

### 3. *Enfance* : étude du paratexte

Ces paradoxes se manifestent d'emblée dans le paratexte du récit. Le *paratexte* est constitué du *péritexte* (ce qui entoure le texte : titre, préface etc.) et de l'*épitexte* (tous les messages qui se situent à l'extérieur du livre, comme les interviews, les journaux intimes, les déclarations télévisuelles etc.). Ces termes sont repris de Gérard Genette dans son livre *Seuils* (1987).

*Epitexte* : Sarraute a rejeté l'autobiographie directement dans de nombreux entretiens qui ont accompagné la sortie du livre (voir le dossier établi par Monique Gosselin, Foliothèque, p. 194 et suivantes).

*Péritexte* : nous nous arrêterons essentiellement sur le titre.

#### a. Un élément du *péritexte* : le titre

Quelle est la fonction d'un titre ? désignation, indication du contenu, séduction du public (cf les travaux de Grivel repris par Genette). J'ajouterais : constitution de l'horizon d'attente du lecteur.

Le titre circule plus que le livre n'est lu, c'est un sujet de conversation dit Genette (le texte, lui, est un objet de lecture).



*Enfance* est un titre thématique ; il se distingue du titre d'un récit d'enfance classique comme celui de Pierre Loti, *Roman d'un enfant* (1890) ; *un enfant* désigne ici un enfant particulier. *Enfance* a une valeur générale : ce substantif abstrait sans déterminant renvoie-t-il à un modèle ? à une enfance commune à tous ?

Le récit de Sarraute s'arrête au seuil de l'adolescence et n'embrasse pas l'ensemble de l'existence : il appartient au sous-genre des récits d'enfance.

*Le Roman d'un enfant* de Pierre Loti (1890) s'arrête également lorsque l'enfant atteint 14 ans et demi et qu'il s'engage dans la marine. On trouve une phrase similaire à celle de Sarraute : « Il me semble que mon enfance première prit fin ce jour-là ».

Y a-t-il volonté de raconter sa propre enfance ou saisir ce qui dans l'enfance est commun à toute enfance ? La dimension d'« investigation du réel » a été soulignée par Monique Gosselin (Foliothèque, p. 21)

Le caractère asexué participe de cette volonté de généralisation : « J'ai voulu décrire un enfant plutôt qu'une petite fille » déclare N. Sarraute (« Portrait de Nathalie » par V. Forrester, *Le Magazine littéraire* 196, juin 83, p. 20).

Les voix elles-mêmes sont asexuées : « ça te rend grandiloquent. Je dirais même outrecuidant » (p. 8-9) → Nathalie Sarraute entendait ces adjectifs comme des « neutres », non comme des masculins. Dans ses entretiens avec Simone Benmussa (*Nathalie Sarraute, qui êtes-vous ?*, 1987, p. 139-140, cités par Monique Gosselin, p. 197), elle explique que ce fut un problème lorsqu'il a fallu traduire le livre en russe : il a alors fallu choisir le féminin, car en russe, « tous les verbes doivent être accordés soit au masculin soit au féminin ».

Je travaille à partir uniquement de ce que je ressens en moi-même. Je ne me place pas à l'extérieur, je ne cherche pas à analyser du dehors. À l'intérieur où je suis, le sexe n'existe pas. Je ne me dis jamais : ça c'est ressenti par moi, ou par une femme, ou par un homme. Je place souvent ce « ressenti » dans des consciences féminines ou masculines pour des raisons, quelquefois, simplement de variations du dialogue, sauf dans de rares cas où la femme *joue* un rôle de femme. Non. Quand je travaille, je ne pense pas en tant que femme. Cela ne m'a jamais effleurée.

*Nathalie Sarraute, qui êtes-vous ?*, 1987, p. 139-140

*Commentaire* : Cette interview montre quel contresens il y aurait à faire de Nathalie Sarraute une écrivain « féministe » qui revendiquerait ce statut de femme écrivain.

Elle déclare aussi écrire depuis une « zone neutre » qui figure au fond de l'Homme (de l'être humain) ; ce qu'elle écrit a valeur universelle, les tropismes relèvent du « fonds commun » qu'hommes et femmes ont à leur disposition.

Le livre dans l'édition originale (Gallimard, édition « Blanche » à liseré rouge) ne comportait pas de texte sur la 4<sup>e</sup> de couverture (dos du livre).

Cette quatrième en Folio précise la nature autobiographique du texte puisqu'elle évoque un « dialogue entre Nathalie Sarraute et son double ». L'édition Folio rompt le charme de l'ambiguïté initiale en proposant une photo de Nathalie Sarraute enfant sur la première page (bien que rien ne nous indique qu'il s'agisse d'elle ; il est simplement indiqué que la photo provient d'une « collection particulière »). Cette photo qui présente une petite fille élégante du début du siècle oriente les attentes du lecteur.

Un autre élément du péri-texte est la préface (orale) donnée par Sarraute avant sa lecture d'*Enfance* en 1986 (édition Audilivre) : à écouter...

## **b. L'épitéxte : Sarraute face à l'autobiographie dans les entretiens**

Nathalie Sarraute a toujours répugné à ce qu'elle considère comme des déballages de soi-même.

Elle refuse en effet de considérer *Enfance* comme une autobiographie (« Portrait de Nathalie » par V. Forrester, *Magazine littéraire* juin 1983) et insiste sur le fait qu'elle a « sélectionné » « des instants dont je pourrais retrouver les sensations ». Elle met en parallèle *Enfance* et ses autres livres ; la différence est simplement que « cette fois, j'ai dit qu'il s'agissait de moi, non pas d'il ou elle ».

Dans divers interviews (*Lire*, juin 1983), N. Sarraute distingue son projet de celui de Michel Leiris (qui voulait « tout dire » et cherchait à obtenir une sorte de *catharsis* dans l'aveu) et de Sartre (qui a réalisé une « belle construction » dans *Les Mots*, livre qui pour Sarraute n'est pas une autobiographie).

Pour elle, **la vérité sur soi est inaccessible** et c'est au nom d'une exigence de vérité qu'elle récuse l'autobiographie (Gosselin, p. 24) ; « toutes les autobiographies sont fausses » déclare-t-elle au *Monde des livres* le 15 avril 1983.

Nathalie Sarraute ne prétend ni se confesser, ni tout dire, ni se justifier...

Elle choisit des souvenirs parmi ceux qui permettent une **généralisation possible** (parce qu'ils permettent de mettre au jour des tropismes). Son objectif est esthétique plus qu'éthique : le souvenir est élaboré, fait l'objet d'un choix et d'un montage.

Il s'agit de mettre en valeur les « tropismes » ressentis dès son enfance : « je n'ai choisi dans *Enfance* que des souvenirs dans lesquels existaient ces mouvements » (Entretien avec Serge Fauchereau et Jean Ristat pour *Digraphe* avril 1984, p. 9-11)

#### **4. *Enfance* : composition, structure, nouveauté du texte**

La grande innovation que présente *Enfance* est le dialogue des voix (nous verrons cet aspect plus tard). On va examiner ci-après la construction du livre (sans évoquer pour l'instant les éléments de structuration temporelle).

##### **a. Un texte morcelé**

On notera la grande fragmentation du livre : il est composé de 70 séquences. De nombreux blancs séparent des « blocs » de texte à l'intérieur de chaque séquence.

Une séquence est parfois réduite à un paragraphe. Ex : séquence 39, p. 148 (Véra doit se suralimenter)

La moyenne de pages par séquence est de 3 pages et demi.

6 séquences excèdent 10 pages :

- séq 8 (p. 31-10) – Évocation des étés chez l'oncle maternel Gricha Chatounovski à Kamenetz-Podolsk, dans une maison magnifique ce qui pourrait donner lieu à de « beaux souvenirs d'enfance » : la vieille Niania, les cousins, portrait de l'oncle et de tante Aniouta « une vraie beauté », N. collectionne les flacons ; malade, sa mère lui lit *La Case de l'oncle Tom*

- séq 9 (p. 41-54) – Évocation d'Ivanovo, « une vraie maison de contes de Noël » (maison natale), quittée (avec la mère et Kolia) à l'âge de deux ans (p. 43) ; le père apprend à

N. à compter, les diminutifs qu'il emploie, la confiture de fraises saupoudrées de calomel, *Max et Moritz*, la poupée qui sait parler, l'ours Michka.

- séq 22 (p. 91-103) – N. est effarée de constater qu'elle trouve une tête de poupée à coiffer plus belle que sa mère ; elle le lui dit ; elle est désormais « livrée sans défense aux idées ».

- séq 55 (p. 207-217) – Rédaction intitulée « votre premier chagrin », un « sujet en or » (la mort du petit chien), N. a **11-12 ans**.

- séq 59 (p. 226-233) – La babouchka, la grand mère (mère Véra)

- séq 64 (p. 247-258) – Véra est enfin plus détendue, manifeste à N. comme de l'affection. La mère est là : N. et elle ne se sont pas vues depuis février 1909 (donc deux ans et demi), « j'ai eu 11 ans le 18 juillet » [1911], sa voix familière, sa façon de se dénuder à la russe, Lili va avoir deux ans au mois d'août. N. sent l'indifférence de sa mère à son égard.

Ces séquences significativement plus longues que les autres concernent des épisodes importants du texte, notamment la séquence 22 où N. dit avoir senti être livrée à des « idées » inavouables et où se manifeste une première rupture avec la mère, incapable dans son égocentrisme de rassurer son enfant.

*Sens de ce morcellement :*

- refus de la linéarité, de l'enchaînement chronologique (temps/cause) : moments juxtaposés (apparemment sans liens entre eux). Cette « discontinuité narrative [...] sauve le dialogue de la pesanteur qui le menace » (Lejeune, *Brouillons*, p. 257). On verra toutefois que la chronologie organise le livre : mais l'effet produit sur le lecteur d'une telle structure morcelée est qu'elle reflète le chaos de la mémoire et sa fragmentation.

- renvoie à une représentation du moi « éclaté » (= ARG) ; la mémoire est un ensemble de fragments éparpillés.

- primauté accordée à la sensation sur l'analyse.

Or, à regarder de plus près le texte, on s'aperçoit qu'il est construit de manière fort savante.

## **b. Un texte construit, monté**

Je m'inspire ici des travaux de P. Lejeune dans *Revue des Sciences Humaines* et dans *Brouillons de soi* (voir la biblio)

Le montage est le problème essentiel du genre souvenirs d'enfance parce que :

1. la mémoire livre les scènes en désordre
2. l'ordre chronologique seul ne saurait donner sens au récit (idée Lejeune).

Lejeune distingue deux matériaux différents ayant servi aux séquences :

- chapitres qui s'appuient sur des tropismes, la sous-conversation, qui explorent par le « mime » la manière dont certaines paroles ont été entendues par l'enfant (les tropismes sont le versant sombre, négatif, violent de l'œuvre).

- chapitres qui s'attachent à des souvenirs d'enfance attendus (apprentissage, petites découvertes etc.) traités à la limite du conventionnel ; « seule l'oralisation du discours du narrateur les fait échapper à l'univers de la rédaction scolaire » (Lejeune, p. 261. Exemple de rédaction scolaire : les manuels d'Édouard Bled).

« Le montage réalise pour le lecteur une expérience des **variations de tensions** auxquelles Nathalie était soumise, dans lesquelles elle trouvait son salut » (Lejeune, p. 262)

On observe un effet de structure (parfois de clôture) dans les répétitions de certaines scènes :

- maladie (séq 8, p. 38 / séq 58, p. 223),
  - usine visitée (séq 9, p. 50 / séq 68, p. 260),
  - récitation (séq 13 « Cher petit oreiller », p. 62 / séq 49 « Leçon de récitation », p. 180),
  - rédaction (séq 20, montrée à « l'oncle », p. 83 / séq 55, « premier chagrin », p. 207),
  - peurs nocturnes (séq 21 le tableau qui fait peur, p. 89 / séq 63 les mains gantées de peau, p. 245)
- ces parallèles mettent en évidence l'armature du montage, l'architecture du texte.

Le montage est aussi un espace d'interprétation : mais cette interprétation est laissée au lecteur : *Enfance* provoque l'exégèse. Elle n'est pas donnée par l'écrivain ; Sarraute a tendance à écrire sans interpréter. De surcroît, aucune référence à sa vie d'adulte ne donne l'enfance comme explication.

### c. Le choix du présent

L'énonciation n'est pas celle du récit traditionnel d'enfance : on n'a pas de « récit rétrospectif » dont parle Lejeune dans sa première définition de l'autobiographie.

Certes, il y a bien rétrospection et les temps du passé sont utilisés ici et là dans le texte.

Question : s'agit-il d'un « présent de narration » (figure de style) qui équivaut à un passé simple, et donne simplement l'impression que les événements sont actuels tout en conservant leur caractère révolu ?? Non, le présent revêt plusieurs valeurs :

1. C'est le temps de l'énonciation, du livre en train de se faire.

2. C'est le temps choisi pour le récit des souvenirs d'enfance. Contrairement au passé simple le présent n'est pas le temps de la « chose jugée » : les événements relatés au moyen de ce tiroir verbal semblent appartenir à quelque chose en cours d'exécution. Voir ce que dit une des voix dans la première séquence : « Rassure-toi pour ce qui est d'être donné... c'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpite faiblement... hors des mots ». Sarraute refuse que le passé soit un réservoir d'images ; elle restitue à l'évocation, « le flou caractéristique de la conscience enfantine » (Himy-Piéry, Profil d'une œuvre, p. 35)

Le présent est le temps du « mime » : la voix narratrice fait comme si elle revivait en direct les événements de l'enfance. Nathalie Sarraute dans son entretien avec Ristat et Fauchereau utilise la métaphore du film au ralenti : pour évoquer l'idée ressentie en face de la poupée jugée plus belle que la mère (« Tout s'est passé très vite, le temps de le dire »), elle explique qu'elle est « obligée d'ouvrir ce moment pour voir comment naît et se développe en moi ce malaise que cette réponse a provoqué. Je suis obligée de le décomposer, comme on décompose le mouvement d'un cheval dans un film au ralenti » (*Digraphe*, avril 1984).

3. Le choix du présent participe de l'entreprise de remémoration active : il s'agit aussi de faire éprouver au lecteur ce que l'enfant a ressenti. Faire vivre au lecteur une expérience n'est possible qu'au présent.

Le choix de ce temps participe de la volonté de Sarraute ne pas se construire de statue.

## Conclusion

N. Sarraute se montre donc fidèle à l'entreprise qui fut la sienne depuis 1939. Il ne s'agit pas pour elle d'écrire une autobiographie traditionnelle où l'enfance servirait à « expliquer » un caractère, à donner les clefs d'un tempérament, mais de puiser dans l'enfance des moments où se sont manifestés des tropismes. Il s'agit aussi de faire ressentir ces tropismes au lecteur par le biais de l'écriture et du montage.

Contrairement à d'autres autobiographies, *Enfance* a une vocation à la généralisation : Sarraute entend parler de ce que tout lecteur, homme ou femme, a pu ressentir dans son enfance sans parvenir à le formuler.