

Université de Montréal

Formes et intensité de la pression sociale dans *Enfance* de Nathalie Sarraute

par
Arianne Chagnon

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française
Décembre 2018

© Arianne Chagnon, 2018

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Formes et intensité de la pression sociale dans *Enfance* de Nathalie Sarraute

présenté par :
Arianne Chagnon

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Pascale Huglo
président-rapporteur

Pierre Popovic
directeur de recherche

Élizabeth Nardout-Lafarge
membre du jury

RÉSUMÉ

En 1983, Nathalie Sarraute publie *Enfance*, un roman qui, par le récit de divers événements de l'enfance de sa narratrice, thématise de nombreuses formes et représentations de l'autorité, lesquelles constituent la matière de cette étude qui se situe sur le terrain de la sociocritique. Elle examine en effet la singularité de l'écriture sarrautienne et la manière dont elle procède pour questionner le devenir des relations interindividuelles et familiales en travaillant un « déjà-là » (Claude Duchet) composé de diktats sociétaux, de fragments doxiques (issus de l'opinion reçue) ainsi que de discours d'injonction diffusés par la tradition, la famille, la culture, l'école ou une certaine littérature. Usant de plusieurs méthodes de description des textes (narratologie, rhétorique, lecture interdiscursive), procédant par microlectures, l'analyse du roman prouve que ce dernier adopte un angle critique qui lui permet de montrer que l'autoritarisme s'infiltré si bien dans le langage commun et familial qu'il atteint la vie intime des gens. Elle permet également de souligner que l'écriture romanesque de Sarraute assume un héritage provenant de la crise de *Mai 68* et qu'elle ouvre une discussion sur la possibilité de voir naître des projets d'émancipation individuelle, particulièrement pour la femme, capables de faire face aux pouvoirs de toutes sortes, des années 1960 jusqu'à nos jours.

Mots-clés : littérature ; sociocritique ; Nathalie Sarraute ; *Enfance* ; récit d'enfance ; autorité ; relations interindividuelles.

ABSTRACT

In 1983, Nathalie Sarraute publishes *Enfance*, a novel which, by the account of various events in the narrator's life, thematises several forms and representations of authority, constituting the focus of this research which is founded in sociocriticism. Indeed, it examines the peculiarities of Sarrautean writing and the way in which she proceeds to question the development of interindividual and familial relations, while working a "déjà-là" (Claude Duchet), composed of societal diktats, doxic fragments (issued from received opinions), as well as injunction speeches, disseminated by tradition, family, culture, education, or a certain literature. Using several methods to describe texts (narratology, rhetoric, interdiscursive reading) by means of close reading, the novel's analysis proves that the work adopts a critical angle, demonstrating that authoritarianism infiltrates common and familiar language so entirely that it affects peoples' intimate lives. It also permits to emphasize that Sarraute's novelistic writing assumes a heritage stemming from the May 68 crisis, and that it opens a discussion about the possibility of witnessing the emergence of individual emancipatory projects, especially for women, capable of facing all kinds of power dynamics, from the 1960s to today.

Keywords : literature ; sociocriticism ; Nathalie Sarraute ; *Enfance* ; childhood narrative ; authority ; interindividual relations.

TABLE DES MATIÈRES

Page titre	i
Composition du jury	ii
Résumé	iii
Abstract.....	iv
Table des matières	v
Remerciements	vi
INTRODUCTION	1
<i>Une enfance entre construction et destruction</i>	2
<i>L'autorité en question</i>	5
Chapitre 1 : De l'autorité culturelle et littéraire à l'enfance	10
« <i>Évoquer tes souvenirs d'enfance</i> »	11
<i>Un projet d'écriture vivante</i>	20
<i>L'écriture de l'enfance : l'exemple de Ce qui restera de Catherine Mavrikakis</i>	22
<i>Résistance et quête d'autonomie</i>	28
<i>Un rejet radical, mais calculé</i>	30
Chapitre 2 : L'emprise de l'autorité familiale	37
<i>La légitimité de l'autorité de la mère</i>	38
<i>La reproduction du rôle social</i>	42
<i>Un rejet maternel</i>	49
<i>Le refus de partager le rôle maternel</i>	52
<i>Une rivalité entre la mère et la belle-mère</i>	58
<i>Père absent, père aimant</i>	65
<i>Les relations de pouvoir au sein du couple</i>	69
Chapitre 3 : Émancipation et libération	77
<i>L'écriture comme instrument normatif</i>	85
<i>Définition et redéfinition de la beauté</i>	99
<i>La mise en scène de soi</i>	103
<i>Indépendance spirituelle</i>	107
<i>Évasion par la fiction</i>	109
<i>Évasion par l'éducation</i>	113
CONCLUSION	118
BIBLIOGRAPHIE	125

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de maîtrise, Pierre Popovic, qui a su me guider et m'éclairer dans toutes les étapes de ma rédaction grâce à ses critiques constructives, à ses commentaires judicieux, à ses suggestions avisées et à son dévouement infini.

Je témoigne également ma reconnaissance à mes parents qui m'ont encouragée à choisir mon chemin, qui m'ont toujours soutenue, qui m'ont inculqué la persévérance et la confiance, et qui m'ont transmis tout ce à quoi je crois aujourd'hui. Merci à mon père qui m'a toujours incitée à emprunter la voie de l'autonomie. Merci à ma mère qui m'a donné le goût de lire, d'être curieuse et de partager mes idées.

Je souhaite aussi remercier Diane Authier de m'avoir montré qu'aucune porte n'est fermée. Merci de m'avoir enseigné le courage d'aller au bout de mes ambitions.

Merci à Johane Terreaux « Kroki », mon ami et mon plus grand lecteur.

Merci à mon amie, Roxanne Brousseau, pour sa lecture attentive, pour la traduction du résumé, mais surtout pour sa générosité et sa présence.

Merci à toutes celles et à tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à mon cheminement que ce soit par leur participation active à mes projets, par leur écoute, par leurs réponses ou par leur soutien indéfectible. Merci à ma famille, à mes amies, à mes amis, à mes enseignants, à mes collègues, et à celles et ceux qui ont croisé mon parcours.

Enfin, je remercie mon amoureux, Francis, qui m'accompagne dans toutes les montagnes russes de ma vie, qui écoute toutes les péripéties de mon quotidien et qui m'aide à comprendre autrement le monde qui m'entoure.

Introduction

Elle a reçu la réponse à sa question – qui est plus ou moins celle des filles de l'époque – comment faut-il *se conduire* ? En sujet libre.

Annie Ernaux, *Mémoire de fille*

Au sortir de la Deuxième Guerre mondiale et dans un mouvement qui s'étendra sur plusieurs décennies, la France passe d'une société encore très traditionnelle par de nombreux côtés (« la France de tante Yvonne », comme l'appelait Cohn-Bendit) à une société plus moderne. Entre autres turbulences, elle fait face à une importante remise en question de l'autorité que traduit à l'époque la vogue du mot « contestation ». Alors que le pouvoir est très autoritaire sous la présidence du Général de Gaulle, le mouvement social de *Mai 68* s'oppose fermement à l'ordre établi, critique toutes les formes d'autorité et accorde une primauté à des valeurs telles que l'autonomie et la liberté.

Nathalie Sarraute, auteure marquante du XX^e siècle associée au Nouveau Roman, expose dans ses œuvres de multiples visages de l'autorité. Ses romans ne cessent de montrer l'emprise des institutions proches (la famille, l'école), des conventions socioculturelles et des actes du pouvoir politique sur les individus, tout en cherchant à indiquer les voies de résistance qui permettraient l'émergence d'un sujet fort, autonome et libre. Cette entreprise accorde au romanesque une importante fonction critique, laquelle résulte d'un examen serré des petites et grandes blessures causées par les gestes ou les propos des personnes qui environnent un individu, de manière à montrer comment ces gestes et ces propos tendent à le faire rentrer dans la norme, voire à le détruire s'il persiste à vouloir se singulariser.

Une enfance entre construction et destruction

C'est en raison d'une discussion avec son double que le projet de revenir sur ses souvenirs d'enfance apparaît inévitable à la narratrice d'*Enfance*¹. Celle-ci relate quelques événements marquants de ses premières années, lesquelles se sont déroulées à Paris, à Ivanovo en Russie, à Saint-Pétersbourg, puis à nouveau à Paris. Le roman se clôt sur le départ de Nathalie — aussi nommée Natacha lorsqu'elle vit auprès de sa mère et surnommée Tachok lorsqu'elle est avec son père — pour le lycée Fénelon, un départ qui lui ouvre la possibilité d'envisager une « nouvelle vie² ». Les événements dont le récit fait état prennent leur source dans les répercussions que les mots d'autrui ont eu sur elle et montrent que, de façon plus générale, ce sont eux qui tendent à détruire ou à construire les individus. Les chapitres sont très courts et leurs sujets paraissent souvent banals, voire insignifiants. Cependant, lorsqu'ils sont mis en relation les uns avec les autres, leur ensemble permet de saisir la gravité des gestes et des paroles d'autrui, comme s'ils avaient tissé une toile immatérielle au fil de la prose. Ce n'est qu'en portant l'analyse sur le langage, sur la manière dont les marques d'autorité sont disséminées dans les paroles des personnages qu'il est possible de percevoir les effets de l'entourage sur l'individu. Chaque fragment est ainsi l'occasion de décrire des relations interindividuelles qui évoluent à mesure que le récit progresse. Ainsi que l'avait remarqué Anthony S. Newman, « le critère de base des

¹ Nous éviterons tout amalgame entre l'auteure et le personnage de Natacha. Les souvenirs ne sont que la matière première du récit : ils sont façonnés, travaillés et modifiés par lui. L'œuvre de Sarraute est une œuvre de fiction et ne peut être réduite à une simple autobiographie. Quand bien même elle possède une corde autobiographique, celle-ci ne vibre qu'à l'ombre de « l'ère du soupçon » (*cf. infra*).

² Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris : Gallimard, 1983, p. 276. Dorénavant désigné à l'aide des lettres EN, suivies du numéro de la page.

analyses est en effet la nature obsessivement discursive, dialogique (Bakhtine) des textes de Nathalie Sarraute³ ».

Notre projet se situera sur le terrain de la sociocritique. Outre qu'elle a pour objet le texte littéraire (ou un dispositif sémiotique qui sera lu comme s'il était un texte), la spécificité de cette dernière, qui n'a rien d'une sociologie de la littérature, provient du fait qu'elle étudie des rapports entre des mots et des mots, des signes et des signes, des représentations et des représentations. Elle le fait au moyen d'un « geste critique » qui comprend trois temps, entre lesquels l'analyse effectue des allers et retours permanents. Il s'agit en premier lieu d'étudier la mise en forme du texte considéré en usant des méthodes d'analyse mises au point dans ce qu'il est convenu d'appeler les « théories littéraires » (narratologie, poétique, thématique, rhétorique). Le deuxième temps du geste critique précité est celui qui pratique une « éversion », c'est-à-dire un mouvement vers la « semiosis sociale », laquelle désigne l'ensemble des moyens langagiers dont une société dispose afin de dire ce qu'elle est, ce qu'elle a été et ce qu'elle pourrait devenir. Une lecture attentive permet de repérer les « altérités du texte », c'est-à-dire les éléments de cette « semiosis sociale » (représentations, signes, discours, savoirs) avec lesquels le texte considéré est en interaction. Enfin, le troisième moment consiste à analyser la relation entre le texte et ces éléments hétérogènes. S'appuyant sur les propositions initiales de Claude Duchet, Pierre Popovic résume cette démarche en ces termes :

En sociocritique, l'examen de la mise en forme n'a de sens que par l'éversion du texte vers ses altérités constitutives, c'est-à-dire vers les mots, les langages, les répertoires de signes qu'il a intégrés, qu'il corrèle les uns avec les autres de façon étonnante et problématique, et qu'il transforme grâce à la distance

³ Anthony S. Newman, *Une poésie des discours : essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, 1976, p. 1.

sémiotique qu'il gagne sur eux par divers moyens scripturaux qu'il s'agit justement de faire apparaître et d'analyser. L'étude de « l'organisation interne des textes, [de] leurs systèmes de fonctionnement, [de] leurs réseaux de sens, [de] leurs tensions » s'effectue donc en corrélation avec l'examen de « la rencontre en eux de discours et de savoirs hétérogènes »⁴.

Si ce protocole de lecture vaut pour toutes les études sociocriticiennes, celles-ci se différencient les unes des autres non seulement en raison de la personnalité critique de leurs auteurs, mais aussi en fonction de leur manière totalisante ou partielle de prendre en compte la « semiosis sociale ». À cet égard, compte tenu de ce que donne à lire *Enfance* et de la dimension de notre étude, nous avons choisi de concentrer notre analyse sur les représentations et les traces de l'autorité dont le roman de Nathalie Sarraute s'empare et qu'il travaille d'une manière que nous avons cherché à décrire et à comprendre. Le texte sarrautien nous invitait de plus à utiliser l'une des ressources méthodologiques fondamentales de la sociocritique : le recours à la microlecture (appelée « close reading » chez les critiques anglo-saxons). Présente dès la fondation de la sociocritique⁵ et cultivée depuis lors par tout sociocriticien qui se respecte, la microlecture est un outil qui force à traiter la matière textuelle avec un maximum d'attention sémiotique (*sc.* à sa façon de produire du sens) et à tenir compte des ruptures tonales ou sémantiques, des apories et des impasses narratives, des détails apparemment inutiles, des scories stylistiques, autrement dit : de tout ce qui rend un texte instable, tendu, riche de contradictions et d'indécidabilité. Une telle approche convenait particulièrement bien dans l'étude d'une prose romanesque qui, tout en laissant planer une ambiance constante de tendance à l'ordre et à l'injonction,

⁴ Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013, 310 p., p. 44-45. La citation de Claude Duchet est tirée de son introduction au collectif.

⁵ Cf. Claude Duchet, « Pour une sociocritique ou Variations sur un incipit », dans *Littérature*, n° 1, 1971, p. 5-14.

fait surgir à intervalles nombreux et irréguliers des scènes où apparaissent des conflits nés d'une manifestation d'autorité. Notons enfin, pour clore cette présentation de méthode, que s'il se concentrera sur *Enfance*, notre mémoire recourra au besoin à d'autres textes de Sarraute à des fins d'illustration ou d'appui au raisonnement.

L'autorité en question

Parmi la masse infinie de travaux et de textes consacrés à la notion d'autorité, trois d'entre eux ont retenu notre attention en raison du dialogue qu'ils permettaient d'amorcer avec l'œuvre de Sarraute dont ils sont chronologiquement et/ou philosophiquement contemporains.

Dans *L'ordre du discours*, Michel Foucault détermine trois grands systèmes d'exclusion : « la parole interdite, le partage de la folie et la volonté de vérité⁶ » qui, à eux trois, imposent des contraintes qui agressent la liberté de parler et, au-delà de celle-ci, la liberté tout court. À contre-jour, il en arrive à la conclusion que c'est à « la communication universelle de la connaissance, [à] l'échange indéfini et libre des discours⁷ » que devrait et doit aspirer toute société. Le savoir et le libre échange communicationnel doivent au minimum faire contrepoids aux trois systèmes susdits et, au mieux, conduire à leur dissolution. Pour qu'il en aille ainsi, il faut particulièrement, selon l'auteur des *Mots et des choses*, critiquer et mettre à mal les rituels ordinaires de la communication légitime, rituels qu'il décrit en ces termes :

⁶ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

La forme la plus superficielle et la plus visible de ces systèmes de restriction est constituée par ce qu'on peut regrouper sous le nom de rituel : le rituel définit la qualification que doivent posséder les individus qui parlent (et qui, dans le jeu d'un dialogue, de l'interrogation, de la récitation, doivent occuper telle position et formuler tel type d'énoncés) ; il définit les gestes, les comportements, les circonstances, et tout l'ensemble de signes qui doivent accompagner le discours ; il fixe enfin l'image supposée ou imposée des paroles, leur effet sur ceux auxquels elles s'adressent, les limites de leur valeur contraignante [...] qui détermine pour les sujets parlants à la fois des propriétés singulières et des rôles convenus⁸.

La crise de la culture d'Hannah Arendt contient deux chapitres intitulés « Qu'est-ce que l'autorité ? » et « Qu'est-ce que la liberté ? ». Elle y propose une définition de l'autorité qui s'appuie sur une approche historique et s'intéresse à la manière dont le concept d'autorité a fait les frais d'un amalgame avec les termes *totalitarisme*, *tyrannie* et *domination*. En effet, elle déplore que l'autorité ait servi au fil du temps à des fins de violence plutôt que de servir de manière positive à produire une amélioration rationnelle de la cohésion sociale, inspirée par une exemplarité qui susciterait respect et acceptation raisonnée : « On se sert fréquemment du même argument en ce qui concerne l'autorité : si la violence remplit la même fonction que l'autorité – à savoir, faire obéir les gens – alors la violence est l'autorité⁹. » Arendt en conclut, tout comme Platon et Aristote, que l'autorité peut, si elle est fondée sur la recherche du bien commun et si elle vise à partager un désir d'émancipation, impliquer une adhésion sans que soit restreinte la liberté individuelle. En revanche, une mauvaise interprétation de son concept ou un glissement vers l'autoritarisme peuvent mener aux pires dérives, ainsi que l'ont montré maints exemples d'un passé dont les traces sont toujours visibles aujourd'hui.

⁸ *Ibid.*, p. 40-41.

⁹ Hannah Arendt, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 136.

C'est en pleine guerre qu'Alexandre Kojève rédige *La notion de l'autorité*, dont il donne la définition suivante : « L'autorité est la *possibilité* qu'a un agent d'*agir* sur les autres (ou sur un autre), sans que ces autres *réagissent* sur lui, tout en étant *capables* de le faire¹⁰. » Cette définition indique que, pour Kojève, l'autorité ne peut que mener vers des pratiques de domination inquiétantes, dans la mesure où elle tend par essence à anéantir toute velléité de remise en question des ordres prononcés. Exigeant un respect absolu de ses décisions, l'autorité peut donc, si elle est entre de mauvaises mains, nuire à l'individu. Le grand lecteur de Hegel que fut Kojève retrace quatre types d'autorité : l'autorité du Père (rattachée à la tradition), l'autorité du Maître (celle du Noble), l'autorité du Chef (du Supérieur) et l'autorité du Juge (ou du Confesseur)¹¹, lesquels types peuvent se déployer sur trois temporalités : l'autorité du passé (tradition), du présent (mode) et du futur (jeunesse)¹². Au vu des événements historiques des années trente et quarante, la pensée doit à ses yeux prendre en compte la puissance des institutions sociales qui, désormais, préparent la psyché collective à l'acceptation de l'autorité et à ses excès prévisibles :

Droit ou devoir de résister, obéissance active ou passive, autorité ou oppression, légalité ou légitimité du pouvoir, autant de questions renouvelées, non sans que soient évoquées les applications psychologiques de l'Autorité exercée et, surtout, subie, là où se manifestent, conjointes ou antagonistes, les puissances de la propagande, de la « démagogie rationnelle » et de l'éducation¹³.

Les travaux de ces trois penseurs ont inspiré à divers titres nos lectures de la thématique multiforme de l'autorité présente dans *Enfance*. L'écriture de Sarraute

¹⁰ Alexandre Kojève, *La notion de l'autorité*, Paris, Gallimard, 2004 [1942], p. 58.

¹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹² *Ibid.*, p. 34.

¹³ *Ibid.*, p. 42.

multiplie les descriptions des rituels dont parle Foucault. Les interactions entre les personnages, les manières dont ils relaient des schémas comportementaux normés ou normatifs, le privilège accordé à tel ou tel type d'énonciation ou, *a contrario*, l'interdiction de certains d'entre eux, le conditionnement psychologique des esprits face aux langages, la tendance permanente à susciter des consensus propres à des petites communautés, ce sont là des traits typiques de la mise en scène de l'autorité dans le roman étudié. Du travail d'Hannah Arendt, nous retiendrons la façon dont elle met l'autorité et la liberté en tension dialectique. Comme elle le souligne, la liberté intérieure, et donc individuelle, est impossible si l'homme ne peut l'expérimenter dans sa propre communauté et si l'autorité n'implique pas une possibilité d'accroissement de la liberté. La jeune héroïne d'*Enfance*, revue à distance par la femme qu'elle est devenue, éprouve à sa manière les dangers de l'amalgame entre pouvoir et vouloir¹⁴ qui mènent à l'oppression et à la domination des autres. Nous en avons tenu compte. Quant à la pensée d'Alexandre Kojève, elle a attiré notre attention sur la profondeur des blessures que peut causer sur autrui l'exercice d'une autorité si elle n'est pas proposée à la discussion et si elle n'est pas l'objet d'un contrôle autoréflexif important. Le texte de Sarraute s'écrit systématiquement sur cette frontière instable qui sépare autorité bienveillante et autoritarisme inconscient. Ses personnages témoignent du point de vue de ceux qui subissent l'oppression de la part des agents qui font office ou preuve d'autorité.

L'étude qui suit comprend trois chapitres. Au cours du premier, l'analyse de l'*incipit* du roman conduira à mettre en évidence la description et la critique des rouages de

¹⁴ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 211.

l'autorité littéraire et culturelle. Le deuxième s'intéressera à tout ce qui relève de la dynamique familiale. La narratrice pointe des traumatismes causés par l'autorité des adultes au sein d'une famille. L'enfant *d'Enfance* est facilement manipulable, vulnérable et pris en otage par l'autorité parentale. L'emprise de la mère est particulièrement grande malgré son absence pendant la majeure partie de l'enfance de la narratrice. Bien que le rapport à l'écriture soit parfois déceptif dans plusieurs séquences romanesques (la grammaire est par exemple associée au conformisme, à la règle et à un cadre très strict), le troisième chapitre fera valoir que la fiction et les mots sont pour la narratrice un moyen de trouver un espace de liberté. Nous nous interrogerons sur sa réticence à écrire, laquelle trouve également son origine dans des contraintes imposées par des figures d'autorité. La fin de l'enfance est associée à l'entrée au lycée, qui s'offre comme un nouveau départ, une autre étape pour s'émanciper de l'autorité parentale et pour devenir autonome et libre.

Chapitre 1 : De l'autorité culturelle et littéraire à l'enfance

Les voix narratives sont multiples dans *Enfance*. Majoritairement narré à la première personne du singulier par une narratrice homodiégétique, le récit adopte une focalisation interne. L'*incipit* donne le ton ; le roman s'ouvre en effet sur des échanges entre Nathalie adulte et son double qui discutent du projet de la première de consigner ses souvenirs d'enfance. Au fil de la prose, elle commente ses perceptions, doute de sa mémoire, réfléchit sur les événements de son passé. Son double masculin, quant à lui, remet en question la justesse des émotions qu'elle rapporte et interroge la valeur de ses impressions. Au cours de leur discussion, cet *alter ego* singulier est en position de supériorité puisqu'il fait preuve de lucidité, de clairvoyance par rapport à une interlocutrice embrouillée et confuse. Il a un aplomb qui manque à la narratrice, ce qui garantit son emprise sur elle et lui permet de la prendre au dépourvu à plusieurs reprises, notamment dans l'*incipit*. Un deuxième « je » apparaît dans le roman, celui de Natacha enfant. Il est généralement présent au début de chaque fragment et décrit les instants vécus pendant l'enfance à l'indicatif présent ou au passé composé. Le fait que la narratrice « adulte » et la narratrice « enfant » s'expriment toutes deux au présent crée une confusion qui ne permet pas toujours de distinguer clairement laquelle des deux voix se manifeste dans le récit, sauf lorsque la narratrice adulte entre en dialogue avec son double. Cette diversité de points de vue montre bien la malléabilité et la variabilité des souvenirs. Le point de vue adopté à leur égard varie selon qu'il est celui d'une adulte, tourmentée et brouillonne, qui observe

comme elle peut son parcours d'enfant, celui, émotif et naïf, d'une enfant chez qui les souvenirs laissent des marques vives et souvent douloureuses, ou celui d'un double qui alterne entre critique et neutralité selon les circonstances discursives.

« *Évoquer tes souvenirs d'enfance* »

La première réplique de l'*incipit* exprime l'étonnement, voire le mépris du double envers Nathalie : « Alors, tu vas vraiment faire ça ? "Évoquer tes souvenirs d'enfance"... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux "évoquer tes souvenirs"... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça. » (EN, p. 7). Tout commence par « Alors », c'est-à-dire *in medias res*. Mais, plutôt que de survenir au milieu des choses ou des événements, c'est au milieu d'une conversation, d'un échange, que le basculement dans le récit se produit. L'action se déroule donc au cœur et au fil des discussions plutôt que dans les faits vécus par les individus. Dans cette logique, chaque parole fait événement, et toutes les paroles sont des événements. Le lecteur fait intrusion dans le dialogue sans mise en contexte et est forcé de faire un travail d'interprétation qu'une exposition classique n'aurait pas exigé. Ce départ des plus curieux, en plus de faire commencer l'histoire sans préambule, présente deux personnages qui suscitent l'interrogation : qui est ce double auquel s'adresse Nathalie ? Est-il une voix seconde avec qui elle parle ? Une conscience intérieure ? Un surmoi intime et social ? Un alter ego ? Une altérité diffuse ? Nathalie Sarraute a-t-elle réellement choisi de se mettre en scène par l'autofiction, une décision narrative plutôt intrigante lorsqu'on connaît un tant

soit peu son œuvre ? quel est ce projet dont la seule proposition fait immédiatement problème ?

Philippe Lejeune se demande s'il est possible « de faire une édition critique de sa mémoire, de ses lacunes et de ses fictions¹⁵ » et, reprenant l'expression de Sarraute, relie cette propension au récit d'enfance à l'« ère du soupçon ». Pour lui, le travail scriptural effectué dans *Enfance* est typiquement représentatif de cette « ère » dans la mesure où la mémoire y est continuellement « surveillée, contrôlée, soupçonnée, rectifiée¹⁶ ». Il souligne toutefois que le soupçon peut être double : il est possible de douter de la fidélité de la mémoire au passé tout autant que de la fidélité d'une écriture à la mémoire, laquelle écriture implique toujours un travail de réinvention du souvenir. Lejeune soutient que le dialogue que Nathalie entretient avec son double est une entreprise de séduction qui participe de cette présomption d'inadéquation ou de falsification :

La fonction des deux voix varie tout au long du livre, de manière très souple, de la fusion lyrique du chant amébee à la distance critique d'une écoute quasi-psychoanalytique. Et en permanence l'une des deux voix met l'autre en garde contre les pièges du genre, le « tout cuit », le « donné d'avance »¹⁷.

Cette clairvoyance affichée dans l'écriture du récit camoufle les différentes couches de soupçon qui pourraient échapper à un lecteur inattentif. Pour Lejeune, il est évident que ces deux voix qui communiquent entre elles sont des constructions fictives et affectées :

[...] ces deux voix, qui contrôlent l'authenticité du récit, paraissent elles-mêmes tout à fait... inauthentiques. Impossible de penser que ce que nous lisons est

¹⁵ Philippe Lejeune, « L'ère du soupçon » dans *Cahiers de Sémiotique Textuelle* 12 (« Le récit d'enfance en question »), 1996, p. 41.

¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷ *Ibid.*, p. 41.

l'enregistrement fidèle d'un dialogue qui aurait réellement eu lieu sous cette forme dans la tête de Nathalie Sarraute. Il s'agit bien sûr d'une fiction, ou, plus exactement, d'une expression *figurée* et stylisée choisie pour représenter ce qui peut se passer dans la tête de quelqu'un qui élabore avec scrupule son autobiographie. Cette expression est généralement très heureuse, mais pas toujours : le lecteur peut être alerté, et agacé parfois, par le décalage entre le signifié (le monologue intérieur d'un autobiographe au travail) et le signifiant (le dialogue théâtral, parfois assez maniéré et didactique des deux voix). Ces voix contrôlent le vrai, mais elles parlent faux¹⁸ !

Aucun doute n'est possible : *Enfance* est bel et bien une fiction, et les deux voix sont manipulées par une marionnettiste avisée et consciencieuse. Ce travail sur l'artificialité du dialogue contribue à souligner l'effet de construction des souvenirs. En raison de sa forme romancée, le récit sarrautien ne répond pas aux exigences du pacte autobiographique tel qu'il est défini par Lejeune. Mais, en revanche, il assume totalement le fait que « [l]a littérature est par excellence l'art du « rater mieux » (Beckett)¹⁹. »

Dans un autre ordre d'idées, Elisha Rosen note qu'une tendance à l'apologie est commune à la plupart des récits d'enfance. Elle soutient que ces derniers « souffre[nt] d'une indétermination [de genre qui fait que leur] horizon d'attente apparaît le plus souvent surdéterminé » et qu'ils sont structurés en plusieurs étapes dont l'ordre successif semble quasi-obligatoire : le premier souvenir, la famille proche et lointaine, l'apprentissage de la lecture²⁰. *Enfance* n'échappe pas à ce triptyque. Cette tendance à cadastrer l'enfance selon les mêmes divisions séquentielles expliquerait que les écrivains excipent d'une impossibilité intime à ne pas l'écrire avant même de présenter ou d'ouvrir leur récit. Ils confessent qu'ils n'ont pu se défaire de leur envie de passer à l'acte d'écrire, quand bien

¹⁸ *Ibid.*, p. 54.

¹⁹ Manifeste du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes, disponible en ligne : <http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html>

²⁰ Voir Bruno Vercier, « Le mythe du premier souvenir et sa place dans le récit : Pierre Loti, Michel Leiris », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nov.-déc. 1975, p. 1029-1046.

même ils concèdent que le texte obtenu n'est indispensable ni à leur œuvre globale ni plus largement à la littérature elle-même.

L'absence de *dignitas* de l'enfance, puis plus tard la crainte de la stéréotypie expliqueraient ainsi la récurrence de ce penchant à l'apologie, témoin manifeste de la légitimation déficiente du genre. Encore s'agit-il de développer quelque peu ces considérations. La persistance du malaise semble surtout liée dans ce cas à la difficulté ou à la réticence que l'on éprouve à motiver son entreprise. [...] [L']autobiographie a coutume de motiver son entreprise fût-ce pour se jouer de cette motivation, le romancier est affranchi de cette obligation mais peut s'y plier, l'auteur d'un récit d'enfance semble contraint à une attitude hybride consistant à signifier la difficulté, préciser la visée d'un tel récit, c'est une urgence ou une inclination que l'on invoque, l'impossibilité de se soustraire à une exigence intérieure sur laquelle il n'y a pas lieu de s'expliquer²¹.

C'est à se demander ce qui justifie qu'un écrivain veuille rendre publique une parole qu'il juge inopportune. La réponse donnée dans les textes mêmes ou sur leurs marges est qu'une pulsion l'a poussé à écrire même si la démarche était considérée vaine.

Au malaise de s'introduire dans une discussion déjà lancée et dont le contexte est inconnu s'ajoute une première phrase qui ne témoigne guère d'une bonne entente entre les acteurs, bien au contraire. Elle met directement en question la nécessité du projet de raconter une enfance. La mise en relief des termes « évoquer tes souvenirs » par l'utilisation de chevrons participe à l'instauration d'une distance entre les deux interlocuteurs : les mots de la narratrice sont repris par le double qui les cite pour la mettre en contradiction avec elle-même. Par ce recours à la citation, il insiste sur le malaise qu'il éprouve devant le projet qu'elle entreprend. Chacun des mots de l'expression « évoquer tes souvenirs d'enfance » est d'avance péjoré, tant il est à mille lieues du projet d'écriture habituel de Nathalie. En effet, une *évocation* n'est que rappel vague et imagé de vieilles choses, n'est

²¹ Elisheva Rosen, « Le récit d'enfance » dans *La politique du texte : enjeux sociocritiques*. France, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 72.

que sensiblerie ; le déterminant possessif « tes » insiste sur la possession subjective du souvenir, ce qui n'intéresse pas nécessairement les autres, comme si le projet de narrer ses souvenirs n'était qu'une occasion de faire étalage de sa propre vie ; le terme « souvenirs » est quant à lui très problématique puisqu'il fait référence au trouble de la fausse mémoire, à l'impossibilité de rapporter avec exactitude le passé ; et, finalement, l'expression « souvenirs d'enfance » en tant que telle fait référence à une sorte de passage obligé de tous les vieux écrivains et, qui plus est, de tous les écrivains bourgeois, lesquels, c'est bien connu, aiment à se répandre, à faire revivre les choses « comme si on y était », au mépris de la violence d'écrire et de la critique des illusions. Ainsi, chacun de ces termes suggère un réel conflit avec le projet d'écriture habituel de la narratrice, qui n'a cessé de vouloir s'éloigner de tout conformisme littéraire et de rompre avec les facilités narratives auxquelles cèdent les écrivains et avec l'esprit « Lagarde et Michard » qu'elle méprise.

Le double attaque la narratrice dès cette première réplique. En affirmant que les mots « évoquer tes souvenirs d'enfance » la « gênent, [et qu'elle] ne les aime pas », il l'atteint de manière à la fois intime et sociale. D'un côté, il atteste que, au fond d'elle-même, elle ne les aime pas, ces mots. De l'autre, il lui fait remarquer qu'elle serait gênée d'employer ces termes devant quelqu'un, c'est-à-dire dans un contexte public. En exigeant d'elle qu'elle « reconnai[sse] que ce sont les seuls mots qui conviennent », il la place en position d'accusée, puisqu'il refuse qu'elle les trahisse, et la met en contradiction avec elle-même. Ceci montre qu'il la connaît depuis longtemps (il se permet d'ailleurs l'usage du terme « tortiller » dont la familiarité confinant au vulgaire en fait un mot très agressif) : il la découvre et lui rappelle du coup son désir d'« enlever le masque, d'aller au vrai » toujours. La triple répétition de l'expression « évoquer tes souvenirs d'enfance » ne vise pas qu'à

susciter du malaise ou de l'inconfort. Elle veut indiquer une faiblesse, pire : une faute, que n'excuserait en somme qu'un gâtisme précoce, ce que traduisent les points de suspension de cette insinuation perfide qui allègue un désir de se retirer :

- C'est peut-être... est-ce que ce ne serait pas... on ne s'en rend parfois pas compte... c'est peut-être que tes forces déclinent...
- Non, je ne crois pas... du moins je ne le sens pas...
- Et pourtant ce que tu veux faire... « évoquer tes souvenirs »... est-ce que ce ne serait pas...
- Oh, je t'en prie...
- Si, il faut se le demander : est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite ? te ranger ? quitter ton élément, où jusqu'ici, tant bien que mal...
- Oui, comme tu dis, tant bien que mal...
- Peut-être, mais c'est le seul où tu aies jamais pu vivre... celui...
- Oh, à quoi bon ? je le connais.
- Est-ce vrai ? 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...
- Oui, ça te rend grandiloquent. Je dirai même outreucidant. Je me demande si ce n'est pas toujours cette même crainte... Souviens-toi comme elle revient chaque fois que quelque chose d'encore informe se propose... Ce qui nous est resté des anciennes tentatives nous paraît toujours avoir l'avantage sur ce qui tremblote quelque part dans les limbes... (EN, p. 7-9)

Le double mène la discussion, oblige la narratrice à aborder des sujets délicats. Il met également en évidence le caractère vieillot du projet : les vieux écrivains aiment les souvenirs d'enfance. Il devient insidieux, au point qu'on se demande s'il ne va pas la traiter de sénile, d'où la réplique cassante. Dans la séquence « est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite ? te ranger ? quitter ton élément » (EN, p. 8), il procède par des hypothèses qui sont autant d'ironiques ballons d'essai malicieusement suggestifs. Le verbe « te ranger » est particulièrement soigné ; c'est un mot d'époque très utilisé en conjoncture qui signifie « rentrer dans le rang, *enfin* devenir adulte, faire comme tout le monde, se conformer aux

codes et aux manières légitimes », autrement dit : cesser ses folies de jeunesse. Ceci laisse entendre que produire un récit de son enfance reviendrait à identifier les réalisations de son projet scriptural antérieur comme de telles « folies ». Le mot « élément » est tout aussi important et significatif puisqu'il laisse supposer qu'écrire est aussi essentiel à la vie que le sont l'eau, la terre, l'air et le feu. La réplique marque un temps d'arrêt dans la discussion, temps d'arrêt ou souhait d'ellipse temporaire de la narratrice, ce qui permet de mettre à l'actif du double la première description du désir et de la pratique d'écrire. Toutefois, la narratrice fait preuve d'une grande force et ne se laisse pas malmener. Elle qualifie son double d'« outrecuidant » et joue ainsi des deux sens donnés au terme : qui se croit supérieur aux autres et qui est impertinent, désinvolte. Même si la position d'autorité qu'il a par rapport à elle lui permet d'être arrogant, elle contre-attaque de manière soudaine par un argument *ad hominem* : elle renvoie la cause aux mots mêmes de son interlocuteur et retourne ainsi l'accusation vers lui. Il aurait toujours eu la même crainte, une crainte qui l'empêcherait d'accepter « l'informe », c'est-à-dire le projet évanescent, imprécis, le risque non calculé, ce qui retourne l'accusation de conformisme contre lui, car, par définition, le conformisme exclut toute prise de risque.

L'utilisation des points de suspension est à l'origine de l'installation progressive d'un doute dans l'esprit de la narratrice. La structure des répliques sous forme de triade contribue à la fois à souligner la mouvance des dialogues et le caractère fluctuant, « vivant » (EN, p. 9) des mots, et à mettre en évidence le doute semé. De la sorte, chaque élément est énoncé de trois manières différentes, ce qui transcrit le trouble qui la désespère. Sa plus grande crainte est de figer le discours, ce que démontre le caractère saccadé d'une prose ponctuée d'énumérations, semée de gradations et couturée de points de

suspension. Tout indique que le terme choisi n'est jamais approprié ou suffisant. Les idées s'insinuent dans son esprit, comme si elles ne parvenaient à y entrer que d'une manière sournoise et subtile. Elles exposent ainsi ses points faibles et mettent en lumière ce qui pourrait faire sourciller quiconque entendrait parler d'un projet biographique : comment parvenir à concilier le projet d'écriture sarrautien qui veut que le but de l'écriture soit de s'approcher de ce qui est « hors des mots » (EN, p. 9) et cette volonté de revenir sur des souvenirs, sur ce qui a *déjà* existé ? Dans *L'inhumain : Causeries sur le temps*, Jean-François Lyotard se demande comment l'être humain peut continuer à évoluer sans pour autant perdre son humanité. Il répond à cette question en adoptant un point de vue critique sur le post-modernisme : si le progrès est invasif et, d'une certaine manière, excessif, l'écriture, elle, compense cet excès et contribue à préserver l'humanité, à la protéger. Toutefois, il constate comme Sarraute combien cet acte de résistance est difficile puisque pour parvenir à décrire le monde avec justesse, il est nécessaire de libérer la parole de ses contraintes morales (et autres) et de trouver des moyens scripturaux pour que les mots ne soient pas étouffés par un cadre tyrannique :

Il faudrait décrire, arriver à décrire. Recherche du rythme des phrases, choisir les mots selon leur écart singulier par rapport à l'habitude phonétique, lexicale, retravailler les syntaxes convenues. S'approcher de la singularité, de l'éphémère. — Mais il est peut-être impossible de décrire avec exactitude, spirituelle, d'âme (je ne parle même pas de sentiment), sans raconter comment c'est arrivé, où, quand. Sans encadrer. Car c'est alors, peut-on croire, que la force dissolvante du paysage se fait mieux sentir, en ce qu'elle interrompt les récits. L'opposition serait alors à chercher non pas tant dans le lexique, la syntaxe, la phonie, mais entre deux genres, narrer, montrer, qui sont deux temps. — Mais aussi, cette opposition n'en est pas une. L'esprit se pose, se repose, dans l'activité narrative. Je veux dire : il établit, même par les artifices les plus intrigants, sa persistance, sa tenue, et une assurance sur le temps. Il fait courir et même filer celui-ci, mais aussi il le retient, le fait revenir, se boucler en volutes, s'échapper et se rattraper. Tandis que le paysage, simplement, le happe. Ce que nous appelons description n'est pas une procédure littéraire qui met

l'activité de l'esprit à parité avec sa tenue narrative, la différence se réduisant alors à quelques *shiftings* sur les indicateurs temporels (pronoms, temps verbaux, adverbess, etc.). Réduction opérationnaliste de ce qui est « en réalité » (?) un abîme ontologique²².

Il importe en conséquence de sortir du pré-mâché, du déjà-dit, de conserver la sauvagerie de l'idée que l'on écrit, de donner vie à ce que l'on souhaite décrire. Ces réflexions rejoignent parfaitement les préoccupations de Nathalie au sens où le but de l'écriture est inatteignable sans ce caractère indomptable et impossible à figer. Jean-François Lyotard examine également le rapport entre le temps du réel et le temps du récit. Ses propos prennent racine dans sa réflexion initiale sur le post-modernisme. Ce qu'il dit du temps dans l'extrait qui suit décrit bien l'écriture sarrautienne : en effet, il soutient que la parole est l'organisation même du récit.

Plutôt que le postmoderne, ce qui s'opposerait proprement à la modernité serait ici l'âge classique. Ce dernier comporte en effet un état du temps, disons : un statut de la temporalité, où « l'advenir » et le « s'en aller », le futur et le passé, sont traités comme si, pris ensemble, ils englobaient la totalité de la vie en une même unité de sens. Telle serait, par exemple, la façon dont le mythe organise et distribue le temps : en rythmant, jusqu'à les faire rimer, le début et la fin de l'histoire qu'il raconte.

[...]

Il est fréquent que « réécrire la modernité » s'entende en ce sens-là, celui de la remémoration, comme s'il s'agissait de repérer et d'identifier les crimes, les péchés, les calamités engendrés par le dispositif moderne — et finalement de révéler le destin qu'un oracle, au début de la modernité, aurait préparé et accompli dans notre histoire.

On sait combien la réécriture ainsi comprise peut être trompeuse à son tour. Le leurre réside en ceci que l'enquête sur les origines du destin fait elle-même partie de ce destin. Et que la question du commencement de l'intrigue se pose à la fin de l'intrigue parce qu'elle en constitue seulement la fin. Le héros devient alors le coupable à mesure que le détective le démasque. C'est du reste la raison pour laquelle il n'y a pas de « crime parfait », de crime qui puisse rester inconnu à jamais. Un secret ne serait pas un « véritable » secret si nul ne savait qu'il est un secret. Pour que le crime soit parfait, il faut qu'il soit connu parfait, et par cela même, il cesse d'être parfait. Pour le dire autrement, tout en restant dans le

²² Jean-François Lyotard, *L'inhumain : Causeries sur le temps*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 177.

même ordre de mémoire, à la manière de John Cage, il n'y a pas de silence qui ne se fasse entendre comme tel, et donc ne fasse quelque bruit. Entre silence et son, entre criminel et policier, entre inconscient et conscience, la même intrigue, au fond, trame une intimité.

Si l'on entend « réécrire la modernité » de cette manière, comme on recherche, désigne et nomme les faits cachés qu'on imagine à la source des maux dont on souffre, soit : comme un simple processus de remémoration, on ne peut manquer de perpétuer le crime, et de le perpétrer de nouveau au lieu d'y mettre fin. Loin de la réécrire vraiment, à supposer que ce soit possible, on ne fait qu'écrire encore, et que réaliser, la modernité même. C'est que l'écrire, c'est toujours la ré-écrire. La modernité s'écrit, s'inscrit sur elle-même, en une perpétuelle ré-écriture²³.

Cette dialectique que le dialogue établit entre les différentes temporalités permet de donner vie à nouveau et autrement aux souvenirs plutôt que de simplement les ressasser et les répéter. Ainsi, à la manière dont Lyotard dispose ontologiquement de la modernité, Sarraute parvient à mieux cerner matériellement l'intimité des récits individuels.

Un projet d'écriture vivante

L'utilisation des verbes « évoquer », « fluctue », « transforme », « s'échappe », « se dérobe », « tremblote » pour qualifier ce qui intéresse la narratrice dans le passé prouve que ce qui apparaît insaisissable *a priori* l'est encore *a posteriori*, mais d'une façon bien plus intéressante. En d'autres termes, explorer l'insaisissable, le faire passer d'une prescience paresseuse à une compréhension de l'aporie qu'il représente, c'est l'aboutissement du travail d'écriture sarrautien. Chacun des termes cités rappelle le mouvement, mais un mouvement variable, perpétuel, qui fuit. Le verbe « fluctue » renvoie à ce qui varie sans cesse, à ce qui demeure indéterminé. Le verbe « se transforme » peut à la fois référer à ce qui change d'état ou de forme, et à ce qui fait d'un être un être différent. Le verbe

²³ *Ibid.*, p. 34-36.

« s'échappe » peut être compris selon deux sens : d'abord, ce qui s'échappe est ce qui fuit, ce qui part, ce qui s'évade ; ensuite, ce qui s'échappe est aussi ce qui nous glisse entre les mains, ce qu'on ne peut retenir. Chacun de ces termes participe de l'aspect physique que donne la narratrice à l'écriture : par suite, celle-ci est une quête particulièrement laborieuse puisqu'elle a un objectif tellement précis qu'il en devient inaccessible. Plusieurs verbes — tous les mots qui réfèrent au « là-bas » sont des verbes, ce qui n'est pas anodin puisque cela confère un caractère actif à l'objet de l'écriture — témoignent d'une violence liée au corps et à l'acte déchirant de l'écriture : « se dérobe », « agrippe », « pousse ». Après tout, bien qu'elle n'y soit parvenue que « tant bien que mal », il s'agit du « seul [lieu] où [elle] ai[t] jamais pu vivre... ». Il en résulte que ce qui sera l'objet du roman sera ce qui l'a toujours habitée, c'est-à-dire le lieu symbolique, imaginaire où elle a toujours habité. Dans *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes écrit :

Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact : d'une part, toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est « je te désire », et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exploser (le langage jouit de se toucher lui-même) ; d'autre part, j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire duquel je soumetts la relation²⁴.

Ce « tremblement de la langue », qui n'est pas sans rappeler ce « là-bas » dont il est question dans l'*incipit*, s'oppose ici au « tout cuit », associé au souvenir d'enfance habituel. En ces lignes, Barthes donne une corporéité au langage et c'est bien dans cette voie que le texte sarrautien s'engage. Les souvenirs d'enfance que veut raconter la narratrice « palpité[nt] », n'ont pas encore été « touché[s], sont « vivants » (EN, p. 9) et il lui faudra

²⁴ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 87.

parvenir à les garder intacts dans leur dynamisme même lorsqu'elle parviendra à entrer en contact avec eux, puis à les faire passer de l'état brut à la forme écrite. Ainsi, même lorsque le double l'accuse d'être « hant[ée] » (EN, p. 9) — ce qu'elle confirme — elle en profite pour réitérer son argument *ad hominem* de manière à le pousser jusqu'à ses plus fortes conséquences : ce sont « [s]es objurgations, [s]es mises en garde » qui la motivent à écrire — mais à sa manière — ses « souvenirs d'enfance ». Elles l'ont contrainte à s'aventurer dans sa mémoire, comme si l'interdit avait rendu le désir d'écrire toujours plus tentant, toujours plus séduisant.

L'écriture de l'enfance : l'exemple de Ce qui restera de Catherine Mavrikakis

Catherine Mavrikakis se prête au jeu proposé par les Éditions Québec/Amérique pour leur « Collection III », laquelle consiste à publier des livres où sont mis en texte trois souvenirs. C'est dans ce cadre qu'elle publie en 2017 *Ce qui restera*, œuvre qui rejoint de plus d'une manière les préoccupations qui habitent *Enfance*. Mavrikakis choisit de narrer les trois moments importants de sa vie retenus en quatre temps : en premier lieu, sa narratrice raconte ce qu'elle appelle un « avant-souvenir », qui détermine son identité alors même qu'elle vient tout juste de naître ; en deuxième lieu, elle revient sur un événement de son enfance marqué par la violence maternelle ; en troisième lieu, elle se remémore son adolescence, période où elle se libère du cadre familial aliénant pour découvrir la culture et la liberté, l'alcool et une modernité qui lui échappait jusqu'alors ; enfin, elle relate un souvenir dont elle ne se souvient pas mais qui ne cesse de l'habiter, de la traverser.

Dès les premières pages, l’auteure se distingue très clairement de son personnage : comme la courte biographie l’indique en quatrième de couverture, celle-là est née en 1957 à Chicago, celui-ci naît le 7 janvier 1961. Ainsi, dès l’entrée en matière, le récit rappelle qu’il est une fiction. Le nom « Catherine Mavrikakis » y est celui d’un être tourmenté, continuellement oppressé par la crainte d’être maudit :

Je nais le 7 janvier 1961, à Chicago, aux États-Unis, dans le comté de Cook. Je nais prédestinée à ma mort à trente-six ans. Mon père, qui n’assiste pas à ma naissance, mais qui viendra brièvement de Montréal dans les jours qui suivent ma venue au monde, jouera très intuitivement et avec brio la fée Carabosse au-dessus de mon berceau. Pourquoi me veut-il tant de mal ? Il a refusé de venir assister à l’accouchement de ma mère, mais il arrive à temps pour me nommer Catherine, Catherine Mavrikakis, en écho au nom de sa mère morte à trente-six ans, d’une longue maladie, en laissant trois enfants seuls, avec un père marin perdu quelque part dans les sept mers du sud.

Je nais, mais je meurs aussitôt, ou encore je suis déjà morte, dès ma naissance, à trente-six ans. Une répétition à venir de la vie de Catherine, ma grand-mère grecque, faiseuse d’anges orphelins. En ce début de janvier 1961, mon père est arrivé en coup de vent à Chicago. Il a été réveillé dans la nuit du 6 au 7 janvier, au moment même où je me suis mise à respirer, mal, très mal. [...]

Il est venu me baptiser, en quelque sorte, d’un prénom que ma mère n’aimait guère : Catherine. Mais il a fait plus, en parcourant les milles qui séparent Montréal de Chicago, il est venu me fabriquer un avenir, celui d’une morte. Contre le sort lancé par mon père en janvier 1961, je passerai ma vie à me battre, à chercher des contre-sorts, comme Harry Potter ou Antonin Artaud, à prononcer des paroles de désenvoûtement, à braver les sortilèges de toutes sortes. Par la force, je me suis faite sorcière, j’ai appris des formules magiques, moi qui n’aime pas la sorcellerie, afin de ne pas disparaître vivante, engloutie dans la parole de mon père²⁵.

Ce nom n’est pas de bon augure pour Catherine ; il est symbole de mort, d’une mort toujours déjà antécédente à la vie, d’une mort indéfiniment annoncée (qui ne se produira pas, mais qui la hantera), symbole de l’absence paternelle et de sa relation conflictuelle avec sa mère. La narratrice se caractérisera par une propension à la superstition qui dérive

²⁵ Catherine Mavrikakis, *Ce qui restera*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, « Collection III », 2017, p. 14-15.

du fait qu'elle se sent toujours plus du côté de la mort que du côté de la vie. Des manières de fantômes l'accompagnent en permanence. Sa vie sera un combat continué contre « la parole de [son] père », laquelle aura donné un tout autre sens à son existence que celui qu'elle aurait voulu lui donner, à la manière dont Voldemort influence à jamais la destinée de Harry Potter, personnage marquant de l'imaginaire des adolescents des années 90 à aujourd'hui. Dans la saga de J.K. Rowling, une cicatrice grave à jamais le destin du héros sur son front, preuve qu'il n'est pas sorti indemne de sa première rencontre avec son assaillant, tout comme le prénom de la narratrice la suit jusque dans la mort dans *Ce qui restera*. Elle tente tout de même de renverser la malédiction comme en témoigne l'emploi d'un vocabulaire combatif dans l'extrait cité ci-dessus : « me battre », « chercher », « prononcer », « braver ». Elle refuse intimement que la parole de son père soit prophétique et définitive.

La narratrice d'*Enfance* connaît la même épreuve : retourner dans le fond mémoriel, aller racler dans les vieux tiroirs de la souvenance, excaver ce qui avait été enfoui, tout cela est un dur labeur, parfois douloureux, toujours intrusif, quelquefois heureux. Elle se sent contrainte de s'aventurer dans un sombre passé :

Je me rappelle.

Ou plutôt le passé me rappelle à lui, dès que je lui ouvre un tantinet la porte.

Voici qu'il me fait des signes pour que je le suive...

Il veut que j'entre dans sa logique, que je prenne place à ses côtés et que je l'écoute haleter sa joie de me retrouver alors que, vulgaire, il me pelote déjà en s'avançant vers moi. Il me prend et me tient fermement par la main. Il me conduira là où il veut. De sa voix douceuse, envoûtante, il prononce mon petit nom d'enfant (celui que je ne voulais plus entendre). Il murmure les mots qui me font tendre l'oreille, baisser les bras.

J'avais pourtant juré de ne jamais suivre ceux qui se feraient câlins. J'avais promis à celle que je suis devenue de ne jamais regarder en arrière. Je m'étais répété l'histoire biblique de cette femme changée en colonne de sel,

parce qu'elle n'avait pas voulu croire que se retourner était devenu à tout jamais impossible.

J'avais barricadé le temps. Il y avait avant, et puis après.

Me voilà en train de céder, de sacrifier ma souveraineté d'adulte. Le passé aime les enfants. Il les dévore tout crus, comme le gros méchant ogre qu'il est. Ce pédophile raffole des petites filles qui sommeillent en moi. Vais-je les lui livrer en pâture ?

Je me rappelle. Encore mal. Mais bientôt, j'aurai abdiqué. Tout sera clair. Subitement, tout me rappellera à lui, et surtout lui. Il me tente à coups de grands gestes obscènes. Le passé fait dans la grossière indécence et le harcèlement sexuel. Il finira par me ravoïr.

Alors, oui, laissons-le gagner. Je lui donne à avaler d'un coup la petite fille malingre qui vivait au 3772, boulevard Roi-René, à Ville d'Anjou. La gamine aux cheveux trop courts, qui passait des jours entiers dans le jardin à attendre que le temps passe. La gamine qui faisait, avec trois grandes couvertures et des épingles à linge, des tentes dans le jardin ou dans le salon. Je lui abandonne l'enfant qui s'inventait des abris contre le monde.

Oui, à mon passé, je donne à dévorer mon grand saule pleureur que l'on avait planté sur le côté du duplex et qui n'existe plus.

J'ai vérifié...

Je suis retournée sur les lieux du crime, celui que l'on a commis contre l'enfance²⁶.

Chez Sarraute, le terme « évoquer » est utilisé pour faire référence au travail sur le souvenir que la narratrice entreprendra, alors que chez Mavrikakis, le terme choisi pour décrire la démarche d'écriture est « rappeler ». Les deux termes n'ont pas le même sens, ni les mêmes connotations. La narratrice d'*Enfance* choisit d'écrire son passé tandis que la narratrice de *Ce qui restera* se voit imposer par le passé une obligation d'écrire. C'est le passé qui visite Catherine alors que c'est Nathalie qui rencontre ses souvenirs. La première est passive, *subit* la démarche d'écriture ; la seconde est active, son récit prend la forme d'une *résistance*. Le passé est personnifié dans *Ce qui restera* et est décrit comme un pédophile, comme s'il prenait d'assaut les jeunes filles qui existent encore chez la femme adulte : « Ce pédophile raffole des petites filles qui sommeillent en moi. Vais-je les lui livrer en

²⁶ *Ibid.*, p. 21-22.

pâtur²⁷ ? » Une fragilité nerveuse, une faiblesse toujours possible accompagne Catherine, laquelle cède au passé ces gamines jusqu'alors protégées par son silence. Il est intéressant de noter l'emploi du pluriel puisqu'il suppose qu'il n'y a pas qu'une seule petite fille, mais qu'elles sont plusieurs, comme autant de poupées-gigognes. Le passage est une synecdoque du récit global. En ce dernier, il ne sera pas seulement question d'une enfance d'une pièce, mais bien aussi de toutes les gamines qu'elle a successivement été et, au-delà de ces dernières, de toutes celles qu'elle a côtoyées et qui ont été, elles aussi, meurtries dans leur prime jeunesse. En ce sens, malgré la douleur que le processus de réminiscence engendre, la défaite contre le passé permet de donner une voix à ces filles malmenées, à cette Solange, cette Tiresia, cette Marie-Paule, cette Gabrielle, cette Laura, cette Nadja... La narration montre les diverses facettes de ces filles qui ne franchiront pas toutes le cap de l'âge adulte. Le récit a dès lors une portée sociale : les souvenirs individuels rejoignent la mémoire collective. Le dernier souvenir, celui dont elle ne se souvient pas, est notamment relié à la tuerie qui eut lieu à l'École Polytechnique de Montréal le 6 décembre 1989 et qui est à l'origine de la mort de quatorze jeunes femmes :

Le 30 janvier 2017, alors que je tentais par tous les moyens d'oublier le souvenir ancien, terrible et impossible que les événements tragiques du 29 janvier avaient fait exister à nouveau en moi, j'étais aussi, j'étais encore une fois ce matin de septembre 2001, le 11. J'étais encore une fois cette femme qui, dans le soleil doux de l'automne, court pour conduire à la garderie sa fille qui a à peine huit mois et toute la vie devant elle, si ce monde ne devient pas trop fou... Ce matin-là, le matin du 11 septembre, je tremble. Éblouie, terrorisée par l'image d'un avion qui se lance dans une grande tour, là-bas, très loin, là-bas. Tout à coup, ici, dans le soleil, je me vois quelque peu médusée. Et puis les tours dégringolent. C'est un bruit terrible, une poussière des enfers. Tout comme moi, les deux buildings s'effondrent.

Ce matin du 11 septembre 2001, j'ai bien compris que mon souvenir, celui dont je ne veux pas me souvenir, qui n'existe peut-être pas tout à fait, a

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

failli s'installer pour de bon. Je le voyais camper dans ma mémoire pour le reste de mon existence... Mais très vite, le lendemain, j'ai réussi à l'oublier. Il s'en est fallu de peu !

Le 30 janvier 2017, j'étais encore une fois ce matin de juin 1944, celui du 6. Ma mère et ses sœurs tombent de leur lit, alors que les chars allemands font chavirer la terre, en passant en trombe à travers Villers-Bocage, le village de Normandie dans lequel ma famille maternelle vit depuis toujours. Ce matin-là, je suis saisie d'effroi, même si je ne suis pas encore née. [...]

Le 30 janvier 2017, je suis encore une fois une nuit de décembre 1989, celle du 6. Les images se bousculent en moi, alors qu'à Québec, je ne sais toujours pas combien de gens ont péri, massacrés par un jeune homme plein de haine. Oui, le 29 janvier 2017, un jeune homme rempli d'une vaine colère fait feu sur des... femmes dans une université... Les temps se culbutent, se superposent, s'accouplent. Ils ne font plus qu'un. Depuis quelques années, ils me narguent, se moquent de mon désir d'ordre, de mon sens très grand du progrès : « Comme le monde a changé ! Comme je suis contente que tant de choses importantes se soient accomplies²⁸ ! »

Sous chaque souvenir, comme dans une poupée russe ou sur un palimpseste, se camouflent le souvenir d'événements marquants inscrits dans l'histoire récente de l'humanité. La vie et le récit mémoriel de Catherine sont ainsi composés de toutes les traces laissées par la mémoire du monde. L'accumulation de ces événements qui ont fait tant de victimes montre combien il faut de force pour arriver à croire en l'avenir alors que tant de haine subsiste et s'acharne à empêcher tout apaisement et à bouleverser la vie des gens. Ainsi, ce n'est même pas que plus ça change, plus c'est pareil, c'est que plus ça change, plus le pareil devient lourd. Aussi incroyable que cela puisse paraître, le progrès et l'ordre ne peuvent durer sans ce désordre et cette haine qui reviennent de manière cyclique. Ils ne font de sens que s'ils coexistent. C'est la mémoire individuelle qui permet de garder des traces de cette mémoire collective : la narratrice s'identifie à ces événements qu'elle n'a pas vécus personnellement et leur donne vie par ses mots. Le titre de l'œuvre de Catherine Mavrikakis prend alors tout son sens : les faits, *ce qui restera*, ne peuvent être archivés

²⁸ *Ibid.*, p. 104-107.

autrement que dans les mots d'autrui. Garder trace du passé devient dès lors une responsabilité sociale, mais, vu ces circonstances où le « sens du progrès » vacille sous les coups de la violence, c'est également un fardeau duquel il est impossible de se défaire, qu'il est impossible d'éviter.

Résistance et quête d'autonomie

L'*incipit* d'*Enfance* est construit en deux parties. La première comprend le dialogue entre la narratrice et son double, tandis que la seconde rapporte à distance un premier événement traumatisant survenu durant l'enfance de Natacha. Ces deux sections sont séparées par un blanc plus large que dans le reste de la prose environnante. La narratrice du roman *La servante écarlate* écrit par Margaret Atwood affirme ceci : « Nous étions les gens dont on ne parlait pas dans les journaux. Nous vivions dans les espaces blancs et vides en marge du texte imprimé. Cela nous donnait davantage de liberté. Nous vivions dans les brèches entre les histoires²⁹. » Chez Atwood, ce sont les personnages qui vivent en marge alors que chez Sarraute, le blanc permet de faire le pont entre les paroles marquantes, ce qui prouve bien que, dans son procès esthétique, d'une part c'est toujours ce qu'on ne dit pas ou ce qu'on ne montre pas qui lie et donne du sens aux événements, d'autre part c'est dans cet espace où il n'y a rien que se trouve aussi la plus grande liberté.

Ledit blanc sépare significativement un énoncé affirmatif en français et un énoncé négatif en allemand (aussitôt traduit) : « — Oui, toi par tes objurgations, tes mises en garde... tu le fais surgir... tu m'y plonges... » ; « « Nein, das tust du nicht »... « Non tu ne

²⁹ Margaret Atwood, *La servante écarlate*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1985, p. 99.

feras pas ça »... » Nous avons montré que, dans la partie dialoguée, le double teste et met en cause le désir de revenir sur ses souvenirs d'enfance éprouvé par Nathalie. Dans la seconde partie, la narratrice enfant refuse l'autorité de sa gouvernante, qui fait alors office d'autorité parentale, et s'oppose à elle par un acte d'une grande violence.

Cette dualité formelle de l'*incipit* ne fait pas que montrer deux situations où Nathalie est confrontée à des formes différentes d'autorité. Les deux situations se répondent et présentent la narratrice, au passé comme au présent (et au futur, nous y reviendrons), en train de résister à des actes répressifs qui cherchent à briser son autonomie et sa liberté d'agir ou de penser. Le fait qu'il est parfois difficile de savoir si la narration est assumée par Nathalie adulte ou par la petite Natacha permet de faire sentir qu'il existe une continuité intérieure dans le sujet, quand bien même elle conjoint une version d'elle-même plus jeune et une version d'elle-même plus âgée. Ce sont les paroles qui manifestent sa résistance. D'un côté, elle se bat contre les catégories données pour légitimes par l'histoire littéraire, de l'autre, elle bataille contre la sécheresse d'un ordre visant à interdire un mode de comportement social. Dans un cas comme dans l'autre, l'écrivaine-narratrice et la petite fille modèle parviennent à contester l'ordre établi, la première en transformant à sa manière les codes et les motifs typiques des vieux écrivains (écrire ses souvenirs d'enfance), la seconde en rendant la rébellion concrète par l'entremise d'un acte gratuit et provocateur qui est avant tout la trace d'un besoin d'attention.

La résistance de Nathalie est plus discrète et compliquée dans la mesure où elle est obligée d'assumer le fait de se contredire. C'est d'ailleurs ce qui est à l'origine de la méfiance du double : il refuse l'idée qu'elle puisse se livrer à une forme narrative passée qu'elle-même a toujours vilipendée, mais doute aussi qu'elle puisse réinventer cette forme

sans se compromettre. C'est paradoxalement au nom de la modernité esthétique qu'il prend une position statique. La gouvernante, en revanche, exhibe un conservatisme sans faille. Si le double est un peu manipulateur, la gouvernante, elle, s'oppose à Nathalie de manière frontale. Alors que le lecteur est conduit à se demander dans la première partie de *l'incipit* si l'objectif du roman sera atteint, dans la seconde, il est amené à penser que la puissante victoire de la petite fille, incarnation de l'écrivaine enfant, annonce une guerre au conformisme et à l'éducation bourgeoise qui sera gagnée.

Un rejet radical, mais calculé

Le premier souvenir rapporté est un ordre, empreint d'une menace destinée à contraindre Natacha enfant à respecter l'autorité de sa gouvernante, laquelle veut l'empêcher de cisailer un canapé de soie. Il est donc marqué par une opposition entre deux individus, mais surtout par une tentative de domination de l'une sur l'autre :

«Nein, das tust du nicht»... «Non, tu ne feras pas ça»... les voici de nouveau, ces paroles, elles se sont ranimées, aussi vivantes, aussi actives qu'à ce moment, il y a si longtemps, où elles ont pénétré en moi, elles appuient, elles pèsent de toute leur puissance, de tout leur énorme poids... 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... «Doch, Ich werde es tun.» «Si, je le ferai.»

«Nein, das tust du nicht»... «Non, tu ne feras pas ça...» ces paroles viennent d'une forme que le temps a presque effacée... il ne reste qu'une présence... celle d'une jeune femme assise au fond d'un fauteuil dans le salon d'un hôtel où mon père passait seul avec moi ses vacances, en Suisse, à Interlaken ou à Beatenberg, je devais avoir cinq ou six ans, et la jeune femme était chargée de s'occuper de moi et de m'apprendre l'allemand... Je la distingue mal... mais je vois distinctement la corbeille à ouvrage posée sur ses genoux et sur le dessus une paire de grands ciseaux d'acier... et moi... je ne peux pas me voir, mais je le sens comme si je le faisais maintenant... je saisis brusquement les ciseaux, je les tiens serrés dans ma main... des lourds ciseaux fermés... je les tends la pointe en l'air vers le dossier d'un canapé recouvert

d'une délicieuse soie à ramages, d'un bleu un peu fané, aux reflets satinés... et je dis en allemand... « Ich werde es zerreißen.

– En allemand... Comment avais-tu pu si bien l'apprendre ?

– Oui, je me le demande... Mais ces paroles, je ne les ai jamais prononcées depuis... “Ich werde es zerreißen”... “Je vais le déchirer”... le mot “zerreißen” rend un son sifflant, féroce, dans une seconde quelque chose va se produire... » (EN, p. 10-11)

Natacha s'apprête à commettre un acte de révolte brutal contre l'incarnation de l'autorité parentale. L'acte est d'autant plus violent qu'elle s'attaque à un produit de consommation destiné à la détente (à l'inaction) et aux événements mondains : la délicieuse soie à ramages du canapé. Ce meuble renvoie à la fois au luxe et au conformisme ; il n'y a pas de lieu où le conformisme soit davantage à l'honneur que dans ces rencontres bourgeoises où l'art fixé de la conversation et du bien-être est de mise. Le salon est un espace de jeu où les paroles sont des pions qui permettent de gagner du terrain. Le texte décrit ici, sans avoir l'air d'y toucher, deux des moyens de l'écriture recherchée, cette écriture même qui va faire que les souvenirs d'enfance de Nathalie ne seront pas des souvenirs d'enfance habituels : le travail sur le signifiant et le travail sur deux langues (dans ce cas, l'allemand et le français)³⁰. La description du mot allemand « zerreißen » dévoile la violence de l'événement, le bouleversement dont il sera à l'origine. « Ich werde » est la forme du futur en allemand, ici traduite par « je vais ». Ce futur dans le passé contribue à créer un effet de continuum temporel que la narratrice établit dès le début du roman : les expériences des

³⁰ Dans la deuxième étude (« Du discours romanesque ») d'*Esthétique et théorie du roman* (Paris, Gallimard, 1978), Mikhaïl Bakhtine définit la notion de plurilinguisme. Il montre que les personnages sont amenés à utiliser une multiplicité de langages en fonction des individus ou des communautés qu'ils côtoient. Il présente (p. 116) l'exemple d'un paysan analphabète qui s'exprime différemment lorsqu'il prie, lorsqu'il parle, lorsqu'il chante et lorsqu'il doit remplir des documents officiels. Le plus intéressant est la transition qui se fait d'un langage à l'autre sans que le personnage n'en soit réellement conscient, ce qui donne à penser que c'est le contact avec les individus qui modifie l'usage du langage. Pour Bakhtine, le langage est saturé d'idéologie et le texte littéraire en fait la démonstration par une stratification, une hiérarchisation des différents discours intégrés. Ici, c'est par la langue que s'exprime cette hiérarchisation.

personnages ne sont pas seulement importantes au moment où elles ont été vécues, car elles impactent le reste de leur existence. En d'autres termes, c'est à partir de toutes les paroles qu'il a pu entendre et qui l'ont marqué d'une manière ou d'une autre, à partir du débat qu'il ose ou non entretenir avec elles, que l'individu se développe en tant que sujet.

Les paroles sont « ranimées », « vivantes », « actives ». Cette manière de se remémorer un souvenir, de redonner vie à ce qui semblait perdu à jamais, n'est pas sans rappeler la fameuse madeleine de Marcel Proust³¹. Ainsi, pour le petit Marcel, ce souvenir est le premier d'une longue suite de souvenirs ravivés par le goût de la pâtisserie. Dans le passage de la madeleine, le narrateur proustien souligne que ce n'est qu'en prenant une bouchée du gâteau qu'il accède à sa mémoire, comme s'il avait trouvé une clé ouvrant un coffre-fort. Il avait pourtant vu à plusieurs reprises des madeleines dans les vitrines des pâtisseries, mais c'est le contact charnel, par la langue, organe qui permet de mastiquer, mais aussi de communiquer, qui est à l'origine et du temps retrouvé et de l'ensemble de l'œuvre. Les mots dans *Enfance* ont un effet similaire sur la narratrice. Il importe toutefois de noter que les mots et la madeleine, bien qu'ils génèrent tous deux l'effet d'un souvenir catalyseur, sont bien différents. En effet, les mots n'appellent pas les mêmes sens qu'une friandise. Ce sont les « objurgations » et les « mises en garde » du double qui conduisent Nathalie à redécouvrir ce premier souvenir. Un pont est jeté entre les paroles du double et les paroles de la gouvernante : l'un et l'autre, chacun à leur manière, veulent interdire un désir. Alors que la madeleine proustienne convoquait des souvenirs heureux, c'est le spectre d'un interdit menaçant que profile le souvenir dans le récit sarrautien. Et ce n'est pas le goût qui prévaut en ce dernier, pas plus qu'une matière comestible. C'est l'ouïe et la

³¹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, GF Flammarion, 1987, p. 140-145.

chair des mots qui ouvrent l'espace mémoriel et qui conduisent à retrouver les marques du passé.

Le geste est le symbole de l'émancipation et de l'autonomisation, de la prise de décision délivrée de toute contrainte, de la possibilité d'agir indépendamment de toute forme de joug, d'une révolte contre une autorité qui porte atteinte à la liberté de penser hors d'un cadre prédéfini. L'enfant, malgré l'effet coercitif des paroles de la gouvernante, résiste à l'interdiction en utilisant la même arme qu'elle : sa parole « se dégage, se soulève, s'élève » (EN, p. 10). La prose espace les répliques et détaille le tableau de manière à dilater le temps. Les paroles entrent en conflit et sont des armes dont chacune se sert pour prendre le dessus sur l'autre. À ce jeu, le poids que la gouvernante donne à chacun de ses mots est tel que seul le passage à l'acte peut le concurrencer. C'est pourquoi Natacha s'acharne contre le canapé :

Mais elle me redresse la tête, elle me regarde tout droit et elle me dit en appuyant très fort sur chaque syllabe : « Nein, das tust du nicht »... « Non, tu ne feras pas ça »... exerçant une douce et ferme et insistante et inexorable pression, celle que j'ai perçue plus tard dans les paroles, le ton des hypnotiseurs, des dresseurs... (EN, p. 12).

La conjonction « Mais » marque une correction par rapport à ce qui a été énoncé. Le fait que la gouvernante a pris au sérieux l'intention de Natacha est à l'origine de la concrétisation de son geste. En effet, si elle avait ignoré ce qui a tout l'apparence d'un caprice — « il faut que je vous prévienne pour vous laisser le temps de m'en empêcher, de me retenir... » (EN, p. 12) — sans doute l'acte de rébellion aurait été évité. C'est cependant moins l'attention accordée au comportement de Natacha que la répétition d'une phrase qui sous-entend des conséquences menaçantes, ainsi que le montre le redoublement de la négation : « Nein [...] nicht ». L'usage de la conjonction de coordination « et » à trois

reprises lie les quatre adjectifs « douce », « ferme », « insistante » et « inexorable », de manière à créer une gradation qui exprime l'inévitabilité progressive de l'acte.

Le choix de la langue utilisée n'est pas anodin. La gouvernante devait enseigner l'allemand à Natacha, qui est alors âgée de cinq ou six ans. Elle s'exprime par conséquent en allemand pour l'empêcher d'agir. Dans un futur parfaitement correct (« Ich werde ») et avec un vocabulaire parfaitement choisi (« zerreißen »), la petite rétorque qu'elle exécutera son projet de « déchirer, saccager, détruire » (EN, p. 11) le canapé dans la langue de Goethe et de Jirgl. Or, si la scène est en soi très violente, si l'acte posé est qualifié d'« atteinte », d'« attentat » et de « criminel », il reste qu'il ne sera « pas sanctionné comme il pourrait l'être, [...] [et ne fera l'objet d'] aucune punition... [sinon] peut-être [d'] un blâme léger, [d'] un air mécontent, un peu inquiet de [son] père... » (EN, p. 11). L'effraction sera jugée innocente, la faute, pardonnée d'avance. Le père est montré comme un être empathique, qui n'est guère punitif, sans doute *parce qu'il est absent* : « Qu'est-ce que tu as fait, Tachok, qu'est-ce qui t'a pris ? » (EN, p. 11). La citation de la phrase du père indique que la gamine prévoit un étonnement bienveillant et intrigué. L'utilisation du surnom affectueux (« Tachok ») et les phrases interrogatives signalent une tendresse à laquelle Natacha est accoutumée et dont elle est certaine. D'une part, cette anticipation de la tolérance du père atténue la portée de la « rébellion » de Nathalie. D'autre part, l'enfant sait que, entre la gouvernante et elle, le père la choisira, elle, ce qui est conforme à l'organisation d'une famille bourgeoise où les employés (les domestiques autrefois) comptent moins que les descendants. Elle a donc pleinement conscience de l'absence de conséquence que son geste aura lorsqu'elle choisit d'agir. Du fait que l'acte n'a pas été posé contre le père, il faut conclure deux choses. Premièrement, que ce sont la passion de l'irréversible et le désir

irrépressible de faire « ce qu'on ne fait jamais » qui constituent le motif duel de la révolte. Deuxièmement, que cette révolte se déroule à l'intérieur d'un cadre bourgeois tant sur le plan éducationnel que sur celui des hiérarchies sociales.

D'une certaine manière, dans *Enfance*, l'inaction et l'absence du père motivent l'acte de rébellion de la fille. Dépourvue de tout regard immédiat du père, cette dernière procède comme elle peut dans les circonstances à une affirmation précoce de soi, puisqu'elle va « franchir le pas, sauter hors de ce monde décent, habité, tiède et doux, [qu'elle va s'] en arracher, tomber, choir dans l'inhabité, dans le vide... » (EN, p. 12). Refuser de se conformer aux conventions sociales, à ce qui est attendu d'une toute jeune fille de cinq ou six ans lui donne accès à ce vide, à ce monde « hors des mots ». Ce conformisme auquel elle ne souhaite plus se soumettre est pourtant le choix logique, rassurant, celui qui lui aurait permis d'éviter tout conflit, de vivre dans un climat harmonieux. Son geste n'est pas inoffensif puisqu'il attire l'attention de sa gouvernante qui considère avec sérieux ce qu'elle s'appête à faire. L'usage du verbe « dresser » à trois reprises et sous trois formes différentes dans le paragraphe suivant (« se dresser », « se redresse » et « se dresse » [EN, p. 12]) témoigne de la résistance de l'enfant et de l'effort qu'une telle opposition à l'autorité exige. Les paroles de la gouvernante s'immiscent lentement en elle et reviennent de manière répétitive dans l'extrait. Il s'agit là d'une autre preuve que les paroles marquent bien davantage que ceux qui les ont dites. En effet, le souvenir de la jeune femme qui les a prononcées n'est que bien vague tout comme l'est l'environnement dans lequel elles ont été dites, mais les paroles n'ont, quant à elles, pas été oubliées du tout. Alors que le temps était dilaté dans les paragraphes précédents (répétition de la réplique, puis période de réflexion), le dernier paragraphe, comme lorsqu'on atteint un

point de non-retour, prend un rythme beaucoup plus rapide, scandé par les énumérations. La grande excitation provoquée par le sentiment d'audace soulage la pression accumulée lors de l'altercation et engendre une profonde libération :

« Non, tu ne feras pas ça... » les paroles m'entourent, m'enserrent, me ligotent, je me débats... « Si, je le ferai »... Voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras, j'enfonce 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... quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente... (EN, p. 13)

Les références au corps sont omniprésentes dans cet extrait et participe d'une conception incarnée de la parole. Les paroles *agissent* sur l'individu : elles « entourent », « ensèrent », « ligotent » (EN, p. 13). Se libérer de ces mots étouffants et aliénants cause une « excitation », une « exaltation », un plaisir charnel dont la naissance l'amène à faire pénétrer ses ciseaux dans la soie du canapé. Natacha refusait la soumission — elle compare son geste à une érection par l'usage du verbe « se dresser » (EN, p. 12) — et ce qui en résulte est « mou [et] grisâtre » (EN, p. 13), c'est-à-dire que c'est quelque chose qui s'adapte à la pression et au toucher plutôt que quelque chose de solide, de rigide comme la volonté qui l'a guidée vers la finalité de son geste. La couleur grise et la mollesse du matériau qui sort du canapé réfèrent au conformisme, au manque d'éclat et de robustesse. L'effet de surenchère mène à la fois à un orgasme, au point culminant de toute l'excitation d'avoir su contourner l'interdit, et à un accouchement, puisque ce qui « sort » du canapé est l'aboutissement de tous ses efforts. Le premier événement dont le récit fait état se conclut ainsi par une victoire. La narratrice montre qu'elle saura résister à l'autorité, peu importe la forme qu'elle prendra, ou, à tout le moins, qu'elle s'engage dans une féroce lutte contre toutes les formes d'autorité qui s'acharneront sur elle, ce qui témoigne de la force de caractère dont elle saura faire preuve.

Chapitre 2 : L'emprise de l'autorité familiale

Si les figures d'autorité se succèdent auprès de la petite Natacha et causent divers tiraillements, c'est avec sa mère qu'elle entretient la relation la plus tumultueuse. Bien qu'elle ne passe que quelques années de son enfance auprès d'elle, celle-ci demeure omniprésente dans son esprit et a une telle emprise sur elle qu'elle influence de manière maladroite son mode de pensée. Natacha ira jusqu'à dire que « [j]amais aucune parole, si puissamment lancée qu'elle fût, n'a eu en tombant en [elle] la force de percussion de certaines des siennes » (EN, p. 27).

Francine Dugas-Portes rapporte que, dans *When the Grass Was Taller. Autobiography and the experience of Childhood*, Richard N. Coe recense près de six cent récits d'enfance dans le but de mieux comprendre leur fonctionnement narratif, ce qui le conduit, selon elle, à montrer que, s'ils font état d'un passé individuel, ils mettent également en lumière une histoire collective, commune :

Des récits français il retient que les mères plus que les pères, apparaissent comme tyranniques (J.-J. Bouchard, 1634 ; Juliette Adam, 1902 ; Jules Vallès, 1879 ; Hervé Bazin, 1948), mais surtout que, là plus qu'ailleurs, on s'attaque à l'institution familiale (Gide, Sartre, S. de Beauvoir, Drieu...). Il affirme que ce sont les seules enfances où apparaissent de manière si obsessionnelle les problèmes du langage, de la lecture et de l'écriture, prioritaires par rapport au contact avec la réalité — ce qu'il met en relation avec le caractère très conceptuel (jusqu'au symbolisme) de la poésie française... et avec la mode de la linguistique en France. Il observe, à travers les textes, le sort fait aux dialectes, le rêve d'un état prélinguistique heureux (Yves Bonnefoy, Michel Leiris), la fascination du livre (J.-P. Sartre)...

La littérature russe est marquée selon lui par la figure maternelle : relation sentimentale hyperbolique, qu'elle soit positive (Tolstoï) ou négative (Paustovsky). Des exemples multiples — Korneï Chukovsky, Elizaveta Fen, Sergei Aksakov —, confirment que le décalage entre mère et enfant, dans cette Russie du début du siècle, semble être lié à l'opposition des systèmes de valeurs — celui de la tradition, celui que l'enfant-poète essaie de se donner ; et selon Richard N. Coe, ces textes, qui renvoient tous à l'ancienne Russie, mettent sans doute en scène, à travers la figure de la mère, la défaillance de la mère Russie elle-même³².

S'il en est ainsi, c'est parce que ces récits sont toujours en interaction avec ce que Claude Duchet appelle un cotexte socio-culturel. Plusieurs éléments cotextuels récurrents sont notés par Coe et reconduits dans *Enfance* : des propos et des considérations sur l'institution familiale malmenée, sur l'importance accordée à la mère, sur le père absent, sur le langage, la lecture et l'écriture. Dans le cas du texte sarrautien, la relation avec la figure maternelle occupe une place particulièrement importante et complexe. Objet d'amour ou de haine, présence aimante ou crainte d'un contrôle obsessif, sujet de fascination ou modèle troublant, les sentiments et les tensions se succèdent ou se chevauchent, entre deux êtres qui ne cessent de mesurer la distance courte ou longue qui les sépare.

La légitimité de l'autorité de la mère

Cette complexité est entre autres lisible dans un souvenir d'enfance de Natacha. Un jour, alors qu'elle séjourne à l'hôtel avec son père, elle agit de manière « insupportable, [folle et] maniaque » (EN, p. 14) parce que sa mère a exigé d'elle qu'elle respecte une prescription médicale, celle de mastiquer les éléments nutritifs jusqu'à ce qu'ils soient aussi

³² Francine Dugas-Portes, « Richard N. Coe, explorateur du récit d'enfance », dans *Le récit d'enfance en question*, Paris, Cahiers de Sémiotique Textuelle 12, 1996, p. 225-226.

« liquide[s] qu'une soupe » (EN, p. 15). Les enfants sont tous réunis dans une même salle et mangent sous la supervision des gouvernantes. Au grand désarroi des adultes présents et des enfants qui l'entourent et l'observent avec mépris, Natacha refuse de manger sa nourriture rapidement : elle tient mordicus à respecter l'injonction médicale et n'avale sa bouchée que si sa consistance est parfaitement liquide.

Mais aucun de ces mots [insupportable, fou, maniaque] vaguement terrifiants, dégradants, aucun effort de persuasion, aucune supplication ne pouvait 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... Quand je les desserre enfin pour laisser entrer ce morceau, je le pousse aussitôt dans ma joue déjà emplies, enflées, tendues... 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... (EN, p. 14-15)

L'emprise de la mère est aussi forte que si elle était présente physiquement auprès de sa fille. En effet, c'est à distance, alors que la petite est auprès de son père, que ses paroles résonnent et l'incitent à agir de sorte à faire coûte que coûte ce qu'elle lui a ordonné de faire. En employant le terme « garde-manger » pour désigner sa bouche, la narratrice en fait un refuge qui sert à conserver, voire protéger les demandes maternelles, comme si les mots mêmes de la mère devaient être mangés (la langue ne parle-t-elle pas elle-même de quelqu'un qui « mâche ses mots »?). Son corps lui-même est un objet malléable, manipulable et docile, que la mère peut manœuvrer à sa guise puisque rien ne peut altérer la confiance aveugle que lui témoigne Natacha. Elle ingère donc les exigences maternelles, les mastique jusqu'à ce qu'elles atteignent la condition la plus digeste qui soit. Une fois qu'elles sont ingérées et digérées, la petite les défend. Personne ne peut la faire changer d'avis tant elle met sa mère sur un piédestal :

« Tu as entendu ce qu'a dit le docteur Kervilly ? Tu dois mâcher les aliments jusqu'à ce qu'ils deviennent aussi liquides qu'une soupe... Surtout ne l'oublie pas, quand tu seras là-bas, sans moi, là-bas on ne saura pas, là-bas on oubliera, on n'y fera pas attention, ce sera à toi d'y penser, tu dois te rappeler ce que je te recommande... promets-moi que tu le feras... – Oui, je te le promets, maman, sois tranquille, ne t'inquiète pas, tu peux compter sur moi... » 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, comment pourraient-ils les connaître ? elle seule peut savoir ce qui me convient, elle seule peut distinguer ce qui est bon pour moi de ce qui est mauvais. (EN, p. 16)

Le commandement, qui s'appuie de plus sur l'autorité du savoir médical, isole le couple mère/fille, scellé à la fois par le tutoiement (« tu dois ») et par la promesse de la fille, d'un groupe social diffus désigné par l'indéfini « on ». Dans la situation où elle est seule au milieu de ce groupe, bien que tous les adultes composant ce dernier tentent de lui faire oublier sa promesse, Natacha refuse de céder. Au contraire, elle délégitime leur autorité parce qu'elle est inférieure à celle de sa mère. Mais il faut bien voir que la façon dont l'épisode est narré montre que le pouvoir maternel dérive d'une série de maximes discursives toutes faites, autrement dit : d'une représentation doxique de la mère. Maman seule « peut savoir ce qui me convient », maman seule « peut distinguer ce qui est bon pour moi de ce qui est mauvais ». Ainsi se transmettent les valeurs et les hiérarchies dans la société du roman. Il s'ensuit que, pour l'enfant sans nuance qu'est Natacha, le monde est manichéen et seule sa mère parvient à distinguer le bien du mal, ce qui contribue à rejeter les autres, que désigne fort vaguement le « on », vers l'extérieur. La fille a sa mère pour modèle et doit nécessairement entrer dans le moule qu'elle lui présente, ce qui provoque la reproduction du rôle social dévolu à la maternité.

La Promesse de l'aube est un roman de Romain Gary dans lequel il retrace la vie d'un individu dévoré par les ambitions que sa mère a eues pour lui. Hypnotisée par ses propres rêves, celle-ci n'a cessé de vouloir le persuader qu'il deviendrait un grand homme, un artiste inouï, un musicien inégalable, un diplomate hors pair, un soldat glorieux, un être unique auquel son talent lui permettrait d'être reconnu de tous : « Tu seras un héros, tu seras général, Gabriele d'Annunzio, Ambassadeur de France – tous ces voyous ne savent pas qui tu es³³ ! » Ces phrases commençant par le verbe « être » conjugué au futur simple à la deuxième personne du singulier (« Tu seras ») suivi d'une série de métiers ou de noms d'artistes, de diplomates, de gens célèbres pour leurs accomplissements reviennent à plusieurs reprises dans le récit. Elles témoignent de la foi sans borne que la mère a pour et en son fils, mais aussi de ses exigences et attentes démesurées. La mère a tout sacrifié pour son fils :

Depuis treize ans, déjà, seule, sans mari, sans amant, elle luttait ainsi courageusement, afin de gagner, chaque mois, ce qu'il nous fallait pour vivre, pour payer le beurre, les souliers, le loyer, les vêtements, le bifteck de midi – ce bifteck qu'elle plaçait chaque jour devant moi dans l'assiette, un peu solennellement, comme le signe même de sa victoire sur l'adversité³⁴.

Le héros trouvera même sa mère en train de gratter le fond de la poêle ayant servi à cuisiner le bifteck, signe de son dévouement pour sa progéniture. Son sens du sacrifice est souligné par la ponctuation : les virgules hachent le rythme en sorte de laisser comprendre la pénibilité des actes sacrificiels qu'elle pose. Elle s'est privée et s'est battue pour que toutes les portes soient ouvertes devant lui. Ce dévouement sans limite fait peser sur le narrateur du récit une pression énorme : il se doit de devenir un être d'exception, en hommage à sa

³³ Romain Gary, *La promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1960, p. 16.

³⁴ *Ibid.*, p. 21.

mère, grande femme de l'ombre. La figure maternelle a ici une emprise tout aussi grande sur l'enfant que celle élaborée dans le roman de Sarraute, mais elle n'agit pas de la même manière. Dans *Enfance*, la mère est source d'oppression, d'étouffement, tandis que dans *La promesse de l'aube*, elle catalyse toutes les possibilités, envisage toutes les options pour son fils, quitte à frôler le risque d'une dangereuse mégalomanie.

La reproduction du rôle social

Une relation mère/fille semblable à celle présentée dans *Enfance* avait déjà été décrite dans *Martereau*. Dans cette œuvre sarrautienne antérieure à l'objet de notre étude, le personnage de la fille est une simple copie de sa mère. Elles sont tout aussi dépourvues de substance et de profondeur l'une que l'autre :

[...] je vois, moi aussi, comme lui, assises côte à côte en face de nous deux poupées : la fille déjà une reproduction de la mère (c'est à elles, sans doute, qu'il pense — cela ne m'étonnerait pas de lui — quand il dit parfois sur ce ton grinçant qui me fait mal aux dents que les jeunes amoureux n'auront qu'à s'en prendre à eux-mêmes, plus tard : le Ciel les avertit, mais, les imbéciles ! ils ne veulent pas voir, ils n'auraient qu'à bien regarder la mère de la jeune fiancée pour savoir ce qui les attend dans vingt ans), peintes toutes les deux, apprêtées, le visage de la mère nettoyé, détrempé, repassé par de trop fréquentes séances dans les instituts de beauté, revêtues toutes deux comme il se doit des insignes de sa force à lui, de son habileté, portant tous les coûteux colifichets, la mère son étoile de vison, la fille son ravissant mantelet d'hermine d'été, les colliers de perles, celui de la fille plus petit, discret, juste une espérance encore, un signe timide...³⁵

Cet extrait présente un jeu de dédoublement (« je » et « lui ») au niveau de la narration. En effet, le narrateur suppose que le point de vue du père sur sa femme et sa fille est le même que le sien. Il compare celles-ci à des poupées, c'est-à-dire à des êtres inanimés dont la

³⁵ Nathalie Sarraute, *Martereau*, Paris, Gallimard, 1953, p. 24-25.

seule utilité est d'être jolis. L'utilisation des termes péjoratifs « peintes », « apprêtées », « nettoyé », « détrempe », « repassé » et « revêtues » met les deux femmes au même rang que les meubles, les murs et les vêtements. Dans la vie sociale qu'elles mènent, elles ne sont que des objets décoratifs, futiles, interchangeable à quelques détails de mode près. La mère, telle qu'elle est décrite par ce personnage masculin, est un être vide et superficiel qui dépend des ressources financières de l'homme pour assouvir ses besoins consuméristes. La fille suivra son exemple. Qualifiés d'« imbéciles », les jeunes hommes sont eux aussi superficiels et, misogynie oblige, le père voudrait les aviser de l'avenir que leur réserve le mariage en leur recommandant d'observer les agissements de la mère de la femme qu'ils voudront prendre pour femme. Son discours est stéréotypé et machiste : il suppose que toute jeune fille deviendra comme sa mère (c'est-à-dire dépensière, idiote, etc.). La domination masculine est omniprésente dans les propos relevés comme l'indique l'incise suivante, marquée par une violence remarquable : « revêtues toutes deux comme il se doit des insignes de sa force à lui³⁶ ». Le texte dresse le portrait d'une éducation aliénante qui conduit la femme à être endoctrinée par le système patriarcal duquel il lui est impossible de s'évader. Dans ce système, l'homme est pourvoyeur et domine la femme dans tous les aspects de sa vie puisqu'il détient le pouvoir social et économique :

elles se penchent l'une vers l'autre avec des sourires complices... la mère, à mesure que la fille grandit, prend de plus en plus avec elles ces attitudes de camarade de pension, elles ont des fous rires exaspérants de collégiennes, des petits mots convenus, connus d'elles seules, elles font ensemble à l'écart — il feint de ne pas voir, mais il sait tout — leur petite cuisine... marchant bras dessus, bras dessous, furetant dans les vitrines, il paie sans regarder, bon prince, papa gâteau, leurs amies les envient... manigançant entre elles leurs petites combinaisons, s'entichant de tous les fils à papa, de tous ces chenapans qui

³⁶ *Ibid.*, p. 25.

voltigent autour d'elles, flairent la grosse fortune... organisant leurs réceptions, leurs surprises-parties, leurs rallyes, faisant et défaisant leurs constructions, pour aboutir un jour, tous les échafaudages, les bâtis disgracieux enlevés, à dresser ce chef-d'œuvre, cet objet d'art parfait, cette joie pour les yeux, cette cible pour les regards ravis, envieux, l'image dans le magazine en vogue, la photo qu'il poserait fièrement sur son bureau, de la jeune mariée parmi les bouquets de lys, souriante dans ses voiles de mousseline...³⁷

Le père fait preuve de paternalisme à l'endroit des deux femmes, répond à leurs besoins et demandes, les supervise tel un « bon prince, papa gâteau³⁸ ». Ce rôle illustre une fois de plus la domination masculine de manière exemplaire puisqu'elle prouve la dépendance de la femme aux bons traitements de l'homme. La femme est impuissante puisqu'elle n'a aucune autonomie financière. Elle est traitée comme un enfant et ne parvient pas à atteindre un statut plus honorable. Volontiers cynique, le père est déçu de n'être pas arrivé à donner à sa fille des qualités masculines et de n'avoir pas su proposer autre chose que cette machine à reproduire un ordre social qui tend à empêcher toute émancipation :

Elles pépient insouciamment comme si de rien n'était — qui fait attention aux humeurs de papa, à son âge on ne le changera pas, il travaille trop, il s'est surmené ces derniers temps — elles examinent les gens aux tables voisines de leurs yeux brillants et durs d'oiseaux... cette façon qu'elles ont... comment la petite a-t-elle été élevée... mais il y a longtemps qu'il a renoncé... Il s'était fait des illusions autrefois, quand il était jeune — ç'avait été une telle déception — il avait imaginé pour se consoler que c'était une question d'éducation, il avait gambadé à quatre pattes dans la nursery pour l'inciter à jouer à la chasse dans la forêt vierge, il avait construit des bateaux, des châteaux forts, il lui avait donné des soldats de plomb... Mais pensez-vous... De la marchandise à l'étalage — rien d'autre... elles ne pensent qu'à se marier, tout le reste, tous ces cours, ces diplômes, ces leçons à prix d'or, de la frime tout ça, une façon de passer le temps... qui croient-elles tromper³⁹ ?

³⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁹ *Ibid.*, p. 26.

Dans un tel contexte, la femme devient nécessairement un beau contenant sans contenu. Le père se désole du fait que, même s'il a tenté de rendre son éducation plus vigoureuse, sa fille n'ait pu développer les qualités que son père observe et estime chez ses congénères masculins. Rendre l'éducation plus juste et non genrée ne permettrait toutefois que de donner les mêmes chances de succès et de liberté aux filles qu'aux garçons. La socialisation des jeunes filles conditionne leur comportement et les aliène de telle façon qu'elles ne font que reconduire une manière d'être futile et superficielle. Animalier, le choix du verbe utilisé pour décrire leur manière de s'exprimer est d'ailleurs d'une grande cruauté : les deux femmes « pépient ». Amer, le père est dur avec sa moitié (comme on dit à l'époque !) : elle agirait comme une « collégienne » et ferait en sorte de maintenir sa fille au stade de l'adolescence, sous prétexte que cette stratégie bifide l'empêcherait de vieillir.

Le discours inclut également des clichés empruntés au langage quotidien, lui-même porteur des marques et des symptômes du jeu social : « qui fait attention aux humeurs de papa, à son âge on ne le changera pas, il travaille trop, il s'est surmené ces derniers temps⁴⁰ ». L'homme est doté d'une capacité à devenir adulte qui fait défaut à la femme. Le passage caricature un état conjoncturel de la condition féminine : les seules valeurs féminines sont liées au culte de la beauté et au consumérisme ; le sort de la femme est inévitable, à la fois reconduit par l'éducation et favorisé par la société telle qu'elle va ; la supériorité de l'homme est justifiée par une clairvoyance et par une lucidité que la doxa lui accorde par essence.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

Dans *Texte et idéologie*, Philippe Hamon questionne la notion d'idéologie et réfléchit à la manière dont elle est représentée dans les textes. Selon lui, les textes proposent des systèmes normatifs – c'est-à-dire qu'ils construisent, remettent en cause, intègrent, bafouent des systèmes de valeur – et des systèmes évaluatifs – qui font état d'une hiérarchisation, d'une mise en perspective, d'une mise en relation ou d'un brouillage des axiologies proposés. À ses yeux, les personnages romanesques possèdent quatre aspects déterminants : le regard ou le savoir-voir, le langage ou le savoir-dire, le travail ou le savoir-faire et l'éthique ou le savoir-vivre. À propos du savoir-dire, il avance que la parole naturelle et vivante en est une qui permet de dialoguer, d'entrer en communication avec autrui.

La meilleure façon de disqualifier un personnage, c'est de le disqualifier dans son rapport au langage : soit en montrant qu'il ne « possède » pas la parole qu'il parle, qu'il n'en est ni le maître, ni l'origine, qu'il n'en est donc pas le « sujet » d'énonciation (ses idées sont « reçues » ; « faire des phrases », on l'a vu, est la hantise de tous les personnages stendhaliens ; sans origine, le langage n'est plus original, et tout le XIX^e siècle est hanté par le *cliché*) ; soit en montrant qu'il ne devrait pas traiter les « sujets » (thèmes « inconvenants », par exemple) qu'il traite dans son discours⁴¹.

L'œuvre de Sarraute présente des personnages dont la parole est aliénée, au sens où ils ne parviennent qu'à reconduire des idées reçues dans les propos qu'ils tiennent. Toutefois, leur crédibilité n'est atteinte que lorsqu'ils parviennent à déconstruire les clichés dont ils font la promotion. Le lecteur doit également prendre de la distance par rapport à leur parole afin de ne pas adhérer aux apories et aux contradictions qui abondent dans leurs discours.

⁴¹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 144.

Enfance, *Martereau* et *La promesse de l'aube* présentent des rapports d'autorité parents/enfants différents. Le genre de l'enfant et celui du parent sont distincts dans les trois cas : *Enfance* présente un duo mère/fille revu *a posteriori* par l'œil de l'enfant ; dans *Martereau*, c'est le père qui pose son regard sur sa femme et sa fille ; *La promesse de l'aube* est écrite à partir du point de vue d'un fils qui observe non sans étonnement sa relation avec sa mère. Ainsi, le rapport mère/fils est très différent de celui qui unit un père et sa fille, mais se distingue également du rapport entre une mère et sa fille. Les rapports de force entre une femme et un homme transcendent les relations d'autorité familiale. Cela détermine le rapport entre le parent et l'enfant : ainsi, autant dans *Enfance* se reconnaissent continuellement les traces de sa mère en Natacha, autant dans *La promesse de l'aube*, l'éducation transmise par la mère est contaminée par l'aliénation causée par le masculinisme. La mère du roman de Gary souhaite que son fils soit un Don Juan, qu'il soit capable de séduire toutes les femmes : « [t]u auras toutes les femmes à tes pieds⁴² ». Il est étonnant de constater qu'elle veut à la fois qu'il soit un séducteur, un conquérant et un homme respectueux (elle lui enseigne la bienséance, la galanterie, lui dit quels cadeaux faire aux femmes, exige de lui qu'il les protège). Le personnage principal de *La Promesse de l'aube* a fait croire à une femme qu'il était un grand connaisseur de l'œuvre de Proust pour obtenir ses bonnes faveurs. La mère du narrateur est ainsi tiraillée puisqu'elle retrouve ses propres blessures dans le comportement séducteur de son fils :

- Est-ce que tu l'aimes d'amour ?
- Non. Je l'aime, mais je ne l'aime pas d'amour.
- Alors, pourquoi lui as-tu fait des promesses ?

⁴² Romain Gary, *op. cit.*, p. 25.

– Je n’ai pas fait de promesses.

Ma mère me regarda avec reproche.

– Combien de volumes il y a dans Proust ?

– Écoute, maman...

Elle secoua la tête.

– Ce n’est pas bien, dit-elle. Non, ce n’est pas bien.

Brusquement, sa voix trembla et, à ma grande stupeur, je vis qu’elle pleurait. Elle me fixait avec une attention que je ne connaissais que trop, s’attardait à chaque trait de mon visage – je sus soudain qu’elle cherchait une ressemblance et j’eus presque peur qu’elle ne me demandât de m’approcher de la fenêtre et de lever les yeux⁴³.

La mère de *La promesse de l’aube* veut que son enfant devienne un dominant plutôt qu’un dominé, comme elle a été obligée de l’être du seul fait qu’elle est une femme. Lui n’aura pas ce handicap : il est un homme. Elle vit ainsi une émancipation par transfert projectif, ne bénéficiant en conjoncture pas du soutien d’un féminisme fort. Elle désire toutefois lui inculquer le respect pour les femmes et constate malheureusement qu’il est avantagé par rapport à celles qu’il côtoie par son statut. Elle se reconnaît ainsi dans ces femmes qu’il traite mal, dans ses fausses promesses d’amour, et ressent une manière de souffrance par procuration.

Il existe une différence majeure entre la représentation de la jeune fille dans *Enfance* et dans *Martereau*. Alors que dans *Martereau*, elle n’est qu’une reproduction de la mère, ce qui promet toujours un destin sombre et amer aux femmes, dans *Enfance* elle se dissocie petit à petit de sa mère et en vient à refuser de la « remplacer auprès d’[elle-même] » (EN, p. 16). Natacha est donc un personnage fort, libre de penser, contrairement au personnage préformaté de *Martereau*. Elle porte un espoir de progrès qui fait défaut au roman antérieur.

⁴³ *Ibid.*, p. 238-239.

Les personnages du roman de 1953 sont des pantins qui ne peuvent échapper à une organisation sociale qui les a faits prisonniers de visions du monde colportées par le patriarcat et par le capitalisme de séduction qui émerge dans les années 1960. Si les personnages de *Martereau* ne font que perpétuer une tradition malsaine, la narratrice d'*Enfance* suggère quant à elle qu'il est possible de briser le carcan de l'éducation familiale.

Plus elle avance, plus la relation entre Natacha et sa mère est ponctuée de déceptions et modulée par la désillusion. À cela s'ajoute le fait qu'elle vivra la majeure partie de son enfance auprès de son père, ce qui crée entre elles un fossé et la pousse à l'émancipation. Cependant, durant les premières années de séparation, la distance n'atténuera que très peu l'emprise de la mère sur l'enfant puisqu'elle communique avec sa fille par correspondance. C'est au contact d'idées différentes de celles qu'elle a toujours reçues qu'elle parviendra à développer une identité qui lui est propre : ce sont les individus positifs qu'elle côtoiera, individus qui font preuve d'ouverture et d'altruisme, ce sont les lectures enrichissantes et stimulantes qu'elle fera, ce sont les professeurs et les gens ouverts qu'elle rencontrera qui lui permettront de s'épanouir réellement.

Un rejet maternel

Les différents souvenirs dont fait état le roman montrent la mère de Natacha sous des angles très peu reluisants. Elle apparaît en effet comme une femme manipulatrice qui ne se préoccupe de son enfant que dans la mesure où elle peut avoir du pouvoir sur elle et qui tend à la rejeter plus souvent qu'autrement. Leur relation est complexe : la mère

souhaite avoir le contrôle sur sa fille, autant physiquement que mentalement. Elle est profondément irritée par elle et semble dérangée par sa simple présence. Pendant quelques années, Natacha habite auprès de sa mère et de Kolia, son beau-père. À plusieurs moments, elle trouble la quiétude de sa mère, laquelle est constamment occupée. Un jour, l'enfant apporte une cuiller contenant de la poussière, persuadée que, si sa mère avale cette poussière, elle aura un nouveau petit frère ou une nouvelle petite sœur. La réaction maternelle est des plus brutales :

– Mais qu'est-ce que tu racontes ? Mais tu es folle...

– Non. Tu m'as dit que c'est comme ça que j'ai poussé dans ton ventre... parce que tu avais avalé de la poussière... avale encore celle-ci, je t'en prie, fais-le pour moi, je voudrais tant avoir une sœur ou un frère...

Maman a l'air agacée... – Je ne sais pas ce que je t'ai dit...

– Tu m'as dit ça. Et tu as dit aussi, je t'ai entendue... tu as dit que tu serais contente d'avoir un enfant... Alors fais-le, maman, tiens, avale...

Maman abaisse ma main tendue... – Mais ce n'est pas cette poussière-là...

– Alors, dis-le-moi... *quelle* poussière ?

– Oh, je ne sais pas...

– Si. Dis-le...

– C'est de la poussière comme il y en a sur les fleurs...

– Sur les fleurs ? Sur quelles fleurs ?

– Je ne m'en souviens pas.

– Mais fais un effort, essaie de te rappeler...

- Oh écoute, arrête de me tourmenter avec tes 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... (EN, p. 29-30)

D'entrée de jeu, la réaction de la mère est marquée par une fermeture violente et sans appel.

La conjonction de coordination « mais » est utilisée à deux reprises pour exprimer

l'objection et le refus catégorique de prêter attention aux propos de Natacha, laquelle s'acharne tout de même et insiste pour que sa mère cesse de rejeter ce qu'elle dit. La petite s'accroche à chaque perche tendue nonchalamment. Elle rebondit ainsi sur chaque mot de sa maman, comme s'ils étaient des indices qui la rapprochent de la solution (« quelle poussière ? [...] quelles fleurs ? »). Le rejet est radical et violent puisqu'il s'exprime par le mot « folle ». Sa mère la définit ainsi comme un être déraisonnable, insensé alors que Natacha ne fait que reprendre ses mots. Les mots n'ont cependant pas le même poids, ni la même importance pour les deux interlocutrices. Pour l'enfant, ils sont porteurs d'une vérité, d'une promesse appelée à se concrétiser. Au bout de ce curieux échange, alors que l'occasion se prêterait bien à un peu d'éducation sexuelle, la mère choisit de se dégager en faisant de la naissance d'un enfant un récit fictif. Il est d'ailleurs plutôt ironique qu'elle accuse sa fille de « ne plus [savoir] quoi inventer » alors que c'est elle qui la trompe. Elle lui demande d'être « comme tous les enfants », c'est-à-dire qu'elle attend d'elle qu'elle joue innocemment sans la déranger. Ainsi, enfant et adulte ne devraient pas se mêler et leurs pratiques sont codifiées une fois pour toute : chacun vit de son côté, l'adulte se reconnaît au fait qu'il a des occupations, l'enfant au fait qu'il joue à des jeux... d'enfant. La scène fait penser au premier vers du poème « Le jeu » dans *Regards et jeux dans l'espace* de Saint-Denys Garneau, où un enfant reprend à son compte des phrases d'adulte : « Ne me dérangez pas je suis profondément occupé⁴⁴ ».

Cet événement n'est pas le seul moment où Natacha se sent repoussée par sa mère.

Un autre petit accroc anodin a laissé une marque permanente dans l'esprit de la narratrice :

⁴⁴ Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1949 [1993], p. 21.

– Maman et Kolia faisaient semblant de lutter, ils s’amusaient, 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...

– Aussi vite que si elle t’avait repoussée violemment... (EN, p. 74)

Il est surprenant de constater combien le comportement de la mère de Natacha est puéril. La fillette tente de se joindre à un jeu qui rappelle celui des enfants qui se chamaillent et se voit rejetée comme si elle n’y avait pas du tout sa place. Le couple se présente ainsi comme une entité fusionnelle excluante que l’enfant risque d’abîmer.

Le refus de partager le rôle maternel

L’espace affectif accordé par la mère dans *Enfance* est très restreint. L’enfant suscite indifférence et agacement chez elle, ce qui l’amène à tenter d’éloigner sa fille d’elle le plus vite possible. Par suite, c’est un rapport paradoxal qui les unit : la mère rejette sa fille à de nombreuses reprises ou ne lui montre pas grand intérêt, comme si elle était une corvée impossible à éviter, mais, tout à la fois, elle ne tolère d’aucune manière que l’enfant puisse aimer davantage une autre personne qu’elle.

Un jour, Natacha est contrainte de rester au lit en raison d’une maladie qui la rend fiévreuse. Sa mère reste à son chevet soit en étant assise à une table à laquelle elle s’affaire, soit en s’asseyant dans un fauteuil pour faire la lecture. Il lui arrive de lire un livre à sa fille, *La case de l’oncle Tom*. Il s’agit d’un roman qui, bien qu’il ait été favorable à l’abolitionnisme, est réputé pour avoir exacerbé les tensions raciales, contribué au déclenchement de la Guerre de Sécession et diffusé des stéréotypes, dont celui du « bon

Noir », qui accepte son sort et chérit ses maîtres parce qu'il pense que la patience et l'amour chrétien lui permettront de surmonter les difficultés causées par l'esclavage. Ironiquement, dans *Enfance*, la mère se plaint d'avoir dû rester aux côtés de sa fille, comme si elle avait été faite prisonnière : « 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. » (EN, p. 40) Toutefois, c'est une domestique qui prend soin de la fillette : « Une femme de chambre envoyée par ma tante fait le ménage, refait mon lit, me lave, me coiffe, me donne à boire, me nourrit... » (EN, p. 38) C'est donc cette femme qui procure attention et gestes tendres à l'enfant malade. Il est intéressant de noter que la mère ne revêt pas ce rôle qu'on lui aurait attribué a priori. Bien plus, elle ne fait que lire froidement et péniblement la prose d'Elisabeth Harriett Beecher Stowe :

Maman me lit de sa voix grave, sans mettre le ton... les mots sortent drus et nets... par moments, j'ai l'impression qu'elle ne pense pas beaucoup à ce qu'elle lit... quand je lui dis que j'ai sommeil ou que je suis fatiguée, elle referme le livre très vite, il me semble qu'elle est contente de s'arrêter...

– Tu sentais cela vraiment à ce moment ?

– Je crois que oui, je le percevais, mais je ne portais sur elle aucun jugement... n'était-il pas naturel qu'un livre pour enfants n'intéresse pas une grande personne qui aime lire des livres difficiles ? (EN, p. 39)

Outre la dénonciation de l'immoralité de l'esclavage, *la Case de l'oncle Tom* affirme l'importance du rôle des femmes dans la lutte contre l'esclavagisme. Des personnages féminins comme Eliza ou Petite Eva contribuent à développer cette thématique dans le roman. Or, dans *Enfance*, le personnage de la mère ne participe pas à la construction de l'identité de la petite Natacha. Elle ne s'implique que très peu sur les plans éducatif et affectif, et tout se passe comme si le seul motif de sa présence auprès de sa fille était le

désir d'affirmer son autorité sur elle. Ceci donne à penser qu'elle reporte sur l'enfant la domination masculine dont elle est victime, par un mécanisme typique de compensation. Il est aussi curieux de remarquer que Natacha considère *la Case de l'oncle Tom* comme un livre destiné aux enfants alors qu'il est généralement tenu pour un roman sentimental puisqu'il met principalement en scène des personnages féminins et use d'un style mélodramatique. Le parallèle entre l'émancipation de la fillette, elle aussi contrainte par une autorité, et l'esclavage est ainsi d'autant plus accusé.

Malgré le caractère blessant des paroles de sa mère et en dépit de sa manière d'agir des plus impersonnelles, l'enfant lui pardonne dès qu'elle pose à nouveau les yeux sur elle :

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... 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, p. 40)

Alors que la voix de sa mère est « grave », que ses mots sont « drus et nets », qu'elle n'est la plupart du temps présente que physiquement auprès d'elle, Natacha saute sur la première occasion pour lui témoigner un amour chaleureux. Le récit montre que, même rejeté, un enfant va toujours vers sa mère. L'amour est contrarié, mais demeure plus fort que la blessure infligée : il est inconditionnel. C'est cet amour contrarié, source d'un sentiment complexe, qui justifie son inscription dans un récit mémoriel dont la narratrice est consciente du fait que la complexité de la situation échappait à la compréhension de l'enfant, à telle enseigne que celle-ci « pardonne » rapidement à sa mère son inconduite puisque son comportement lui semble légitime. Cette analyse doucement ironique donne à comprendre que l'événement s'efface de son esprit rapidement et ne fait retour que des

années plus tard au moment de narrer ses souvenirs. Le regard rétrospectif posé sur la situation surligne ainsi la violence des propos maternels.

Il importe de noter que la mère de Natacha est continuellement rattachée à l'enfance par les qualificatifs qui la décrivent : ses yeux sont « emplis de naïveté, d'innocence, de bonhomie » (EN, p. 40) ; « elle est toujours un peu enfantine, légère... » (EN, p. 19). Ses qualificatifs sont d'autant plus intéressants qu'ils rappellent que le statut de la femme et de l'enfant sont des plus proches. Sur le plan juridique, les femmes ont vu leurs droits limités par rapport à ceux des hommes pendant très longtemps tout comme ceux des enfants sont limités encore aujourd'hui. Les caractéristiques qui rapprochent la femme de l'enfant ne sont pas sans rappeler la description faite des deux femmes dans *Martereau*. Dans les deux cas, les femmes font preuve de naïveté, de légèreté, d'innocence. Ces éléments sont à l'origine de la perception négative dont elles sont victimes. Il faut considérer le fait qu'elles sont toutes conditionnées par un ordre patriarcal qui tend à les enchaîner dans des rôles sociaux stéréotypés. Si la mère de Natacha se distingue grâce au fait qu'elle a su s'épanouir socialement et économiquement, Véra, la belle-mère de Natacha, perd pour sa part son dynamisme et son éclat à mesure que le récit progresse. En effet, la première fois qu'elle la rencontre, Natacha est surprise par son aspect juvénile et par son énergie. Elle remarque chez elle une vigueur qui s'effacera toutefois au fil du temps :

« Tu reconnais Véra ? tu t'en souviens ? » Je dis oui, mais j'ai du mal à reconnaître cette très jeune femme aux joues rondes et roses, si svelte et agile dans son costume d'homme, une mèche échappée du chapeau melon, qui me faisait tourner, me soulevait, tombait avec moi, essoufflée, s'éventant avec son mouchoir, riant aux éclats... elle ne ressemblait pas à cette dame aux cheveux disposés en rouleaux de chaque côté de la tête, sagement lissés, pas une mèche ne dépasse, son visage allongé est très pâle, ses lèvres minces et droites, les dents du bas avançant et recouvrant celles du haut, s'étirent comme pour faire

semblant de sourire et il y a dans ses yeux très clairs, très transparents, quelque chose... (EN, p. 111-112)

L'évolution de Véra la fait passer de femme vive, colorée, dynamique à femme sobre, calme, sans couleurs. Entre la première rencontre et la seconde se sont passés des événements dont le récit ne fait pas état, mais il est clair que cette transition l'a transformée et menée vers son rôle de femme au foyer. Bien que son image soit malmenée, la mère de Natacha échappe à ces rôles traditionnels, gagnant du coup un espace d'indépendance qui aura en quelque sorte valeur d'héritage.

Raconter une histoire est un acte récurrent dans le roman. À plusieurs reprises, Natacha relate des lectures que lui a faites sa mère, dont le métier consiste à écrire des livres pour enfants. Lire une histoire avant de coucher un enfant est une occasion privilégiée de l'apaiser, de créer un lien intime avec lui, dans un moment où le temps semble suspendu et libre pour un rêve partagé. Il est difficile de ne pas penser à *Peter Pan*, cet enfant qui refuse de vieillir et s'évade au Pays imaginaire pour fuir l'inévitable passage du temps, lorsqu'il est question de raconter une histoire avant le coucher. Toute l'histoire de *Peter Pan* découle de ce besoin de se faire raconter des histoires. Cet acte est une métonymie de toutes les responsabilités qu'endosse la figure maternelle auprès d'un enfant. Peter convainc le personnage de Wendy d'assumer le rôle de « maman », de lire des histoires aux enfants perdus, des orphelins qui vivent dans le Pays imaginaire, endroit auquel seront invités Wendy et ses frères. Pour Natacha, ces moments où sa mère lui lit une histoire sont source de paix, de calme et de bien-être. La narratrice fait d'ailleurs état un peu plus tôt dans le roman des soirées mondaines auxquelles participe sa mère, soirées au cours desquelles elle observe avec attention les adultes et les écoute discuter jusqu'à ce

qu'elle s'assoupisse doucement. C'est alors que la voix de la lectrice devrait venir pleinement habiter le temps, mais il n'en va pas vraiment ainsi :

je n'arrive plus à entendre la voix qu'elle avait en ce temps-là, mais ce qui me revient, c'est cette impression que plus qu'à moi c'est à quelqu'un d'autre qu'elle raconte... sans doute un de ces contes pour enfants qu'elle écrit à la maison sur de grandes pages couvertes de sa grosse écriture où les lettres ne sont pas reliées entre elles... ou bien est-ce celui qu'elle est en train de composer dans sa tête... les paroles adressées ailleurs coulent... (EN, p. 20)

La femme se dédouble dans les paroles qu'elle adresse à sa fille : elle est à la fois mère et auteure. Ce sont ces rôles – qui ne sont pourtant pas inconciliables pour un homme – qui entrent en confrontation et font qu'elle est continuellement tiraillée. La mère de Natacha s'épanouit davantage en tant qu'écrivaine, fonction grâce à laquelle elle s'émancipe, qu'en tant que mère, rôle figé par la tradition, la religion et la domination masculine. Là se trouve la raison pour laquelle elle cherche continuellement à s'éloigner de sa fille. Cette dernière la ramène à des responsabilités maternelles qui lui sont imposées du simple fait qu'elle est une femme, c'est-à-dire, selon la doxa, une mère. Garder l'enfant à l'extérieur du couple, faire valoir son statut d'écrivaine, s'écarter d'elle sont autant de moyens pour prendre distance à l'égard d'un destin et d'un comportement préformatés. Le roman montre ainsi que la domination subie par la mère a des conséquences sur la capacité d'émancipation des filles.

Il s'ensuivra que, lorsque la relation mère/fille se limitera plus tard à des échanges de correspondance, Natacha aura l'impression que les lettres qu'elle reçoit sont écrites par une étrangère pour une étrangère :

À qui s'adressent-elles donc, les cartes postales, les lettres que m'envoie maman ? À qui croit-elle raconter, comme on raconte à un petit enfant, que là

où elle passe avec Kolia un mois de vacances les fillettes portent des rubans rouges et de jolis sabots de bois, que la mer est toute bleue et qu'on voit passer dessus des bateaux à voile comme ceux du bassin du Luxembourg, mais ici ce sont des vrais, des grands bateaux...

Elle ne sait pas qui je suis maintenant, elle a même oublié qui j'étais.

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. (EN, p. 126)

C'est à un récit qu'a droit Natacha lorsqu'elle reçoit ces lettres et ces cartes postales. Le lien affectif est rompu ou n'existe du moins que dans ce contrat tacite qui les oblige à entretenir cette correspondance. Le choix de l'adverbe « pieusement » pour définir le geste de conservation des lettres est assez révélateur du respect indéfectible, de l'affection déférente, de la disposition à faire honneur à sa mère comme elle le ferait pour Dieu⁴⁵. Car sa mère est, à l'instar de Dieu, à la fois absente de son environnement physique et omniprésente dans son esprit.

Une rivalité entre la mère et la belle-mère

La mère est un sujet tabou du côté paternel. Elle n'est désignée que par le nom de la ville où elle habite (Pétersbourg) ou par le nom de son conjoint (Boretzkaia), ce qui contribue à effacer toujours plus sa présence de la vie de Natacha. La petite est bien consciente qu'elle doit s'aventurer précautionneusement dans tous les sujets qui la concernent et évite le plus possible de parler d'elle :

⁴⁵ On peut trouver la citation suivante dans *Vanity fair* de William Makepeace Thackeray : « Mother is the name of god on the lips and hearts of little children. » (Vol. 2, chapitre II)

Je parle le moins souvent possible de maman... Chez mon père tout ce qui peut l'évoquer risque de faire monter et se montrer au-dehors... pas dans ses paroles, mais dans le froncement de ses sourcils, dans le plissement de ses lèvres qui s'avancent, dans les fentes étroites de ses paupières qui se rapprochent... quelque chose que je ne veux pas voir... (EN, p. 127)

Ce ne sont pas les mots de son père qui lui font sentir qu'elle aborde un sujet sensible, mais ses expressions faciales. Sa mère n'existe donc même plus en tant que sujet de conversation puisqu'elle suscite aussitôt le désarroi ou une prise de distance douloureuse chez l'interlocuteur de la fillette. Cette rupture de communication transforme la mère en une sorte de tabou domestique. Elle devient un fantôme qui les hante, un signe qui flotte au-dessus de leurs rencontres et de leurs mots. Toutefois, bien qu'elle ne s'occupe plus de sa fille, qu'elle n'en ait plus la garde, qu'elle n'ait plus de réel contact avec elle, il y a une chose qu'elle ne se résout pas à abandonner : son titre de mère.

Tous les enfants autour de moi disent «maman», Lili [la demi-sœur de Natacha] sait le dire aussi maintenant, Véra [la belle-mère de Natacha] en parlant de moi dit toujours ma fille... et les gens s'étonnent parfois... Vous avez déjà une fille de cet âge ? et il est vrai qu'elle n'a que quinze ans de plus que moi...⁴⁶ Et puis, malgré son air si jeune, cela me gêne de l'appeler Véra, comme fait mon père, comme si j'étais une grande personne, je lui propose donc un jour... je ne me souviens pas du tout comment... de lui dire maman. Elle me répond « Très bien, mais il faut que tu demandes la permission à ta mère »... (EN, p. 218)

La mère de la petite Tachok rejettera cette requête et conservera ainsi une autorité informelle sur sa fille. L'enfant perçoit dans ce refus « le chagrin, l'indignation de maman... [et reproche à tout être qui ferait cette demande de] manquer de cœur, [d']être insensible, ingrat, [d']oublier les liens les plus sacrés, ce qu'on doit avoir de plus cher au monde, sa mère, un nom qu'aucune autre femme ne peut porter » (EN, p. 219). L'escalade

⁴⁶ Nous reviendrons sur les rapports d'autorité que les différences d'âge établissent entre les personnages du père, de Véra et de Natacha.

d'émotions provoquées en Natacha la fait sentir indigné et lâche. La mère soutient ainsi l'idée qu'un enfant n'a qu'une seule mère, idée qu'elle avait transmise à sa fille peu avant qu'elle aille vivre chez son père. En effet, la petite avait naïvement affirmé qu'il y aurait « une autre maman » (EN, p. 104), ce qu'avait promptement réfuté sa mère : « Mais qu'est-ce que tu racontes ? Quelle autre maman ? on ne peut pas en avoir une autre. Tu n'as au monde qu'une seule maman. » (EN, p. 104). La familiarité du terme « maman » détonne puisqu'il sous-entend une affection, une tendresse qui fait en réalité défaut à la relation que la mère entretient avec sa fille. Le signe « maman » ne devient toutefois pas pour autant libre malgré la distance physique qui sépare la fille de sa mère. Appeler « maman » une autre femme serait briser ce lien qui continue de l'unir à son enfant. Ce n'est pas parce qu'elle poursuit sa carrière, ni parce qu'elle vit loin de son enfant, ni parce qu'elle a fait des choix plutôt atypiques par rapport à ceux qui sont attendus d'une mère, qu'elle perd son statut auprès de sa fille. Il faut aussi noter que Kolia, conjoint de la mère de Natacha, bien qu'il ait eu une relation positive avec la fillette, n'a jamais été considéré comme un père pour l'enfant. Ce double standard traduit l'état conjoncturel de la condition féminine au sens où la femme ne peut endosser deux rôles à la fois, contrairement à l'homme qui a un statut fort et indétronable. Une femme fait ainsi face à un faux dilemme : celui de devoir choisir entre son désir d'émancipation et son rôle de mère.

La mère alimente la rivalité avec Véra et développe de la jalousie envers elle. Le lien du sang qui l'unit à sa fille l'avantage puisque la nouvelle compagne du père ne pourra jamais le posséder. En dehors de ce lien, la mère et la fille ne partagent toutefois plus rien. Celle-ci refusera même de retourner vivre auprès de celle-là lorsqu'elle se le fera proposer

(EN, p. 174). Ainsi, lorsqu'elles se voient pour la première fois après plusieurs années (Natacha est alors âgée de huit ans et demi), la mère ne réagit aux propos de sa fille au sujet de sa demi-sœur Lili (qui porte le même nom que sa défunte sœur née de l'union de son père et de sa mère) et de sa belle-mère qu'avec ressentiment, dédain et mépris :

– Ah, tout de même... J'ai entendu dire que c'est une petite fille [Lili] difficile, très nerveuse... et que cette... Véra... » je me rétracte... je sens que de nouveau maman ne sait plus très bien à qui elle parle... maintenant elle ne me voit plus du tout comme un enfant, elle croit qu'elle s'adresse à un adulte... mais je ne suis pas un adulte, en tout cas pas celui qu'elle voit... (EN, p. 254)

L'injonction « Ah » au début de la réplique n'augure pas particulièrement bien de la suite. La locution « tout de même » prouve que la mère cherche à détourner la conversation pour pouvoir glisser quelque propos négatif ou désolant. Comme prévu, elle recycle doucement, pour ne pas dire en douce, des oui-dire en soutenant que Lili est une enfant « difficile » et « très nerveuse ». Ces termes ont été utilisés par Véra plus tôt dans le roman, mais avec une connotation positive. Ils permettaient alors d'élever Lili par rapport à Natacha : Lili était difficile, mais cela lui conférait « un tempérament délicat » (EN, p. 160) ; elle était nerveuse, ce qui voulait dire qu'elle est avait une grande « force vitale » (EN, p. 160). À présent, c'est surtout l'utilisation du déterminant démonstratif « cette » qui montre la hargne et le mépris que la mère de Natacha éprouve envers Véra. Le duo mère/fille composé de Véra et de Lili se construit en opposition avec celui de Natacha et de sa mère. Véra tentait de prouver la supériorité de Lili (sa supériorité ?) par rapport à Natacha en utilisant les qualités qui les opposent pour définir ce que doit être une petite fille. Inversement, la mère de Natacha condamne ces caractéristiques et suggère par le fait même que la descendance de Véra est de moindre « qualité ». Natacha, alors suffisamment âgée

pour comprendre les tenants et les aboutissants de cette rivalité, se retrouve au cœur de la discorde. Se voyant attribuer un rôle d'adulte avant l'âge, elle est ainsi obligée de trancher dans ce débat puéril qui oppose les deux femmes.

« Cette... Véra n'est pas tout à fait normale... il paraît que c'est une hystérique... »

Cela me heurte, me cogne très fort, ce qu'il y a dans ce mot... je ne vois pas très bien ce que c'est mais ça soulève en moi, ça fait courir en moi des vaguelettes de terreur... je secoue la tête... « Non ? elle ne l'est pas ? Eh bien tant mieux... tant mieux pour toi... » (EN, p. 255)

L'expression « pas tout à fait normale » indique une norme qui est absolument subjective. Plus outre, le terme « hystérique »⁴⁷, d'abord utilisé par les aliénistes et les médecins, puis repris par le masculinisme, pour qualifier les femmes qui, par nature, souffriraient supposément de crises émotionnelles démesurées, est en conjoncture tout en haut sur la liste des désignations sexistes. « Difficile », « trop nerveuse », « hystérique », « pas normal », ce sont tous des mots colportés par la représentation doxique de la femme. Le mot « hystérique » (qui provient d'un terme grec désignant l'utérus) est particulièrement chargé de ce masculinisme condescendant. Natacha est donc confrontée à ce qui se dit des femmes au moment de son enfance (ou de sa jeunesse). Ce que le roman pointe là, c'est la violence de l'aliénation dans laquelle la doxa plonge les femmes. Au stade de l'aliénation, le dominé a intégré les mots que les dominants utilisent pour le dévaloriser. Il est intéressant de noter que la plus grande adversaire de Véra n'est pas un homme, mais une femme qui utilise un terme inventé par les hommes pour la décrédibiliser. Lorsque Natacha s'oppose faiblement

⁴⁷ William Audureau, « « Con », « hystérique », « vertu »... Ces mots français à l'étymologie sexiste », Le Monde, 2018 (généré le 9 mai 2018). Disponible en ligne : <https://www.lemonde.fr>

à sa mère (elle secoue la tête) et prend ainsi position, la mère se ferme automatiquement (« Eh bien tant mieux... tant mieux pour toi... »).

Dans *L'invention de l'hystérie au temps des Lumières (1670-1820)*, Sabine Arnaud soutient à bon droit que l'évolution de la nosologie médicale accompagne celle de la domination sociale et de l'idéologie exclusiviste : « Les pathologies sont un prétexte pour parler d'autre chose : espèce humaine, différence sexuelle, différences nationales, classes sociales, modernité, mode de vie⁴⁸ ». Elle note que l'hystérie est un trouble de l'humeur principalement associé aux femmes, mais parfois aussi aux hommes, chez lesquels elle est diagnostiquée comme le « résultat d'un devenir féminin⁴⁹ ». L'histoire de l'hystérie fait d'elle un symptôme de l'inégalité entre les genres. La maladie affecte également différemment les individus en fonction de leur classe sociale, ce qui marque une distinction entre les citadins et les paysans. Les femmes de la ville seraient plus faibles et moins saines que les femmes de la campagne. L'hystérie est également tenue, c'est bien la moindre des choses, pour l'œuvre du diable. La dimension religieuse de l'hystérie contribue ainsi, de manière attendue, à la dévaluation des femmes. Comme cela arrive fréquemment dans l'histoire des idées, le mot « hystérie » sera l'objet d'une inversion de signe. Dans les années 1970 en effet, des femmes le reprendront pour dénoncer la violence qu'elles subissent :

Au cours des années soixante-dix, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Michèle Montrelay font de l'hystérie un trait caractéristique de la femme. Elles s'emparent de l'hystérique comme d'un emblème. Lacan (1966) interprète la question de l'hystérique comme celle de la différence sexuelle et la pose en ces

⁴⁸ Sabine Arnaud, *L'invention de l'hystérie au temps des Lumières (1670-1820)*, Paris, Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 2014, p. 23.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

termes : « Qu'est-ce qu'être une femme ? » Le premier mai 1972, lors d'une rencontre organisée sur la violence des femmes, Catherine Clément, élève de Lacan, fait un exposé sur l'hystérie qui est suivi des revendications unanimes du public féminin, se proclamant « hystérique ». L'étude de l'hystérie devient un prétexte d'une réévaluation des rapports de pouvoir et de savoir entre les sexes. L'hystérie apparaît comme la représentation par excellence de la femme et de son rôle dans la société : une femme qui sait, vit, ressent, plus qu'il ne lui est donné d'exprimer, une femme muselée au point de perdre l'usage de la parole⁵⁰.

Les femmes dénoncent ainsi la violence du terme sexiste : elles sont conscientes de leur condition de dominée et se servent d'un terme fondamentalement misogyne pour renverser les situations de pouvoir. Le terme choisi par Sarraute exhibe ainsi le sexisme dont sont victimes les femmes, sexisme qui s'est imposé dans toutes les sphères de la vie sociale par le langage.

Quelques jours après avoir interrompu sa visite prématurément, la mère envoie une lettre dans laquelle elle dit vertement : « Je vous félicite, vous avez réussi à faire de Natacha un monstre d'égoïsme. Je vous la laisse... » (EN, p. 258) La solitude, l'amertume et la déception l'amènent à agir de la sorte. Sa réaction, bien qu'elle paraisse celle d'une enfant gâtée, est celle d'une femme blessée, d'une femme qui reconnaît malheureusement que ses décisions ont fait en sorte qu'elle s'est éloignée de sa propre fille. La sanction sociale la pousse vers de tels retranchements : elle cesse cette guerre parentale puisqu'elle n'a plus la possibilité de faire une différence dans la vie de son enfant. Elle conserve un peu de dignité en rejetant l'échec de sa relation avec sa fille sur son père et sur sa nouvelle femme.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

Père absent, père aimant

Le père de Natacha correspond au stéréotype du père aimant, mais absent. En effet, il joue le rôle du père pourvoyeur, celui qui fait vivre sa famille puisqu'il assume les responsabilités financières. Le travail est pour lui une aubaine, il lui permet de quitter le cocon familial aliénant et étouffant pour se concentrer sur ce que la langue familière appelle « les vraies affaires » :

Chaque matin à heure fixe, avant de refermer la porte d'entrée, mon père disait à la cantonade : « Je suis parti. » Pas « Je pars », mais « Je suis parti »... comme s'il craignait d'être retenu, comme s'il voulait être déjà loin d'ici, là-bas, dans son autre vie... Et moi, je m'élançais au-dehors avec la même impatience... (EN, p. 165)

Il faut croire que la maison familiale n'est pas un endroit où il fait bon vivre puisque la narratrice ressent la même urgence de s'en échapper. Son lieu d'évasion à elle est l'école. L'analyse qu'elle fait de l'utilisation du passé composé est par ailleurs très intéressante. Son père annonce son départ non pas comme imminent, mais comme déjà fait. L'expression « à la cantonade » rappelle que le père ne s'adresse pas à quelqu'un en particulier et qu'il n'attend de réponse de personne. C'est davantage pour lui-même qu'il lance cette phrase, une manière d'exprimer sa libération.

L'affection qu'il ressent pour sa fille ne s'exprime que difficilement. Natacha profite d'ailleurs de cette difficulté à dire ses émotions pour prendre le dessus sur lui. Un jour qu'il la promène (EN, p. 57) – et non pas qu'ils se promènent comme la narratrice le spécifie – elle lui demande s'il l'aime :

Je savais que ces mots « tu m'aimes », « je t'aime » étaient de ceux qui le feraient se rétracter, feraient reculer, se terrer encore plus loin au fond de lui ce qui était enfoui... Et en effet, il y a de la désapprobation dans sa moue, dans sa

voix... « Pourquoi me demandes-tu ça ? » Toujours avec une nuance d'amusement... parce que cela m'amuse et aussi pour empêcher qu'il me repousse d'un air mécontent, « Ne dis donc pas de bêtise »... j'insiste : Est-ce que tu m'aimes, dis-le-moi. – Mais tu le sais... – Mais je voudrais que tu me le dises. Dis-le, papa, tu m'aimes ou non ?... sur un ton, cette fois, comminatoire et solennel qui lui fait pressentir ce qui va suivre et l'incite à laisser sortir, c'est juste pour jouer, c'est juste pour rire... ces mots ridicules, indécents : « Mais oui, mon petit bêta, *je t'aime*. » (EN, p. 58)

Une fois ces mots soutirés à son père, elle exige de lui, par l'entremise d'un rapport étrange de cause/conséquence, qu'il lui offre un ballon (« Eh bien, puisque tu m'aimes, tu vas me donner... ») (EN, p. 58) Elle tire ainsi profit de sa faiblesse pour le dominer un instant. L'extrait démontre que les conversations sarrautiennes sont toujours l'occasion d'une lutte de pouvoir. Dans ce cas-ci, la fillette exploite son habileté à reconnaître les points faibles de son interlocuteur et insiste jusqu'à ce qu'il n'ait d'autre option que de lui offrir ces mots affectueux. Le père n'est évidemment pas dupe et se laisse guider par l'enfant. Le champ lexical du jeu et de l'amusement est présent dans tout l'extrait, mais est travaillé de manière particulière puisque le jeu conduit à une menace (et un ton comminatoire). Les mots sont jugés ridicules, indécents, inappropriés, puisqu'ils mettent l'adulte en situation de vulnérabilité. Tandis que l'enfant exige une manière d'aveu explicite, le père hésite à endosser ce qu'une chanson bien connue (« Parlez-moi d'amour ») appelait en conjoncture « des mots suprêmes », hésitation dont témoignent la ponctuation et les temps des verbes : plus l'échange progresse, plus les phrases de Natacha sont marquées par l'aplomb (points, utilisation de l'impératif), tandis que celles du père laissent percevoir son inconfort, son incertitude (points de suspension, phrases interrogatives) et son envie de fuir le domaine affectif.

Son père est pour elle un pilier : leur relation est construite sur un fond de stabilité et de confiance. Vers l'âge de huit ans et demi, après quelques années vécues auprès de lui, Natacha révèle à sa mère qu'elle se sent malheureuse dans son nouveau milieu de vie. Sa mère, quelques jours après avoir reçu sa lettre, s'empresse de fustiger le père, de l'accuser de ne pas bien prendre soin de sa fille. Blessé et furieux, il prend son enfant à part pour la confronter. Celle-ci se sent trahie et abandonnée par sa propre mère, dont elle n'avait pas seulement fait sa confidente, mais aussi sa complice espérée. Elle croyait en effet que cet aveu l'amènerait à venir la chercher. La voici bouleversée d'apprendre que son père connaît son secret, mais les choses tournent bien :

Je devais 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 sort son mouchoir, il essuie avec une maladresse tendre, comme tremblante, mes larmes, et il me semble voir des larmes dans ses yeux. 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... »

À ce moment-là, et pour toujours, envers et contre toutes les apparences, un lien invisible que rien n'a pu détruire nous a attachés l'un à l'autre... Je ne sais pas exactement ce que mon père sentait, mais moi, à cet âge-là, je n'avais pas neuf ans, 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... tous mes rapports avec mon père, avec ma mère, avec Véra, leurs rapports entre eux, n'ont été que le déroulement de ce qui s'était enroulé là. (EN, p. 115-116)

Cet événement difficile les rapproche plus que jamais et à jamais. Tout l'univers de Natacha se construit à partir de ce moment-là, où est redéfinie la relation qu'elle entretient avec son père. Ce n'est pas verbalement que leur attachement s'exprime – le père ayant toujours eu de la difficulté à montrer son affection à sa fille – mais bien dans la « maladresse tendre » avec laquelle il essuie ses larmes et dans la force qu'il utilise pour la

serrer contre lui. Toutes les relations ultérieures avec les membres de la famille dépendent de ce lien qui unit maintenant la fille et le père. Leur lien s'est avéré si puissant qu'il a teinté les relations de Natacha avec sa mère (presque inexistantes et difficiles) et avec Vera (souvent houleuses et empreintes de rivalité). À partir de cet instant, le père occupe une place prédominante dans sa vie.

Alors que Natacha vit depuis environ deux ans chez lui, sa mère lui écrit pour lui proposer de la reprendre, à condition que son père se charge de la rapatrier chez elle. Après réflexion, Natacha refuse cette proposition : « C'est ici que je veux rester. » (EN, p. 175) La réaction de son père est si éloquente qu'elle témoigne de son soulagement et de sa joie :

Je ne sais pas si mon père m'a serrée dans ses bras, je ne le pense pas, ça ne m'aurait pas fait sentir davantage la force de ce qui nous unit, et son soutien total, sans condition, rien n'est exigé de moi en échange, aucun mot ne doit aller lui porter ce que je ressens... et même si je ne sentais pas envers lui ce que les autres appellent l'amour, mais ce qui entre nous ne se nomme pas, cela ne changerait rien, ma vie lui serait aussi essentielle... plus peut-être que la sienne ?... en tout cas autant...

Je savais que dans la joie qu'il comprimait en lui il y avait aussi la certitude que j'avais fait pour moi d'abord le bon choix. (EN, p. 175)

Leur relation existe en-dehors des mots et de tout ce que « les autres » peuvent avoir connu. Inaltérable, animée d'une « force » unique et garantissant un « soutien total, sans condition », elle la place sur piédestal et sanctuarise sa vie (« ma vie lui serait aussi essentielle... plus peut-être que la sienne ?... en tout cas autant » (EN, p. 175)), ce qui distingue totalement la relation qui l'unit à son père de celle qui l'unit à sa mère. C'est en tout cas ce qu'elle croit, certaine que la joie paternelle est altruiste, illuminée d'abnégation.

Les relations de pouvoir au sein du couple

Si la relation entre parents et enfant occasionne des luttes de pouvoir perpétuelles, présentes dans les situations les plus intimes, celle qui unit mari et femme n'est pas moins conflictuelle. Le père de Natacha est toujours en position de supériorité par rapport à Véra, ce qui lui donne moins de droits et l'oblige à respecter son autorité. Elle n'a pas droit de parole dans les décisions du couple, excepté lorsqu'il est question de Lili, leur fille. En effet, c'est elle qui veille sur l'éducation de leur enfant. Cependant, son autorité se limite à la formation de cette dernière, car elle n'a aucun pouvoir décisionnel en ce qui concerne Natacha.

Le récit fait état à plusieurs reprises de la grande différence d'âge qui sépare les deux conjoints. Par le fait même, il fait ressortir que l'écart entre Natacha et sa belle-mère est moindre. Dans l'extrait suivant, Véra et Natacha tentent d'apprendre au père à faire de la bicyclette. Ce dernier, âgé de quarante-deux ou quarante-trois ans, est fort peu à l'aise dans cette activité qui exige agilité, équilibre et force physique. Rapidement, il constate sa faiblesse :

Mais dans ce temps-là, on était vieux plus tôt que maintenant. Et il [le père de Natacha] était si peu sportif... il m'a paru soudain si vieux et il m'a semblé que Véra le voyait ainsi, et que lui-même avait senti qu'il était un vieillard auprès d'elle, quand elle courait avec moi en tenant sa selle, quand nous l'exhortions toutes deux, quand nous nous moquions gentiment de lui... Qui n'aurait dit que Véra était ma grande sœur, que nous étions ses deux filles... (EN, p. 150)

La manière d'agir de Véra avec son époux est comparable à celle d'une enfant : elle le taquine, l'accompagne, l'encourage à faire des activités destinées aux jeunes. Ainsi, elle n'est pas perçue comme une adulte au même titre que son mari.

De nombreuses études se sont intéressées aux relations de pouvoir qu'une différence d'âge peut engendrer. Michel Bozon remarque que certaines femmes choisissent volontairement un homme plus âgé afin d'être protégées socialement :

Ce comportement est celui de femmes qui, pour consolider leur position sociale, ont résolu de se placer dans une certaine dépendance. N'ayant pas de dot scolaire (donc pas le choix), elles acceptent d'assez bon cœur, au moment où le couple se forme, l'existence d'une relative supériorité masculine, ainsi que d'une domination par l'âge, en y voyant une garantie paradoxale de leur indépendance. De l'homme, elles attendent explicitement qu'il fournisse le statut social du couple⁵¹.

Véra correspond à ce cas de figure. Elle profite effectivement du statut social de son mari : il est reconnu en raison de son genre, de son âge et de son emploi tandis qu'elle est une jeune femme mère au foyer. Elle accepte ainsi la domination de son conjoint puisqu'elle lui permet de vivre confortablement sans avoir besoin d'obtenir elle-même ce que son mari a d'office en tant qu'homme. En sa présence, elle s'efface : « Véra parlait très peu. Les mots qu'elle proférait étaient toujours très brefs, les voyelles comme écrasées entre les consonnes, comme pour que chaque mot prenne moins de place. Même mon nom, elle le prononçait en supprimant presque les a. » (EN, p. 114) Sa condition seconde et le peu d'influence qu'elle a sur les décisions familiales ont des effets directs sur ses paroles et sa diction. Elle n'a aucune liberté d'expression et aucun « espace » d'affirmation de soi ne lui est accordé. Dans le roman de Sarraute, le langage est le lieu d'une nosographie psychosociale. La façon dont on parle dit la place que l'on tient et la liberté que l'on a, de la même manière qu'un groupe de symptômes peut définir avec précision une maladie. Il faut

⁵¹ Michel Bozon, « Les femmes et l'écart d'âge entre conjoints : une domination consentie. I. Types d'union et attentes en matière d'écart d'âge », dans *Population*, n° 2, (1990a), p. 573.

ici imaginer le prénom de « Natacha » presque amputé de ses voyelles pour mesurer le malaise.

Dans un contexte mondain, le père de Natacha « se transforme. Il n'a plus son air fermé, il se détend, il s'anime, il parle beaucoup, il discute, il évoque des souvenirs, il raconte des anecdotes, il s'amuse et il aime s'amuser. » (EN, p. 194) Cette énumération le présente comme un homme qui ne vit qu'en présence de ses égaux : d'autres individus cultivés que l'âge et l'expérience ont façonnés. Lors de ces dîners mondains, Véra prend le rôle qui lui est attribué en tant que maîtresse de maison :

Véra est assise en face de mon père de l'autre côté de la table, à la place que doit occuper la maîtresse de la maison, derrière le grand samovar de cuivre. Elle verse le thé dans les tasses et les verres, les distribue, les reprend quand ils sont vides, rince leur fond au-dessus d'un petit bol placé sous le robinet, les remplit de nouveau, les tend, surveille sans cesse les assiettes de chacun, il faut surtout que personne ne manque de rien... jamais elle ne parle, à peine quelques mots, plutôt quelques monosyllabes, quelques rires brefs, par politesse... Est-ce qu'elle écoute seulement ce qui se dit ? Ses yeux fixes, transparents qui font penser parfois aux yeux des chats, parfois aux yeux des fauves, s'arrêtent par moments sur tel ou tel visage... et après le départ des invités, elle dit, surtout de quelqu'un qui n'est pas un habitué, d'un nouveau venu, de son ton brusque, sans réplique : « Untel (ou Unetelle) a très bonne opinion de soi. » On sent que c'est là une constatation définitive, une condamnation sans appel... et cela provoque chez moi toujours le même étonnement, les mêmes questions : A quoi a-t-elle bien pu reconnaître ça ? Pourquoi, parmi tant d'autres jugements qu'on peut porter sur les gens, ce jugement-là est-il le seul qu'elle porte ? Et pourquoi y attache-t-elle tant d'importance ? Il me semble que tous tant qu'ils sont, elle les sépare en deux catégories : ceux qui ont bonne opinion de soi, et les autres. (EN, p. 198-199)

Si le père profite du moment pour avoir du plaisir, Véra est sur le qui-vive et accomplit une liste de tâches afin de s'assurer que tout le monde puisse profiter de la soirée et s'adonner à la conversation. Surtout, elle ne parle pas. S'il lui reste du temps entre ses devoirs domestiques, elle observe. Il est à noter qu'elle oscille entre l'état domestique et l'état

sauvage comme en témoignent les observations de la narratrice sur son regard (qui fait penser « parfois aux yeux des chats, parfois aux yeux des fauves »). Ce n'est qu'une fois la réception terminée qu'elle s'autorise le droit d'exprimer un jugement sur les invités. C'est sur la prestance des individus et sur la confiance qu'ils dégagent que se porte le commentaire, ce qui démontre que ce sont les apparences et le capital social qui comptent le plus. Véra bénéficie de la protection sociale de son mari et accède à ce cercle restreint d'individus privilégiés. Ceux-ci ne le sont pas en raison de leur genre, mais en fonction de leur statut, de leur prestige et de leur éducation. Les femmes parviennent ainsi à se démarquer et à déjouer les inégalités liées à leur genre par leurs accomplissements, Or, Véra n'a rien à faire valoir sur ce plan. Le seul titre de gloire qu'elle pourrait avancer est celui d'avoir été infirmière volontaire pendant la guerre opposant la Russie au Japon. Mais elle sent bien que ce fait d'armes ne fonctionne pas avec le cadre mondain et professionnel où elle évolue. C'est pourquoi elle n'ose le faire valoir. Lorsque le père de Natacha évoque sa bravoure, elle l'interrompt aussitôt et minimise son action : « Oh je t'en prie, qu'est-ce que tu dis ? Je n'ai rien fait d'autre que ce qu'il fallait. » (EN, p. 201) Le portrait de la belle-mère de Natacha montre qu'elle est conditionnée à la fois par son passé socioculturel et par le jeu social qu'elle a accepté de jouer, double contrainte qui détermine l'ensemble de ses actions.

Dans ses études sur les sous-cultures familiales, Josette Coenen-Huther examine entre autres le statut de la femme dans les familles reconstituées. La femme devrait détenir un certain pouvoir au sein de la famille puisqu'elle est en charge de l'éducation des enfants et de la gestion de la maison. Toutefois, elle constate que, lorsqu'une femme prend pour

époux un homme qui a déjà un enfant, elle se retrouve dans une situation plutôt délicate. Si elle bénéficie de quelques avantages que lui procurent les privilèges sociaux de son mari, une femme comme Véra ne parviendra jamais pour autant à s'épanouir pleinement. En effet, en plus d'être régulièrement considérée comme la fille de son mari, elle est perçue comme si elle était la sœur de sa belle-fille. Pour Josette Coenen-Huther, le statut de la belle-mère la met entre deux chaises : « [Elle] restera toujours une étrangère, quelqu'un qui n'a pas le même droit à la parole en ce qui concerne les affaires de la « tribu », et objet de mille pressions, plus ou moins diffuses ou manifestes, à la conformité aux normes et habitudes de vie de la famille de son mari⁵². » Véra correspond à cette description. Elle ne peut prendre de décision familiale. La famille n'est pas *sa* famille, mais bien celle d'un mari. Véra dépend de ses décisions et de son bon vouloir. L'exemple suivant est significatif. Un jour qu'elle va faire des courses avec Natacha, l'enfant décide de voler un sachet de dragées. La vendeuse la prend sur le fait. L'acte de Natacha rend Véra furieuse, mais, en raison de son statut incertain, elle se garde d'intervenir :

Véra s'abstient, avec cette obstination que rien ne peut vaincre quand elle a pris une décision, de se mêler de mon éducation. Il me semble que ce doit être le résultat de discussions entre elle et mon père... je ne les ai jamais entendues, mais je me doute que mon père lui a fait des reproches à propos de moi...

– Bien que jamais tu ne te sois plainte...

– Je ne lui parlais jamais de Véra.

– Pourquoi, je me le demande... tu n'en avais pas peur...

– Non... c'est curieux d'ailleurs... d'une certaine façon, je me sentais à égalité avec elle... (EN, p. 156)

⁵² Josette Coenen-Huther, « Dominance et égalité dans les couples. Un réexamen de la théorie des ressources à la lumière de sous-cultures familiales », dans *Cahiers du Genre*, vol. 30, n° 1, 2001, p. 188.

Natacha se donne le droit de mal agir en sa présence, parce qu'elle sent et sait que Véra ne détient aucune autorité réelle sur elle. Pire encore, la gamine se sent son égale, ce qui, de fait, la rend supérieure à son aînée. Consciente de l'impuissance de sa belle-mère, certaine par surcroît que son père sera magnanime à son égard, elle pose un geste déplacé qui indique une liberté dont elle jouit, mais qui fait défaut à sa belle-mère. Dans un autre passage, alors que Lili pleure pour indiquer que Natacha lui a fait mal, Véra demeure sans réaction :

- Mais même dans ce cas, Véra ne s'est pas mise très en colère contre moi...
- Elle ne se le permettait pas. Peut-être avait-elle peur de jouer le rôle disgracieux de la marâtre...
- Peut-être... et puis elle sentait auprès de moi la présence même lointaine, mais protectrice de mon père... Il me semble qu'à sa façon un peu sauvage, sans bien s'en rendre compte, elle le craignait...
- Oui, obscurément, elle voyait en lui son maître... (EN, p. 146)

Il y a quelque chose de très primitif dans ces rapports d'autorité puisque ceux-ci sont fondés sur la crainte de l'autre, sur la peur de subir des représailles.

Ainsi, il n'est guère surprenant que Véra veuille marquer son territoire. La démarche est en effet similaire à celle de la mère de Natacha qui n'acceptait pas que sa fille trouve en Véra une mère de substitution. Cette dernière refuse que Natacha se sente réellement chez elle. Pour éviter de lui accorder davantage de pouvoir qu'elle n'en possède déjà, elle affirme que son lieu de résidence n'est qu'une terre d'accueil temporaire pour la fillette :

« Ce n'est pas ta maison »... On a peine à le croire, et pourtant c'est ce qu'un jour Véra m'a dit. Quand je lui ai demandé si nous allions bientôt rentrer à la maison, elle m'a dit : « Ce n'est pas ta maison. »

- Tout à fait ce que la méchante marâtre aurait pu répondre à la pauvre Cendrillon. C'est ce qui t'a fait hésiter...
- En effet, je craignais qu'en revivant cela, je ne me laisse pousser à faire de Véra et de moi des personnages de contes de fées...
- Il faut dire que Véra, par moments, quand on s'efforce de l'évoquer, donne le sentiment de décoller du réel, de s'envoler dans la fiction...
- Mais ne pourrait-on pas, cette fois, pour se maintenir dans la réalité, essayer d'imaginer que ces paroles, elle les a prononcées parce qu'il restait entendu que ma mère allait me reprendre, il ne fallait pas trop m'habituer à me sentir chez moi dans une maison que je devrais bientôt quitter... elle voulait m'éviter un nouveau déchirement...
- Admettons-le... et admettons aussi qu'elle commençait à craindre que tu ne restes ici... c'était pour cette jeune femme une lourde charge... tout à fait imprévue... rien n'avait pu lui faire penser qu'elle devrait pour toujours l'assumer... et quand tu lui as fait entendre que c'était ta maison où tu comptais rentrer, elle n'a pas pu se retenir, elle n'a pas su arrêter l'impulsion qui la poussait à t'arracher de cette maison, à t'empêcher de t'y installer comme chez toi... Ah non, pas ça... « Ce n'est pas ta maison. » (EN, p. 130-131)

Bien qu'elle repousse le piège du manichéisme, la narratrice est tiraillée entre deux interprétations : l'une fait de la belle-mère une femme bienveillante, l'autre une femme terrorisée et dépassée par ses responsabilités. Que l'enfant soit à ses yeux une étrangère susceptible de faire obstacle à son confort, c'est possible, mais qu'elle l'empêche d'avoir du contrôle dans l'unique lieu qui lui est réservé est autrement plus probable. L'utilisation des termes « arracher » et « empêcher » en opposition avec le verbe « installer » témoigne d'un sentiment d'invasion qui explique la réaction spontanée de la belle-mère.

Un parallèle avec *Cendrillon* n'est pas à écarter. En effet, la rivalité qui oppose le personnage du conte de Charles Perrault à sa belle-mère pose cette dernière en femme monstrueuse qui tente à tout prix d'écraser l'enfant de son mari. C'est donc l'amour du père qui est là aussi à l'origine de l'antagonisme. Alors que ce père est absent et qu'il ignore tout du traitement dont sa fille est l'objet, Cendrillon subit courageusement, mais aussi

passivement, la violence de la marâtre. La critique a souvent souligné le fait que le conte de Perrault renforce les stéréotypes de la belle-doche cruelle et de la fille victime. Or, si les deux textes indiquent que la domination patriarcale crée des rivalités entre les femmes et que ces rivalités servent à maintenir et prolonger cette domination, leurs manières de présenter ce schéma aliénant sont totalement contradictoires. *Enfance* est en effet un récit qui récrit l'histoire de Cendrillon en en déplaçant les valeurs et en transformant le sens de l'action. Chez Sarraute, c'est la belle-mère qui pense être menacée par la fillette, et c'est cette crainte qui suscite des angoisses et qui motive ses actions. L'enfant, par la force du lien du sang, a d'office un avantage sur la belle-mère, mais sa qualité première est que, par rapport à tout cela, elle cherche à être libre, ce que traduit par exemple cette infraction majeure : voler un sachet de dragées. Faut-il rappeler que, dans la société bourgeoise, les dragées accompagnent trois rites sociaux fondamentaux : le baptême, la communion, le mariage. Ils concernent trois éléments du récit de vie donné pour légitime dans l'imaginaire social : le don du nom, l'intégration dans la communauté adulte, la gestion de la vie érotique. Ces éléments sont au cœur du texte sarrautien.

Chapitre 3 : Émancipation et libération

L'être humain apprend très tôt qu'il doit se conformer à des codes de conduite approuvés, imposés et reconnus par la société dans laquelle il vit. *Enfance* présente une série de gestes, de propos et d'attitudes qui n'ont de sens et de légitimité qu'en raison du jeu social. Natacha questionne ces comportements et souligne ainsi qu'elle a du mal à accepter les règles de ce jeu :

Je demande à Véra, je ne sais plus à quel propos, mais peu importe, « Pourquoi on ne peut faire ça ? » et elle me répond « Parce que ça ne se fait pas » de son ton buté, fermé, en comprimant les voyelles encore plus qu'elle ne le fait d'ordinaire, les consonnes cognées les unes contre les autres s'abattent, un jet dur et dru qui lapide ce qui en moi remue, veut se soulever...

« Parce que ça ne se fait pas » est une barrière, un mur vers lequel elle me tire, contre lequel nous venons buter... nos yeux vides, globuleux le fixent, nous ne pouvons pas le franchir, il est inutile d'essayer, nos têtes résignées s'en détournent. (EN, p. 187)

Au « pourquoi » de l'enfant, l'adulte ne trouve à répondre qu'un « parce que » fort peu convaincant puisqu'il se fonde dans une négation pure et simple de la question. En effet, cette réponse sous-entend que l'enfant non seulement ne doit pas remettre en question l'ordre établi, mais aussi qu'elle n'a pas droit à une explication claire de ce qui lui est imposé. En lieu et place de ce droit, il n'est qu'un devoir : appliquer les règles sans négocier, sans résister, et pire encore, sans comprendre. Le ton employé par Véra est révélateur de sa fermeture d'esprit : il est « buté [et] fermé », ce qui montre qu'elle est tenue par sa fonction et par son habitude de ne rien faire. Elle ne s'autorise aucune prise de

parole : le fait que l'espace de liberté verbale qu'on lui alloue est limité transparaît dans sa manière de s'exprimer en « comprimant » les voyelles et en « cogn[ant] » les consonnes. L'utilisation du verbe « lapide » pour décrire l'effet de ses paroles sur sa jeune interlocutrice est d'une grande violence : elles agissent à la manière d'un châtiment mortel. Le texte indique par là que le conformisme réprime toute rébellion contre ses codes : d'une part, en produisant un discours doxique qui distingue ce qui peut se dire ou se faire de ce qui ne peut se dire ou se faire, d'autre part en sous-traitant son pouvoir de manière à ne laisser aucun recours à ceux qui l'interrogent. Par sa question, l'enfant, elle, essaie de faire le pont entre les doutes qui l'habitent et les gens qui l'entourent. Comme cela vient d'être montré, la tentative de communication mène à l'échec. Elle apprend ainsi qu'elle vit dans une sorte de prison intellectuelle, comme le disent les mots « barrière » et « mur », mais aussi qu'il existe des frontières immatérielles, faites de langage et non nécessairement de briques. Dans l'univers qui l'entoure, réfléchir sur ce qui est tenu pour acquis relève de l'interdit, et il peut en coûter d'essayer de le faire. Très tôt, les enfants apprennent à se soumettre à des codes sociaux.

Dans *Les mots des autres*, Laurent Adert soutient que Nathalie Sarraute, à l'instar de Gustave Flaubert, se penche sur l'aliénation verbale en l'étudiant essentiellement au moyen de la notion de « lieu commun ». Cela le mène à poser que « [l]a dynamique de [l']œuvre [de Sarraute] résulte entièrement d'une relation dialogique entre la conversation comme espace du lieu commun et la sous-conversation comme lieu de manifestation de la

dissemblance (inter)subjective⁵³ ». Ce choc que Natacha vit fréquemment lorsqu'elle se confronte à l'illogisme des idées reçues montre que ces dernières sont source de questionnement et d'incompréhension chez l'enfant.

Si les codes de conduite sont intouchables, ils permettent aussi d'évaluer la valeur sociale d'un individu. En effet, le non-respect des diktats sociétaux suscite jugement et mépris :

Elle [Adèle, une femme employée par la famille pour prendre soin des enfants] est très vive, active, et je n'ai jamais décelé chez elle rien de méchant... ni rien de bon, on dirait qu'elle ne peut pas éprouver de sentiments.

Tout en cousant ou brodant elle me demande de lui passer ses ciseaux posés près de moi sur la table. Je les prends distraitement par n'importe quel bout et je les lui tends... Elle a levé la tête, elle fixe de ses petits yeux noirs et brillants, complètement inexpressifs, la pointe d'acier dirigée vers elle et de ses lèvres étroites sortent ces mots : « On ne t'a pas appris chez ta mère que ce n'est pas comme ça qu'on doit passer des ciseaux ? »

Je sais parfaitement bien comment on doit tendre des objets pointus, tels que les ciseaux et les couteaux, mais « chez ta mère » arrête en moi ce qui allait monter... « Oh pardon. »

« Chez ta mère... » alors que je n'ai jamais entendu personne faire devant Adèle la plus légère allusion à ma mère. Jamais rien qui puisse me faire penser qu'Adèle connaît son existence. Et il apparaît maintenant que non seulement elle connaît l'existence de ma mère, mais qu'elle ne perd jamais ma mère de vue... elle la voit à travers moi... Elle voit toujours sur moi sa marque. Des signes que je porte sans le savoir... des signes mauvais... (EN, p. 159-160)

Le contexte social exige des individus qu'ils soient continuellement à l'affût, qu'ils soient toujours conscients de la perception que les autres peuvent avoir de leurs gestes. Natacha, dans l'extrait ci-dessus, constate rapidement l'impact que ses actions les plus anodines ont. L'expression « ce n'est pas comme ça qu'on doit » est utilisée pour marquer l'opposition

⁵³ Laurent Adert, *Les mots des autres : (lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget) : essai*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 15.

entre la « bonne » manière d’agir (donner les ciseaux correctement) et la mauvaise (donner les ciseaux par le mauvais bout). Introduit par ce « on » en lequel s’entend la voix de la doxa, le propos agit tel un argument d’autorité qui confirme la justesse aprioristique de ce que dit Adèle, fidèlement au conformisme social ambiant. Ladite Adèle n’est ni bonne ni mauvaise, elle véhicule simplement les idées reçues. Les paroles d’Adèle ont deux effets sur l’enfant. Elles éveillent un sentiment de révolte chez elle, car elle refuse qu’on lui reproche de ne pas savoir que son geste n’est pas sécuritaire alors qu’elle est seulement coupable de distraction, et elles freinent en elle toute impulsion, coup d’arrêt qui est à l’origine du « Oh pardon ». Dans la logique de cette scène — l’écriture romanesque flirte ici avec la théâtralisation du pouvoir qui circule dans l’imaginaire social —, le non-savoir-vivre de l’enfant est caractéristique de la mauvaise éducation transmise par sa mère et conduit à poser un jugement sur cette dernière.

S’il y a un comportement qui relève de l’apprentissage social⁵⁴, c’est bien la politesse. Celle-ci exige une répétition d’expressions et de gestes simples, lesquels régissent les comportements des gens lorsqu’ils sont en contact les uns avec les autres. En 1992, Catherine Kerbrat-Orecchioni (citée par Dominic Picard, 2007) soutient qu’il est « impossible de décrire efficacement ce qui se passe dans les échanges communicatifs sans tenir compte de certains principes de politesse dans la mesure où de tels principes exercent sur la fabrication des énoncés des pressions très fortes⁵⁵. » Il apparaît donc évident qu’il y a

⁵⁴ Par « apprentissage social », Albert Bandura désigne la façon dont un enfant apprend à se conduire par l’imitation des comportements des gens qui l’entourent. Cette manière de penser n’est pas sans dette à l’endroit des travaux de Gabriel Tarde.

⁵⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni (1992) citée par Dominic, Picard « Introduction » dans *Politesse, savoir-vivre et relations sociales*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2007, p. 3-10. URL : <https://www.cairn.info/politesse-savoir-vivre-et-relations-sociales--9782130559801.htm-page-3.htm>

des traces de ces codes sociaux dans la prose d'*Enfance*. La narratrice compare les comportements religieux aux exigences du savoir-être en société :

Adèle m'emmenait parfois à l'église de Montrouge où je faisais les mêmes gestes qu'elle... des gestes qui ne me semblaient pas bien différents de ceux qu'exigent la simple politesse... la main plongée rapidement dans le bénitier, l'automatique signe de croix, la brève esquisse de genuflexion en passant devant l'autel... elle aurait été très choquée si je ne l'avais pas fait, comme elle l'aurait été si je n'avais pas dit « Au revoir Madame » en sortant d'une boutique... ou si je ne m'étais pas effacée devant une porte... Il m'était impossible d'imaginer... malgré tous les actes de piété accomplis rigoureusement par Adèle, elle allait souvent à l'office de six heures du matin, ne manquait jamais la messe un dimanche... je ne pouvais pas lui attribuer la moindre parcelle d'une vie spirituelle, un sentiment quelconque de l'existence possible de quelque chose qui n'était pas sur terre, par terre, au ras de terre où elle vivait. (EN, p. 234)

L'enfant reproduit les gestes et prononce les mots que l'on attend d'elle, mais elle le fait en pleine conscience. C'est pourquoi elle suppose que sa gouvernante — on notera que le mot « gouvernante » est en soi tout un programme — serait « très choquée » si elle avait refusé ou sciemment négligé d'agir comme prévu. C'est parce qu'elle prend acte de ce « devoir-être » que la petite dresse un parallèle entre la politesse et la religion : dans les deux cas, le refus de se plier au rituel entraîne l'indignation ; l'apprentissage est d'évidence un produit social et culturel, mais le roman indique qu'il est conforté par des pratiques externes, en l'occurrence celles du rite religieux. Toutefois, pour une enfant⁵⁶ qui ne les a pas encore intériorisés, mais qui en devine le mécanisme, ces gestes paraissent absurdes. Natacha prend de la distance par rapport à ces actes reconnus de tous et relève l'absence d'adéquation entre une conduite religieuse d'imitation et de façade et une réelle croyance

⁵⁶ Il y a dans le texte de Sarraute une manière d'indiquer que la petite fille (et, plus tard, la femme), du fait même de la domination qu'elle subit en permanence, est plus apte à comprendre les mécanismes de cette domination. Il faut ainsi souligner l'importance d'utiliser le féminin pour désigner l'enfant plutôt que le masculin puisque ce choix, adopté tout au long de cette étude, met en évidence avec précision le résultat de l'éducation d'une jeune fille.

spirituelle. Les comportements énumérés par la narratrice n'ont pour seule justification qu'une logique de soumission fondée sur la croyance en leur grandeur et nécessité : l'association des termes « rapidement », « automatique », « brève » au vocabulaire religieux (« bénitier », « signe de croix », « génuflexion », « autel ») prouve que les rituels ne changent et n'améliorent rien sur le plan du vivre-ensemble dans la mesure où il suffit de les exécuter pour protéger les apparences et rendre la vie en société confortable pour ceux qui les pratiquent et les adoptent⁵⁷.

L'enfant est contrainte très tôt de respecter les normes sociales, règles et conventions, et cette contrainte s'oppose à sa vitalité naturelle. Le texte le donne à voir en soulignant la distinction entre les codes comportementaux imposés et sa volonté d'agir au gré de sa créativité :

Je peux courir, gambader, tourner en rond, j'ai tout mon temps... Le mur du boulevard Port-Royal est très long... c'est seulement en arrivant à la rue transversale que je devrai m'arrêter et donner la main pour traverser... [...] Passés les grilles du Grand Luxembourg, plus de savantes traversées, elle [la bonne] s'installe à une place pas loin du bassin, le dos tourné à la vaste façade blanche... Je ne sais pas lire sur la grande horloge pour savoir si c'est l'heure du goûter, mais j'observe les autres enfants et aussitôt que j'en vois un qui reçoit le sien, je me précipite... elle m'a vue venir et elle me tend ma barre de chocolat et mon petit pain, je les saisis, je la remercie de la tête et je m'éloigne...

– Pour faire quoi ?

– Ah, n'essaie pas de me tendre un piège... Pour faire n'importe quoi, ce que font tous les enfants qui jouent, courent, poussent leurs bateaux, leurs cerceaux, sautent à la corde, s'arrêtent soudain et l'œil fixe observent les autres enfants, les gens assis sur les bancs de pierre, sur les chaises... ils restent plantés devant eux bouche bée... (EN, p. 22-24)

⁵⁷ Michel Bozon dans *Vie quotidienne et rapports sociaux dans une petite ville de province* observe ceci : « Une pratique d'un type tout à fait différent, la fréquentation dominicale de l'église, est très liée à un statut social élevé, et à la non activité de la femme. » (p. 120) Il est ainsi intéressant de noter que, très jeune, la narratrice d'*Enfance* est accompagnée par sa gouvernante à l'église et apprend à intégrer très tôt les rites et coutumes religieuses de cette dernière.

Les verbes utilisés pour parler de sa liberté sont tous associés au mouvement : « courir », « gambader », « tourner », « jouent », « courent », « poussent », « sautent ». Dans tous les cas, l'enfant n'est brimée d'aucune manière ; elle peut agir à sa guise, sans respecter d'ordre. Seules sa spontanéité et sa volonté d'agir motivent ses actions. À l'opposé, certains gestes lui sont dictés par les conventions et le conformisme : elle doit attendre pour traverser la rue, tenir la main, patienter avant l'heure du goûter. La gestion du temps fait partie de la façon dont le milieu l'élève et l'éduque. Sa vie est en effet régie par les horloges avant même qu'elle sache lire l'heure. Il importe de noter que l'enfant attend avec impatience le moment du goûter, comme en témoigne l'emploi du verbe « précipite », lequel implique vitesse et hâte. Cela est mis en opposition avec l'expression « j'ai tout mon temps » utilisée au début de l'extrait. Avoir tout son temps suppose que l'enfant possède la liberté de choisir comment elle souhaite disposer de son temps et jouir de la possibilité de se mouvoir autant qu'elle le veut. Il ne s'agit pas de se déplacer le plus rapidement possible vers un point d'arrivée, mais de choisir d'explorer l'espace environnant à sa façon ou, plus exactement, de transformer le lieu où elle se trouve en espace, ce dernier concept présupposant une intervention humaine, en l'occurrence personnelle. Ainsi, l'enfant, lorsqu'il peut choisir, laisse libre cours à sa créativité. Il peut aussi bien décider d'interrompre le mouvement que de le poursuivre. La même demande de liberté était énoncée en ces termes par Saint-Denys Garneau au début de *Regards et jeux dans l'espace* : « [...] laissez-moi traverser le torrent sur les roches/Par bonds quitter cette chose pour celle-là/Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux/C'est là sans appui que je

me repose⁵⁸. » Il est à noter que les enfants s'observent entre eux et que leur mobilité les sépare radicalement des adultes qui adoptent une attitude passive : « ils restent plantés devant eux bouche bée... ». Tous les termes dans cette phrase (« restent », « plantés » et « bouche bée ») témoignent de leur manque de vigueur et leur attribuent une immobilité comparable à celle des plantes.

Natacha contraste également la vie effervescente du parc et la rigidité du cadre scolaire :

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. Pas même ce qui m'est resté de l'école maternelle... une cour nue entourée de hauts murs sombres autour de laquelle nous marchons à la queue leu leu, vêtus de tabliers noirs et chaussés de sabots. (EN, p. 25)

Les adjectifs utilisés pour qualifier le Jardin du Luxembourg sont tous associés à la lumière et à l'énergie (« lumineux, éclatant et vibrant ») tandis que ce qui existe en dehors du jardin est montré fade, mesquin et sans vie (« recouvert de grisaille », « un air plutôt morne », « étriqué »). Face au Jardin qui dégage une impression d'espace sans fin, la cour d'école fait piètre figure. Elle devrait pourtant être l'espace où les enfants peuvent jouer, mais tout se passe comme si l'être en récréation avait été aboli pour laisser place à l'être en prison, saisi dans sa promenade quotidienne avec son habit (tabliers noirs, sabots) et sa résignation (marcher l'un derrière l'autre en longeant les murs). Il n'y a là pas la moindre place pour le désordre, la couleur et l'inventivité : tous les enfants font la même chose, un à la suite de l'autre et se ressemblent. Les codes vestimentaires imposent une apparence à adopter et assurent l'uniformité fondatrice du groupe, de la classe (scolaire et sociale). La couverture

⁵⁸ Hector de St-Denys Garneau, *op. cit.*, p. 19.

de l'édition Folio d'*Enfance* exemplifie cette orthodoxie behavioriste : elle affiche le portrait d'une fillette vêtue d'un manteau long et d'un chapeau aux couleurs ternes, les mains dans les poches, bien droite, les pieds ancrés dans le sol. Elle a un air bien sage et fait preuve de prestance. Le cliché montre qu'elle ne regarde pas directement le photographe : son regard se porte vers quelque chose qui échappe à celui qui observe la photographie. Ses sourcils légèrement froncés et son sourire discret affirment cependant une certaine résistance qui ne cadre pas avec la rigidité de son corps, de sa posture. Cohabitent ainsi le conformisme imposé aux enfants et la réserve de résistance que certains d'entre eux peuvent cultiver. Ces deux tendances face aux conventions, l'une allant vers le rigide et la servilité, l'autre vers le vivace et la liberté, coexistent dans l'œuvre entière.

L'écriture comme instrument normatif

Dans l'univers romanesque, l'orthographe encadre et domine l'apprentissage de la langue. Si sa connaissance peut entraîner chez certains des sensations de maîtrise et de confort, elle peut aussi devenir source d'angoisse, de frustration ou de découragement pour d'autres. Dans l'extrait ci-dessous, sa mère insiste pour que Natacha présente un cahier dans lequel elle rédige un roman à un homme qu'elle estime grandement. Il y est question de l'importance de connaître l'orthographe avant d'entamer tout processus d'écriture :

Maman me presse, me gronde doucement... « Ne te fais pas prier comme ça, ce n'est pas gentil, ce n'est pas bien, va le chercher, viens le montrer... » Et aussi la présence du Monsieur assis à contre-jour, le dos à la fenêtre, son silence attentif, son attente pèsent sur moi, me poussent... mais je sais que je ne dois pas le faire, il ne le faut pas, je ne dois pas céder, je m'efforce comme je peux de résister... « Mais ce n'est rien du tout, c'est juste pour m'amuser... ce n'est

vraiment rien... – Ne sois pas si timide... Vous savez que ce qu'elle écrit, c'est tout un long roman... » Le Monsieur...

– Qui était-ce ? je me le demande.

– Impossible de me le rappeler. Ce pouvait être Korolenko, à en juger par l'estime, par l'affection pour lui que je sentais chez maman... elle publiait dans sa revue, elle le voyait beaucoup, Kolia et elle en parlait souvent... Mais peu importe son nom. Cette estime, cette affection ont rendu plus forte encore, irrésistible la pression des paroles qu'il a prononcées, tout à fait sur le même ton que s'il parlait à une grande personne : « Mais ça m'intéresse beaucoup. Tu dois me le montrer... » [...]

– Bon, « l'oncle » ouvre le cahier à la première page... les lettres à l'encre rouge sont très gauchement tracées, les lignes montent et descendent... Il les parcourt rapidement, feuillette plus loin, s'arrête de temps en temps... il a l'air étonné... il a l'air mécontent... Il referme le cahier, il me le rend et il dit : « Avant de se mettre à écrire un *roman*, il faut apprendre l'orthographe... » (EN, p. 83-85)

Immédiatement placé en position de juge, « l'oncle », comme dit le texte, distingue deux étapes qui mènent au métier d'écrivain : la première est l'apprentissage de l'orthographe, laquelle concerne l'acceptation forcée d'une norme linguistique, la seconde celle de la création littéraire proprement dite, laquelle concerne une invention esthétique. Corollairement, il passe d'ailleurs par deux émotions : la surprise, puis l'insatisfaction, mais le lecteur ressent que la seconde avait quelque chose d'inévitable, ce qu'annonçait la résistance de l'enfant à laisser lire les pages qu'elle avait écrites. Les paroles sans appel du critique avunculaire sont légitimées de trois manières : premièrement, sur le plan affectif, par « l'estime » et « l'affection » que lui porte la mère de Natacha ; deuxièmement, sur le plan professionnel, en raison du fait que l'oncle dirige la revue où la mère publie ; troisièmement, sur le plan communicationnel parce qu'il parle à la fillette comme « s'il parlait à une grande personne ». L'enfant anticipe le verdict, mais subit une pression issue de la conjonction de deux autorités, celle de sa mère et celle de l'expert.

La narratrice d'*Enfance* est également tiraillée parce qu'elle voit dans cette occasion l'opportunité de se libérer de la tâche d'écrire :

J'ai remporté le cahier dans ma chambre, je ne sais plus ce que j'en ai fait, en tout cas, il a disparu, et je n'ai plus écrit une ligne...

– C'est un des rares moments de ton enfance dont il t'est arrivé parfois, bien plus tard, de parler...

– Oui, pour répondre, pour donner des raisons à ceux qui me demandaient pourquoi j'ai tant attendu avant de commencer à « écrire »... C'était si commode, on pouvait difficilement trouver quelque chose de plus probant : un de ces magnifiques « traumatismes de l'enfance »...

– Tu n'y croyais pas vraiment ?

– Si, tout de même, j'y croyais... par conformisme. Par paresse. (EN, p. 85)

Natacha se dédouane. Elle choisit d'arrêter d'écrire sous prétexte qu'elle a été victime des propos de l'homme. Toutefois, elle reconnaît, puisque le double l'amène à réfléchir sur la question, que cet événement est « commode », « probant » et qu'il justifie ainsi très bien le fait qu'elle n'a commencé à écrire que très tard. L'utilisation de l'expression « traumatismes de l'enfance » est révélatrice puisqu'elle réfère à ce qui excuse des comportements autrement injustifiables ou, à tout le moins, discutables. La narratrice admet qu'elle-même a cru à cette excuse, jugeant toutefois que c'est par « conformisme » qu'elle ne l'a pas remise en question. L'association qu'elle fait entre conformisme et paresse est d'une grande violence. Elle critique ainsi les raccourcis intellectuels. Les personnages qu'elle invente lui échappent puisque son projet littéraire ne correspond pas à l'héritage de la tradition littéraire :

Je ne me sens pas très bien auprès d'eux, ils m'intimident... mais ça ne fait rien, je dois les accueillir le mieux que je peux, c'est ici qu'ils doivent vivre... dans un roman... dans mon roman, j'en écris un, moi aussi, et il faut que je reste ici avec eux... avec ce jeune homme qui mourra au printemps, avec la

princesse enlevée par le djiguite... et encore avec cette vieille sorcière aux mèches grises pendantes, aux doigts crochus, assise auprès du feu, qui leur prédit... et d'autres encore qui se présentent...

Je me tends vers eux... je m'efforce avec mes faibles mots hésitants de m'approcher d'eux plus près, tout près, de les tâter, de les manier... Mais ils sont rigides et lisses, glacés... on dirait qu'ils ont été découpés dans des feuilles de métal clinquant... j'ai beau essayer, il n'y a rien à faire, ils restent toujours pareils, leurs surfaces glissantes miroitent, scintillent... ils sont comme ensorcelés.

À moi aussi un sort a été jeté, je suis envoûtée, je suis enfermée ici avec eux, dans ce roman, il m'est impossible d'en sortir...

Et voilà que ces paroles magiques... « Avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe »... rompent le charme et me délivrent. (EN, p. 88)

Les personnages qui l'habitent la préoccupent énormément. Elle ressent envers eux un sentiment de devoir (« il faut que je reste ici avec eux ») et se sent « enfermée », « envoûtée », à telle enseigne qu'« il [lui] est impossible d'en sortir ». Le mécanisme psychique qui se produit est ainsi particulièrement pesant (« son silence attentif, son attente pèsent sur moi » disait-elle en parlant de l'expert élu par sa mère). Le trauma éprouvé lors du refus de lire pour cause de déficience orthographique est en effet transformé systématiquement dans la durée en raison nécessaire et suffisante pour ne pas ou ne plus écrire. Il s'agit là d'une manière de névrose devant la créativité. Mais, à l'échelle du roman, ce mécanisme est redondant dans son principe. Qu'est-ce que l'orthographe sinon une succession d'interdictions et d'obligations ? La scène de l'enfant présentant ses écritures à l'oncle expert sous la houlette bienveillante de sa mère est ainsi analogue à celle qui ouvre le roman, où une voix seconde procède elle aussi par interdiction et obligation. Vu son passé d'écrivaine, l'enfant devenue adulte se verrait interdire le projet d'« évoquer ses souvenirs » et, du même coup, serait obligée de continuer à écrire comme elle l'a fait dans

le passé. Si l'adulte passera outre, l'enfant, elle, a vu une délivrance dans les « paroles magiques » du directeur de revue puisqu'elles l'autorisent à retourner paresseusement dans les rangs. Apprendre l'orthographe ne nécessite pas de sortir des sentiers battus. Bien au contraire, c'est rassurant, possible à peu de frais. Elle obtient ainsi un sursis puisque le verdict du juge lui enlève la pression d'être une grande créatrice. Elle s'imposait jusqu'alors la responsabilité de rendre justice aux personnages qui habitaient son esprit, mais un énorme « on » (car l'identité de « l'oncle » lui reste indéfinissable) lui dit sans ménagement, assurément pour son bien (nous apprenons toujours l'orthographe « pour notre bien »), qu'elle n'est pas encore à la hauteur de la tâche. Ses mots « faibles » et « hésitants » sont en somme la justification à son incapacité à écrire. Incarnation d'une doxa littéraire normative dont l'exigence de correction orthographique est une pierre d'angle, l'expert de service brime le désir d'innovation lié à la création littéraire au nom de l'équivalent d'un surmoi linguistique. La révolte de la narratrice, marquée par la distance adoptée à l'égard de ce qui se passe chez la petite fille, plus tard assumée de manière argumentée, naît aussi d'une volonté de parvenir à écrire sans figer le discours qui l'habitera bien au-delà de sa maîtrise ou non de l'orthographe.

Le grand intérêt de Natacha pour la lecture lui permet néanmoins de mieux maîtriser l'orthographe que la plupart de ses camarades. Les enfants, en plus d'apprendre très tôt que l'orthographe est le référent normatif et ne se discute pas, doivent développer leur motricité fine et surveiller leur manière de tracer les lettres. Natacha, ayant fait l'école à la maison, doit reprendre du début cette étape fondamentale :

Quand on parvient à déchiffrer mon gribouillis, on s'aperçoit que je fais moins de fautes d'orthographe que les autres, j'ai sans doute beaucoup lu pour mon âge. Mais il faut que je recommence à apprendre à écrire. Comme autrefois, quand j'allais à l'école de la rue des Feuillantines, je recouvre à l'encre noire des bâtonnets d'un bleu-gris très pâle, tous alignés sous un même angle... Je rapporte à la maison des cahiers pleins de bâtonnets et aussi de lettres que je dois retracer de la même façon... petit à petit, à force d'application, mon écriture s'assagit, se calme...

C'est apaisant, c'est rassurant d'être là toute seule enfermée dans ma chambre... personne ne viendra me déranger, je fais « mes devoirs », j'accomplis un devoir que tout le monde respecte... Lili crie, Véra se fâche je ne sais contre quoi ni qui, des gens vont et viennent derrière ma porte, rien de tout cela ne me concerne... J'essuie ma plume sur un petit carré de feutre, je la trempe dans le flacon d'encre noire, je recouvre en faisant très attention... il faut qu'il n'y ait aucune bavure... les pâles fantômes de bâtonnets, de lettres, je les rends le plus visibles, le plus nets possible... je contrains ma main et elle m'obéit de mieux en mieux... (EN, p. 134)

N'ayant pas suivi le parcours-type des enfants, Natacha doit apprendre à retranscrire les lettres avant de poursuivre tout apprentissage de l'écriture. Les termes « déchiffrer » et « gribouillis » supposent qu'elle déroge aux exigences graphiques de l'institution scolaire. Ce qu'elle écrit est donné pour informe et pour incompréhensible en sorte que le respect de la norme calligraphique — violemment exigé, puisqu'elle doit repasser sur des lettres standardisées pour rejoindre les usages de la tribu — est présenté comme fondateur d'un lien social. Non seulement l'enfant ne doit faire « aucune bavure », ce qui serait une faute lourde, mais en plus elle doit dessiner ses lettres comme tout le monde, et celles-ci doivent être « le plus visibles, le plus nets possible ». Exécuter l'exercice adéquatement la fait rentrer dans le rang. Il n'est pas question de se distinguer des autres, d'aucune façon. C'est là une version singulière — transposée dans un autre temps (l'enfance) et dans un autre milieu (que celui de la bourgeoisie de province au XIX^e siècle) de la première scène de

Madame Bovary où Charles n'a d'autre choix que de mimer ce que les autres font s'il ne veut pas être exclu par la classe qui l'accueille au collège.

Son écriture n'est bientôt plus différente de celle des autres : elle « s'assagit, se calme », « contraint sa main et elle [lui] obéit de mieux en mieux ». Le détail est d'importance, car le texte signale par ses mains que le bien orthographié et le bien calligraphié font partie de la gestion dominante des corps. Le corps de Natacha résistait à cet apprentissage contre-intuitif. Le champ lexical de la soumission est présent chaque fois qu'il est question d'enseignement donné dans un cadre scolaire. Cette récurrence démontre que le pouvoir vise autant l'esprit que le corps physique et, en d'autres occasions, quand il est question des liens avec la mère par exemple, autant l'esprit et le corps physique que l'affectivité et les émotions.

La méthode d'apprentissage et le cadre scolaire ne sont pas jugés de la même façon par la mère et par le père de Natacha. Le père de Natacha admire le fonctionnement des écoles françaises :

Mon père fait beaucoup d'éloges de la façon dont dans les écoles primaires, à en juger par la mienne, sont traités et instruits les enfants... c'est un modèle d'éducation, ces écoles de France... Un pays pour lequel il voudrait lui [à une femme avec qui il s'entretient] faire partager sa passion. (EN, p. 228-229)

Ce passage indique que, lorsqu'elle vit chez son père, Natacha peut se livrer à ses activités scolaires et s'astreindre sans souci (« personne ne viendra me déranger » ; « j'accomplis un devoir que tout le monde respecte ») à un apprentissage qui tient manifestement d'un conditionnement quasiment pavlovien. Le terme « devoir » est polysémique : il réfère à l'activité pratiquée par les étudiants en dehors des classes, au fait d'être responsable de

quelqu'un ou de quelque chose, ou à quelque obligation imposée par la morale. Si, pour elle, il est « rassurant » et « apaisant » d'avoir à faire cette tâche puisqu'elle sait qu'elle reçoit l'approbation de ceux avec qui elle habite, si elle se soumet à ce qui est reconnu de tous, c'est en fait en raison de cette polysémie. Par l'entremise de cette dernière, ces trois termes que sont l'action, la responsabilité et la morale sont coextensifs l'un à l'autre et, de fait, inséparables. De surcroît, la situation familiale et les relations interindividuelles sont telles autour d'elle qu'elle vit dans une sorte de retraite intra-mondaine. Elle s'isole en effet du chaos qui existe en dehors de sa chambre : elle évite les disputes, les conflits, les cris. Ce retrait est synonyme de dévouement paisible, de conformisme réconfortant, d'ordre tranquillisant. C'est cependant sans compter sur la mère de Natacha qui, pour sa part, s'oppose aux méthodes d'enseignement des écoles françaises. Lorsqu'elle retrouve sa fille après que celle-ci a vécu pendant un certain temps auprès de son père, elle critique le système éducatif français, le rendant responsable de tous les maux de son enfant :

« Comme tu as mauvaise mine, tu es si pâle... C'est ce système inhumain... des classes jusqu'à la fin juillet... Et on bourre la tête des enfants, on en fait des petits vieux... » Je me souviens que maman n'attache pas grande importance au travail scolaire... elle le dédaigne un peu...

– Elle t'avait souvent dit qu'elle-même avait été une mauvaise élève, toujours en train de rêver... elle semblait s'en flatter... Elle t'avait raconté comme elle avait été renvoyée du lycée pour avoir gardé chez elle des tracts... mais pas par conviction révolutionnaire, une autre élève le lui avait demandé, elle ne s'était pas rendu compte du danger... et je crois qu'elle était persuadée qu'elle avait mieux à faire... Depuis son renvoi du lycée, tout ce qu'elle savait, elle l'avait appris en lisant... (EN, p. 251-252)

Les classes pendant presque toute l'année, le manque de liberté des enfants, la mémorisation de connaissances par cœur sont autant de caractéristiques des écoles françaises qui répugnent la mère de Natacha. Cette dernière se vantait par ailleurs d'être

« une mauvaise élève », c'est-à-dire de ne pas être entrée dans ce moule. Son renvoi de l'école ne l'a pas empêchée de continuer son parcours d'apprentissage. Seulement, elle a acquis ses compétences et ses connaissances de manière autodidacte. Elle valorise la créativité, l'imagination, la distraction, des savoirs acquis de façon plus inductive (par la lecture, par exemple). Ainsi, ce à quoi elle croit en termes d'enseignement demande à l'enfant d'être plus actif à l'école puisqu'il ne doit pas simplement appliquer ce qu'on lui dit de faire. C'est une pédagogie orientée vers l'enfant, vers ses intérêts et qui implique à la fois liberté de choix et recherche concrète, qu'elle privilégie. En somme, le père et la mère valorisent l'éducation, mais le premier en a une conception traditionnelle et conformiste, tandis que la seconde en a une vision émancipatrice et moderne.

C'est la conception du père que la société du roman perpétue, la mère s'efforçant çà et là, comme elle peut, d'ouvrir des brèches où nidifiera l'avenir. L'éducation française telle qu'elle est présentée dans le roman est méritocratique et punitive. L'exercice de la dictée et son corollaire obligé, la correction, sont un bon exemple du climat qui règne dans la salle de classe de Natacha :

La maîtresse nous prend nos copies. Elle va les examiner, indiquer les fautes à l'encre rouge dans les marges, puis les compter et mettre une note. Rien ne peut égaler la justesse de ce signe qu'elle va inscrire sous mon nom. Il est la justice même, il est l'équité. Lui seul fait apparaître cette trace d'approbation sur le visage de la maîtresse quand elle me regarde. Je ne suis rien d'autre que ce que j'ai écrit. (EN, p. 167-168)

La fillette attend avec impatience la réception de sa note, car elle se définit à partir de son résultat : « Je ne suis rien d'autre que ce que j'ai écrit ». En d'autres termes (quelque peu kafkaïens), le sujet n'existe que par la fidélité à la correction orthographique d'un texte

qu'il n'a ni écrit ni choisi. La somme des erreurs commises permet de justifier tout jugement puisqu'il s'agit d'une donnée quantifiable établie en fonction de la norme linguistique : la note ne peut donc pas être questionnée puisqu'elle se fonde sur ce qui est approuvé de tous et est transmis par l'incarnation même de cette autorité langagière. Le verdict est sans appel et la méthode d'évaluation infaillible : la note inscrite sur la copie est « la justice même, [elle] est l'équité ». Peu importent la progression, l'effort accompli ou la perspicacité face au sens du texte : en raison du fait qu'il est immédiatement coercitif, du fait qu'il n'associe la dictée à aucune dimension sociale, du fait qu'il ne demande que de la mémoire technique et de l'imitation, l'exercice n'a pas une fonction réellement formative pour l'esprit de l'enfant. Elle permet de distinguer les faibles des forts, le bon grain de l'ivraie, et d'instaurer une hiérarchie entre eux. La narratrice pressent vaguement tout cela, mais elle souhaite obtenir l'assentiment de cette autorité suprême que représente l'enseignante. C'est pourquoi Natacha estime qu'elle n'a pas droit à l'erreur. Lorsqu'elle en commet une, elle a droit à une réaction stupéfaite de sa maîtresse :

« Mais Nathalie que t'est-il encore arrivé avec ce verbe 'apercevoir' ? Tu lui as de nouveau mis deux p !... c'est parce que j'ai de nouveau pensé à 'apparaître'... – Écoute, mon petit, tu sais ce que tu dois faire, tu vas écrire vingt fois : 'Je n'aperçois qu'un p au verbe apercevoir.' » Et j'admire tant d'ingéniosité.

C'est « pour mon bien », comme tout ce qu'on fait ici, qu'on s'efforce d'introduire dans mon esprit ce qui est exactement à sa mesure, prévu exprès pour lui... (EN, 168-169)

Pour s'assurer que l'enfant ne refasse plus l'erreur, l'enseignante, plutôt que de passer par la compréhension, utilise le conditionnement : Natacha « sai[t] ce qu'[elle] doi[t] faire » (ce qui signifie que la méthode d'apprentissage n'est pas nouvelle pour elle), elle doit écrire à

vingt reprises une phrase qui inclut son erreur. La narratrice ne contredit pas pour autant la méthode, au contraire, elle « admire tant d'ingéniosité » et répète à distance le mantra qui dit que c'est « pour [son] bien » qu'elle doit s'y astreindre. L'utilisation du terme « tout » pour décrire ce qui lui est enseigné « pour son bien » suppose que l'enfant est invité à approuver dans son entièreté, sans aucune remise en question, le système éducatif français. Les verbes « s'efforce » et « introduire » suggèrent une action coercitive que subit l'enfant qui est sophistiquement justifiée par les termes « exactement », « à sa mesure », « prévu », « exprès ». Ces derniers montrent qu'une doxa d'État affirme la perfection du système éducatif français, tient pour parfaites les méthodes d'enseignement en vigueur et considère que la formation du citoyen ne nécessite qu'un nombre de connaissances figées, déconnectées de tout esprit critique ou créatif.

Dans *Chagrin d'école*, Daniel Pennac explore son passé de cancre : il s'est longtemps cru « interdit d'avenir⁵⁹ ». Cette expression très forte exprime ce sentiment de n'avoir de place nulle part, de se voir refuser tous les accès, d'être destiné à n'être défini que par ses difficultés scolaires. Il est aussi possible de faire un parallèle avec l'époque pré-Mai 68, dont l'un des principaux slogans fut « Il est interdit d'interdire ». Son récit s'ouvre par ailleurs sur les inquiétudes de sa mère quant à ses accomplissements personnels et professionnels. Bien qu'il ait « réussi » au sens entendu par la société française de son époque, la mère ne cesse de s'inquiéter pour son fils :

Très tôt mon avenir lui parut si compromis qu'elle ne fut jamais tout à fait assurée de mon présent. N'étant pas destiné à devenir, je ne lui paraissais par armé pour durer. J'étais son enfant précaire. Elle me savait pourtant tiré d'affaire depuis ce mois de septembre 1969 où j'entraï dans ma première classe

⁵⁹ Daniel Pennac, *Chagrin d'école*, Barcelone, Gallimard, Folio, 2007, p. 60.

en qualité de professeur. Mais pendant les décennies qui suivirent (c'est-à-dire pendant la durée de ma vie adulte), son inquiétude résista à toutes les « preuves de réussite » que lui apportaient mes coups de téléphone, mes lettres, mes visites, la parution de mes livres, les articles de journaux ou mes passages chez Pivot⁶⁰.

Si Natacha performe dans le système éducatif français et parvient à entrer dans un moule qui lui évite tout de même moult soucis, ce n'est clairement pas le cas de tous les enfants. Dans *Chagrin d'école*, Pennac évoque les répercussions douloureuses de ce système qui écarte certains enfants dont les besoins ne répondent pas aux normes éducatives établies. Il importe de noter l'année d'entrée en fonction de Pennac dans le système éducatif : 1969. Un an après Mai 68, un an après cette remise en question de l'autorité sous toutes ses formes.

Au sujet de la dictée traditionnelle, la critique de Pennac est sans appel :

Réactionnaire, la dictée ? Inopérante en tout cas, si elle est pratique dans un esprit paresseux qui se contente de défalquer des points dans le seul but de décréter un niveau ! Avilissante, la notation ? Certes, quand elle ressemble à cette cérémonie, vue il y a peu à la télévision d'un professeur rendant leurs copies à ses élèves, chaque devoir lâché devant chaque criminel comme un verdict annoncé, le visage du professeur irradiant de fureur et ses commentaires vouant tous ces bons à rien à l'ignorance définitive et au chômage perpétuel. Mon Dieu, le silence haineux de cette classe ! Cette réciprocité manifeste du mépris⁶¹ !

Alors que le point de vue adopté dans *Enfance* est celui de la narratrice-enfant et, donc, celui d'une écolière aliénée qui admire son enseignante, le narrateur de *Chagrin d'école* juge durement l'exercice en proposant le regard d'un enseignant critique du système scolaire dans lequel il évolue. Il est à noter que Pennac compare la remise des copies à une cérémonie, ce qui suggère une mise en scène qui respecte des codes sociaux précis. Tout

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

⁶¹ *Ibid.*, p. 142.

comme chez Sarraute, la note donnée par l'enseignant et ses commentaires définissent l'élève. Le narrateur de *Chagrin d'école* va même plus loin : il conditionne le cancre et lui inculque l'idée selon laquelle il n'existe aucun avenir professionnel pour lui. L'enfant est ainsi destiné à ne s'accomplir d'aucune manière, mais aussi à demeurer dépendant du système puisqu'il ne parviendra pas à trouver un emploi lui assurant une autonomie financière. L'éducation traditionnelle est un levier social dont les enfants qui ne parviennent pas à se soustraire aux attentes normatives ne peuvent bénéficier. Le narrateur propose toutefois une autre façon de présenter la dictée :

J'ai toujours conçu la dictée comme un rendez-vous complet avec la langue. La langue telle qu'elle sonne, telle qu'elle raconte, telle qu'elle raisonne, la langue telle qu'elle s'écrit et se construit, le sens tel qu'il se précise par l'exercice méticuleux de la correction. Car il n'y a pas d'autre but à la correction d'une dictée que l'accès au sens exact du texte, à l'esprit de la grammaire, à l'ampleur des mots⁶².

Chagrin d'école suggère ainsi de réinventer les exercices classiques. Il suggère de leur donner une nouvelle vocation, plus formatrice, plus pédagogique. Bref, il soutient que l'enseignant ne doit pas effrayer son étudiant, le contraindre, mais lui permettre de s'ouvrir au plaisir des mots et de la compréhension. Cette vision de la dictée entre en opposition avec la première qu'il décrivait au sens où la dictée n'est plus un instrument d'oppression, mais l'occasion de développer la curiosité des élèves, d'encourager une rigueur minutieuse, de se questionner sur le fonctionnement de la langue pour éventuellement entrer plus facilement au cœur des textes.

Natacha semble être une enfant qui performe bien dans le réseau scolaire français. Elle ne subit pas l'humiliation puisqu'elle se distingue de ses camarades par ses bons

⁶² *Ibid.*, p. 143.

résultats. La leçon de récitation est une autre épreuve chérie par la pédagogie traditionnelle dans laquelle elle brille :

C'est la leçon de récitation... je regarde la main de la maîtresse, son porte-plume qui descend le long de la liste de noms... hésite... si elle pouvait aller plus bas jusqu'à la lettre T ?... elle y arrive, sa main s'arrête, elle lève la tête, ses yeux me cherchent, elle m'appelle...

J'aime sentir cette peur légère, cette excitation... Je sais très bien le texte par cœur, je ne risque pas de me tromper, d'oublier un seul mot, mais il faut surtout que je parte sur le ton juste... voilà, c'est parti... ne pas trop monter, trop descendre ma voix, ne pas la forcer, ne pas la faire vibrer, ça me ferait honte... dans le silence ma voix résonne, les mots se détachent très nets, exactement comme ils doivent être, ils me portent, je me fonde en eux, mon sentiment de satisfaction...

– Aucune actrice n'a pu en éprouver de plus intense...

– Aucune. Bien qu'il n'y ait pas d'applaudissements, mais quels applaudissements, quelles ovations peuvent donner plus de joie que ne m'en donne la certitude d'avoir atteint la perfection... ce que confirme, comme il se doit, comme il est juste, la maîtresse quand elle prononce ces mots où il n'y a pas de place pour la moindre réserve : « C'est très bien. Je te mets dix. » (EN, p. 180-181)

L'enfant ressent une « peur légère, une excitation » : l'exercice suscite à la fois crainte et stimulation puisque des possibilités d'échec et de triomphe coexistent. Trouver le ton « juste » et déclamer à la « perfection » sont les deux critères d'évaluation de la performance. Les contraintes sont multiples comme en témoigne cette énumération : « ne pas trop monter, trop descendre ma voix, ne pas la forcer, ne pas la faire vibrer ». Tous les préceptes sont énoncés à l'aide de négations, c'est dire si l'interdit prévaut sur la personnalité. Pour réussir, il est prioritaire de se contraindre. Qui ne se force pas, est menacé d'échec, et l'échec, c'est la honte, c'est une atteinte à la dignité. Tout plutôt que cela. Le besoin d'approbation est plus fort que tout. La seule chose qui sort Natacha de cette machination est qu'elle ne recherche pas les honneurs : c'est la « certitude d'avoir

atteint la perfection » qui procure le plus de jubilation, et cette certitude est intime avant tout, oserait-on dire... maternelle avant tout ? Seul ce décalage la distingue d'une institution où la réussite se confond avec la confirmation d'une norme sociale. L'individualité est entièrement annihilée dans ce processus : « je me fonds en eux ». Elle doit parvenir à disparaître pour laisser toute la place à la parfaite représentation de ce qui est attendu d'une récitation réussie. En conséquence, que ce soit à l'écrit ou à l'oral, les valeurs promues par le système éducatif français impliquent conformisme, respect absolu de l'autorité et anéantissement de toute identité propre à l'enfant. Pour performer dans un tel univers, l'enfant doit adhérer à cette vision de l'éducation.

Définition et redéfinition de la beauté

Alors qu'elle observe une poupée de coiffeur dans une vitrine, une poupée qu'elle trouve « fascinant[e] » (EN, p. 91), la petite Natacha prend soudainement conscience que la figurine est plus jolie que sa propre mère : « Je me sens soudain comme une gêne, une légère douleur... on dirait que quelque part en moi je me suis cognée contre quelque chose, quelque chose est venu me heurter... ça se dessine, ça prend forme... une forme très nette : “Elle est plus belle que maman.” » (EN, p. 91-92). Or, selon elle, la notion de beauté lui aurait été inculquée par sa mère. Grâce à son « pouvoir de suggestion » (EN, p. 92), cette dernière l'aurait amenée « à la trouver très belle, d'une incomparable beauté » (EN, p. 92). Dans *Enfance*, la tante de Natacha représente parfaitement l'ensemble des qualités qui définissent la beauté :

Par contre je vois très bien ma tante, telle qu'elle m'apparaissait quand j'aimais regarder les boucles argentées de ses cheveux, son teint rose, ses yeux... les seuls yeux bleus que j'aie vus avec une nuance vraiment violette... même cet écart entre ses deux dents de devant très blanches qui avancent légèrement augmente encore son charme. Il y a quelque chose dans son regard, dans son port de tête, qui lui donne un certain air... je ne trouve aujourd'hui pour le qualifier que le mot altier... Maman dit de tante Aniouta qu'elle est une « vraie beauté ». (EN, p. 31)

La mère de Natacha définit sa conception de sa beauté en fonction de ce modèle idéal qu'est Aniouta. Tout ce qui déroge à cette définition devient alors imparfait. Sophie Vinette, s'intéressant à la construction des normes esthétiques et corporelles, en vient à la conclusion suivante :

Bien que les corps soient la propriété des individus, il faut comprendre qu'ils sont définis comme significatifs par la société. Puisque les corps agissent comme agents médiateurs dans la relation entre l'identité personnelle des gens et leur identité sociale, les significations sociales qui sont attachées aux performances et aux formes corporelles particulières ont tendance à être intériorisées et à exercer une forte influence sur le sens que l'individu se donne et les sentiments de valeur intérieure qu'il éprouve (Shilling 1993). [...] C'est donc à travers les processus de normalisation et d'intériorisation que nous apprenons à catégoriser les corps et les désirs, de même qu'à les façonner⁶³.

Il est donc intéressant de voir de quelle manière la beauté participe à la construction de la valeur des femmes du roman. Il est impératif de noter que la jeune Natacha ne remarque pas la beauté de son père, ni celle des hommes de son entourage : elle compare les modèles féminins qui l'entourent à l'idéal qu'elle se fait de la beauté d'une femme. Ce faisant, elle intériorise déjà, comme si cela allait de soi, la beauté comme un critère de reconnaissance auquel les femmes doivent satisfaire.

⁶³ Sophie Vinette, « Image corporelle et minceur : à la poursuite d'un idéal élusif ». *Reflets*, 7(1), 129–151. <https://doi.org/10.7202/026340ar>

Trois représentations, de la tante, de la mère et de la poupée, balisent la définition de la beauté telle qu'elle peut apparaître à la jeune Natacha. Que l'apparence de sa mère ne corresponde plus avec ce qu'elle trouvait beau, qu'elle lui préfère une poupée, est en soi une première ébauche de subjectivité pour la très jeune fille. La poupée est en effet ce qui lui permet de prendre psychologiquement et physiquement distance avec sa mère, sans qu'elle l'ait décidé. En même temps, la vivacité de la mère est aussi ce qui a rendu possible cette distanciation formatrice. Elle ne sait pas « ce qui [l'a] poussée ce jour-là à s'emparer de ce "Elle est belle" qui adhérait si parfaitement à cette poupée de coiffeur, qui semblait être faite pour elle, et à le transporter, à essayer de le faire tenir aussi sur la tête de maman. » (EN, p. 94) Les mots ne collent plus, ne correspondent plus et sont à l'origine d'un choc. Sa mère n'avait jamais subi jusqu'alors de remise en question de sa part, elle était toujours « hors de tout cela » (EN, p. 93), hors des mots qui peuvent relativiser les jugements. Cette icône de la mère sublime la maintenait dans un espace intouchable, où rien n'était flétri par l'imperfection du langage. En un instant, tout a changé.

Natacha ne peut supporter de cacher à sa mère cette évaluation subite qui a traversé son esprit. Elle choisit de la lui confier dans l'espoir de la réconforter, en sorte que tout ceci ne soit que passer et qu'elles puissent continuer leur chemin sans que cette trahison ait d'effet sur leur relation. Mais c'est à un rejet qu'elle aura droit : « Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle. » (EN, p. 95) Cette réponse, plus que convenue, est elle aussi une sentence doxique, un propos transmis par la sagesse des nations et régulièrement revampé depuis des générations. Elle a l'effet d'un choc sur l'enfant : plutôt que d'être cajolée et aimée, la voici réprimandée et repoussée. Elle devient du coup

une enfant ingrate et détestable puisqu'elle ne s'ajuste plus au rôle qu'elle devait et doit endosser. Les mots mêmes par lesquels la mère est figurée dans l'imaginaire social perdent soudain leur statut d'évidence :

– 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.

– C'est ça : un enfant qui aime sa mère ne l'observe pas, il ne songe pas à la juger...

– 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... elle ne se mesurait à personne, elle ne voulait avoir sa place nulle part.

– 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 marâtre. Donc un enfant comme sont, comme doivent être les enfants, aime sa maman. Et alors il la trouve plus belle que qui que ce soit au monde. C'est cet amour qu'il a pour elle qui la lui fait trouver si belle... la plus belle... Et moi, c'est évident, je ne l'aime pas, puisque je trouve la poupée de coiffeur plus belle. (EN, p. 96-97)

D'entrée de jeu, il importe de noter le rôle majeur de l'espace dans cet extrait. En effet, dans le passage cité précédemment au sujet de la mastication des aliments, la mère de Natacha la prévenait du fait que « là-bas » les gens ne sauraient la protéger. Elle se situait donc en opposition par rapport aux gens que côtoierait Natacha et créait une distance entre eux. Le double ira jusqu'à dire que la mère « ne voulait avoir sa place nulle part » (EN, p. 96), ce qui la mettait pratiquement au rang de Dieu puisqu'elle n'existait pas physiquement, était exempte de toute altération par l'espace et par les mots. Les paroles de

la mère de Natacha sont lourdes de sens : elle ne serait pas un véritable enfant et n'aimerait pas réellement sa mère. L'usage du déterminant indéfini « un » est significatif en cela qu'il désigne ce que devrait être un « bon » enfant, et qu'il énonce ce qui suit comme une vérité. Par conséquent, Natacha, qui se considérait jusqu'alors comme un « vrai » enfant, perd son statut d'enfant identifiée parmi tant d'autres et devient un mouton noir jusque dans les yeux de sa propre mère. Sa mère, quant à elle, perd le caractère exceptionnel dont elle se croyait dotée. Le pacte de reconnaissance mutuelle est ainsi fragilisé, et il l'est dans les deux sens⁶⁴.

La mise en scène de soi

Plaire à ceux qui l'entourent devient rapidement chose commune pour une enfant. Les soirées mondaines sont l'occasion de mettre à profit son pouvoir de séduction comme en témoigne cet extrait où Natacha se donne en spectacle lors d'un mariage en récitant un petit texte :

« Cher petit oreiller, doux et chaud sous ma tête, plein de plume choisie, et blanc et fait pour moi... » tout en récitant, j'entends ma petite voix que je rends plus aiguë qu'elle ne l'est pour qu'elle soit la voix d'une toute petite fille, et aussi la niaiserie affectée de mes intonations... je perçois parfaitement combien est fausse, ridicule, cette imitation de l'innocence, de la naïveté d'un petit enfant, mais il est trop tard, je me suis laissé faire, je n'ai pas osé résister quand on m'a soulevée sous les bras et placée debout sur cette chaise pour qu'on me voie mieux... si on me laissait par terre, on ne me verrait pas bien, ma tête dépasserait à peine la longue table à laquelle sont assis, de chaque côté d'une mariée tout en blanc, des gens qui me regardent, qui attendent... (EN, p. 62)

⁶⁴ En quelque sorte, la relation passe d'un homéomorphisme coutumier à un hétéromorphisme social, c'est-à-dire relatif.

Natacha se plaît à adopter le comportement et la voix de ce qu'elle juge être « une toute petite fille ». Il est intéressant de noter que l'enfant ne se reconnaît pas dans ce comportement : elle sait ce qui est attendu d'une fillette et choisit d'agir comme tel. La perception que l'on a des enfants est construite, stéréotypée. Leur comportement en société est ainsi modelé sur cette construction, mais n'est pas représentatif de leur naturel : Natacha prend une voix « plus aiguë » pour satisfaire le mimétisme qu'on attend d'une enfant. Les termes « niaiserie affectée », « fausse », « ridicule », « imitation de l'innocence, de la naïveté d'un enfant » témoignent de la mise en scène. Ils montrent aussi que la narratrice a conscience de caricaturer l'image que l'on se fait d'une enfant. Si la fillette accepte le contrat social qui lui est offert : « je me suis laissé faire, je n'ai pas osé résister quand on m'a soulevée sous les bras et placée debout sur cette chaise [...] », l'emploi du verbe oser montre a posteriori combien il faut d'audace pour refuser de participer au jeu social. Elle choisit de se soumettre aux conventions et reçoit « les rires approbateurs, les exclamations amusées, attendries, les forts claquements des mains... » (EN, p. 63) :

[...] je parcours jusqu'au bout ce chemin de la soumission, de l'abject renoncement à ce qu'on se sent être, à ce qu'on est pour de bon, mes joues brûlent, tandis qu'on me descend de ma chaise, que je fais de mon propre gré une petite révérence de fillette bien sage et bien élevée (EN, p. 63)

Le jugement de la narratrice adulte envers son comportement d'autrefois est sans appel : la petite Natacha a abandonné ce qu'elle était pour répondre aux attentes des adultes qui l'observaient. Toutefois, le jugement n'est pas dirigé contre les conventions et les convenances en tant que telles, mais plutôt, d'une part, contre ceux qui choisissent de participer de leur « propre gré » à « ce chemin de la soumission, de l'abject renoncement », et d'autre part, contre ceux qui en perpétuent le caractère rituel dans un jeu de

performance/récompense qui formate plus qu'il ne forme. La récompense, en l'occurrence, est un lot de rires, de félicitations, de marques de sympathie, car elle a bien fait son numéro. La narratrice critique ce travestissement de soi qu'elle juge avec dégoût et mépris.

Les adultes aussi ne peuvent déroger à certaines vérités données pour universellement reconnues. *Aimer les enfants* en fait partie. Quand Natacha la questionne au sujet de ce qu'elle ressent pour elle, Véra, mal à l'aise, ne peut se résoudre à répondre directement à la question :

« Dis-moi, est-ce que tu me détestes ? »

Je savais bien que Véra ne me répondrait pas « Oui, je te déteste »... je devais espérer que ce mot violent, lancé à l'improviste, l'accrocherait, la tirerait vers moi, elle serait forcée de se tourner vers moi, de plonger au fond de mes yeux un regard navré et de me dire : « Mais qu'est-ce que tu racontes ? Mais au contraire, voyons, comment ne le sens-tu pas ? »

[...] Véra s'arrête brusquement, elle garde le silence... et puis elle dit de son ton bref, péremptoire : « Comment peut-on détester un enfant ? » (EN, p. 272-273)

En lieu et place d'une réponse personnelle, la belle-mère recourt à une injonction qui tient des interdictions reçues (il est interdit de ne pas aimer les enfants). L'enfant évalue l'amour qu'on lui porte tout en prenant le contrôle de la conversation avec l'adulte. Elle prend au dépourvu son interlocutrice et est consciente du pouvoir des mots. Elle les choisit en fonction de leur violence et de l'effet qu'ils produiront sur Véra. Elle réutilise ainsi une manière de faire déjà utilisée plus tôt dans le roman lorsqu'elle avait demandé à son père s'il l'aimait. Tout comme l'avait fait le père de Natacha, Véra élude la question de la fillette. Elle reprend le discours doxique pour mettre un terme à la discussion. Son « ton bref, péremptoire » souligne qu'elle est certaine d'avoir trouvé une parade. Cette déviation

de l'échange consiste à répondre à la question de l'enfant par une question, ce qui montre le renversement des positions de pouvoir entre les deux protagonistes. L'analyse que fait la narratrice de la réponse de Véra est révélatrice puisqu'elle témoigne de la puissance du discours et des mœurs des bien-pensants :

Des mots qu'elle est allée chercher et qu'elle a rapporté 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 partie...

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...

« Est-ce que tu me détestes ? »

Mais pour qui se prend donc cet enfant ? 'détester' ! comment un enfant peut-il provoquer un pareil sentiment ? (EN, p. 273-274)

Le « on » désigne cette doxa, ces opinions communes, qui seraient partagées par tous. Les adjectifs « normaux » et « moraux » sont utilisés pour décrire cette norme à laquelle il faut adhérer. La narratrice décortique chaque terme de la question et mesure leur caractère inapproprié : la violence du terme « détester » fait de lui un terme qui ne devrait jamais sortir de la bouche d'une enfant « bien élevé[e] ». La petite Natacha, si soumise, si parfaite lorsqu'elle se mettait en scène devant tout le monde pour réciter « cher petit oreiller... » sort du moule de l'enfant idéal. Le terme « oser » est à nouveau utilisé. Cette fois, il désigne l'action de l'enfant plutôt que son inaction. La petite manque d'égard pour sa belle-mère en la confrontant de la sorte. Il n'est pas question d'amour dans ces instants, il n'est question que d'ordre, que de devoir-faire et de devoir-dire, que de règle et de règlement. Dans cette logique, Natacha fait preuve d'indiscipline en choisissant de « provoquer un

pareil sentiment ». Elle est toutefois protégée par son âge et sa hauteur, seules qualités qui lui valent indulgence et patience :

Il faut que je mange encore beaucoup de soupe avant qu'on puisse me 'détester'... Je devrai attendre assez longtemps pour obtenir cette promotion...

Mais plus tard, quand je n'appartiendrai plus à cette catégorie de pitoyables pygmées aux gestes peu conscients, désordonnés, aux cerveaux encore informes... plus tard, si cela subsiste encore en moi, ce qui s'y trouve déjà... quelque chose que je ne vois pas, mais qu'elle voit... si cela reste en moi, ce qu'on ne peut pas détester maintenant, on ne déteste pas un enfant... mais quand je ne serai plus un enfant... mais si je n'étais pas un enfant... ah, alors là... (EN, p. 273-274)

La narratrice fait référence à ce premier événement du roman où elle devait mastiquer sa nourriture jusqu'à ce qu'elle soit aussi liquide qu'une soupe. À ce moment, l'enfant suscitait impatience et insatisfaction chez les adultes qui la supervisaient. L'ironie « promotion » dont il est question souligne qu'un enfant ne mérite même pas qu'on le déteste : les enfants ne sont que de « pitoyables pygmées aux gestes peu conscients, désordonnés, aux cerveaux encore informes... », des petites choses insignifiantes protégées par la « catégorie » à laquelle ils appartiennent. Ils ne peuvent être jugés, détestés, mais n'ont pas non plus le droit de s'exprimer, de faire preuve d'intelligence, de développer leur jugement critique. L'atmosphère de ce curieux laboratoire social est décidément pavlovienne.

Indépendance spirituelle

Natacha évolue au fil du développement du roman. Ses moments de résistance sont d'abord très ponctuels, spontanés, intuitifs. Ils deviennent peu à peu plus fréquents, mais

surtout plus conscients. Ce qu'elle appelait « ses idées », ce qui traversait son esprit et suscitait chez elle de la honte – puisqu'il s'est avéré qu'elles étaient des critiques de ces personnes au statut intouchable qui gravitaient autour d'elle – se sont peu à peu révélées des alternatives aux idées préconçues imposées par la société du roman. En effet, elles l'ont conduite à trouver l'occasion de devenir autonome intellectuellement :

Comme il est délicieux, le contraste avec ce que je suis maintenant... comme maintenant mon esprit paraît net, propre, souple, sain...

Des idées... pas « mes » idées... plus de ce « mes » louche, de ce « mes » inquiétant... des idées comme chacun en a me viennent comme à tout le monde. Je peux sans crainte penser n'importe quoi. Y a-t-il quelque chose qui puisse me faire honte, qui fasse de moi un pauvre être anormal, un paria ? Rien. Absolument rien. J'aurais beau chercher... je cherche, qu'elle vienne donc, si elle veut, cette « idée »... mais rien ne vient... il n'y en a pas... Tiens, j'en vois une qui ressemble à « mes idées » d'autrefois, à celles que je ruminais tristement dans un coin... je l'appelle, la voici : « Papa a mauvais caractère. Papa se fâche pour rien. Papa est souvent d'une humeur massacrate. » Alors ?... Alors quoi ? Je l'ai pensé et cela n'appartient qu'à moi. Je n'ai à en rendre compte à personne. Mais peut-être que j'exagère, que papa... – Peut-être... L'idée a glissé, elle est passée... elles sont discrètes maintenant, les idées, elles ne font que me traverser, elles m'obéissent, c'est moi qui décide de les retenir, de les faire rester le temps qu'il faut, quand il m'arrive d'avoir envie de les examiner, avant de les congédier. Aucune ne peut me faire honte, aucune ne peut m'atteindre, moi. Oh que je me sens bien... Jamais plus ça ne m'arrivera. Jamais...

– Mais si tu étais revenue là-bas ? Es-tu sûre de n'avoir pas redouté, même un seul instant, même très fugitivement que là-bas, auprès de ta mère, ça puisse te reprendre ?

– Je ne le pense pas. Il me semble qu'à ce moment-là, j'ai cru posséder pour toujours une force que rien ne pourrait réduire, une complète et définitive indépendance. (EN, p. 135-137)

L'enfant peut penser librement, *comme tout le monde*. Ce constat implique que ses pensées ne sont pas nécessairement issues d'un conditionnement social. La « honte » de trahir la société, la peur d'être un « paria », terme extrêmement fort puisqu'il désigne une exclusion

radicale de l'individu, l'ont quittée. Il devient alors imaginable, pensable d'atteindre une « complète et définitive indépendance », autrement dit : de devenir un sujet à part entière. La transition est marquante puisqu'elle change le rapport que la fillette commence à établir avec l'autonomie de pensée : elle prend le contrôle sur ses idées, apprend qu'elle n'a « à en rendre compte à personne ». La honte revient à deux reprises dans la séquence. Or, la honte n'existe que dans un contexte social : elle résulte de l'humiliation, de l'atteinte à l'honneur, du non-respect des codes moraux et comportementaux. En choisissant de rencontrer sans juger systématiquement ce déjà-là doxique, l'enfant se permet d'en observer les mécanismes de persuasion, de pouvoir et de séduction, de les questionner, de les remettre en question et, au besoin, de les « congédier », de s'en libérer. Elle prend ainsi une distance qui, pour émaner de l'intellect (puisque'il s'agit d'évaluer, de critiquer), n'en est pas moins aussi émotionnelle (puisque'elle concerne des relations de proximité) : si elle apprend à réfléchir avec le plus d'objectivité possible, si elle refuse de laisser les préjugés prendre le dessus, elle garde néanmoins une place pour l'émotion raisonnée. C'est pourquoi son esprit lui « paraît net, propre, souple, sain ». Le verbe « paraître » est important. Toute réflexion, même celle qui mène à de justes révoltes, est toujours marquée par la société dans laquelle on vit et menacée par le flot des idées reçues. Le verbe « paraît » appelle ainsi à la vigilance.

Évasion par la fiction

La littérature permet à Natacha de s'évader du monde dans lequel elle vit. La fiction lui offre l'occasion de vivre des aventures incroyables librement, sans devoir répondre à

autre chose qu'à son besoin de se laisser porter par le récit. C'est avec impatience qu'elle attend le moment de la lecture :

Voici enfin le moment attendu où je peux étaler le volume sur mon lit, l'ouvrir à l'endroit où j'ai été forcée d'abandonner... je m'y jette, je tombe... impossible de me laisser arrêter, retenir par les mots, par leur sens, leur aspect, par le déroulement des phrases, un courant invisible m'entraîne avec ceux à qui de tout mon être imparfait mais avide de perfection je suis attachée, à eux qui sont la bonté, la beauté, la grâce, la noblesse, la pureté, le courage mêmes... je dois avec eux affronter des désastres, courir d'atroces dangers, lutter au bord de précipices, recevoir dans le dos des coups de poignard, être séquestrée, maltraitée par d'affreuses mégères, menacée d'être perdue à jamais... et chaque fois, quand nous sommes tout au bout de ce que je peux endurer, quand il n'y a plus le moindre espoir, plus la plus légère possibilité, la plus fragile vraisemblance... cela nous arrive... un courage insensé, la noblesse, l'intelligence parviennent juste à temps à nous sauver... (EN, p. 266)

La lecture lui permet d'échapper au cadre familial, de s'isoler pour un moment d'intimité, de lire sans devoir répondre à une quelconque attente scolaire. Elle trouve matière à rêver et à penser dans ce suspense, dans cette invraisemblance, dans ces personnages aux qualités et aux défauts si humains, trop humains. Par tout cela, par les aventures racontées, elle découvre une évasion salutaire. Le romanesque la sort de la médiocrité de sa vie quotidienne. Le rythme de la prose et les longues énumérations montrent combien la fillette est happée par le roman qu'elle lit et donnent à comprendre qu'elle a trouvé dans les personnages livresques une manière de communauté imaginaire autrement plus libre que le milieu qui l'éduque.

« Qu'est-ce qui arrive à Natacha ? » j'entends une amie venue dîner poser tout bas cette question à mon père... mon air absent, hagard, peut-être dédaigneux a dû la frapper... et mon père lui chuchote à l'oreille... « Elle est plongée dans *Rocambole* ! » L'amie hoche la tête d'un air qui signifie : « Ah, je comprends... »

Mais qu'est-ce qu'ils peuvent comprendre... (EN, p. 267)

Une rupture se fait dès lors sentir lorsqu'elle entend les adultes commenter son état : « [m]ais qu'est-ce qu'ils peuvent comprendre... » Sa vision de la lecture entre en opposition avec celle des adultes qui l'entourent. Elle perçoit la condescendance dans le commentaire de l'amie de son père. Son père critique son choix de lecture, mais Natacha n'y accorde que très peu d'importance, car la passion de lire qu'elle découvre dépasse l'impact du jugement de son père sur ce point : « [c]'est de la camelote, ce n'est pas un écrivain, il a écrit... je n'en ai, quant à moi, jamais lu une ligne... mais il paraît qu'il a écrit des phrases grotesques... [...] tu ne vas tout de même pas perdre ton temps... » (EN, p. 265) Ainsi, le père incarne le discours habituel de la critique littéraire : il condamne sans avoir vérifié par lui-même, admoneste sans pouvoir justifier son jugement, excommunie sans avoir lu. Natacha résiste à cette pression et s'abandonne dans la lecture. Elle vient de découvrir une valeur qui n'est ni biaisée ni gouvernée par les idées reçues, un espace intérieur où il est possible d'être pure et sincère, de vivre sans arrière-pensée, d'échapper à ces adultes désillusionnés. Cette valeur conjoint deux éléments : le plaisir et la vie intime.

Dans *Comme un roman*, Daniel Pennac désacralise la lecture et tout ce qui l'entoure. Il énonce divers droits grâce auxquels il déconstruit les idées reçues sur la lecture :

Les droits imprescriptibles du lecteur

1. Le droit de ne pas lire.
2. Le droit de sauter des pages
3. Le droit de ne pas finir un livre.
4. Le droit de relire.
5. Le droit de lire n'importe quoi.
6. Le droit au bovarysme (maladie textuellement transmissible).
7. Le droit de lire n'importe où.
8. Le droit de grappiller.

9. Le droit de lire à haute voix.
10. Le droit de nous taire⁶⁵.

Il importe de noter l'utilisation du terme « imprescriptibles » pour qualifier ces droits, lequel suppose qu'il est impossible d'imposer une quelconque autorité à un lecteur. Ces droits sont pourtant bafoués par l'institution scolaire, littéraire et familiale d'*Enfance*. En effet, chacune de ces instances tente de moduler la manière de lire de l'enfant, lui faisant perdre cette intimité et ce plaisir propres à ces rencontres avec la fiction. Mais la fillette parvient à résister : son bonheur de lire est plus grand et lui permet de graduellement développer une autonomie de pensée. Elle s'offre ce que Pennac appelle une « lecture-cadeau⁶⁶ », c'est-à-dire que sa manière d'aborder ses lectures personnelles n'exige « aucun rempart de connaissances préliminaires⁶⁷ », de ne se faire « poser [aucune] question⁶⁸ », de n'avoir à « accomplir [aucun] devoir⁶⁹ », de « ne pas ajouter un seul mot à ceux des pages lues⁷⁰ », de n'avoir « [p]as de jugement de valeur, pas d'explication de vocabulaire, pas d'analyse de texte, pas d'indication biographique⁷¹ » à fournir. Elle s'autorise ainsi à être entièrement happée par la lecture, à éprouver des sensations multiples sans avoir à les *expliquer*, sans avoir à intellectualiser ce qu'elle trouve dans l'œuvre. Elle trouve ainsi un refuge et une réelle liberté contre toutes les prescriptions sociales, de quelque autoritarisme larvaire ou patent qu'elles émanent.

⁶⁵ Daniel Pennac, *Comme un roman*, Barcelone, Gallimard, Folio, 1992, quatrième de couverture.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 140

⁶⁷ *Ibid.*, p. 140

⁶⁸ *Ibid.*, p. 140

⁶⁹ *Ibid.*, p. 140

⁷⁰ *Ibid.*, p. 140

⁷¹ *Ibid.*, p. 140

Évasion par l'éducation

Natacha découvre bientôt qu'elle peut échapper à l'enfer familial dès son premier jour au lycée Fénelon. Les derniers moments de vacances, vécus sans cadre contraignant et dans une nature sauvage, sont marqués par une liberté nouvelle. Ils ne sont entachés d'aucune manière par la culture maladivement bourgeoise et par ce conformisme malsain qui habitent l'œuvre. Les premières lignes de l'*excipit* respirent le soulagement, le bien-être et la détente. Natacha profite des dernières minutes d'été, étendue dans l'herbe, avant d'aller prendre le tramway. Elle est désormais prête à voir le monde, forte des convictions dernièrement acquises.

Je dévale en courant, en me roulant dans l'herbe rase et drue parsemée de petites fleurs des montagnes jusqu'à l'Isère qui scintille au bas des prairies, entre les grands arbres... je m'agenouille sur son bord, je trempe mes mains dans son eau transparente, j'en humecte mon visage, je m'étends sur le dos et je l'écoute couler, je respire l'odeur de bois mouillé des énormes troncs de sapins écorcés portés par son courant et qui ont échoué près de moi dans les hautes herbes... je colle mon dos, mes bras en croix le plus fort que je peux contre la terre couverte de mousse pour que toutes les sèves me pénètrent, qu'elles se répandent dans tout mon corps, je regarde le ciel comme je ne l'ai jamais regardé... je me fonds en lui, je n'ai pas de limites, pas de fin.

Le brouillard qui monte jusqu'à l'hôtel, recouvre les prés, emplit la vallée, est bienfaisant, il adoucit, il rend moins douloureuse la fin des vacances... Sa fraîcheur, sa grisaille me stimulent, elles fortifient mon impatience d'affronter enfin ce qui m'attend à la rentrée, cette « nouvelle vie » au lycée Fénelon, on m'a dit qu'on y travaille tellement, que les professeurs y sont très exigeants, tu verras, les premiers temps risquent d'être difficiles, ça te changera de l'école primaire...

Enfin un matin très tôt, Véra me conduit jusqu'à l'angle de l'avenue d'Orléans et de la rue d'Alésia où s'arrête le tramway Montrouge-Gare de l'Est... Elle m'aide à escalader le marchepied, elle se penche vers la portière et elle dit au contrôleur : « Soyez gentil, c'est la première fois que 'la petite' prend le tramway toute seule, rappelez-lui de descendre au coin du boulevard Saint-Germain... », elle me dit encore une fois de faire bien attention, je la rassure d'un geste et je vais m'asseoir sur la banquette en bois sous les fenêtres, mon lourd cartable neuf bourré de cahiers neufs et de nouveaux livres, posé par terre

entre mes jambes... Je me retiens de bondir à chaque instant, je me tourne d'un côté et de l'autre pour regarder les rues à travers les vitres poussiéreuses... c'est agaçant que le tramway s'attarde tant à chaque arrêt, qu'il ne roule pas plus vite...

Rassure-toi, j'ai fini, je ne t'entraînerai pas plus loin...

– Pourquoi maintenant tout à coup, quand tu n'as pas craint de venir jusqu'ici ?

– Je ne sais pas très bien... je n'en ai plus envie... je voudrais aller ailleurs...

C'est peut-être qu'il me semble que là s'arrête l'enfance... Quand je regarde ce qui s'offre à moi maintenant, je vois comme un énorme espace très encombré, bien éclairé...

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... (EN, p. 275-277)

Le premier paragraphe étonne par ses nombreuses références à la nature et par le liant apaisé de la prose. En effet, le récit avait habitué le lecteur à des phrases courtes, nerveuses et simples. Or, quatre phrases seulement constituent l'ensemble du paragraphe, dont trois se terminent par ces points de suspension caractéristiques de l'écriture de Sarraute. Le spécialiste absolu des points de suspension est sans contredit Louis-Ferdinand Céline. Chez ce dernier, le point de suspension rythme l'écriture et conditionne la lecture en cela qu'il oblige le lecteur à s'arrêter sur le sens de certaines idées, à combler ce que le texte ne dit pas :

On voit bien qu'en tant qu'outil de ponctuation le point est un symbole mais contextualisé dans l'écrit de Céline, la répétition du point en point de suspension produit un rythme dans le texte, dont la valeur n'est ni prosodique ni logiquement attendue. Le point de suspension crée des espaces de retenue qui introduisent du blanc dans le texte [...] L'usage que Céline fait du point de suspension écarte les idées entre elles sans les effacer, introduit la possibilité pour le lecteur de combler ces espaces vacants d'autres images issues du texte ou peut-être même de l'histoire personnelle du lecteur. C'est un possible

d'images que ne permet pas le point qui, en désignant la fin, crée une urgence pour la phrase suivante⁷².

Les points de suspension ne jouent pas le même rôle chez l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* et chez l'auteure du *Planétarium*. Dans la prose de celle-ci, ils traduisent ce qui ne se dit pas, ce qui est ailleurs et sont activés dans du monologue intérieur pour présenter une pensée en bord de rupture et la difficulté à dire. Alors que le lecteur célinien doit à tout coup remplir un vide, le lecteur sarrautien, lui, est en équilibre instable, impondérable au-dessus d'un creux. Par là se donnent à sentir l'inconfort lié à la mémoire de l'intime et le sentiment d'incomplétude né de l'impossibilité à exprimer ce qui est vécu par les sens et les émotions.

Dans l'*excipit* d'*Enfance*, le vocabulaire est plus riche et imagé que dans le reste du texte, ce qui contribue à magnifier le moment d'extase que vit la narratrice. L'Isère, une rivière du Sud-Est de la France, « scintille », l'eau y est « transparente », l'herbe est pleine de « petites fleurs des montagnes ». C'est un paysage idyllique qui est décrit, l'occasion d'un dernier moment de liberté naïve avant d'affronter ce nouveau défi que sera le lycée Fénelon. La narratrice affirme n'avoir « pas de limites, pas de fin », signe qu'elle a rompu avec le conformisme étouffant qui était naguère son lot et qui est symbolisé par la métonymie des « épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont ». Pourtant, si les derniers souvenirs « intacts » ont été travaillés dans le récit et si la sortie de l'enfance est positive, ce qui l'attend au lycée s'annonce comme une nouvelle épreuve. C'est un autre type de conformisme qu'il faudra combattre dans l'institution scolaire supérieure. C'est

⁷² Francesca Caruana. « Le point : un argument en faveur de l'iconicité sémiotique » dans *Recherches sémiotiques*, 33(2013/1-2-3), p. 210.

pourquoi *Enfance* se termine sur quelques derniers moments de liberté pure, gagnés de haute lutte.

L'usage des verbes « dévale », « courant », « roulant », « agenouille », « trempe », « humecte », « étends », « écoute », « respire », « colle », « peux », « regarde », « fonds » témoignent du sentiment de liberté qui traverse la jeune fille. Tout le passage est écrit sur le mode d'un double mouvement, intérieur et extérieur, qui finit par n'en faire qu'un. Toutefois, ce cinétisme évolue. En effet, alors que les trois premiers verbes indiquent une grande vitesse, les suivants mènent quasiment la narratrice vers un état de transe. Ses cinq sens sont sollicités, et leur acuité est décuplée par l'expérience qu'elle vit. Le temps se dilate lorsqu'elle s'agenouille et s'abreuve à l'eau de la rivière, dans une position qui rappelle celle de la prière. Le moment est sacré. C'est un véritable rituel individué qui a lieu, avec quelque chose de païen dans l'échange entre la terre et le corps, même si la disposition de ce dernier mime celle du corps du Christ : « mes bras en croix le plus fort que je peux contre la terre couverte de mousse pour que toutes les sèves me pénètrent, qu'elles se répandent dans tout mon corps » (EN, p. 275). Cette motivation sacrale de l'énoncé indique que c'est une véritable révélation qui a eu lieu, ce que confirme la phrase de conclusion, habitée par quelque mysticisme laïque : « je regarde le ciel comme je ne l'ai jamais regardé... je me fonds en lui, je n'ai pas de limites, pas de fin » (EN, p. 275). Les mots du discours religieux sont repris, mais sont dévoyés de leur usage habituel. La coutume ancienne désignait la fin de l'enfance comme « le passage à l'âge de raison ». La religion a épousé ce schéma et s'en est en quelque sorte emparé – rivalisant avec l'école – : la « deuxième communion » et le rituel de « confirmation » signalaient ce passage à autre

chose. Les propos tenus sur l'école sous-entendent que la jeune fille ne sera pas capable de soutenir le rythme du Lycée Fénelon (« tellement », « très exigeants », « difficiles », « changera »), mais qu'elle s'y fera à la longue, qu'elle finira par entrer dans le moule. Le « on » utilisé pour rapporter ces propos est le pronom même de la voix doxique, c'est-à-dire de l'opinion reçue. Mais la jeune fille est prête à « affronter » le défi qui s'en vient. L'*excipit* conclut donc malgré tout le roman sur une note d'espoir, sur la possibilité d'être maître de son avenir. L'enfance malmenée et manipulée étant maintenant terminée, un nouveau chemin s'ouvre devant elle, avec de nouvelles embûches. Au moins la révolte entrevue dans l'enfance l'aura-t-elle munie de quelques outils critiques pour affronter les normes sociales dont le lycée assure, dit-on, la reconduction, et l'un de ses outils majeurs, sinon le plus important, s'appelle *la littérature*.

Conclusion

Durant plusieurs décennies⁷³, les événements de Mai 68 ont eu des conséquences retentissantes sur le devenir de nombreuses sphères de la vie sociale, culturelle, économique et politique. Légalisation du divorce, libération sexuelle, libération de la parole et des images, transformation du statut social de l'enfant, avancées syndicales, émancipation des femmes, droit à l'éducation, réduction des inégalités, reconnaissance de la liberté de parole et d'opinion, abolition de la peine de mort,... La liste des changements pourrait être bien plus longue, et leurs effets peuvent ironiquement se mesurer au fait qu'un politicien comme Nicolas Sarkozy a axé ses deux campagnes présidentielles de 2007 et de 2012 sur un rejet ostensible de l'héritage de 68⁷⁴.

Publiée en 1983, *Enfance* se place dans la continuité de l'esprit de contestation qui anima « Soixante-huit ». Témoin et victime des inégalités, Natacha agit à sa manière et selon ses forces pour changer sa condition d'être opprimé. Sa complexion intérieure même la pousse à refuser l'aliénation autoritariste. À de nombreux moments, elle questionne avec sagacité et ténacité toute propension à interdire. Sa volonté de devenir un être autonome et

⁷³ L'onde de choc de « Mai » garde toute sa force jusqu'à l'avènement d'un déficit de croyance dans les grands récits de légitimation (dont Jean-François Lyotard fera le signe même de la « postmodernité » dans *La condition postmoderne*). Certains historiens et politologues prennent plutôt pour balise le changement de cap socio-économique effectué par François Mitterrand en 1983, deux ans après sa prise de pouvoir (cf. Serge Bernstein, Pierre Milza et Jean-Louis Bianco [dir.], *Les années Mitterrand, les années du changement, 1981-1984*, Paris, Perrin, 2001, 973 p.). Si cette périodisation est défendable au niveau macro-idéologique, il reste que certains acquis de *Mai 68* ont eu une postérité de plus longue haleine ; ce fut particulièrement le cas dans les domaines de l'éducation, de la famille, du statut de la femme, du couple et de la mise en question des multiples formes d'autoritarisme léguées par la tradition et par le gaullisme.

⁷⁴ Sur le lien de *Mai 68* à l'autorité, voir particulièrement Alain Touraine (*Le Communisme utopique : le mouvement de Mai 1968*, Paris, Seuil, 1968), Hervé Hamon (*L'Esprit de Mai 68*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2018), Hervé Hamon et Patrick Rotman (*Génération, les années de rêve*, Paris, Seuil, 1987), Patrick Rotman (*Mai 68 raconté à ceux qui ne l'ont pas vécu*, Paris, Seuil, 2008) et Jacques Wajnsztein (*Mai 68 à Lyon. Retour sur un mouvement d'insubordination*, La Bauche, Éditions À plus d'un titre, 2018).

libre, sa capacité à remettre en question les hiérarchies et sa manière anticonformiste d’agir font d’elle un personnage fort. Dès l’*incipit*, le texte expose ces caractéristiques qui font qu’elle s’oppose à l’autorité parentale (père, tutrice d’allemand), au conservatisme littéraire culturel et social (symbolisé par la soie du canapé) et à toute injonction (jugée) aliénante. Tous ces éléments invitent à conclure à l’existence d’un rapport de compossibilité entre la mouvance idéologique de Mai 68 et le roman sarrautien. Mais un rapport de compossibilité n’est pas synonyme de copie ou d’équivalence. *Enfance* effectue bel et bien un travail singulier sur cet héritage de discours et de représentations qui squatte l’imaginaire social des « trente glorieuses ». Ce travail critique a deux aspects, intrinsèquement liés l’un à l’autre. Premièrement, le texte de Sarraute renouvelle la forme du roman d’apprentissage, moins par la présence d’un sujet lesté d’un double et par la dualité mémorielle (enfant/adulte) mises en place, que par sa façon de pousser à sa limite ce curieux paradoxe : ce récit d’apprentissage repose tout entier sur la nécessité de désapprendre. Deuxièmement, si *Enfance* corrèle diverses formes d’oppression (de la mère, du père, du milieu, de la gouvernante, d’une doxa insinuante), il a la particularité de les montrer à l’œuvre dans les langages de la vie intime et privée. Le lieu de *Mai 68*, c’est la rue, la ville, le social à ciel ouvert, avec des chants, des explosions, des slogans. L’espace de Natacha, c’est une chambre, un salon, une pièce de restaurant, avec des bribes de conversation, des confidences, des maximes à demi-mot. C’est là une façon singulière de montrer que, désormais, les enfants ont une voix et leurs actions une portée, et ce n’est pas rien que de mettre cette voix et cette portée à l’actif d’une femme qui fut naguère une petite fille.

L'étude que nous avons menée pourrait amorcer une recherche de plus grande envergure sur l'ensemble des romans de Nathalie Sarraute, dont il semble bien qu'ils ont pour point commun fondamental de procéder à la critique des multiples types d'autorité et d'autoritarisme développés dans une société donnée (la société française en l'occurrence). Les quelques brefs commentaires de lecture qui suivent, malgré leur caractère très provisoire, donneront une idée des voies qu'une telle recherche pourrait explorer.

Martereau est publié en 1953, trente ans avant *Enfance*. Sur le plan qui nous occupe, la différence est énorme. L'*incipit* de ce roman souligne immédiatement la violence de la domination financière et sociale imposée aux femmes. Et cette domination semble éternellement reconduite : la fille est ici une pure et simple reproduction de sa mère. Toute velléité d'émancipation est violemment combattue par l'homme et par un sexisme qui occupe totalement (exception faite de petites zones protégées) l'imaginaire social. La répression passe systématiquement par l'argent : largement exclue du monde du travail, à quelques professions stéréotypées près (ouvrières du textile, vendeuses ou caissières, femmes « d'ouvrage »), la femme n'a aucun droit sur le plan socio-économique. Les rôles et les pratiques sont répartis de façon sexuellement sectaire et, si le roman parvient à montrer cette discrimination, il ne laisse guère place à l'espoir d'une amélioration⁷⁵. L'univers qu'il décrit est celui du monde du travail et le texte pointe les mécanismes de

⁷⁵ On notera que cette répartition discriminatoire des rôles restera présente sur certains plans en *Mai 68*. En effet, les femmes et les hommes n'y jouaient pas nécessairement le même rôle. Lorsqu'un couple voulait par exemple s'impliquer dans le mouvement ouvrier, il lui fallait choisir lequel de ses deux membres irait travailler (pour continuer à avoir un salaire) et lequel des deux irait manifester. Plus souvent qu'autrement, l'homme partait en grève et la femme allait travailler. Celle-ci s'attirait ainsi les représailles des grévistes qui lui lançaient des pièces de monnaie et lui reprochaient de se prostituer en allant travailler. L'inégalité homme/femme subsistait ainsi dans ce mouvement qui se voulait pourtant égalitaire. Inscrit sur une affiche qui mettait en scène une femme jetant un pavé, le slogan « La beauté est dans la rue », bien qu'il ait été armé de bonnes intentions, réduisait encore la femme à sa beauté.

domination du capitalisme en analysant les rapports entre ses différents acteurs : le travailleur acharné (l'oncle), le « touche-à-tout » (Martereau), le rêveur passif (le neveu), la femme en quête d'autonomie, la jeune fille imbue d'elle-même. Chaque personnage est une manière de type. L'oncle, par exemple, reconduit une représentation conservatrice du travailleur dans la mesure où il le montre satisfait et inconscient de l'aliénation qu'il subit. Parmi les moyens utilisés pour montrer des travailleurs immatures ou peu lucides figure leur comparaison avec les femmes et les enfants. Le texte traduit les procédures de hiérarchisation par un déséquilibre au niveau des prises de parole : les personnages « forts » accaparent le discours et oppriment les personnages plus « faibles ».

Ce sont les usages sociaux de la langue qui sont au centre du *Planétarium* (1959), souvent tenu pour un hapax romanesque et qualifié de « roman sur le rien » alors qu'il accompagne le « linguistic turn » de Bergmann (1953) et Rorty (1967). Ce texte s'intéresse en effet aux manipulations langagières, à la conversation et aux modes de communication, y compris dans leurs effets pragmatiques. Très dense, l'écriture montre que les codes sociaux sont à l'origine d'une angoisse persistante chez les gens. Les personnages vivent une insécurité perpétuelle ; ils se sentent constamment menacés d'une atteinte à leur réputation. Leur perception de l'autre est souvent biaisée par une interprétation erronée des conversations. Ce qui fait tout l'intérêt du roman, c'est la description tenace de la lutte que chacun mène pour prendre le pouvoir sur son voisin. Les codes sociaux sont des cartes qu'il faut jouer stratégiquement pour ne pas perdre la face devant l'autre et pour conserver un statut social toujours déjà perçu comme fragile. Dans un tel climat général, les relations interindividuelles ne peuvent être que complexes, tendues et potentiellement pathogènes,

ainsi que le montrent par exemple les échanges entre Alain Guimier et Gisèle Guimier ou le cas de Germaine Lemaire, figure prestigieuse du milieu littéraire et modèle de femme forte et accomplie, qui voit sa réputation malmenée et subit une terrible chute à la fin du roman. Cette Germaine Lemaire fait penser à Martereau : tous deux représentent un idéal qui se décompose pièce par pièce à mesure que le texte avance. Jennifer Willging remarque que la préoccupation principale des écrivains fictifs dépeints par Sarraute est liée au besoin de saisir une réalité qui appartient pour eux à « l'inconnu, [à] l'invisible⁷⁶ » :

Most of the anxieties and desires that assail Sarraute's writer are common to all of her characters, who must carefully navigate their way through a churning sea of collective and most often threatening tropisms, but some are indeed specific to writers. A less worldly desire than that for the recognition and approval of his fellow writers, but one that is equally anxiety-provoking, is, as noted, a desire to capture alive in his writing a reality that remains unnoticed by others⁷⁷.

Forte de quoi, Willging soutient qu'il existe chez Sarraute du pré-langage et un langage, mais qu'il n'est rien chez elle qui pourrait être « sans langage ». Tout est langue et s'il existe une telle chose que la réalité, ce ne peut être que le résultat d'un mariage compliqué entre ce qui est arrivé et du langage qui est toujours déjà là.

Pour sa part, *Les Fruits d'Or* (1963) a les goûts littéraires pour thème principal. Le roman montre que la vie littéraire use du vocabulaire de la loi et de la religion dans la pratique coutumière de ses rituels d'évaluation. Le petit monde des lettres et des lettrés a ses codes et cultive un dogme auquel doivent sacrifier ceux qui veulent faire partie du jeu. Le critère de bon goût, bien qu'il repose sur une logique très douteuse, fait office d'autorité dans le cercle littéraire décrit par le texte. Les membres de ce clergé contestent le statut des

⁷⁶ Nathalie Sarraute, « Nouveau roman et réalité ». *Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruxelles, 1963, p. 432.

⁷⁷ Jennifer Willging, *Telling anxiety : anxious narration in the work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute and Anne Hébert*, Toronto, Université de Toronto, 2007, p. 124.

auteurs établis (Rimbaud, par exemple) en montrant que leur sacralisation provient de circonstances féroce­ment aléatoires. Dans cet univers peu aéré, le besoin absolu d'appartenir à un groupe et de satisfaire ses attentes rend toute discussion véritable impossible. L'instance narratoriale, absorbant une multiplicité de voix, ne cesse de montrer que, lorsqu'un personnage tente de se faire entendre d'une manière personnelle, il est rapidement rabroué et/ou exclu du cercle. Le but de chaque conversation est d'anéantir toute forme d'individualité et d'entretenir un vivre-ensemble strictement panurgique, bouffi d'arguments d'autorité sur le plan de la communication. Ann Jefferson a bien vu que le vocabulaire du sacrilège et de l'orthodoxie envahit la prose jusqu'en ses moindres recoins et que les relations interindividuelles n'ont pour base dans *Les Fruits d'Or* qu'un choix entre hérésie et dogme⁷⁸. Le cercle est donc divisé en deux camps : les tenants de l'ordre établi et ceux qui veulent le renverser. Jefferson analyse la parodie du langage de la critique à laquelle s'attelle le texte comme une machine à en dévoiler le caractère oppressif, insensé et mystifiant. Et de donner pour exemple de ce discours jargon­neux cet extrait du roman : « Oui. Évidemment. Il y a là un envol qui abolit l'invisible en le fondant dans l'équivoque du signifié...⁷⁹ », ainsi que cette phrase : « Les arguments d'autorité. Rien d'autre. Jamais aucun contact vrai, aucun sentiment spontané⁸⁰. »

Au vu de ces trois brèves présentations de *Martereau*, du *Planétarium* et des *Fruits d'or*, il apparaît clairement que la mise en question de multiples formes d'autorité et d'autoritarisme est une constante dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute. Par là,

⁷⁸ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*, Cambridge, Université de Cambridge, 2000, p. 126.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 128.

cette œuvre qui dialogue, peut-être sans le savoir, avec la pensée d'Hannah Arendt et son constat célèbre : « l'autorité a disparu du monde moderne » (*La crise de la culture*), est aussi très contemporaine. La critique littéraire actuelle n'a-t-elle pas en effet de cesse de décrire des personnages qui s'avancent « dans un monde sans repère », ce qui ne signifie peut-être pas – au contraire – que l'autorité a disparu ? Elle a sans doute pris de nouvelles formes.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus primaire

1.A. TEXTE A L'ETUDE

SARRAUTE, NATHALIE. *Enfance*. France, Gallimard, 1983, 277 p.

1.B. Autres textes considérés

ATWOOD, MARGARET. *La servante écarlate*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1985, 522 p.

BARTHES, ROLAND. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977, 280 p.

DE SAINT-DENYS GARNEAU, HECTOR. *Regards et jeux dans l'espace*. Montréal, Bibliothèque québécoise, 1949 [1993], 87 p.

ERNAUX, ANNIE. *Mémoire de fille*. France, Gallimard, Folio, 2016, 165 p.

GARY, ROMAIN. *La promesse de l'aube*. Paris, Gallimard, 1960, 456 p.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *L'inhumain : Causeries sur le temps*. Paris, Klincksieck, 2014, 201 p.

MAVRIKAKIS, CATHERINE. *Ce qui restera*. Montréal, Éditions Québec/Amérique, « Collection III », 2017, 125 p.

MAKEPEACE THACKERAY, WILLIAM. *Vanity Fair*. 1848. Disponible en ligne : <http://www.gutenberg.org/files/599/599-h/599-h.htm>

PENNAC, DANIEL. *Chagrin d'école*. Barcelone, Gallimard, Folio, 2007, 298 p.

_____. *Comme un roman*. Barcelone, Gallimard, Folio, 1992, 198 p.

PROUST, MARCEL. *Du côté de chez Swann*. Paris, GF Flammarion, 1987, 678 p.

SARRAUTE, NATHALIE. *Le planétarium*. France, Gallimard, 1959, 251 p.

_____. *Les fruits d'or*. Paris, Gallimard, 1963, 227 p.

_____. *Martereau*. Paris, Gallimard, 1972, 256 p.

_____. « Nouveau roman et réalité », dans *Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruxelles, 1963, p. 432.

II. Bibliographie secondaire

2.A. Sociocritique ; théorie, histoire et critique littéraire

ANGENOT, Marc. *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*. Bruxelles, Labor, 1986, 202 p.

BAKHTIN, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

BOULIANE, CLAUDIA ET PIERRE POPOVIC (dir.). *La V^e république des Goncourt. Discours social*, n° 30 (2008), 193 p.

- COLLECTIF. « Repenser le réalisme », *Cahiers de Sociocritique*, Coll. « Chantiers », n° 1, 2015, 36 p.
- DAVID, SYLVAIN ET PIERRE POPOVIC (dir.). *Les exceptions françaises. Études françaises*, vol. 47, n° 1 (2011), 196 p.
- DENIS, BENOIT ET PIERRE POPOVIC (dir.). *Une cité entre deux mondes. La ville dans les arts et la littérature en France de 1958 à 1981*. Montréal, Nota Bene, 2015, 223 p.
- CLAUDE DUCHET, « Introductions. Positions et perspectives », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 220 p., pp. 3-8, p. 4.
- DUCHET, CLAUDE. « Pour une sociocritique ou Variations sur un incipit », dans *Littérature*, n° 1, 1971, p. 5-14.
- DUGAS-PORTES, FRANCINE. « Richard N. Coe, explorateur du récit d'enfance », dans *Le récit d'enfance en question*. Paris, Cahiers de Sémiotique Textuelle 12, 1996, 257 p., pp. 225-226.
- HAMON, PHILIPPE. *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris, Presses universitaires de France, 1984, 227 p.
- HIMY-PIERI, LAURE. « Histoire d'enfances, histoire de l'enfance » dans *Le Récit d'enfance et ses modèles* [en ligne]. Caen : Presses universitaires de Caen, 2003 (généré le 07 septembre 2018). Disponible en ligne : <<http://books.openedition.org/puc/10011>>. ISBN : 9782841338009. DOI : 10.4000/books.puc.10011.
- MAAZOUZI, DJEMAA ET NELLY WOLF (dir.). *La France des solidarités. Revue des sciences humaines*, n° 320 (octobre/décembre 2015), 208 p.
- MANIFESTE DU CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE EN SOCIOCRIQUE DES TEXTES. Disponible en ligne : <http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html>
- PAYEN, JEAN-CHARLES. *L'enfance occultée : note sur un problème de typologie littéraire au Moyen-Âge* dans *L'enfant au Moyen Âge : Littérature et civilisation* [en ligne]. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1980 (généré le 08 février 2018). Disponible en ligne : <<http://books.openedition.org/pup/2712>>. ISBN : 9 782 821 835 900. DOI : 10,400 0/books.pup .2712.
- POPOVIC, Pierre. *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*. Montréal, Le Quartanier, 2013, 314 p.
- _____. «La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir», dans *Pratiques*, n° 151/152 (2011), p. 7-38.
- _____. *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*. Montréal, PUM, 2008, 377 p.
- _____. *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*. Candiac, Éditions Balzac, 1992, 455 p.
- PROVENZANO, FRANÇOIS ET SARAH SINDACO (dir.). *La Fabrique du Français moyen*, Bruxelles, Le CRI/CIEL, p. 65-77.
- ROBIN, Régine. *Le Mal de Paris*. Paris, Stock, 2014, 288 p.
- _____. *Les derniers pas du flâneur*. Paris, Stock, 2009, 397 p.
- ROSEN, ELISHEVA. « Le récit d'enfance » dans *La politique du texte : enjeux sociocritiques*. France, Presses universitaires de Lille, 1992, 277 p.
- ROY, MAX. « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », dans *Protée*, 36 (2008/3), p. 47-56.

VERCIER, BRUNO. « Le mythe du premier souvenir et sa place dans le récit : Pierre Loti, Michel Leiris », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nov.-déc. 1975, p. 1029-1046.

WOLFF, NELLY (dir.). *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981). Littérature, cinéma, presse, politique*. Paris, Classiques Garnier, 2011, 291 p.

2.B. Ouvrages généraux (histoire, politique, sociologie, linguistique)

ARENDT, HANNAH. *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*. Paris, Gallimard, 1972, 380 p.

ARNAUD, SABINE. *L'invention de l'hystérie au temps des Lumières (1670-1820)*. Paris, Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 2014, 343 p.

AUDUREAU, WILLIAM. « « Con », « hystérique », « vertu »... Ces mots français à l'étymologie sexiste », *Le Monde*, 2018 (généré le 9 mai 2018). Disponible en ligne : <https://www.lemonde.fr>

BERNSTEIN, SERGE, PIERRE MILZA ET JEAN-LOUIS BIANCO [DIR.]. *Les années Mitterrand, les années du changement, 1981-1984*, Paris, Perrin, 2001, 973 p.

BOZON, MICHEL. « Les femmes et l'écart d'âge entre conjoints : une domination consentie. I. Types d'union et attentes en matière d'écart d'âge », dans *Population*, n° 2, (1990a), p. 565-602.

_____. *Vie quotidienne et rapports sociaux dans une petite ville de province : la mise en scène des différences*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1984, 300 p.

CAPDEVIELLE, JACQUES ET RENE MOURIAUX. *Mai 68, L'entre-deux de la modernité : Histoire de trente ans*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1988, 317 p.

CARUANA, FRANCESCA. « Le point : un argument en faveur de l'iconicité sémiotique » dans *Recherches sémiotiques*, 33(2013/1-2-3), p. 205-219.

COENEN-HUTHER, JOSETTE. « Dominance et égalité dans les couples. Un réexamen de la théorie des ressources à la lumière de sous-cultures familiales », dans *Cahiers du Genre*, vol. 30, n° 1, 2001, p. 179-204.

COMBES, PATRICK. *Mai 68, les écrivains, la littérature*. Paris, L'Harmattan, 2008, 325 p.

DE CERTEAU, MICHEL. *L'invention du quotidien I*. Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990, 349 p.

DE SINGLY, FRANÇOIS. *Sociologie de la famille contemporaine*. Paris, A. Colin, 2007 [3ed], 128 p.

DUVERGER, TIMOTHÉE. *La modernité relationnelle : une autre histoire de la France de 1968 à nos jours*. Alfortville, France : Ère, 2013, 151 p.

FOUCAULT, MICHEL. *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1971, 81 p.

_____. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975, 360 p.

GOFFMAN, ERVING. *La mise en scène de la vie quotidienne (vol. 1)*. Paris, Les Éditions de minuit, 1973, 255 p.

_____. *La mise en scène de la vie quotidienne (vol. 2)*. Paris, Les Éditions de minuit, 1973, 372 p.

_____. *L'arrangement des sexes*. Paris, La Dispute, 2002, 115 p.

GUARRIGUE, EMMANUEL. *L'adolescence, sa culture et ses valeurs après Mai 68*. Paris, L'Harmattan, 2015, 235 p.

- HAMON, HERVE. *L'Esprit de Mai 68*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2018, 192 p.
- HAMON, HERVE ET PATRICK ROTMAN. *Génération, les années de rêve*, Paris, Seuil, 1987, 624 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE (1992) citée par Dominic, Picard « Introduction » dans *Politesse, savoir-vivre et relations sociales*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2007, p. 3-10. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/politesse-savoir-vivre-et-relations-sociales--9782130559801.htm-page-3.htm>
- KOJEVE, ALEXANDRE. *La notion de l'autorité*. Paris, Gallimard, 2004 [1942], 204 p.
- MOUNGA, BAUVARIE. « Le point de ... » [en ligne]. 2016 (généré le 24 février 2016). Disponible sur Internet : https://www.nonfiction.fr/article-8120-le_point_de_.htm
- O. BLOOD, ROBERT JR. ET DONALD M. WOLFE. *Husbands and Wives : dynamics of married living*. Illinois, The Free Press of Glencoe, 1960, 293 p.
- RICŒUR, PAUL. « L'autorité en question », conférence prononcée au Forum universitaire de l'Ouest Parisien, 1999, [En ligne : <https://youtu.be/8LL8VhR5L7Q>]
- ROTMAN, PATRICK. *Mai 68 raconté à ceux qui ne l'ont pas vécu*, Paris, Seuil, 2008, 168 p.
- TOURAINÉ, ALAIN. *Le Communisme utopique : le mouvement de Mai 1968*, Paris, Seuil, 1968, 313 p.
- VINETTE, SOPHIE. « Image corporelle et minceur : à la poursuite d'un idéal éluif ». *Reflète*, 7(1), p. 129–151.
- WAJNSZTEJN, JACQUES. *Mai 68 à Lyon. Retour sur un mouvement d'insubordination*, La Bauche, Éditions À plus d'un titre, 2018, 182 p.

2.C. Études spéciales portant directement sur l'œuvre de Nathalie Sarraute

- ADERT, LAURENT. *Les mots des autres : (lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget) : essai*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, 301 p.
- A. HARGER-GRINLING, VIRGINIA. *Alienation in the new novel of France and Quebec : an examination of the works of Nathalie Sarraute, Michel Butor, Robbe-Grillet, Gérard Bessette, Jean Basile, and Réjean Ducharme*. Fredericton, York Press, 173 p.
- ANTHONY, SARAH MARIE-MADELEINE. *Les figures de la répétition intratextuelle chez Nathalie Sarraute : Leitmotive, clichés, lieux communs, topoï et stéréotypes* [Thèse de doctorat]. [Toronto]. Université de Toronto. 2012.
- ARENDE, HANNAH. « *Les Fruits d'Or* : Nathalie Sarraute », *Les Cahiers du GRIF*, vol. 33, n° 1, 1986, p. 16-28.
- BENARD, JOHANNE. « Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute » dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 33, 2003, p. 78-90.
- BUADZE, NINO. « *Les Fruits d'Or* de Nathalie Sarraute : De nouvelles perspectives pour la communication humaine », Géorgie, Université d'État Akaki Tsérétéli de Koutaïssi, p. 139-148.
- BESSIERE, JEAN. *L'Autre du roman et de la fiction*. Paris, Lettres modernes, 1996, 224 p.
- BOUE, RACHEL. *Nathalie Sarraute : la sensation en quête de parole*. Paris, L'Harmattan, 1997, 208 p.
- BUG, STEPHANIE. *L'image du romancier dans les trois premiers romans de Nathalie Sarraute*. Montréal, Université de Montréal, 1990, 124 p.

- B. WUNDERLI-MÜLLER, CHRISTINE. *Le thème du masque et les banalités dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*. Zurich, Juris, 1970, 112 p.
- CHARIEYRAS, SARAH. *Le dit et le non-dit dans L'Usage de la Parole de Nathalie Sarraute*. Caen, Lettres modernes Minard. 2006. 97 p.
- MINOQUE, VALERIE ET SABINE RAFFY. *Autour de Nathalie Sarraute : actes du Colloque international de Cerisy-la-Salle des 9 au 19 juillet 1989*. Paris, Les Belles lettres, 1995, 262 p.
- DE COURSON, NATHALIE. « Nathalie Sarraute, écrivain du toucher », dans *Poétique*, 2008/4 (n° 156), p. 473-82.
- DIVER, RUTH. *Enfants russes, écrivains français*. Paris, Honoré Champion, 2013, 514 p.
- EIGENMANN, ERIC. *La parole empruntée : Sarraute, Pinget, Vinaver : théâtres du dialogisme*. Paris, L'Arche, 1996, 255 p.
- GLEIZE, JOËLLE ET LEONI, ANNE. *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle : actes du colloque international, janvier 1996, Université de Provence*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, 125 p.
- GODEAU, FLORENCE (dir.). *Poétiques du récit d'enfance : Benjamin, Nabokov, Sarraute*. Paris, PUF, 2012, 162 p.
- HENROT, GENEVIEVE. *L'usage de la forme : essai sur Les fruits d'or de Nathalie Sarraute*. Padova, Unipress, 2000, 136 p.
- JORUNN SVENSON, GJERDEN. *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute : le paradoxe du sujet*. Paris/Oslo, L'Harmattan/Solum Forlag, 2007, 252 p.
- JUBINVILLE, YVES. *Les voix-es de l'enfance : « Lecture textuelle d'Enfance de Nathalie Sarraute »*. Montréal, Université de Montréal, 1993, 134 p.
- LEJEUNE, PHILIPPE. « L'ère du soupçon » dans *Cahiers de Sémiotique Textuelle 12* (« Le récit d'enfance en question »), 1996, 257 p.
- POULIN, ISABELLE. *Écritures de la douleur : Dostoïevski, Sarraute, Nabokov : essai sur l'usage de la fiction*. Paris, Éditions Le Manuscrit, 2006, 353 p.
- S. NEWMAN, ANTHONY. *Une poésie des discours : essai sur les romans de Nathalie Sarraute*. Genève, Droz, 1976, 200 p.
- TISON-BRAUN, MICHELINE. *Nathalie Sarraute, ou La recherche de l'authenticité*. Paris, Gallimard, 1971, 251 p.
- TOTH, NAOMI. *L'écriture vive : Woolf, Sarraute, une autre phénoménologie de la perception*. Paris, Classiques Garnier, 2016, 355 p.
- VERDRAGER, PIERRE. *Le travail à l'œuvre : place et valeur du travail dans la création et la réception de la littérature dans La réception de la littérature par la critique journalistique : le cas de Nathalie Sarraute*. 1999, Thèse, Université Paris III.
- WAHL, PHILIPPE. *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase*. Lyon, Presses Universitaires 2003, 285 p.
- WILLGING, JENNIFER. *Telling anxiety : anxious narration in the work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute and Anne Hébert*. Toronto, University of Toronto, 2007, 261 p.

2.D. Divers

- MOLINIE, GEORGES. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris, Le Livre de Poche, 1992, 345 p.
-