

## *Enfance* : de Tolstoï à Sarraute Référence, déférence, différences

Hommage à Nathalie Sarraute décédée le 19 octobre 1999

Les œuvres de Tolstoï (1852) et de Nathalie Sarraute (1983) arborent le même titre à valeur à la fois personnelle et généralisante : *Enfance*, se déroulent dans le même milieu (bourgeoisie russe internationale), et font apparemment toutes deux partie du genre de l'autobiographie romancée quelles que soient les réticences de Sarraute vis à vis de cette étiquette<sup>1</sup>.

Elles ont la même vocation *a priori* : écrire « sans juger », écrire contre Balzac et donner un portrait authentique de l'enfance. Mais Sarraute n'écrit-elle pas à la fois contre Balzac et contre Tolstoï ? Elle fait en effet allusion à ce dernier dans son autobiographie également romancée<sup>2</sup>, mais par un traitement radicalement différent du matériau russe, n'émet-elle pas une critique implicite qui constituerait un art du roman et rejoindrait alors celui exprimé dans son article « Tolstoï » paru dans *Les Lettres françaises* en 1960 ? Ne ferait-elle donc pas finalement référence à l'écrivain russe non par déférence mais plutôt afin de marquer sa différence ?

Nous verrons ainsi comment Tolstoï, même s'il est particulièrement novateur dans son portrait de Nicolas, reste très classique dans sa facture; puis comment l'écriture de Nathalie Sarraute se constitue contre ce monument de la littérature russe et acquiert une dimension toute personnelle.

### **// Tolstoï le précurseur<sup>3</sup> ?**

Tolstoï veut pouvoir susciter les sensations du lecteur afin qu'il s'accapare celles du narrateur. Ne reproche-t-il pas dans un fragment à la deuxième version d'*Enfance* le dirigisme de la narration française en prenant appui sur le *César Birotteau* de Balzac ?

Les Français ont l'étrange habitude de traduire leurs impressions et même leurs sentiments par des tableaux ... Au lieu de faire appel au lecteur, d'essayer de créer en lui un état d'esprit qui lui permette de comprendre un idéal de beauté, ils tentent d'imiter cet idéal<sup>4</sup>.

Ce qu'il cherche à faire est différent. Quelques années plus tard, en 1857, Tolstoï revient

et sur Balzac et sur sa propre méthode esthétique, si différente, et prend *Enfance* comme exemple d'accomplissement de son idéal :

Mon ancienne méthode d'écriture, à l'époque où j'écrivais *Enfance*, était la meilleure. Il faut épuiser chaque sensation poétique, que ce soit dans une scène, dans la description d'un personnage, d'un caractère ou d'un paysage. Le plan est une chose secondaire, je veux dire les détails du plan. La parole évangélique : « ne juge pas » est profondément vraie pour l'art où il faut raconter, montrer et non juger<sup>4</sup>.

Il parvient en effet à susciter les « sensations » du lecteur en le faisant tout d'abord entrer de plain-pied dans son autobiographie et en ne sacrifiant pas à toutes les étapes canoniques du genre : Nicolas ne nous est pas présenté, dès sa naissance, dans un contexte généalogique clairement défini mais, au contraire, à l'âge de neuf ans, *in medias res* ; puis en « élisant » quelques scènes et quelques journées évoquées en de véritables pauses narratives ciselées comme des poèmes en prose qu'il reprend sans cesse :

J'ai trois fois refait un ouvrage que j'ai commencé il y a bien longtemps et je compte le refaire encore une fois pour en être content. Peut-être que ce sera comme le travail de Pénélope, mais cela ne me dégoûte pas<sup>5</sup>.

Il utilise pour ces tableaux un « énoncé hybride »<sup>7</sup> : tantôt le narrateur adulte se souvient, tantôt il mime la voix de l'enfant qui s'interroge en monologue intérieur sur les êtres, les choses et les mots. Ces répercussions des mots des autres sur l'enfant constituent en quelque sorte les prémisses des « sous-conversations » chères à Sarraute : ainsi, alors qu'il vient de laisser s'échapper un lièvre à la chasse et que le rabatteur lui lance un simple « Hé, monsieur ! », le narrateur développe ses sentiments dans une expression analogique que l'on pourrait aisément rencontrer dans *Enfance* de 1983 : « Mais il faut savoir comment ce fut prononcé ! Je me serais senti plus à mon aise, s'il m'avait suspendu comme un lièvre à l'arrière de la selle » (p.41). Pourtant ces instants restent minoritaires, au contraire de l'œuvre de Sarraute, où presque toutes les séquences s'organisent autour d'un mot et de ses conséquences<sup>8</sup>.

Là où il devient vraiment novateur, c'est dans le portrait du héros qui choqua en son temps. Son texte envoyé au *Contemporain* subit en effet des modifications et des censures : le titre fut transformé en *Histoire de mon Enfance* et se vit ainsi dénier toute portée plus générale. Nekrassov lui écrit le 16 janvier 1855 :

Votre *Adolescence* a paru en octobre 1854. La censure l'a passablement plumée en biffant une grande partie des premières manifestations de l'amour chez l'adolescent ... Elle a produit ce qu'on appelle de l'effet, c'est-à-dire certaines rumeurs à St Pétersbourg. Pour ce qui est du cercle littéraire, tous les gens convenables ont trouvé à l'unanimité cette œuvre pleine de poésie originale et exécutée avec art".

Mais cette dimension érotique apparaît dès *Enfance* et certains développements sur l'éveil de la sensualité y sont aussi retranchés : au chapitre IX intitulé, comme le roman de Tourgueniev, « premier amour », on a ainsi l'évocation de l'attirance sensuelle du narrateur pour Katenka et sa nuque blanche tandis que le chapitre XIX, plus choquant pour le lecteur et supprimé dans la parution en feuilleton, est consacré à l'évocation d'une passion presque homosexuelle du narrateur pour Sérioja Ivine qui le dédaigne souverainement.

Nathalie Sarraute ne s'appesantit pas sur cette dimension qui, après les découvertes de Freud publiées dans *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905), est rapidement devenue une des composantes du récit d'enfance ; elle évoque pourtant l'éveil de la sensualité de Natacha dans son attitude vis à vis du cocher de son oncle :

Je me colle à son cou, je hume la délicieuse odeur qui s'exalte du cuir de son gilet, de son ample veste, de ses cheveux pommadés, de la sueur qui perle en fines gouttelettes sur sa peau tannée et burinée (seq.8, p.1004)

Elle reprend davantage la vision pré-sartrienne que donne Tolstoï de l'enfant : On avait découvert Nicolas en histrion en train de mentir au chapitre I et de s'affliger de son propre mensonge ; le chapitre narrant la mort de la mère porte un nouveau coup au traditionnel éloge de l'enfance puisque l'enfant se livre à une comédie de l'affliction en XXVII :

Avant et après l'enterrement, je ne cessai de pleurer et j'étais triste mais j'ai honte de me rappeler cette tristesse car il s'y mêlait toujours un sentiment d'amour propre : tantôt le désir de montrer que j'étais plus affligé que les autres, tantôt le souci de l'effet que je faisais autour de moi, tantôt une curiosité sans but (p.109)

L'exercice de récitation auquel on force Natacha à se livrer en public fait également de celle-ci un « enfant-singe », la rendant — comme le Sartre des *Mots* — comédienne pour se conformer au désir de l'adulte :

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 [...] j'ai été poussée, j'ai basculé dans cette voix, dans ce ton, je ne peux plus reculer, je dois avancer affublée de ce déguisement de bébé, de bêta [...] je parcours jusqu'au bout ce chemin de la soumission, de l'abject renoncement à ce que l'on se sent être, à ce qu'on est pour de bon(seq 13, p.1022).

L'autobiographie romancée de Tolstoï innove donc en dressant un portrait problématique du héros qui n'est plus ni monolithique ni l'incarnation d'une enfance pure telle qu'on aimait traditionnellement à l'envisager ; il est en cela un précurseur qui influence Sarraute.

Pourtant, au moment où il se met à écrire ses souvenirs, Tolstoï est encore très jeune et s'inspire de Dickens et surtout de Rousseau dont il relit *Les Confessions*, *La Profession de foi du vicaire savoyard* et *La Nouvelle-Héloïse*. Il avoue en 1901 à Paul Boyer :

Vos grands maîtres du XVIII<sup>e</sup>, Voltaire, Diderot, Rousseau, ont écrit tant de belles pages utiles pour chacun, morales ! ... On n'a pas rendu justice à Rousseau ; on a méconnu la générosité de sa pensée ; on l'a calomnié de toutes les manières. J'ai lu tout Rousseau oui, tous les vingt volumes, y compris le Dictionnaire de la musique. Je faisais mieux que l'admirer, je lui rendais un véritable culte : à quinze ans je portais au cou son portrait en médaillon, comme une image sainte ... Telles pages de lui me vont au cœur ; je crois que je les aurai écrites ....<sup>10</sup>

Dans *Jeunesse*, il admet d'ailleurs l'avoir lu avec délices. Cette admiration est peut-être à l'origine de la présentation « sans fards » de Nicolas — puisque Rousseau n'occultait nullement également la sexualité infantile et les « méfaits » du jeune Jean-Jacques — mais elle est plus certainement encore à l'origine de la forme même d'*Enfance*. Rousseau a choisi de réorganiser son vécu pour en faire une démonstration et une pièce au procès attenté à ses « persécuteurs » ; Dickens, quant à lui, n'écrit qu'une autobiographie fictive : *David Copperfield*. Tolstoï fonctionne par référence au modèle de l'autobiographie classique et au maître du roman anglais. Il reste donc très traditionnel dans sa facture, dramatise ouvertement son récit, et ne renonce pas à l'omniscience « balzacienne » du narrateur.

### **III/ Le regard critique de Sarraute : Enfance de Tolstoï comme œuvre romanesque datée**

La facture du roman de Tolstoï demeure ainsi très classique : il est découpé en

chapitres de longueur égale dotés de titres qui en reflètent bien le contenu ; on peut dater les événements très facilement. Le chapitre I commence ainsi le « 12 août 18 ... » et une seule journée dans la maison natale (la dernière) est décrite jusqu'au chapitre XIII inclus ; le chapitre XV est celui de réminiscences itératives qui se détache et sert de transition avec l'évocation d'une nouvelle journée (de XVI à XXIV) qui se déroule « un mois après », à St Pétersbourg, le jour de la fête de la grand-mère. Les derniers chapitres couvrent des événements sur trois journées qui commencent « le 16 avril, environ six mois après la journée que j'ai décrite » (p.100) puis « le 18 avril » (p.105) où ils sont de retour à la maison natale et « le lendemain tard dans la soirée » au moment des préparatifs de l'enterrement. L'ordre chronologique est toujours respecté sauf dans l'analepse sur Natalia Savichna et la prolepse « un mois avant sa mort ». Il n'y a pas d'audaces temporelles.

Peu d'audaces narratives également « l'énoncé hybride » n'est pas constamment présent et moins que la voix de l'enfant, c'est la voix du narrateur adulte que l'on entend. Il fait en effet de permanentes intrusions narratives à l'aide d'incises : « je vois devant moi comme si c'était aujourd'hui », « comme je me rappelle bien ce coin » (I), ou encore au chapitre XI :

Depuis lors il a coulé de l'eau sous les ponts, un grand nombre de souvenirs du passé ont perdu pour moi leur importance et se sont changés en rêves imprécis ; le pèlerin Gricha lui-même a atteint depuis longtemps le terme de son dernier voyage, mais l'impression qu'il me fit, le sentiment qu'il suscita en moi ne disparaîtront jamais de ma mémoire (p.51)

Tolstoï, par ces intrusions auctoriales manifeste une irrémédiable nostalgie devant cet « heureux temps à jamais écoulé de l'enfance » (titre du chapitre central se distinguant des autres chapitres par l'utilisation de l'itératif) :

Heureux, heureux temps à jamais écoulés de l'enfance ! Comment ne pas aimer, ne pas chérir les souvenirs qui vous en restent ? Ces souvenirs là rafraichissent, élèvent mon ame et sont pour moi la source des jouissances les plus pures (p.61)

ou encore :

Reviendront-ils jamais, cette fraîcheur, cette insouciance, ce besoin d'amour, cette intensité de foi que l'on possède dans l'enfance ? Quelle époque peut être plus belle que celle où les deux vertus les plus grandes : une gaieté innocente et un besoin d'amour illimité sont les seules impulsions ? (p.63)

Il éloigne ainsi le passé et le met à distance du lecteur au lieu de lui communiquer les

sensations comme il le désirait.

Son œuvre est de plus explicitement « romanesque » : il change les noms des protagonistes réels, se dote de parents quand sa mère est morte alors qu'il n'avait que deux ans et que son père est décédé l'année de ses neuf ans, et réduit sa fratrie ; il ne recule pas non plus devant des procédés de dramatisation. Ainsi, il commence le premier chapitre par un rêve prémonitoire. L'enfant rêve que sa mère meurt :

Je lui dis que je pleurais parce que j'avais fait un cauchemar, j'avais rêvé que maman était morte et qu'on l'avait emportée pour l'enterrer. Tout cela était inventé [...] mais lorsque K. Ivanovitch touché par mon récit se mit à me consoler et à me tranquiliser, je crus réellement avoir fait ce rêve effrayant (p.16)

Au chapitre III, ce rêve est assumé « Voilà ce qu'annonçait mon rêve songeais-je. Dieu veuille qu'il n'arrive rien de pis » (p.26); puis cet artifice est relégué par celui du moine fou qui effectue des prédictions au chapitre IV. Les paroles de Gricha « Quel dommage ! Elle s'est envolée ... la colombe va s'envoler au ciel ... oh ! Une pierre sur le cercueil » (p.32) sont, de plus, soulignées parce qu'elles affectent la mère ; ceci constitue à la fois un moyen d'attirer l'attention du lecteur et de créer une dimension pathétique :

En ce qui concerne les prédictions ajouta-t-elle avec un soupir [...] je suis payée pour y croire ; je t'ai raconté, je crois, que Kirioucha, jour pour jour, heure pour heure, a prédit sa mort à mon père (p.33)

Dans la deuxième partie du roman on rencontre, de même, des amorces narratives dans ce qui semble au départ être la présentation d'une simple scène obligée — le roman de vocation (la composition du poème pour la grand-mère) — mais se charge finalement de tonalités sinistres :

« Nous essaierons de vous plaire et aimer comme notre vraie mère ». Pourquoi ai-je écrit COMME NOTRE VRAIE MERE ? (p.66)

Enfin, l'idylle entre Nicolas et Sonia au chapitre XXIII permet d'établir des contrastes et de montrer la succession d'un malheur tragique (mort de la mère) à la découverte de l'amour. On a bien une dramatisation continue de la structure et le narrateur avoue mettre en scène la figure de la mère à travers ce qu'il appelle « les larmes de l'imagination » :

Tant de souvenirs du passé surgissent lorsqu'on essaye de ressusciter en imagination les traits d'un être aimé qu'on voit ceux-ci confusément à travers ces souvenirs comme à travers des

larmes. Ce sont... les larmes de l'imagination (p.20).

Ainsi à l'encontre de Nicolas, les autres personnages d'*Enfance* sont idéalisés d'une part et traités de façon tout à fait classique d'autre part. Tolstoï effectue des descriptions physiques très détaillées au chapitre II : celle de la mère, de sa sœur Lioubiov de 11 ans et de la gouvernante ridicule Marie Ivanovna. L'on pourrait croire un instant que l'autobiographie devient elle aussi problématique avec ces titres donnés sous la forme interrogative tel celui du chapitre X « Quel homme était mon père ? », mais le romancier apporte la réponse dès *l'incipit* :

C'était un homme du siècle dernier et il avait le caractère insaisissable, chevaleresque, entreprenant, assuré, affable et libertin commun aux jeunes gens de son temps (p.44)

Il en fait alors un portrait « en pied » avec description physique et psychique et lui appose une étiquette en refusant l'individualisation et en le faisant entrer dans une typologie. La caractérisation est exhaustive : elle est réalisée au moment de la narration puis dans une prolepse au moment de la vieillesse : le personnage est présenté d'une manière toute balzacienne. Un même traitement est réservé à la bonne Nathalie Savichna à laquelle sont consacrées à la fois une analepse en XII et une prolepse en XXVII. Cela montre bien l'omniscience persistante d'un narrateur qui raconte, contre toute vraisemblance, des scènes dont il n'a pas été témoin. Il a une volonté de régie et effectue presque une biographie ici.

C'est ce dernier aspect qui pousse Sarraute à le rapprocher de Balzac lorsque, dans *Portrait d'un inconnu*, elle assimile la tentative du narrateur à celles de Balzac et Tolstoï :

Le narrateur cherchait à créer des portraits aussi réussis que ceux de Grandet ou Bolkonski mais il n'y arrivait pas ... ce n'est plus possible pour un moderne, il fallait autre chose<sup>11</sup>.

Ces deux auteurs présentent pour elle le personnage d'une façon identique :

Il y a un personnage de roman auxquels les masques me font toujours penser. C'est un personnage si « réussi », si « vivant », un héros de *Guerre et Paix*, le vieux prince Bolkonski [...] Et comme les gens que nous connaissons le mieux, ceux-mêmes qui nous entourent et parmi lesquels nous vivons, ils nous apparaissent chacun d'eux [les personnages de Tolstoï] comme un tout fini, parfait, bien clos de toutes parts, un bloc solide et dur, sans fissure, une boule lisse qui n'offre aucune prise [...] Comme je voudrais leur voir aussi ces formes lisses et arrondies, ces contours purs et fermes, à ces lambeaux informes [les personnages de *Portrait*],

ces ombres tremblantes, ces spectres, ces goules, ces larves qui me narguent et après lesquels je cours...<sup>12</sup>.

Dans *L'Ere du soupçon*, Sarraute situe « au temps heureux d'Eugénie Grandet » l'apogée du personnage de roman :

Il était très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins minutieux ; rien ne lui manquait depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez. Il a, à peu près tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toutes espèces, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage et surtout ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui et souvent jusqu'à son nom<sup>13</sup>.

Vouloir le recréer au XX<sup>e</sup> siècle lui semble être le comble de l'académisme et une sorte de trahison de l'art. Il ne s'agit pas d'un dénigrement de Balzac, car elle décrètera en 1984 « J'aime beaucoup Balzac, je trouve que c'est un grand créateur. Mais essayer maintenant de voir, à travers des formes balzaciennes, une réalité qui se défait, s'épand de tous côtés, me paraît impossible »<sup>14</sup>, mais d'une volonté d'adapter le roman à la modernité. Elle affirme dans « Forme et contenu du roman » :

On peut multiplier à l'infini des types littéraires balzaciens ou tolstoïens, les prendre dans une nouvelle société, les transporter à une autre époque, sans parvenir à redonner à cette forme sclérosée la qualité d'une forme vivante<sup>15</sup>

tandis que dans un article sur Tolstoï paru en 1960, elle remarque :

[...] quand j'écrivais *Portrait d'un Inconnu*, j'ai choisi comme modèles parfaits de personnages « vivants » admirablement réussis, deux personnages de *Guerre et paix* [...] je les ai choisis pour les opposer, dans leur perfection, à ce qu'étaient devenus les personnages après toutes les dislocations et désintégrations qu'ils n'avaient cessé de subir à travers le roman contemporain. Je voulais montrer que chercher à imiter ces modèles, c'était aller à contre-courant de l'évolution de la littérature de notre temps<sup>16</sup>.

Elle lui reproche d'avoir créé des personnages trop réussis, tels Natalia Savichna, pour lesquels rien n'est laissé dans l'ombre : « Tous les rapports humains sont exposés, tout est décrit [...] Nous savons tout sur eux ». En présentant les personnages tels que « les saisit notre conscience claire », Tolstoï exclut ce que saisit « notre conscience moins claire, qui elle, sans que nous le sachions ou voulions le savoir, saisit bien d'autres choses et au plus haut point inquiétantes »<sup>17</sup>. A ses yeux l'œuvre de Léon Tolstoï se trouve aux antipodes de la sienne :



Un regard lucide, pénétrant (mais pas trop lucide et pas trop pénétrant : on ne s'écarte jamais de la plus parfaite décence), bienveillant, serein se pose également sur toute chose. [...] Rien n'est laissé dans l'ombre [...] Pas de tâtonnements [...] On est enfermé dans un système clos, rond, lisse qui se referme sur lui-même. [...] la base de ce système romanesque, son point d'appui, c'est le personnage [...] des êtres sociaux qui agissent comme nous voyons agir les gens autour de nous et dont les sentiments rendent parfaitement compte de leurs actes<sup>18</sup>.

### **III/ Enfance de Sarraute comme « palimpseste-manifeste ».**

Le but de Sarraute y est moins de raconter sa propre enfance que de saisir à travers elle l'essence de ce monde autre. Même si elle adopte le titre de l'œuvre de Tolstoï, elle renonce aux *topoi* mis en scène dans ce récit d'enfance et à ses « scènes obligées » qu'elle détourne avec malice. Ne se montre-t-elle pas d'ailleurs dans la diégèse jouant au jeu des grands écrivains avec les œuvres de Tolstoï ? (16<sup>e</sup> seq, p.1027). Elle reprend ses motifs, et les traite de façon personnelle entre pastiche et récusation dans un roman « manifeste » qui développe les attaques critiques antérieures.

La première intervention du double dans le récit sarrautien est capitale. Cette voix inquisitrice et sceptique prend ainsi la parole :

Alors, tu vas vraiment faire ça ? « Evoquer tes souvenirs d'enfance » ; Comme ces mots te gênent tu ne les aime 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.

— Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi (seq1,p.989 ).

Les guillemets autonymiques mettent l'accent sur le projet esthétique tout en en soulignant l'aspect clichéique. Ainsi, sans être complètement invalidé, ce projet se trouve contesté et assimilé aux exercices de rédaction scolaires tout en impliquant une tentation narcissique et lyrique dénoncée par la formulation emphatique. Dans ces deux voix qui dialoguent, on retrouve deux attitudes possibles d'auteurs devant l'écriture de l'enfance: la magnification et l'idéalisation (1/Tolstoï) ou bien la tentative de résurrection et de retranscription des sensations (2/Sarraute) :

— Ce que je crains, cette fois, c'est que ça ne tremble pas ...pas assez... que ce soit fixé une fois pour toutes, du « tout cuit », donné d'avance (**voie 1**)

— Rassure-toi pour ce qui est d'être donné ... c'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpète faiblement ... hors des mots ...comme toujours ... des petits bouts de quelque chose d'encore vivant ... je voudrais, avant qu'ils disparaissent ... laisse-moi... (**voie 2**) (seq1, p.990)<sup>19</sup>.

Le soupçon opère surtout dans l'œuvre de Sarraute pour briser le lyrisme qui embellirait l'enfance, comme dans le récit fictif de Tolstoï. Elle dénonçait déjà dans *Portrait d'un inconnu* la propension des lecteurs à se satisfaire de chromos et se moquait de ces femmes qui se font une carapace « d'un dicton, d'une chanson, de chromos » :

C'était extraordinaire de voir avec quelle rapidité, quelle adresse, quelle vorace obstination, elles happaient au passage, faisaient sourdre de tout, des pièces de théâtre, des films, de la plus insignifiante conversation, d'un mot dit au hasard, d'un dicton, d'une chanson, de tableaux, de chromos : *Enfance, scènes champêtres, ou les joies du foyer* [...] c'était extraordinaire de voir comme elles savaient saisir dans tout ce qui passait à leur portée exactement ce qu'il fallait pour tisser le coton, cette enveloppe imperméable, se fabriquer cette armure (P.I, p.58).

Le terme d'enfance y est inséré dans une série de tableaux-clichés contre lesquels s'inscrit en faux le récit sarrautien. Monique Gosselin, qui a eu la possibilité de consulter les variantes du texte, nous apprend que la romancière « a tenté d'éliminer ce qui semble d'emblée convenu ou facile, ou trop évidemment importé d'autres créations artistiques — en particulier les traces d'un intertexte éventuel — pour lutter contre les images rebattues que ces textes risquaient de substituer à ces propres expériences et à ses souvenirs »<sup>20</sup>.

Dans son autobiographie romancée, Sarraute se distancie ainsi par l'ironie de l'hypotexte tolstoïen. Elle adopte tout d'abord le point de vue naïf de l'enfant qui a tendance à enchanter le monde et à donner de son entourage une version manichéenne. Ainsi, lorsque Natacha va retrouver sa mère, elle a la tête emplie de beaux clichés qui nous sont rapportés au style direct — « Je sais que ce que je trouverai est ce que je peux avoir de plus proche sur terre, ma mère, on n'a qu'une mère, qui ne doit préférer sa mère à tout au monde, c'est ma mère que je vais rejoindre » (seq 64, p.1129) — qui pourraient être mis au compte du narrateur adulte du chapitre II d'*Enfance* (1853), véritable panégyrique de la figure maternelle<sup>21</sup>. Mais ici l'ironie contextuelle fonctionne : le lecteur perçoit comme emphatiques et factices ces désignations qui ne cadrent plus avec l'image de la mère<sup>22</sup>. La romancière utilise ensuite un énoncé hybride dans son portrait de Babouchka où points de vue enfantin et adulte sont associés au style indirect libre dans un même refus de l'idéalisation des figures qui ont marqué son enfance :

[...] ses cheveux sont d'un jaune terne, ses yeux ne sont pas pareils à de l'émail bleu, ils sont d'un vert jaunâtre, un peu déteint, elle a un grand visage blafard, d'assez gros traits... il est impossible de la modeler en une mignonne statuette bleue et rose de grand-mère de contes de

fées... impossible de la figer... (seq 59, p.1115)<sup>23</sup>.

Mais elle y parvient surtout dans l'utilisation d'une polyphonie énonciative qui lézarde les beaux tableaux « à la Tolstoï ». Racontant le séjour en Russie dans la propriété d'un oncle, elle ne peut s'empêcher d'ironiser sur le caractère peut-être stylisé et idéalisé de l'épisode tel qu'il ressurgit spontanément :

Et comment, écrit-elle, ne pas s'enorgueillir d'avoir eu des parents qui ont pris soin de fabriquer pour vous, de préparer des souvenirs **en tout point conformes aux modèles les plus appréciés, les mieux côtés** ? J'avoue que j'hésite un peu. (seq 8, p.1003)

Mais le double la pousse pour une fois à sacrifier aux « beaux souvenirs » :

Ça se comprend... une beauté si conforme aux modèles ... Mais après tout, pour une fois que tu as cette chance de posséder, toi aussi, de ces souvenirs, laisse toi aller un peu, tant pis si c'est tentant (*ibid*).

Sarraute effectue alors des pastiches de l'autobiographie de Tolstoï : elle évoque des voyages en calèche pareils à ceux qui rythment la narration dans l'hypotexte, une bourgade russe « Kamenetz-Podolk », le même milieu intellectuel et bourgeois, une vieille *nania* dévouée qui offre aux enfants de succulentes tartines comme Natalia Savichna, ses quatre cousins avec lesquels elle joue, elle, la petite fille isolée des premières séquences<sup>24</sup>, sa tante Aniouta aussi belle et bonne que Nathalie Nicolaïvna — la mère de Nicolas — et pianiste comme elle, sa propre mère pleine de sollicitude à l'ouverture de la séquence et sa maison natale (seq 9) dans de longues descriptions et pauses narratives qui lui sont inhabituelles<sup>25</sup>. L'évocation de la maison d'Ivanovo semble constituer un souvenir fétiche redonné dans une vision semi-rêvée qui éclaire le quotidien :

Comme dans une éclaircie émerge d'une brume d'argent toujours cette même rue couverte d'une épaisse couche de neige très blanche, sans trace de pas ni de roues, où je marche le long d'une palissade plus haute que moi [ainsi qu'une] longue maison de bois à la façade percée de nombreuses fenêtres surmontées, comme de bordures de dentelles, de petits auvents de bois ciselés ... les énormes stalactites de glace qui pendent de son toit étincellent au soleil (seq9, p.1009-1010).

Tout converge pour faire de cette maison un lumineux asile mythique : l'éclairage, les comparaisons aux matières précieuses, l'omniprésence du blanc — couleur pure et virginale. Elle ressemble à la maison du livre *La maison de glace* qui fait tant rêver

Natacha (seq 18) et c'est, admet la narratrice, «Une vraie maison de conte de Noël» (p.1010). Pourtant elle n'est, pas davantage que les autres souvenirs russes mentionnés, vue simplement au «travers des larmes de l'imagination». Ces souvenirs échappent à la nostalgie et à l'idéalisation grâce au rôle ironique des voix qui soulignent leur caractère prêté, transitoire et également grâce à l'épisode des flacons, placé au centre de leur évocation, auquel on pourrait attribuer une signification allégorique et métalinguistique : la fillette débarasse les flacons qu'elle recueille de toutes les décorations qui les «enlaidissent» afin de retrouver «l'éclatante pureté» du cristal comme l'écrivain ôte les enjolivements «littéraires» afin de retrouver la pureté des sensations de jadis.

L'enfance qu'elle nous livre n'est ainsi jamais constituée seulement de ces «beaux souvenirs d'enfance» que deviennent «miséricordieusement les objets que l'adulte vieilli regarde longtemps»<sup>26</sup>. «La présentation de l'enfance, de ses magies, de ses gaietés ne va presque jamais chez elle sans une écriture du malaise»<sup>27</sup>. Comme le calomel dans la confiture de fraise de la clause de la séquence 9 «quelque chose se cache sournoisement dans ce qui est exquis» et, comme le père qui choisit d'avouer à la fillette qu'on lui a fait prendre un médicament, l'écrivain choisit de proposer au lecteur ses souvenirs et ses sensations dans toute leur ambivalence. La scène de la maison natale échappe ainsi à l'idéalisation :

[...] quelque chose l'empêche de figurer parmi les "beaux souvenirs d'enfance" comme y avait droit la maison de ton oncle.

— Je le sais bien : c'est l'absence de ma mère (seq 9, p.1010)

La mère, contrairement à celle du roman de Tolstoï, n'est jamais présente au début de l'œuvre, sa sollicitude de la séquence 8 est passagère, absente de la quasi totalité de la séquence, elle y est réintroduite accompagnée d'une atmosphère de cauchemar (les délires de l'enfant malade) qui rompt le tableau idyllique ; de plus si la mère de Nicolas veille sur le sommeil du garçonnet en l'appellant «mon trésor», «mon ange» au chapitre XV, la mère de Natacha se plaint de s'être ennuyée au chevet de sa fille. La femme de chambre est plus maternelle qu'elle (p.1008) et tout ce que faisait la mère du narrateur chez Tolstoï — apprendre l'heure et les jours de la semaine, vérifier les vêtements—, est assuré soit par la tante, soit par le père qui est le seul à appeler l'enfant par un diminutif ; pourtant nul pathos ici.

Sarraute bannit, en effet, tout mélodrame et évite l'attendrissement dans les scènes de séparation, par exemple, contrairement à Tolstoï au chapitre XIV<sup>28</sup>. Elle refuse de fictionnaliser son œuvre, d'inventer et de combler les trous — « je n'ai gardé aucun souvenir de l'état où m'a laissé son départ ... je ne pourrai que l'imaginer, ce serait facile »<sup>29</sup> — et n'a voulu clore son récit ni sur l'évocation de la déclaration de guerre qui aurait lié de façon mélodramatique le destin individuel de cette petite fille au destin collectif, ni sur le départ de la mère affolée à l'idée de ne pouvoir rentrer en Russie ce qui aurait mis l'accent sur le déchirement et la solitude de la petite fille, tandis que Tolstoï prend la mort de la mère et de la nourrice bien-aimée comme épilogue marquant la fin de l'enfance. A la séquence 30, quand l'employée de maison l'accable de sa compassion « quel malheur quand même de ne pas avoir de mère », Natacha réagit en deux temps : d'abord, elle accepte le rapprochement jusqu'ici contesté entre sa situation et les romans d'orphelins « elle qui m'observe, elle l'a reconnu, c'est bien lui : le malheur qui s'abat sur les enfants dans les livres, dans *Sans Famille*, dans *David Copperfield*. Ce même malheur a fondu sur moi, il m'enserme, il me tient », puis elle s'en libère : « tout en moi se révolte, se redresse, de toutes mes forces, je repousse ça, je le déchire, j'arrache ce carcan » (p.1056). Elle repousse l'identification à l'autobiographie fictive *David Copperfield* — modèle nous l'avons vu de celle de Tolstoï<sup>30</sup> — et les simplifications abusives de son entourage qui voudrait en faire « un personnage de roman », une pauvre orpheline. Quand elle se laisse aller au romanesque, son double, « lecteur idéal », la remet dans le droit chemin : il s'insurge ainsi contre les rationalisations abusives et idéalisantes qu'accréditait la voix narrative en établissant un lien de causalité entre la maladie du père et la douleur qu'il ressentit à la mort de sa fille Hélène :

C'est vrai qu'il avait énormément souffert de sa mort, mais il était tombé malade parce qu'il avait attrapé d'elle la scarlatine (seq 29, p1054).

La narratrice résiste également au manichéisme et ne veut pas céder à ce qu'encourage son double : la diabolisation et la fictionnalisation de Véra en marâtre :

Tout à fait ce que la méchante marâtre aurait pu répondre à la pauvre Cendrillon. C'est ce qui te 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 conte de fées. (seq 34, p.1060)

Elle ne présentera donc pas des « silhouettes de personnages typifiés, simplifiés à l'excès, [des] sentiments convenus, [des] actions conduites moins en accord avec une expérience sincère qu'avec la convention romanesque que cette forme impose, [et des] dialogues qui rappellent moins ceux que nous pourrions entendre, si nous écoutions très attentivement et d'une oreille non prévenue ce que nous disons nous-mêmes et ce qui se dit autour de nous, que ceux qu'échangent d'ordinaire les personnages de ces sortes de romans »<sup>31</sup>. L'épisode de la poupée « aux boucles brunes et aux paupières bordées de cils longs et épais » dans la séquence 9 pourrait être alors relu selon cet éclairage :

Je reste à côté d'elle, je la couche, je la lève, je lui fais tourner la tête et dire papa, maman. Mais je ne me sens pas très à l'aise avec elle. Et avec le temps ça ne s'arrange pas. Je n'ai jamais envie d'y jouer ... Elle est toute dure, trop lisse, elle fait toujours les mêmes mouvements, on en peut la faire bouger qu'en soulevant et abaissant de la même façon ses jambes et ses bras (p.1015)

Elle n'est pas plus à l'aise avec les « poupées » que crée son père en faisant des caricatures des personnes qu'il n'apprécie pas :

Mon père [...] ne peut s'empêcher, quand quelqu'un lui déplaît, de s'emparer de lui, et d'en faire un personnage si inquiétant, si compliqué et si comique que tous l'écoutent comme fascinés [...] j'ai un peu mal, j'ai un peu peur (séqu 53, p.1097).

Elle préfère les poupées « un peu flasques, désarticulées » (p.1015). Ce malaise de la fillette vis à vis du jouet et des caricatures paternelles pourrait sans doute refléter métaphoriquement celui de l'écrivain vis à vis des personnages « bien ronds et bien lisses » de Tolstoï tel celui de Sonia qui ressemble tant à la jolie poupée<sup>32</sup>. Ceux-ci se trouvent à nouveau récusés par le biais de discours métalinguistiques dans les deux scènes d'écriture (séqu 20 et 55) qui représentent à la fois une satire de l'écriture tolstoïenne et son abandon par la romancière.

A la séquence 55, en effet, l'enfant écrit une rédaction sur son « premier chagrin » et choisit pour ce « sujet en or » de composer sur « la mort de son petit chien ». Elle n'en a jamais eu, mais, peu importe, elle inventera. Sarraute se présente ici comme une véritable rouée des mots qui a un public en tête, et écrit selon des recettes éprouvées en utilisant un champ lexical de l'art culinaire — « je **prépare** pour les autres ce que je considère comme étant bon pour eux » (p.1104) — en étant satisfaite d'avoir trouvé un véritable stéréotype :

Je ne pouvais pas espérer trouver chagrin plus joli et mieux fait ... plus présentable, plus séduisant ... un modèle de vrai premier chagrin d'enfant ... la mort de mon petit chien ...quoi de plus imbibé de pureté enfantine et d'innocence (p.1104)

Le participe passé « imbibé » marque l'excès et est fortement connoté négativement. L'écrivain se désolidarise ici de l'enfant qu'elle fut. On a à la fois parodie du roman de vocation comme dans *Entre la vie et la mort*<sup>33</sup> et contestation de la manière tolstoïenne : invention et dramatisation ; Tolstoï ne raconte-t-il pas lui aussi « le premier chagrin » de Nicolas ? La satire se retrouve aussi dans l'évocation d'une autre composition française : il y est question « d'effluves du passé », « d'un flot de souvenirs charmants », d'une « mélancolie retenue, une émouvante nostalgie » dont à nouveau le narrateur adulte montre tout le côté convenu attaquant à la fois le piètre écrivain qu'il fut et l'écrivain russe qui adopte ce ton lyrique et élégiaque. L'écriture d'*Enfance* de 1852 est donc assimilée à une — mauvaise — rédaction scolaire : le texte de « mon premier chagrin » est qualifié de « parfait, tout lisse et tout rond » (p.1108), comme les personnages de Tolstoï. Ceux-ci sont davantage ridiculisés dans l'évocation du premier roman de l'enfant qui présente un florilège de clichés : un « pâle jeune homme aux boucles blondes » tuberculeux, un méchant « sanglé dans sa tunique noire », un « coursier fougueux », une princesse « à la taille de guêpe ». La narratrice adulte juge ces personnages en les trouvant « découpés dans une feuille de métal clinquant » car « rigides et lisses », « ils restent toujours pareils ». On retrouve donc à nouveau l'hypotexte critique. A travers ce roman invraisemblable, n'est-ce pas à nouveau le bric-à-brac folklorique russe déployé dans l'autobiographie romancée de son prédécesseur qui est jugé ?

L'évolution des relations entre Nathalie et sa belle-mère pourra apparaître comme une illustration des critiques émises et une tentative de rénovation du récit d'*Enfance*. Ici, le brouillage des genres s'effectue : les portraits sont contradictoires et ne se recourent jamais réellement. Sous le regard de l'enfant, Véra échappe ainsi à ce carcan de bêtise dans lequel la mère avait prétendu l'enfermer :

Et pour la première fois, j'ai vu quelqu'un d'aussi familier, bien visible, connu que l'était pour moi Véra, devenir sous mes yeux quelqu'un de tout autre...(seq 54,1101)<sup>34</sup>

Les personnes évoquées, leurs émotions, vacillent et se fissurent comme le remarque Alain Robbe-Grillet :

Elle s'attaque sans relâche — et jusque dans cette autobiographie — à la notion humaniste de personnage [...] dont les morceaux épars et l'apparent désordre ne seraient que les pièces d'un puzzle que le romancier doit remettre en place pour constituer une image fixe et rassurante<sup>35</sup>.

Sarraute lutte contre l'imitation et les mots tout faits et cherche à renouveler la syntaxe, grâce à l'expression des mouvements intérieurs :

Les fluctuations incessantes et rapides d'états en perpétuelle transformation qui donnent me semble-t-il, à mon écriture toutes ses particularités ne peuvent être perçues que dans et par le texte (p.1705)

Aux langages dénommatifs qui cernent, tirent au clair, définissent, aux abstractions qui décharnent et assèchent, Sarraute oppose une métaphorisation inlassable, constitutionnelle, qui, seule, à ses yeux, peut préserver à l'objet de l'écriture ses « virtualités exquises », ses contours « délicieusement imprécis », sa « fraîcheur tendre », son « duvet », bref son **enfance** — en le maintenant justement en-deçà du nommable<sup>36</sup>. Elle cherche à extraire le magma des sensations comme le montre l'incipit à valeur métalinguistique. La démarche de la petite fille d'*Enfance* qui fend la surface pour pouvoir observer l'intérieur est semblable à celle qu'adoptera Nathalie Sarraute qui dira « j'ai essayé de ne jamais accepter les mots et les définitions venus du dehors »<sup>37</sup>. Le *tissu* narratif traditionnel « tolstoïen » aux beaux ramages d'or se trouve ainsi détruit au sein des pages d'*Enfance* (1983).

En combattant les clichés, Sarraute devient un des écrivains « réalistes » dont elle ébauchait le portrait dans *L'Ere du soupçon* qui, par opposition aux formalistes :

s'acharne à débarrasser ce qu'il observe de toute la gangue d'idées préconçues et d'images toutes faites qui l'enveloppent, de toute cette réalité de surface que tout le monde perçoit sans effort et dont chacun se sert faute de mieux, et il arrive parfois à atteindre quelque chose d'encore inconnu qu'il lui semble être le premier à voir[...] les méthodes de ses prédécesseurs, créées par eux pour leurs propres fins, ne peuvent plus lui servir. Il les rejette alors sans hésiter et s'efforce d'en trouver de nouvelles, destinées à son propre usage<sup>38</sup>.

Elle rejette donc dans *Enfance* par ses discours métalinguistiques et par un traitement radicalement différent des personnages la manière de son prédécesseur Tolstoï et s'efforce de trouver de nouvelles méthodes en utilisant alors une écriture du fragment qui ne se coule dans aucun moule et un présent qui associe dans le même instant le moment de l'énonciation et celui de la reviviscence du souvenir, en refusant de mettre le récit d'enfance sous l'égide d'un narrateur unique, et en prenant souvent l'enfant comme



relais dans le discours direct ou rapporté<sup>39</sup>.

Elle découvre ainsi le moyen décisif d'éviter la fossilisation corrélatrice à maint récit d'enfance : contrairement au récit homonyme de Tolstoï, le passé n'apparaît plus figé mais bien vivant dans l'affleurement des sensations et des pensées enfantines. Sarraute s'élève contre la pensée morte et déclare :

Pour que cette écriture respire et vive, il faut qu'il y ait quelque chose de spontané, d'inconnu, de vibrant qui essaye de se trouver des mots. Ce ne sont pas des mots tout prêts. C'est cette recherche des mots qui m'intéresse [...] C'est une façon de revivre, de retrouver les sensations et, quand je les revis, la forme devient plus vivante. Il faut qu'il y ait quelque chose d'encore inconnu qui se cherche, qui recherche avec difficulté une forme à soi. Si l'écriture se coule dans une forme qui a déjà été adoptée, elle est morte c'est tout<sup>40</sup>.

Son écriture vit grâce à l'importance qu'elle accorde aux « moments », aux « mouvements » qui surgissent arbitrairement au gré des associations et des remémorations. Cette primauté donnée aux sensations, aux sous-conversations et aux monologues intérieurs lui permet alors de rapprocher le roman de la poésie, « de saisir au plus près de leurs sources, des sensations, quelque chose de ressenti » et de remplir paradoxalement l'idéal de Tolstoï qui désirait également faire de son récit un « grand poème »<sup>41</sup>.

Anne-Laure SEVENO-GHENO

<sup>1</sup> - Les références dans la suite de l'article renvoient aux deux éditions suivantes : *Enfance* de Tolstoï in *Souvenirs et Récits*, Sylvie Luneau ed., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960 ; Toutes celles à *Enfance* de Sarraute in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Jean-Yves Tadié ed., 1996. Il est à noter que contrairement à l'usage habituel de l'auteur, *Enfance* est paru en 1983 sans indication de genre sur la page de titre et sans prière d'insérer comme pour ne pas le figer dans une catégorie littéraire.

<sup>2</sup> - Le titre choisi pose à lui seul le rapport intertextuel à établir, mais Nathalie Sarraute souligne également au gré des entretiens sa connaissance intime de l'œuvre de Tolstoï. Voir particulièrement les conversations avec Ann Jefferson en sept 1991 en préparation de la notice de la Pléiade et celles tenues les 16 et 23 novembre 1993 avec Monique Gosselin [*Enfance de Nathalie Sarraute* par Monique Gosselin, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1996, p.22.

<sup>3</sup> - Référence au titre d'un célèbre article de Sarraute intitulé « Flaubert le précurseur » paru dans *Preuves* n° 168, février 1965, pp.3-11.

- <sup>1</sup> - « Documents inédits », *Europe* n° 379-80 *Tolstoï*, 1960, p.21.
- <sup>2</sup> - Tolstoï, *Journal intime*, 29 mars-10 avril 1857.
- <sup>3</sup> - Tolstoï, lettre à sa tante Ergolskaïa, du début mai 1852 cité par Sylvie Luneau dans son introduction à *Souvenirs et Récits*, *op.cit.*, p.7.
- <sup>4</sup> - M. Bakhtine, « Du discours romanesque », « Nous qualifions de construction hybride, un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et idéologiques » in *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr., Gallimard, 1978, rééd. « Tel », p.125-26.
- <sup>5</sup> - Voir également pour Tolstoï les mots ressentis comme des agressions au chapitre XIII : « Ne salis pas les nappes ! ne salis pas les nappes ! » Comment me disais-je, en faisant les cent pas dans la galerie, tandis que les larmes me suffoquaient Nathalie Savichna, NATHALIE tout court me dit TU et par-dessus le marché me frappe avec une nappe mouillée, comme à un petit paysan ! Non, c'est affreux ! » (p.55) où l'on remarquera que les paroles sont perçues comme plus violentes que le geste de répression. Se référer aussi à la scène du chapitre XVII : « le plus jeune avec ses cheveux en l'air » « Que lui ont donc faits mes cheveux ... n'y a-t-il pas d'autres sujets de conversation ? » songeais-je et je me retirai dans un coin. Dans l'œuvre de Sarraute il n'est que de citer les premières séquences qui ont un rôle paradigmatique : elles s'organisent autour de l'interdiction de la gouvernante « *Nein, das tust du nicht* » (se1) ou autour des paroles du docteur Quervilly transmises par la mère : rendre la nourriture « aussi liquide qu'une soupe » (se2) et décrivent leur compréhension par l'enfant et ses réactions de transgression ou d'allégeance présentées sous forme de tropismes.
- <sup>6</sup> - Cité dans l'introduction de Sylvie Luneau à *Souvenirs et Récits*, *op.cit.*, p.10.
- <sup>7</sup> - Paul Boyer chez Tolstoï, *entretiens à Iasnaïa Poliana*, Paris, Etudes slaves, 1950, pp.38-40.
- <sup>8</sup> - Nathalie Sarraute, « Entretien avec Nathalie Sarraute » dans *Nathalie Sarraute* par Arnaud Rykner, Paris, Seuil, « Les Contemporains » n° 10, 1991, pp.153-83, p.162. Cette association Balzac/ Tolstoï est récurrente dans son œuvre critique : ils incarnent à ses yeux les écrivains formalistes. Voir *L'Ere du soupçon* in *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p.1589 et 1593.
- <sup>9</sup> - Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, in *Œuvres complètes*, *op.cit.*, pp.772-76.
- <sup>10</sup> - Nathalie Sarraute, *Ere du soupçon*, *op.cit.*, p.1578.
- <sup>11</sup> - Nathalie Sarraute, « Conversation avec Nathalie Sarraute », *Digraphe* n° 32, mars 1984. Entretien avec Serge Fauchereau et Jean Ristat, p.33.
- <sup>12</sup> - Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman » (v.1965), *Conférences et textes divers*, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, pp.1663-1694, p.1672
- <sup>13</sup> - Nathalie Sarraute, « Tolstoï », *Les Lettres Françaises*, 22-28 septembre 1960, pp.3-8, p.5.
- <sup>14</sup> - Nathalie Sarraute, « Tolstoï », *art.cit.*, p.2.
- <sup>15</sup> - Nathalie Sarraute, « Tolstoï », *art.cit.*, p.5.
- <sup>16</sup> - *Avant qu'ils disparaissent* était le titre originellement choisi par Sarraute pour son œuvre. Voir l'entretien avec Isabelle Huppert, propos recueillis par A.M Guérin et Thierry Jousse le 7/12/1993, *Cahiers du cinéma*, n° 477, Mars 1994, p.12. Le changement de titre marque la volonté de « dialogue » — et de contestation — avec l'œuvre de Tolstoï qui apparaît en palimpseste.
- <sup>17</sup> - Monique Gosselin, « *Enfance* » de Nathalie Sarraute, *op.cit.*, p.42.
- <sup>18</sup> - Tolstoï, E : « Lorsque je m'efforce de me rappeler ma mère telle qu'elle était à cette époque, je vois seulement ses yeux marron, qui exprimaient toujours la même bonté et le même amour » (p.21)
- <sup>19</sup> - De plus la répétition insistante du mot « mère » donne aux réflexions de la fillette la forme

d'une litanie et d'une leçon trop bien apprise reprenant à la fois les mots de la mère : « un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle » seq22, et « on n'a au monde qu'une seule maman » seq23, *Le Roman d'une enfant* de Loti, et les morceaux choisis des livres de lecture tels celui de G.Bruno *Premier Livre de lecture* où l'on trouve au chapitre « Mère de famille » : « Oh ! Qu'il est bon d'avoir une mère ! Qu'il est doux de l'aimer et de lui rendre tendresse pour tendresse » [G.Bruno, *Premier livre de lecture et d'instruction pour l'enfant. Cours élémentaire*, Paris, Belin 233<sup>ème</sup> édition, 1898, p.17]

<sup>23</sup> -Elle apparaît donc différente des clichés et chromos des livres satiriquement évoqués dans le portrait problématique de la grand-mère « mignonne à croquer » de l'incipit de *Disent les imbéciles* : « mignonne...mais qu'est-ce que c'est ? ce n'est pas un bonbon, pas une pâte fruitée, je ne peux pas le mâcher » (*Œuvres complètes*, respectivement pp.837et 848).

<sup>24</sup> -Cette fratrie semble inspirée de celle du héros narrateur dans *Enfance* de Tolstoï : Volodia, Nicolas (le narrateur), Lioubov et sa sœur de lait Katenka — alors que l'auteur russe avait deux frères et une sœur — puisqu'elle comporte deux frères aînés et deux sœurs cadettes ce qui n'apparaît nullement dans la notice biographique de l'édition de la Pléiade où il n'est question que d'un cousin.

<sup>25</sup> - Sarraute n'apprécie guère les longues descriptions comme elle le rappelle à travers un discours métalinguistique dans *Enfance*, seq28 : « Je me souviens d'un livre de Mayne Reid, que mon père m'avait donné. Il l'avait aimé quand il était petit ... moi, il ne m'amusait pas beaucoup ... peut-être étais-je trop jeune...je m'évadais des longues descriptions de prairies vers les tirets libérateurs, ouvrant sur les dialogues (p.1052) Nous soulignons. Toute son activité de romancière et de dramaturge confirme le primat des dialogues sur les descriptions.

<sup>26</sup> -Nathalie Sarraute, *Tropismes XXII, Œuvres complètes, op.cit.*, p. 30

<sup>27</sup> -Monique Gosselin, « Les mots de la mère », *R.S.H* n° 222, avril-juin1992, pp121-142, p.135.

<sup>28</sup> - Voir l'ellipse entre les séquences 10/11 et le départ de Russie et la simple mention d'un nouvel exil dans la séquence 16.

<sup>29</sup> -Nathalie Sarraute, *E*, seq 59, p.1118. Voir également « rien ne m'en est resté et ce n'est tout de même pas toi, qui vas me pousser à chercher à combler ce trou par un replâtrage » (seq 4, p.999)

<sup>30</sup> -Elle fait également référence à ce modèle de Tolstoï pour le désavouer à la seq18, p.1032.

<sup>31</sup> -Nathalie Sarraute, « Ce que voient les oiseaux » in *L'Ere du soupçon.: essais sur le roman, op.cit.*, 2.

<sup>32</sup> -Voir le portrait de Sonia dans *Enfance* : « la personne emmitouflée se mua en une merveilleuse petite fille de douze ans vêtue d'une courte robe de mousseline décolletée, avec des pantalons blancs et de minuscules petits souliers noirs. Son cou blanc était entouré d'un étroit ruban de velours noir ; sa tête fine était couverte de boucles auburn qui seyaient si joliment à son joli visage » (p.84)

<sup>33</sup> -On peut peut être ici voir un clin d'œil à la fin de *Combray* où Proust présente le morceau de prose poétique du narrateur de *La Recherche* sur « les clochers de Martinville ». Ici, la rédaction est transcrite mais est loin d'être un chef d'œuvre.

<sup>34</sup> -La première présentation de Véra à la seq 14 est positive : c'est une jeune femme gaie qui rit beaucoup, joue avec l'enfant et s'est déguisée en homme pour s'amuser. Le déguisement est à notre avis à prendre comme un avertissement du narrateur : il annonce d'emblée la dimension surprenante de l'être et les seq 27 et 64 y feront à nouveau référence : « j'ai du mal à reconnaître cette très jeune femme aux joues rondes et roses, si svelte et si agile dans son costume d'homme [...] elle ne ressemblait pas du tout à cette dame aux cheveux disposés en rouleaux de chaque

côté de la tête sagement lissés (p.1051) et « Depuis quelque temps Véra a l'air plus détendue, plus gaie qu'avant, elle n'a plus ses lèvres toujours pincés, son regard très dur, très coupant, elle me fais penser à ce qu'elle était autrefois quand elle me faisait danser rue Boissonade » (p.1127). Il n'y a donc pas de portrait figé de Véra qui apparait tantôt « bête » (séq 21, tantôt jeune infirmière héroïque (séq 53, p.1100), tantôt cruelle (séq 34), tantôt désemparée et solitaire (seq 54, p.1101)

<sup>35</sup> - Alain Robbe-Grillet, *Le Magazine Littéraire*, n° 196, juin 1983, p.22.

<sup>36</sup> - Ces citations sont respectivement extraites de *C'est Beau*, de *Portrait d'un inconnu*, p.85 et des *Fruits d'or*, p.160 et l'expression « duvet de l'enfance » était employée par N. Sarraute à propos de *L'Oppoponax* de Monique Wittig dans son interview pour le magazine *Lire*, n° 94, juin 1983, pp.87-92, p.91.

<sup>37</sup> - Nathalie Sarraute, Interview donnée à Pierre Boncenne pour *Lire*, art. cité .

<sup>38</sup> - Nathalie Sarraute, « Ce que voient les oiseaux », *L'Ere du soupçon*, op.cit., pp125-151, p. 138.

<sup>39</sup> - Voir l'article de critique génétique de Philippe Lejeune portant sur les neuf avant-textes du chapitre II, "Aussi liquide qu'une soupe", in *Autour de Nathalie Sarraute. Actes du colloque international de Cerisy La Salle des 9-19 juillet 1989* sous la direction de Sabine Raffy et Valérie Minogue. Paris : Les Belles lettres, 1995, pp. 63-89. Il y montre comment Sarraute, au fur et à mesure de l'écriture du récit, tend à supprimer le caractère trop littéraire et trop adulte de sa narration et redonne la voix de l'enfance en intégrant au monologue de l'enfant les paroles de la mère et de la gouvernante qui dans une première version étaient retranscrites.

<sup>40</sup> - Nathalie Sarraute, *Nathalie Sarraute qui êtes-vous? Conversation avec Simone Benmussa*, Lyon, La Manufacture, 1987, p.160.

<sup>41</sup> - S. Fauchereau et J. Ristat, « Conversation avec Nathalie Sarraute », *Digraphe* n° 32, mars 1984, pp.9-18, p.18.