



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## **En français dans le texte**

Émission diffusée le 10 octobre 2020

Objet d'étude : Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle

Parcours : récit et connaissance de soi.

Œuvre : Nathalie Sarraute, *Enfance*

Pour les classes de première de la voie technologique

Trois extraits.

### **I. ANALYSE LITTÉRAIRE**

#### **Introduction/Mise en situation**

*Enfance* : Nathalie Sarraute « hors des mots »

Nathalie Sarraute a 83 ans quand elle publie *Enfance*.

Elle a derrière elle une œuvre romanesque et théâtrale importante. Elle a contribué, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, à théoriser le Nouveau Roman, ce mouvement littéraire qui déconstruit les conventions du genre romanesque et le renouvelle. En 1956, le titre de son essai, demeuré célèbre, a fait entrer la littérature dans « l'ère du soupçon » : le personnage, l'intrigue, la narration, tout ce qui constituait le roman, ne sont plus dignes de foi. On ment quand on réduit un être à un caractère, quand on l'enferme dans un récit linéaire. L'écriture doit capter les manifestations diffuses, discontinues, plurielles, de la subjectivité. C'est ce que Nathalie Sarraute s'efforce d'accomplir depuis sa première publication en 1939, depuis ces « Tropismes » qui définissent ce vers quoi son œuvre doit tendre : raconter « ces mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience (...) et qui constituent la source secrète de notre existence<sup>1</sup> ». Cette exigence de vérité, l'écrivaine choisit, à la fin de sa vie, de se l'appliquer à elle-même, à sa propre histoire, à l'enfant qu'elle a été. Ce « soupçon » qu'elle a fait peser sur le roman, elle le fait peser désormais sur son projet autobiographique.

---

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Préface, Gallimard, « folio essais », 2019, p. 81.

Comment peut-on écrire sur soi sans se trahir ? En refusant, comme elle l'a toujours fait, de produire un texte qui pourrait ressembler à celui de ses prédécesseurs. En acceptant le caractère lacunaire et fragmentaire de la mémoire. En inventant une forme nouvelle. À l'opposé des *Confessions* de Rousseau, modèle du genre, Nathalie Sarraute refuse de s'immerger dans son moi et de s'y complaire. Elle fait le choix audacieux de s'extraire d'elle-même, et de se dédoubler. Elle n'écrit pas un récit de soi mais un dialogue, à deux voix. Un dialogue entre soi et un double de soi, plus avisé, qui ne s'en laisse pas conter, qui intervient, nuance, taquine parfois, quitte à déstabiliser d'entrée de jeu le lecteur...

### Extrait n° 1, ouverture

Dans cet étonnant dialogue qui ouvre l'œuvre, Nathalie Sarraute discute avec elle-même de la nécessité – voire de la légitimité – de son projet autobiographique. Ce dernier est explicitement identifié et, non sans humour, assumé d'emblée : « Tu veux « évoquer tes souvenirs d'enfance »...il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça ». Elle semble s'amuser de son propre désir de vieille dame qui ressent le besoin de raconter sa vie passée. En effet, ce désir autobiographique ne va pas de soi : depuis cinquante ans Nathalie Sarraute remet en cause la possibilité de connaître autrui et de se connaître soi-même. C'est d'ailleurs ce que semble lui rappeler la voix qui, en elle, l'incite à aborder l'autobiographie comme elle a abordé le roman : avec méfiance. Il ne faudrait pas se laisser aller à la facilité du récit d'enfance, au « tout cuit », c'est-à-dire à ces passages obligés, clichés d'une autobiographie convenue. Il s'agit au contraire de recueillir tout ce qui se joue par-delà les apparences, tout ce qui vacille encore instinctivement et qui n'a pas encore été verbalisé. Nathalie Sarraute évoque ces « petits bouts de quelque chose d'encore vivant... », ces moments de vie qui se lisent moins dans les paroles que dans les silences, dans les points de suspension qui habitent ce texte que nous venons de lire, comme ils habitent toute son œuvre. Des points de suspension qui matérialisent, dans la page, les non-dits de l'existence, tout ce qui, comme elle le formule ici, « palpite faiblement ... hors des mots ». Le défi du projet autobiographique est donc annoncé là : saisir la vibration des souvenirs sans la figer, écrire l'enfance sans la fixer. Fidèle à l'univers narratif qu'elle arpente depuis ses premiers livres, Nathalie Sarraute se méfie du langage. Elle sait que les mots peuvent tromper : c'est précisément cette expérience, cruelle et fondatrice, que va raconter *Enfance*.

Remontons aux sources.

Natalia Tcherniak naît en 1900 à Ivanovo, en Russie. Elle a deux ans quand ses parents se séparent, et que sa vie se déchire entre son père et sa mère, entre la Russie et la France. Dans l'extrait que nous allons découvrir, Natalia a huit ans. Sa mère, qui vit avec elle à Pétersbourg, a décidé de l'envoyer chez son père à Paris, pour un séjour dont l'enfant ne sait pas encore qu'il sera définitif. La petite fille est accueillie dans le foyer paternel où elle doit composer avec Véra, sa toute jeune belle-mère. Natalia vit très mal ce déracinement à la fois géographique et affectif, et souhaite ardemment retourner en Russie auprès de sa mère...

### Extrait n°2

Ce texte exprime la prise de conscience, par l'enfant, de l'abandon maternel : il n'y aura pas de retour à Pétersbourg. Ce souvenir aurait pu offrir la peinture déchirante et convenue d'un chagrin d'enfance. Il en a en effet toutes les « apparences » : les larmes, l'arrachement à la Russie, la séparation d'avec la mère. Mais il raconte aussi et surtout « l'invisible » : les mots qui trahissent, les silences qui sauvent, et l'extraordinaire lucidité des enfants. Nathalie

Sarraute rejette tout pathos et rend justice à la petite fille qu'elle a été et qui, à huit ans, « en bloc », a compris la vérité des êtres. En effet, dans ce passage, l'enfant est traversée par les mots des adultes, qu'elle apprend à déchiffrer comme autant de signes opaques.

Les mots de la belle-mère sont courts et coupants, ils la blessent. Dans la bouche de Véra, le prénom de Natacha se trouve réduit à quelques consonnes abruptes « N't'che » qui, en supprimant les voyelles, gommant symboliquement une part de son identité, et, ce faisant, une part de sa personne.

Les mots de la mère sont traîtres. Ils auraient dû la sauver, et ils la perdent. En écrivant comme convenu dans sa lettre « Je suis heureuse ici », Natalia lance, de Paris à Pétersbourg, une douloureuse antiphrase que seule la mère peut entendre, un appel auquel seule elle peut répondre. La mère et la fille ont scellé un pacte avec ces mots qui doivent dire le contraire de ce qu'ils semblent dire. Mais ce langage codé, de complice, devient coupable, car il révèle la menace que les mots font peser sur quiconque pourrait les croire fiables : à cette détresse enfantine qui lui a été signifiée, la mère répond par une autre lettre, mensongère, adressée au père, et n'offre aucun secours à l'enfant. Non seulement elle ne viendra pas chercher sa fille, mais elle a rompu le lien de confiance épistolaire qui devait, par-delà la distance, la rattacher à elle. Plus douloureuse encore que l'abandon qui se dessine, c'est cette « trahison » qui terrasse l'enfant. Natalia vient de perdre la seule interlocutrice qui pouvait recueillir sa peine : « Jamais plus je ne pourrai me confier à elle. Jamais plus je ne pourrai me confier à personne ». La force des négations, mise en valeur en début de phrase par l'anaphore « jamais plus » martèle ce sentiment de perte irrémédiable. Ses mots d'enfant ont perdu leur unique refuge.

Enfin il y a les mots du père, qui sont hésitants, maladroits, presque convenus, comme le suggère la formule dérisoire : « ne t'en fais pas ». Mais ils sont enrobés de gestes tendres, et surtout traversés par les silences, par ces points de suspension qui trouent la phrase. C'est précisément dans ces interstices de silence qu'une forme de consolation, de confiance mutuelle, non verbalisée, va se tisser entre le père et la fille. Et c'est précisément dans ces silences que, plus tard dans son œuvre, la romancière situera la vérité de l'écriture.

Tout l'univers de Nathalie Sarraute semble trouver sa source dans cet épisode qui se présente comme une révélation : les adultes, comme les mots, peuvent mentir, trahir, et la vérité des êtres se situe hors du langage. Il faut apprendre à écouter les silences, et traduire ce qui se trouve en dessous des mots. Il faut recueillir ces impressions nées à fleur de conscience, ces fameux « tropismes » qui ont fait d'elle une romancière si singulière et dont elle situe la découverte dans ce terreau de l'enfance. « Je me suis aperçue en travaillant que ces impressions étaient produites par certains mouvements, certaines actions intérieures sur lesquelles mon attention s'était fixée depuis longtemps. En fait, me semble-t-il, depuis mon enfance<sup>2</sup>. » Loin d'être réduite à l'âge des balbutiements, l'enfance est ici considérée comme l'origine de l'écriture.

Quelques pages plus loin, le douloureux apprentissage des signes se poursuit pour Natalia. Après avoir, au détour d'une lettre, compris que sa mère ne viendrait pas la chercher à Paris, la petite fille doit désormais accepter, l'arrivée dans le foyer paternel d'un bébé, une demi-sœur qui, au sens propre comme au sens figuré, risque de lui prendre sa place...

---

<sup>2</sup> Ibid.

### Extrait n°3

Comme dans l'extrait précédent, mais de manière plus cuisante encore, la petite fille apprend ici à se débattre avec les mots des autres : les « grands mots » de la femme de chambre qui a pitié d'elle, les « mots tendres » de sa mère qui la bercent d'illusions, et ceux de son père, si « fragiles » qu'ils lui échappent. Depuis *L'Ère du soupçon*, Nathalie Sarraute creuse le même sillon du langage, de la parole d'autrui qui est « l'arme quotidienne, insidieuse et efficace, d'innombrables petits crimes<sup>3</sup>. » La métaphore est saisissante : les mots, si l'on ne sait pas s'en extraire, peuvent tuer. C'est à cette violence que l'enfant, dans cet épisode, tente d'échapper.

Observée du point de vue de la femme de chambre, la fillette ne peut que susciter la compassion : délaissée par sa mère, malmenée par sa belle-mère, elle a été délogée de sa chambre au profit de sa demi-sœur. L'enfant est immédiatement consciente de l'injustice de cette situation. Néanmoins le coup le plus violent ne vient pas de cette injustice, mais des mots définitifs qui sont prononcés par la femme de chambre face à ce triste sort : « Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère. » Nées d'une forme d'empathie spontanée et sincère, ces paroles vont involontairement - mais impitoyablement - blesser l'enfant.

« Quel malheur !... le mot frappe, c'est bien le cas de le dire, de plein fouet. Des lanières qui s'enroulent autour de moi, m'enserrent... » La métaphore filée du fouet est explicite : le mot, au sens propre comme au sens figuré, agit comme une arme qui à la fois attaque et étouffe la fillette. Ce mot « malheur » déclenche, à lui seul, l'un de ces fameux tropismes sarrautiens, ces réactions spontanées, sensibles, instinctives, que provoquent en soi les paroles d'autrui. L'enfant passe immédiatement en revue tous les clichés que ce mot « malheur » véhicule dans l'imaginaire collectif : « des visages bouffis de larmes, des voiles noirs, des gémissements de désespoir... » À travers l'énumération des signes auxquels le mot malheur renvoie communément, l'enfant essaie de reconnaître ce qui, en elle, pourrait y correspondre. Pour reprendre un titre célèbre de Sarraute, « l'usage de la parole » l'induit ici en erreur : les mots de la femme, stéréotypés, plaquent sur l'enfant, du dehors, une image qui ne colle pas à ce qu'elle ressent, du dedans.

En effet, la fillette ne se reconnaît pas dans ces mots. Elle a une mère ! Cette dernière existe vraiment, là-bas, à Pétersbourg ! D'ailleurs elle a encore des liens avec cette mère, comme en témoignent ces lettres « parsemées de mots tendres » que l'enfant conserve précieusement dans une « cassette ». Elle se raccroche à ces signes tangibles d'un lien maternel auquel elle veut croire. La femme quant à elle, à travers ses mots catégoriques, suggère que, du fait de son absence, la mère n'en est en réalité pas une, n'en est plus une. Elle ne mérite plus ce statut. La petite fille se voit alors renvoyée, sans autre forme de procès, au cliché de la petite orpheline.

Elle se retrouve, malgré elle, mise sur le même plan que ces enfants stéréotypés des romans du XIX<sup>e</sup> siècle qu'elle connaît bien en tant que lectrice, ces enfants abandonnés, mal aimés, toujours malmenés par la vie. « 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*. » Vue de l'extérieur, Natalia pourrait être considérée comme la sœur du Rémi d'Hector Malot, ou celle du héros de Charles Dickens. On l'enferme dans un personnage ! On la réduit à un être de papier !

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 103

Alors, tout comme Nathalie Sarraute, devenue figure de proue du Nouveau Roman, réglera son compte au personnage romanesque, l'enfant qu'elle est ici refuse de se laisser piéger par le personnage auquel on veut la réduire. Elle ne sera pas cette fillette malheureuse : « Et puis tout en moi se révolte, se redresse, de toutes mes forces je repousse ça, je le déchire, j'arrache ce carcan, cette carapace. Je ne resterai pas dans ça, où cette femme m'a enfermée... » L'énumération cette fois n'exprime plus tout ce qu'on lui impose, mais formule tout ce qu'elle rejette. Le pronom démonstratif « ça », péjoratif, lapidaire, répété à deux reprises, concentre en lui toute la violence de ce que l'enfant refuse. Les verbes d'action, juxtaposés, indiquent la réaction physique que les mots suscitent en elle. De tout son corps, l'enfant expulse le rôle pathétique qu'on a voulu lui assigner, qu'on a voulu lui coller à la peau. Elle dit « Non » : « Non, pas un de ces mots, ils me font peur, je préfère me passer d'eux... » Il s'agit d'une négation totale qui refuse, pour toujours, de signer un pacte avec le langage, avec ces « grands mots » dont elle a appris ici, toute seule, et pour la première fois, à s'échapper.

Le recours aux mots des parents aurait-il pu la protéger, lui être d'un quelconque secours ? Rien n'est moins sûr...

Les mots de la mère sont certes « caressants » mais ils sont factices. Le ton joyeux des cartes postales sonne faux. « Elle ne sait pas qui je suis maintenant, elle a même oublié qui j'étais ». La petite fille n'est pas dupe, elle a perçu le lyrisme vain de sa mère. Mais elle préfère se mentir un peu à elle-même, et se laisser amadouer par ces mots doux qui, par-delà leur fausseté, la rattachent encore à la figure maternelle : « je suis amollie, je ne peux pas déchirer le papier sur lequel ces mots ont été tracés ». L'enfant sait que ces mots la trompent, mais elle s'en accommode, sans pour autant s'y fier.

Que dire alors des mots du père ? Ils sont toujours si ténus, à l'opposé de ceux de la femme de chambre et de la mère. L'enfant comprend bien que tous ces adultes n'emploient pas le même langage. Le père a une parole plus mesurée : « Papa (...) déteste ces grands mots ». Il en vient à les effacer, à les remplacer par des silences, des mimiques, d'autres mots moins lourds. Ainsi, le mot « mère » n'est-il plus employé, comme s'il demandait un effort trop douloureux. Il est remplacé par le nom de la ville maternelle : « Pétersbourg », réalité topographique moins chargée affectivement, sans doute. C'est que l'amour affleure encore et peut, au détour des mots, déborder, comme dans ce passage où le père retrouve, dans le visage de sa fille, le visage aimé de la mère : « C'est étonnant comme par moments Natacha peut ressembler à sa mère... » et dans ces mots quelque chose d'infiniment fragile (...) quelque chose a glissé, m'a effleurée, m'a caressée, s'est effacé ». Natacha devenue Nathalie Sarraute a compris la leçon du langage, elle ne prend pas le risque de nommer ce que le père a voulu exprimer à ce moment-là. Elle ne veut pas enfermer dans les mots cette sensation légère de douceur qui s'est produite alors en elle. Elle se contente de répéter cette formule volontairement vague, « quelque chose », qui, précisément parce qu'elle est indéfinie, ne pourra pas figer la fugacité de cette impression ressentie dans son enfance.

Ainsi, fidèle à la voix qui, en elle, la mettait en garde au seuil de son œuvre, Nathalie Sarraute s'est-elle efforcée, tout au long de cet étonnant parcours autobiographique, de raconter ses souvenirs sans pour autant les trahir. À travers ce dialogue entre elle-même et son double, l'écrivaine raconte la difficulté de grandir, de se construire, « hors des mots » des adultes. Ces mots qui, sous leur banalité apparente, vous assignent à une identité trompeuse, vous enferment dans une image déformée de vous-même. Par l'écriture des

tropismes, par le rejet des clichés, des formules convenues, des « grands mots », Sarraute propose une langue nouvelle, souterraine, qui la sauve du malheur et qui, ce faisant, nous sauve aussi. Car nous avons tous été, de près ou de loin, cette enfant qui se débat avec les mots des autres. « Je reconnais volontiers le caractère autobiographique de mon œuvre, à condition qu'on veuille bien ôter à « autobiographique » son contenu anecdotique; à condition, aussi, que vous me permettiez d'ajouter que nous nous ressemblons tous comme deux gouttes d'eau<sup>4</sup> ».

## II. PROPOSITION DE QUESTION DE GRAMMAIRE

### La négation

(Texte support : extrait n°3 de « Quelques jours avant que Véra revienne avec le bébé... » à « rien ici, chez moi, n'est pour eux ».

#### 1. Choix de la notion grammaticale analysée pour enrichir l'analyse du texte

Le récit du changement de chambre subi par la narratrice est marqué par l'irruption d'une voix, celle de l'employée de maison compatissante qui décrète à l'attention de l'enfant : « Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère ». Le double usage de la négation participe de la violence extrême ressentie en entendant cette sentence : la négation est lexicale dans « malheur », nom composé avec le préfixe *mal-* qui donne un sens négatif au nom *heur* (la chance, le sort) ; elle est grammaticale dans « ne pas avoir de mère ». Tout se passe ensuite comme si ces deux négations répandaient leur onde de choc dans le texte : le mot « malheur » résonne encore onze fois, tandis que la négation totale portant sur « avoir une mère » est reprise trois fois. C'est pourtant aussi par l'usage de la négation que l'écriture cherche à conjurer les mots étouffants de la femme de charge, jusqu'aux dernières lignes du passage : « Non, pas ça, pas un de ces mots, ils me font peur, je préfère me passer d'eux, qu'ils ne s'approchent pas, qu'ils ne touchent à rien...rien ici, chez moi, n'est pour eux. » On le voit, s'intéresser ici à l'usage de la négation, et en particulier à son fonctionnement pragmatique, c'est mettre au jour le jeu complexe, le rapport de force des voix qui résonnent dans le texte.

#### 2. Rappel sur la notion de négation

On dit de la négation qu'elle inverse la valeur de vérité d'une proposition. Ainsi, si la proposition « J'ai une mère » est fausse, la négation de cette proposition « Je n'ai pas de mère » est vraie.

En outre, on distingue la négation totale, qui porte sur l'ensemble d'un énoncé : « je n'ai pas de mère », de la négation partielle, qui porte sur un constituant et non sur l'ensemble de l'énoncé : « Personne d'autre ici ne le sait », la négation porte sur le pronom « personne » et s'oppose à « quelqu'un d'autre ».

Enfin, on peut évoquer la distinction pragmatique entre négation descriptive et négation polémique : en contexte, la négation peut avoir une visée descriptive quand l'énoncé ne fait qu'affirmer un contenu négatif : « quel malheur de ne pas avoir de mère » peut-être

---

<sup>4</sup> Nathalie Sarraute, « Mon théâtre continue mes romans », in *La Quinzaine littéraire*, du 16 au 31 décembre 1978.

interprété comme équivalent à « quel malheur d'être orpheline ». Au contraire, la négation peut prendre un sens polémique lorsqu'elle vaut comme réfutation d'un énoncé antérieur, même implicite : ainsi, « elle ne sait rien, elle ne peut pas comprendre » semble s'opposer à « cette femme si ferme, si solide, le voit ».

### **3. Analyse du jeu des négations au fil du texte : de la dépossession à la révolte**

Dans les lignes qui suivent la déclaration de la femme de charge, la voix de la narratrice reprend à son compte l'usage de la négation descriptive, qui la dépossède d'autant plus qu'elle est factuelle et sonne comme une évidence : « comme ceux qui n'ont pas de mère », « je n'en ai donc pas », « je n'ai pas de mère ». L'usage de la négation partielle dans une proposition au plus-que-parfait : « malheur qui ne m'avait jamais approchée, jamais effleurée » fait résonner de manière encore plus forte la négation totale, au présent, de « je n'ai pas de mère ».

Pour lutter contre cette dépossession, la narratrice convoque la voix de sa mère, et la négation se fait polémique, mais sans force. Ainsi la négation partielle ne gomme-t-elle pas la séparation douloureuse : « Nous ne sommes pas séparées pour de bon, pas pour toujours ». Malgré l'usage des adverbes de négation ne...pas, qui servent le plus souvent à construire la négation totale, ici, la négation ne porte que sur « pour de bon, pour toujours ». Le démenti de la voix de la mère ne parvient pas à balayer l'évidence solide de la négation descriptive de l'employée de maison.

C'est lorsque la voix même de la narratrice s'élève pour répondre à la sentence que la négation semble enfin agir comme antidote à la dépossession : « Je ne resterai pas dans ça, où cette femme m'a enfermée.... Elle ne sait rien, elle ne peut pas comprendre. » Ici, les négations sont polémiques, mais elles s'opposent à des affirmations énoncées par la narratrice elle-même : « Je suis dedans. Dans le malheur. » et « cette femme si ferme, si solide, le voit ». La négation vient détruire le crédit que l'enfant avait d'abord accordé à celle qui diagnostique le malheur, en particulier la négation totale qui dit le rejet et la révolte « elle ne peut pas comprendre ». Cette négation polémique semble prendre une valeur performative : comme si, en la prononçant pour elle-même, la narratrice se libérait du malheur.

### **4. Analyse de la négation dans la dernière phrase.**

« Non, pas ça, pas un de ces mots, ils me font peur, je préfère me passer d'eux, qu'ils ne s'approchent pas, qu'ils ne touchent à rien...rien ici, chez moi, n'est pour eux. »

« Non » est ici un mot-phrase, qui reprend en intégralité une question sous-entendue telle que : « Ne veux-tu même pas que le bonheur t'approche ? ». Avec la répétition ensuite d'une tournure elliptique, « pas ça, pas un de ces mots » qui passe sous silence le verbe et l'adverbe négatif *ne* : « (*Je ne veux*) pas ça », la négation prend une valeur de refus virulent, de défense. Cela est renforcé par les injonctions négatives : « qu'ils ne s'approchent pas, qu'ils ne touchent à rien ». L'adverbe « pas » de la négation totale et le pronom « rien » sont mis en exergue en fin de phrase et font d'autant mieux résonner l'interdiction. Le pronom complément d'objet « rien » est repris comme sujet et inaugure la dernière proposition négative. Tout se passe comme si les négations successives érigeaient dans cette phrase finale une barricade protectrice autour de la narratrice, qui ne se laisse plus faire par les grands mots.