

# Bibliothèque rose, habit vert, encre rouge. Premières lectures et traumatisme dans *Enfance* de Sarraute

Par Déborah Lévy-Bertherat

Publication en ligne le 04 février 2021

## Résumé

---

Parce qu'elles appartiennent aux « lieux communs » dont Sarraute fait le fondement de toute son œuvre, les premières lectures s'investissent, dans *Enfance*, d'une charge particulière. Mises en scène comme des événements cruciaux organisés autour du livre en tant qu'objet, elles ne sont pas nommément inscrites dans un genre, mais la question du genre y apparaît à travers l'aura projetée de l'œuvre, posant une dichotomie entre albums et romans, et plus généralement entre littérature de jeunesse et littérature pour adultes. Parmi les nombreuses occurrences de lectures, trois occupent une place primordiale et particulièrement marquante : la première lecture romanesque, la première lecture d'albums et la première lecture par un adulte d'un essai de fiction écrit par l'enfant. Ces scènes peuvent s'interpréter comme une découverte progressive et problématique de la fiction par la conscience enfantine. Elles interrogent le rapport entre fiction et réalité, et la possibilité d'un partage de l'expérience traumatique lue ou vécue.

## Mots-Clés

---

[lecture](#), [enfance](#), [Sarraute](#), [albums](#), [traumatisme](#).

---

# Table des matières

Le rose et le noir : ombre portée des premières lectures romanesques

L'habit vert ou le traumatisme des albums d'enfance

L'encre rouge du premier « roman »

La lecture comme blessure ou comme réparation

## Texte intégral

Dans les entretiens qui ont accompagné la publication d'*Enfance* en 1983, Sarraute a insisté sur la continuité avec son œuvre antérieure, la volonté de rester fidèle aux principes de ses essais et romans, renouvelant la conception de l'intrigue et du personnage, dégagé de son identification par un portrait, un nom, un lieu ou une époque. Le projet autobiographique, dans l'adhésion naïve qu'il suppose entre l'auteur et son lecteur, est-il compatible avec cette exigence de modernité ? La suspicion face au genre même du récit de soi est manifestée par l'impersonnalité du titre <sup>[1]</sup>, qui s'inscrit dans la lignée de deux œuvres canoniques, *Enfance* de Tolstoï (1852) et *Enfance* de Gorki (1913) – lignée russe, bien sûr, mais aussi romanesque car ces deux ouvrages ne sont que partiellement autobiographiques. Sarraute va jusqu'à récuser le genre, par exemple dans un entretien avec Viviane Forrester : « Il ne s'agit pas d'une autobiographie [...]. Il ne s'agit pas d'un rapport sur toute ma vie, pas même sur mon enfance <sup>[2]</sup>. » Le texte se démarque de toute linéarité narrative par la segmentation en soixante-huit sections sans titres ni numéros, qui ne conservent que quelques souvenirs ponctuels et signifiants, rarement datés mais ordonnés de manière à peu près chronologique.

Le choix formel du dialogue avec un double interdit, tout au long de l'ouvrage, une adhésion trop immédiate aux facilités de l'autobiographie. L'incipit insiste avec humour sur le risque d'abandonner les principes esthétiques de Sarraute, nouvelle romancière et théoricienne : « est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite ? te ranger ? quitter ton élément [...] ? », questionne le double. En vérité, les données autobiographiques vont être soumises au même travail, à la même quête que le matériau humain anonyme de l'œuvre antérieure de l'auteure : il s'agit d'en dégager les « tropismes », ces « mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de la conscience <sup>[3]</sup> » et constituent, selon elle, « la source secrète de notre existence <sup>[4]</sup> ». La singularité des souvenirs n'interdit pas de les universaliser et de les consacrer comme ces « lieux communs » dont Sarraute fait

le postulat de toute son œuvre : « [...] je n'ai pas de sentiment d'identité. Je pense qu'à l'intérieur de chacun de nous, très profondément, nous sommes pareils <sup>[5]</sup>. »

Parce qu'elles appartiennent justement aux « lieux communs », aux territoires partagés des souvenirs d'enfance, les premières lectures s'investissent, dans *Enfance*, d'une charge particulière. Mises en scène comme des événements cruciaux organisés autour du livre en tant qu'objet, elles ne sont pas nommément inscrites dans un genre, mais la question du genre y apparaît à travers l'aura projetée de l'œuvre, posant une dichotomie entre albums et romans, et plus généralement entre littérature de jeunesse et littérature pour adultes. Parmi les nombreuses occurrences de lectures <sup>[6]</sup>, j'en retiendrai trois, dont la place est primordiale et particulièrement marquante : la première lecture romanesque, la première lecture d'albums et la première lecture par un adulte d'un essai de fiction écrit par l'enfant. Peut-on les comprendre comme une découverte progressive et problématique de la fiction par la conscience enfantine ? Comment interrogent-elles le rapport entre fiction et réalité, et la possibilité d'un partage de l'expérience traumatique lue ou vécue ?

## Le rose et le noir : ombre portée des premières lectures romanesques

La huitième section du livre semble faire exception dans une enfance généralement marquée par l'abandon et le déracinement : les vacances d'été passées par Natacha avec sa mère chez son oncle Gricha, en Ukraine, « pour une fois » (p. 32) de « beaux souvenirs d'enfance » (p. 31). L'expérience idyllique du séjour dans une demeure « parfait[e] », au sein d'une famille unie et aimante, constitue une exception, un bonheur par procuration que la narratrice n'est pas certaine de pouvoir revendiquer comme sien. Or cette parenthèse est encadrée par deux scènes de lecture : durant le voyage d'aller, Natacha lit un livre de la « Bibliothèque rose » ; à la fin du chapitre, alitée à cause d'une maladie, elle entend sa mère lui lire *La Case de l'oncle Tom*.

La première scène de lecture ne mentionne ni le titre, ni l'auteur de l'ouvrage :

Je suis assise près de maman dans une voiture fermée tirée par un cheval, nous cahotons sur une route poussiéreuse. Je tiens le plus près possible de la fenêtre un livre de la bibliothèque rose, j'essaie de lire malgré les secousses, malgré les objurgations de maman : « Arrête-toi maintenant, ça suffit, tu t'abîmes les yeux... » (p. 31)

Ici, la matérialité du livre et de la situation de lecture sont mises en avant au détriment de tout le reste. Il n'est pas indifférent que Sarraute fasse de ce « livre de la Bibliothèque rose » une lecture de voyage, puisque la fameuse collection des éditions Hachette a inauguré le « roman de gare » français en 1858. La comtesse de Ségur n'est pas nommée, ses romans constituant un *topos* peut-être trop évident de la première approche du genre romanesque, ou trop marqués comme féminins<sup>[7]</sup>. Pourtant, la répétition du mot « modèles » dans le paragraphe suivant semble faire allusion au premier et au plus célèbre titre de la collection, *Les Petites filles modèles* :

[...] comment ne pas s'enorgueillir d'avoir eu des parents qui ont pris soin de fabriquer pour vous, de vous préparer de ces souvenirs en tout point conformes aux *modèles* les plus appréciés, les mieux cotés ? J'avoue que j'hésite un peu...

— Ça se comprend... une beauté si conforme aux *modèles*... (p. 31-32, je souligne).

Le titre ainsi crypté suggère-t-il la figure de M<sup>me</sup> Fichini, la marâtre qui maltraite Sophie, indissociable des *Petites filles modèles* dans la mémoire des lecteurs ? Quand la mère de Natacha veut l'empêcher de lire, son intention est-elle protectrice (« tu t'abîmes les yeux ») ou castratrice – la lecture offrant à sa fille une clé pour l'identifier comme mauvaise mère ?

En outre, la référence voilée à la comtesse de Ségur conduit idéalement vers l'espace très russe de ces vacances. Car, comme l'a noté Vladimir Nabokov<sup>[8]</sup>, les familles des premiers romans de Ségur, malgré leurs noms français, sont celles de l'enfance russe de Sophie Rostopchine, avec leurs vastes domaines et demeures, leurs rituels et leurs rapports très paternalistes aux domestiques serfs. Ce sont précisément ces éléments que Sarraute évoque, dans la maison de l'oncle, comme des « modèles » :

— [...] Tout a conservé son exquise perfection : la vaste maison familiale, pleine de recoins, de petits escaliers... la « salle », comme on les appelait dans les maisons de la vieille Russie, avec un grand piano à queue, des glaces partout, des parquets luisants, et le long des murs des chaises couvertes de housses blanches... [...] Après le dessert, quand ma tante a donné aux enfants la permission de sortir de table, ils s'approchent de leurs parents pour les remercier, ils leur baisent la main et ils reçoivent sur la tête, sur la joue un baiser... J'aime prendre part à cette amusante cérémonie... (p. 31-33).

La circulation entre la lecture et le récit d'enfance élargit la référence ségurienne en empruntant discrètement des éléments textuels à la scène célèbre de l'enterrement de la poupée dans le deuxième volume de la trilogie de Fleurville, *Les Malheurs de Sophie* :

Quand *la procession* arriva au petit jardin de Sophie, on posa par terre le brancard avec *la boîte qui contenait les restes* de la malheureuse poupée. Les enfants se mirent à creuser la fosse ; ils y descendirent la boîte, jetèrent dessus des fleurs et des feuilles, puis la terre qu'ils avaient retirée ; ils ratissèrent promptement tout autour et y plantèrent deux lilas. Pour terminer la fête, ils coururent au bassin du potager et y remplirent *leurs petits arrosoirs* pour arroser les lilas <sup>[9]</sup>...

### Chez Sarraute, plusieurs éléments textuels sont repris :

[...] je conduis *la procession* qui porte en terre une grosse graine noire et plate de pastèque. *Elle repose dans une petite boîte* sur une couche de mousse... nous l'enterrons selon les indications du jardinier, nous l'arrosions avec *notre petit arrosoir* [...] » (*Enfance*, p. 31-33. Je souligne).

Ici, les enfants enterrent non pas une poupée mais une graine, resserrant le motif de l'enterrement autour du rituel de renouveau végétal, déjà présent chez Ségur.

La deuxième évocation de la lecture, celle de *La Case de l'oncle Tom*, fonctionne en diptyque avec la première dans un jeu d'opposition apparente et de correspondances latentes. À la fin des vacances chez l'oncle, Natacha tombe malade et sa mère l'abandonne aux soins des domestiques mais lui fait parfois la lecture. La maladie occasionne donc une régression dans l'appréhension du livre, puisqu'à la lecture autonome de la Bibliothèque rose succède l'écoute de la lecture à voix haute :

— [...] c'était *une édition pour enfants* de *la Case de l'oncle Tom*. Un grand livre cartonné, illustré de gravures grisâtres. Sur l'une d'elles on voyait Éliisa sautant de glaçon en glaçon avec son enfant dans les bras. Sur une autre, l'oncle Tom mourant et en face, sur l'autre page, la description de sa mort. Elles étaient toutes deux légèrement gondolées, des lettres étaient effacées... elles avaient été tant de fois trempées de mes larmes...

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... [...] (p. 38-39, je souligne)



Fig. 1. Hammatt Billings, ill. pour Harriett Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, Boston, John P. Jewett, 1853.



Fig. 2. Hammatt Billings, ill. pour Harriett Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, Boston, John P. Jewett, 1853.

La question du genre littéraire est posée d'emblée mais de manière oblique. Le désintéret de sa mère pour la lecture suscite chez Natacha une prise de conscience de la distance

entre littérature adulte et littérature d'enfance : « n'était-il pas naturel qu'un livre pour enfants n'intéresse pas une grande personne qui aime lire des livres difficiles ?... » (p. 39). Or *La Case de l'oncle Tom* (1852) de Harriet Beecher Stowe n'est pas un roman pour enfants, même si l'édition dont il s'agit ici le spécialise comme tel <sup>[10]</sup>. Le lecteur devine que le détachement de la mère est en vérité le signe de son désintéret pour sa fille et non pour le livre.

On note, en tout cas, la discordance entre la perception sensible de l'histoire par l'enfant (les larmes versées sur la page <sup>[11]</sup>) et la sécheresse de la voix de la mère, aux antipodes de la célèbre scène de *Du côté de chez Swann* où la mère lit *François le champi* au narrateur enfant : « Elle amortissait au passage toute crudité dans le temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini toute la douceur qu'il y a dans la bonté <sup>[12]</sup>... » La lecture à haute voix faite à un enfant vise, en principe, à partager le récit avec son destinataire. Hélène Merlin-Kajman parle à ce sujet d'une lecture « transitionnelle » – en référence à Winnicott – et en donne pour exemple son expérience de la lecture faite à son fils des *Histoires comme ça* de Kipling : « médiatrice entre l'écriture et la réception, redoublant la forme matérielle du livre de la matérialité incarnée de ma présence. Le sens et les affects que j'entendais dans le texte, je les avais faits passer dans ma voix <sup>[13]</sup> ».

Chez Sarraute au contraire, la voix « dru[e] et net[te] » de la mère est un obstacle à la saisie affective du livre, à son partage : la transitionnalité ne fonctionne pas. Sa lecture défaillante apporte un démenti au souvenir illusoire des vacances idylliques. Du reste, ce sont les images, non le texte, qui marquent ici la sensibilité de l'enfant. Sarraute les désigne comme « gravures », un terme riche de connotations : non seulement les illustrations se sont *gravées* dans la mémoire de la narratrice, mais les scènes qu'elles représentent sont particulièrement *graves* : la première représente Eliza traversant l'Ohio gelé pour fuir le Sud esclavagiste, mère idéale qui brave la mort pour ne pas être séparée de son enfant. La deuxième est celle de l'agonie de Tom.

Il manque entre les deux une troisième image, plus pathétique encore, que le texte ne mentionne pas, celle de l'agonie de la petite Eva, fille du maître de Tom, enfant mal aimée et délaissée par sa mère, qui meurt entourée par les serviteurs. Cette scène occultée glisse, en quelque sorte, de la fiction vers la réalité supposée du souvenir, qui s'y substitue : la maladie de Natacha, que sa mère négligente laisse aux soins des domestiques.

Plus largement, les deux livres lus contaminent l'épisode et le saturent de références intertextuelles plus ou moins masquées. On reconnaît, parmi les souvenirs de Sarraute, des figures littéraires au croisement des contextes russe et américain. Ainsi, le personnage topique de « la vieille "niania" douce et molle dans son châle et ses jupes amples » peut

rappeler Natalia Savitchna dans *Enfance* de Tolstoï, troisième hypotexte que Sarraute ne nomme pas mais que son titre convoque implicitement. La description de la demeure et des mœurs familiales (la salle, le piano, la table, le baiser aux parents) y renvoie tout autant qu'à Ségur. Dans *La Case de l'oncle Tom*, on trouve symétriquement la nourrice noire, « Mammy » (Chloe, épouse de Tom), stéréotype du temps de l'esclavage.

Une autre figure littéraire est le cocher, que Sarraute évoque ainsi :

[...] le cocher qui se chauffe au soleil *sur le banc de bois* adossé au muret *dans la cour* où se trouve l'écurie... j'aime grimper doucement sur ce mur derrière lui et poser mes mains sur ses yeux... « Devine qui... – Je sais que c'est toi, petite friponne »... je me colle à son large dos, je passe mes bras *autour de son cou*, je hume la délicieuse odeur qui s'exhale 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... (p. 33)

La scène est très proche de celle qui rapproche Tom, le cocher, et Eva, fille de son maître, dans le roman de Stowe :

Tom était assis *dans la cour sur un petit banc* de mousse ; chaque boutonnière de sa veste était ornée de branches de jasmin, Eva lui passait en riant une guirlande de roses *autour du cou*, puis, riant toujours, elle se percha sur ses genoux, comme un moineau apprivoisé.

« Ô Tom, vous êtes si drôle <sup>[14]</sup> ! »

On retrouve la familiarité des corps, le geste quasi amoureux de la fillette. La « peau tannée et burinée », la sueur et l'odeur du cocher russe, chez Sarraute, transposent les stéréotypes racistes qui décrivaient l'oncle Tom chez Stowe. Quant à ses cheveux pommadés, ils rappellent ceux du domestique Phocas dans *Enfance* de Tolstoï. Enfin, la couronne de fleurs qu'Eva offre à Tom est également mentionnée par Sarraute mais un peu plus loin, et déplacée sur la tête de Natacha.

Les deux scènes de lecture qui enchâssent le chapitre sont donc bien plus que l'écrin du souvenir « modèle » : elles débordent le cadre de la section et imprègnent,aturent le récit proprement dit. Analogue à la « sous-conversation <sup>[15]</sup> » qu'a décrite Sarraute, on pourrait parler ici d'une « sous-narration » qui gauchit doublement la signification du souvenir : de manière explicite, la référence/révérance envers des « modèles » littéraires est mise à distance ; de manière souterraine, l'intertextualité sape l'illusion des vacances idylliques : la lecture offre à l'enfant une clé d'interprétation du réel et du monde adulte, révélant la nature dysphorique des relations familiales – notamment avec la mauvaise mère.

# L'habit vert ou le traumatisme des albums d'enfance

La section suivante, la neuvième, rassemble des souvenirs liés au domicile du père à Ivanovo. L'évocation des livres remonte plus loin que la précédente dans la petite enfance, à une époque où Natacha ne sait vraisemblablement pas encore lire puisque son père lui fait la lecture à haute voix, et qu'il s'agit d'albums, non de romans. Comme les berceuses chantées par le père, la lecture partagée semble ici accomplir la fonction transitionnelle évoquée par Hélène Merlin-Kajman. Pourtant, les souvenirs de deux albums très différents ne sont pas euphoriques.

Le premier album n'est pas nommé, mais parmi tous les livres mentionnés dans *Enfance*, il est le plus longuement et le plus précisément décrit :

J'ai reçu un large livre relié, tout mince, que j'aime beaucoup feuilleter, j'aime écouter quand on me lit ce qui est écrit en face des images... mais attention, on va arriver à celle-ci, elle me fait peur, elle est horrible... un homme très maigre au long nez pointu, vêtu d'un habit vert vif avec des basques flottantes, brandit une paire de ciseaux ouverte, il va couper dans la chair, le sang va couler...

« Je ne peux pas le regarder, il faut l'enlever...

— Veux-tu qu'on arrache la page ?

— Ce serait dommage, c'est un si beau livre.

— Eh bien, on va la cacher, cette image... On va coller les pages. »

Maintenant je ne la vois plus, mais je sais qu'elle est toujours là, enfermée... la voici qui se rapproche dissimulée ici, où la page devient plus épaisse... il faut feuilleter très vite, il faut passer par-dessus avant que ça ait le temps de se poser en moi, de s'incruster... ça s'ébauche déjà, ces ciseaux taillant dans la chair, ces grosses gouttes de sang... mais ça y est, c'est dépassé, c'est effacé par l'image suivante. (p. 47)

L'unique image évoquée suffit à identifier *Der Struwwelpeter*<sup>[16]</sup> de Heinrich Hoffmann (1845), un album allemand qui a connu de très nombreuses traductions et rééditions. Il appartient au genre du *caution tale*, conte d'avertissement, qui a dominé l'édition d'albums pour enfants au XIXe s. : on y relate des méfaits commis par un ou des enfants et leur châtement, souvent cruel. L'illustration que décrit Sarraute fait partie de l'« Histoire du

suceur de pouces » où le petit Konrad, qui a désobéi à sa mère en suçant son pouce, voit surgir un tailleur en habit vert qui lui coupe les pouces avec d'immenses ciseaux. Sarraute ne précise pas ce que tranchent les ciseaux ni quel sang coule, laissant la violence dans l'indétermination<sup>[17]</sup>.

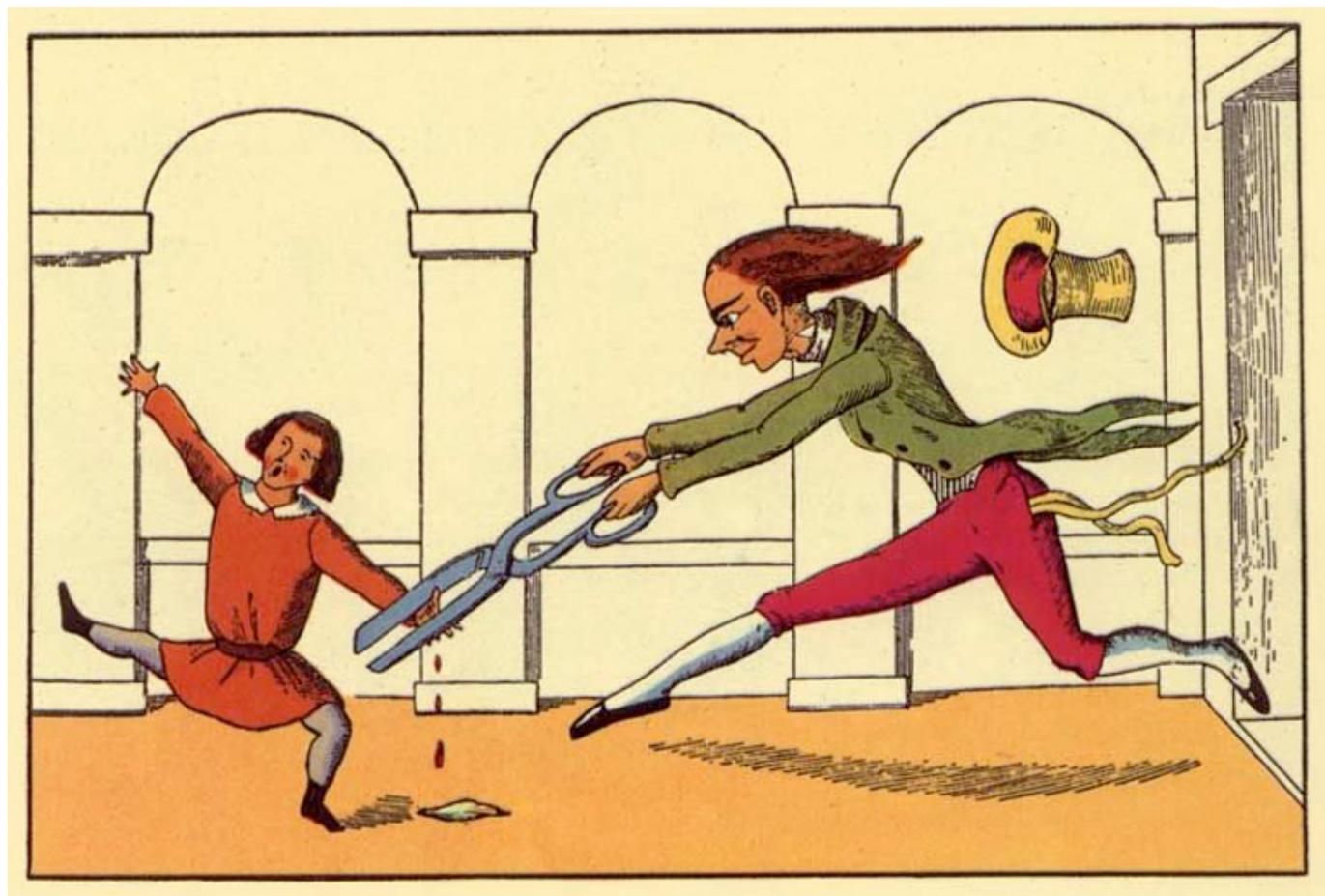


Fig. 3. Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeter*: « *Die Geschichte vom Daumenlutscher* » [« Histoire du suceur de pouce »], Francfort, Literarische Anstalt Rütten & Loening, 1917

Or d'autres épisodes d'*Enfance* font écho au *Struwwelpeter* et au motif de la désobéissance, élément trivial des récits d'enfance. Le premier souvenir évoqué par Sarraute est une magistrale désobéissance, où Natacha transgresse l'interdit prononcé par sa bonne (en allemand !) et déchire avec de grands ciseaux le tissu d'un fauteuil. Même si c'est l'enfant qui tient l'instrument<sup>[18]</sup>, l'acte est décrit dans des termes (« une grande paire de ciseaux d'acier [...] dans une seconde quelque chose va se produire [...]... un attentat criminel », p. 11) qui peuvent annoncer l'image angoissante du tailleur et la gravité du geste.

Le deuxième souvenir relaté dans *Enfance* est aussi une désobéissance comparable à une histoire du *Struwwelpeter*. Natacha refuse d'avalier les aliments et se répète la formule « aussi liquide qu'une soupe », qui rappelle le « Je ne veux plus de soupe, na ! / Non, non, je ne veux plus de soupe<sup>[19]</sup> » martelé dans l'« L'Histoire de la soupe de Gaspard » où le héros

se laisse mourir de faim. L'épisode d'anorexie chez Natacha, certes moins radical, suit le principe du *caution tale* qui consiste à présenter l'enfant terrible comme un repoussoir, lorsque Natacha est montrée du doigt par les parents des autres enfants : « je devine ce que leur chuchotent les adultes : “ [...] ne regarde pas cet enfant, tu ne dois pas l'imiter, c'est un enfant insupportable, c'est un enfant fou, un enfant maniaque...” » (p. 14).

Le traumatisme suscité par la lecture du *Struwwelpeter*, quoique concentré sur le souvenir d'une image unique, se diffuse au-delà du chapitre à l'expérience vécue par Natacha. L'image cachée sous la page collée n'a donc pas disparu (« je sais qu'elle est toujours là, enfermée », p. 47), elle perdure et se projette, par une sorte de persistance rétinienne qui est le propre du trauma, vers d'autres fragments mémoriels.

À cette vraie peur, Sarraute oppose la « peur drôle » d'un autre album allemand, également classique, *Max et Moritz*<sup>[20]</sup> de Wilhelm Busch (1865), dont les héros sont deux enfants terribles, chaque chapitre correspondant à un de leurs méchants « tours » :

Dans les dessins de mon livre préféré, *Max et Moritz*, avec ses vers si drôles que je sais par cœur, que j'aime scander, rien ne me fait jamais peur, même quand je vois les deux méchants garnements ficelés sur un plat, prêts à être enfournés et rôtis comme deux petits cochons de lait...

— Est-il certain que cette image se trouve dans *Max et Moritz*? Ne vaudrait-il pas mieux le vérifier?

— Non, à quoi bon? Ce qui est certain, c'est que cette image est restée liée à ce livre et qu'est resté intact le sentiment qu'elle me donnait d'une appréhension, d'une peur qui n'était pas de la peur pour de bon, mais juste une peur drôle, pour s'amuser. » (p. 47-48. Je souligne)

En réalité, l'image des enfants ficelés n'existe pas dans *Max et Moritz*. Le doute émis ici par le double et le refus de la narratrice, qui prétend ne pas avoir besoin de « vérifier », pourraient bien être l'indice d'une erreur délibérée. Dans le livre de Busch, Max et Moritz sont effectivement cuits au four dans le sixième et avant-dernier épisode, mais comme des pains, après être tombés dans le pétrin du boulanger. Après la cuisson, ils grignotent la croûte et s'évadent avant d'être repris au tour suivant, moulus et mangés par des oies, ultime mésaventure qui conclut l'album.

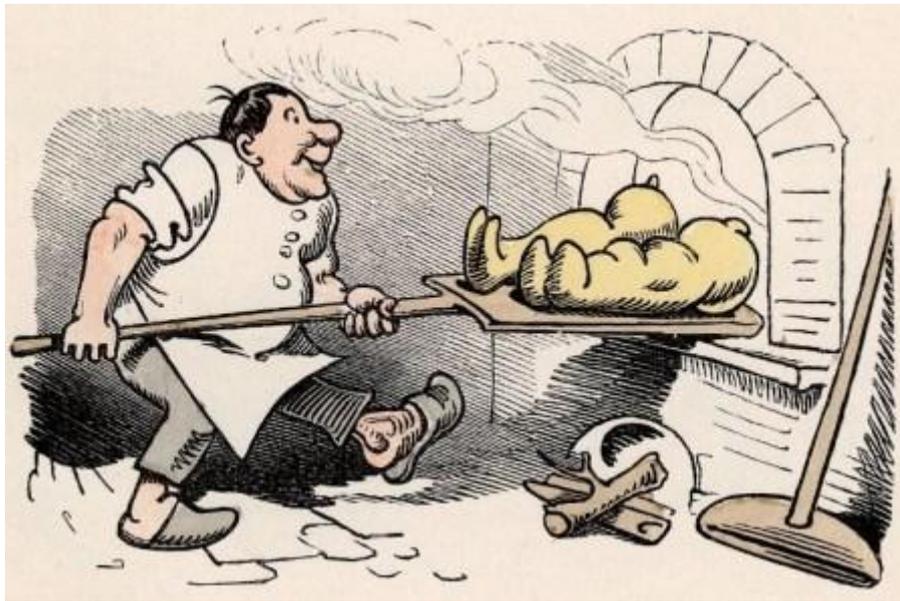


Fig. 4. Wilhelm Busch, *Max und Moritz*, Munich, Braun und Schneider, 1906

L'image de l'enfant « ficelé » n'existe donc pas dans *Max et Moritz*, mais elle apparaît ailleurs dans *Enfance* pour métaphoriser le piège du langage :

« [...] les paroles m'entourent, m'enserrent, me ligotent... » (p. 12)

« [...] le mot frappe, c'est bien le cas de le dire, de plein fouet. Des lanières qui s'enroulent autour de moi, m'enserrent... » (p. 120)

« Ce même malheur a fondu sur moi, il m'enserme, il me tient. » (p. 122).

Chaque fois, comme Max et Moritz brisant leur croûte, la jeune héroïne se délivre : « je me libère » (p. 13) ; « j'arrache ce carcan, cette carapace » (p. 122). Ici, la contamination entre le souvenir intime et la lecture est inversée, Sarraute transformant le souvenir de l'album lu à l'image de l'expérience vécue par Natacha.

Comment comprendre l'invention par l'auteure d'une image inexistante ? Il se peut qu'elle ait, consciemment ou non, superposé l'épisode du four du boulanger avec le deuxième « tour » des garnements, où ils volent des poulets en train de rôtir dans un four. La confusion peut venir d'un autre conte, *Hansel et Gretel*, où Hansel manque d'être cuit au four. La représentation des enfants en « petits cochons » peut avoir pour source la version anglaise traditionnelle du conte des *Trois petits cochons*, que Sarraute a pu connaître enfant, où le loup dévore les deux premiers frères avant de tomber dans la marmite du troisième.

En minimisant la peur provoquée par cette image (« une peur qui n'était pas de la peur pour de bon »), Sarraute élude la cruauté d'une vision dont ses lecteurs ne peuvent ignorer les échos historiques, quand l'image d'enfants enfournés renvoie à la mémoire collective

des camps d'extermination. L'effroi appartient aussi aux souvenirs personnels de Nathalie Sarraute adulte et de l'enfance de ses filles <sup>[21]</sup>.

Il n'est pas indifférent que l'image soit liée au père, dont elle évoque, à la fin d'*Enfance*, l'évolution face à la judéité, de l'athéisme militant à la solidarité face à l'antisémitisme <sup>[22]</sup>. La scène de lecture par le père projette dans son enfance une angoisse prophétique, comme l'est, selon Sarraute, *Le Procès* de Kafka :

Avec cette divination propre à certains génies, [...] Kafka qui était juif et vivait dans l'ombre de la nation allemande a préfiguré le sort prochain de son peuple et pénétré ces traits [...] qui devaient amener les nazis à concevoir et à réaliser une expérience unique : [...] ; celle des fours crématoires [...] et des chambres à gaz où deux mille corps nus [...] se tordaient sous l'œil de Messieurs bien sanglés, bottés et décorés [...].

Là, derrière ces limites extrêmes où Kafka les a non pas suivis, mais où il a eu le courage surhumain de les précéder, tout sentiment disparaît, même le mépris et la haine, il ne reste qu'une immense stupeur vide, un ne-pas-comprendre définitif et total <sup>[23]</sup>.

L'émotion ambiguë de la petite Natacha pourrait correspondre, précisément, à cette « stupeur » ou « tout sentiment disparaît ». Sarraute nous oblige à combler cette béance par notre mémoire collective, ce « lieu commun » qu'elle revendique, on l'a vu, comme matière de toute son œuvre.

La discordance entre le traumatisme provoqué par le *Struwwelpeter* et la « peur drôle » devant *Max et Moritz* signale peut-être la méfiance de Sarraute à l'égard des *trivia* du récit d'enfance. Dans le dialogue initial avec le double, la narratrice se défendait de trahir son œuvre novatrice, sa patiente quête pour donner forme à l'informulé, « toujours cherchant, et tendant » vers ce qui « ne ressemble à rien », ce qui « tremblote quelque part dans les limbes » (p. 8-9). Le double la mettait en garde contre la banalité du genre autobiographique et pointe le danger de la fixité où se perdrait l'indétermination féconde : « justement, 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... » (p. 9). L'expression familière « tout cuit », mise à distance par les guillemets, renvoie aux redites ou aux poncifs du récit d'enfance, qu'elle appelle ailleurs le « préfabriqué » (p. 20). Mais à la lumière de l'épisode de *Max et Moritz*, on est tenté de lui prêter rétrospectivement une connotation plus concrète. Sarraute joue-t-elle sur les mots quand sa narratrice défie le double en ces termes : « ça te rend grandiloquent. Je dirai même outreucidant. » (p. 8-9) ? *L'outreucidance* du double serait-elle d'interdire l'expression trop ordinaire et consensuelle du traumatisme, de glisser du « tout cuit » au « trop cuit », de la banalité à la brûlure du souvenir indicible ? Cela reste une hypothèse.

Il reste que les souvenirs du *Struwwelpeter* et de *Max et Moritz* suscitent une forme de *punctum* – clairement métaphorisé par les ciseaux du tailleur – ayant une valeur heuristique. L'émotion provoque une découverte, permet l'accès à une connaissance. La portée moralisante du conte est dévoyée : peu importe l'interdit brandi par la fable, seul reste le trauma. Et ce trauma est l'objet d'un partage, l'expérience intime s'élargissant à une expérience générationnelle, voire transgénérationnelle et historique, que l'écriture sarrautienne travaille à mettre au jour.

## L'encre rouge du premier « roman »

La troisième scène de lecture, celle de la vingtième section, où Natacha est obligée par sa mère à faire lire son premier « roman » à un de ses amis, est très différente des deux premières, parce que le motif s'y dédouble : c'est la première lecture faite par un adulte d'un texte où l'on devine la trace de lectures antérieures de l'enfant. Sarraute y prend le contrepied des récits de vocation précoce :

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... [...] – Ne sois pas si timide... Vous savez que ce qu'elle écrit, c'est tout un long roman... » [...]

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... // *referme le cahier, il me le rend* et il dit : « Avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe... (p. 86. Je souligne)

L'expérience du premier essai romanesque, sans doute écrit en russe, dont une critique féroce brise l'élan, est décrite comme une sorte de traumatisme manqué : quand le double propose d'y reconnaître « un de ces magnifiques “traumatismes de l'enfance” », la narratrice répond qu'il lui a apporté, au contraire, « une impression de délivrance... » (p. 86). Après un dialogue maïeutique où le double se fait psychanalyste, une analepse revient sur le moment de l'écriture de ce premier roman, qui sous-entend une lecture antérieure non élucidée :

Je suis dans ma chambre, à ma petite table devant la fenêtre. Je trace des mots avec ma plume trempée dans l'encre rouge... je vois bien qu'ils ne sont pas pareils aux vrais mots

des livres... ils sont comme déformés, comme un peu infirmes [...]... je ne connais pas du tout ce pâle jeune homme aux boucles blondes, allongé près d'une fenêtre d'où il voit les montagnes du Caucase [...]... Je n'ai jamais été proche un seul instant de cette princesse géorgienne coiffée d'une toque de velours rouge d'où flotte un long voile blanc... Elle est enlevée par un djiguite sanglé dans sa tunique noire... (p. 87-88).

La tentative romanesque plagie ou pastiche ostensiblement des récits romantiques caucasiens du XIXe siècle, genre dont les canons ont été notamment établis par Pouchkine (*Le Prisonnier du Caucase*, 1821) et Lermontov (*Un héros de notre temps*, 1840). L'apprentie écrivaine en accumule les formules verbales et visuelles comme autant de *topoi* – le héros russe maladif, la belle princesse géorgienne enlevée par un « djiguite » (cavalier) sur un « coursier fougueux », la taille de guêpe, etc. Le texte n'explique pas comment Natacha a découvert les modèles qu'elle imite : les a-t-elle lus ? les lui a-t-on racontés ? À moins d'imaginer une imprégnation inconsciente par les livres qu'elle manipulait pour les ouvrir au coupe-papier, sans paraître les lire, dans la scène précédente. L'absence d'éclaircissement rend d'autant plus saisissant l'écart entre la maturité du récit imité et l'âge de Natacha (sans doute moins de huit ans puisqu'elle vit encore en partie chez sa mère). Le « roman » est doublement incongru : par son exotisme dans le temps et dans l'espace, imperméable à la conscience de l'enfant ; et surtout par l'emprunt à un imaginaire adulte (rapports amoureux, violence sexuelle suggérée par le rapt) dont elle ne saisit pas les enjeux.

Or on peut aussi lire cette scène de lecture contrainte comme une exhibition impudique imposée par la mère (« viens le montrer ») face à la présence intimidante de « l'oncle ». L'encre rouge, qui évoque le sang, suggère, sinon une violence, du moins le lien intime et charnel de l'enfant à son cahier, qu'elle est contrainte de dévoiler. Ici encore, on devine une porosité entre la fiction du texte lu/écrit (le roman caucasien) et son cadre supposé réel (la lecture par « l'oncle »), le premier imprégnant le second : le motif topique du rapt renvoie implicitement à un viol, éventuellement à un meurtre (dans *Un héros de notre temps*, texte canonique du genre, le brigand Kazbitch enlève la princesse Bèla et la poignarde). Entre la Bibliothèque rose de la section 8 et l'encre rouge de la section 20 se dessinerait ainsi implicitement une sorte de puberté littéraire précoce accompagnant le passage de la lecture à l'écriture.

Si la brutalité de « l'oncle » est salutaire, c'est peut-être parce qu'en s'arrêtant à l'orthographe et en refermant le cahier, il repousse l'offre impudique de la mère et renvoie l'écrivaine en herbe à son statut d'enfant, à un apprentissage élémentaire qui est *de son âge* (l'orthographe, l'écriture correcte). En refusant de la voir plus mûre qu'elle ne l'est, il censure son accession prématurée à la littérature pour adultes. L'outrage n'en provoque

pas moins une blessure narcissique violente que traduit la métaphore chirurgicale : « un peu comme ce qu'on éprouve après avoir subi une opération, une cautérisation, une ablation douloureuses, mais nécessaires, mais bienfaisantes... » (p. 86). Ici encore, la lecture est associée à l'image *poignante* de la lame. L'usage du coupe-papier utilisé par Natacha dans le paragraphe précédent pour ouvrir les livres brouille le rapport d'agression : comme plus haut pour les ciseaux, l'enfant est tantôt l'auteur du geste violent, tantôt sa victime, du moins en imagination.

En outre, la parole brutale de « l'oncle » brise l'envoûtement de modèles désuets et mal compris. L'identité probable du critique (« Ce pouvait être Korolenko », p. 83) n'est pas indifférente : représentant d'un réalisme social, Vladimir Korolenko offrirait un contrepoint parfait à l'exotisme et à l'exaltation romantique des romans caucasiens. Mais la « délivrance » qu'il provoque pourrait encore avoir une autre signification, touchant à l'avenir littéraire de Natacha : c'est l'exemplarité littéraire de la mère, elle-même écrivaine, qui est ici désavouée. Comme plus haut dans sa lecture défaillante de *La Case de l'oncle Tom*, ces scènes inaugurales de lecture et d'écriture sont une forme de reniement de la mère dans sa *maternité* littéraire. Enfin, cette première tentative d'écriture s'est sans doute faite en russe. L'« ablation » correspond donc aussi à l'abandon du russe comme langue d'écriture – l'analogie se trouvait déjà chez Nabokov<sup>[24]</sup> – et, du même coup, de l'orbe mortifère de la mère.

Si l'on compare cette première expérience de création littéraire à celle de la première rédaction faite à l'école en France, on y retrouve l'impression d'*emprunté*, au double sens d'imitation et d'artifice : « Les mots parmi lesquels je me suis posée ne sont pas des mots de tous les jours [...] ... ces mots-ci sont comme revêtus de beaux vêtements, d'habits de fête... » (p. 210). On notera que les termes « revêtus de beaux vêtements, d'habits de fête » paraphrasent exactement le participe « endimanchés », comme pour éviter une citation trop directe d'un passage des *Mots* de Sartre où la mère lit un conte à Poulou : « Quant à l'histoire, elle s'était endimanchée<sup>[25]</sup> [...] ». Sarraute la théoricienne peut-elle ne pas songer à l'autobiographie sartrienne quand elle aborde le diptyque des expériences littéraires primordiales du « Lire » de l'« Écrire » ? On est tenté de reconnaître, dans cette citation paraphrasée, une sorte d'hommage crypté au confrère écrivain et théoricien récemment décédé.

## La lecture comme blessure ou comme réparation

Loin du *topos* de la rencontre euphorique avec le livre dans les autobiographies d'écrivains, *Enfance* explore donc la découverte littéraire en tant qu'expérience traumatique. Les lectures primordiales posent toutes la question de l'appréhension des genres fictionnels comme miroirs d'émotions *poignantes* subies ou partagées. La découverte des genres fictionnels y transparait à travers l'aura projetée des œuvres, posant une dichotomie entre albums et romans, et plus généralement entre littérature de jeunesse et littérature générale. Qu'il s'agisse des uns ou des autres, d'une lecture silencieuse ou à haute voix, de l'impact d'une image ou de l'imitation d'un modèle, on relève deux constantes : d'une part, Sarraute minimise l'effet du texte lu pour lui préférer la matérialité de l'objet livre, les illustrations ou les circonstances de la lecture, comme si l'essentiel était moins l'histoire que l'environnement affectif (le tropisme) de sa réception ; d'autre part, elle met en exergue la manière dont sa jeune héroïne fait de la lecture, consciemment ou non, une clé de lecture du réel. L'imprégnation littéraire « naïve » de Natacha induit en effet une porosité entre le livre et le monde de l'enfant : la fiction *impressionne*, elle projette sur la vraie vie la violence insoupçonnée des liens familiaux, de la maternité, du désir, des rapports de pouvoir. Elle est l'instrument d'un déchiffrement ambivalent qui à la fois transmet la blessure de la fable cruelle comme un *punctum* – symbolisé par les ciseaux, le coupe-papier, le scalpel – et dans le même mouvement, parce qu'elle n'est *pas vraie*, offre une consolation, une réparation, la distanciation du rire – autrement dit, une résilience.

La lecture se présente dès lors comme une « aire intermédiaire d'expérience <sup>[26]</sup> » transmise sinon par l'adulte à l'enfant, du moins par l'auteure à ses lecteurs. Serait-on là aux antipodes de l'ère du soupçon ? Ce n'est pas sûr, car sans désavouer cette lecture thérapeutique propre à l'enfant, Sarraute se garde d'en faire un modèle de lecture. La théoricienne n'est jamais loin, projetant sur cette découverte des genres fictionnels le *soupçon* distancié de son humour, consciente des implications esthétiques et éthiques des représentations.

## Notes

---

[1] Autant la couverture de l'édition originale dans la « Collection blanche » de Gallimard (1983) éludait cette césure, autant sa reprise dans la collection « Folio » (1985) a assumé le biographique et l'adresse à un public plus large en arborant une photo de Nathalie Sarraute enfant.

[2] Viviane Forrester, « Portrait de Nathalie », *Le Magazine littéraire*, n°196, juin 1983, p. 19.

[3] Nathalie Sarraute, Préface [1964] à *L'Ère du soupçon* [1956], Paris, Gallimard, « Idées », 1976, p. 8.

[4] *Ibid.*, p. 9. Sa découverte des tropismes remonte, explique-t-elle à l'enfance : « Je me suis aperçue en travaillant que ces impressions étaient produites pas certains mouvements, certaines actions intérieures sur lesquelles mon attention s'était fixée depuis longtemps. En fait, me semble-t-il, depuis mon enfance » (*Ibid.*, p. 8).

[5] Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du Livre, coll. « Signatures », 1999, p. 81.

[6] *La Case de l'oncle Tom* (p. 39), *Max et Moritz* (p.47), *Les Contes d'Andersen* (p.66), *La Maison de glace* (p.77-78 et p. 230), *Le Prince et le pauvre* de Mark Twain (p.79), *Sans famille* d'Hector Malot (p. 79 et p. 122), *David Copperfield* de Charles Dickens (p.79 et p. 122), *Mayne Reid* (p. 115), *Cendrillon et des contes de fées* (p. 130), les livres de René Boylesve, d'André Theuriet et de Pierre Loti (p. 211), *Rocamboles* (p. 265). Ces numéros de pages, comme ceux qui suivront les citations, se réfèrent à l'édition d'*Enfance* dans la collection « Folio » (1985).

[7] Sarraute a soin d'inscrire aussi peu que possible l'enfance dans une expérience genrée (parlant d'*un*, et non d'*une* enfant). Natacha se reconnaît dans des héros masculins : David Copperfield, le prince dans *Le Prince et le pauvre* de Mark Twain, Rocamboles...

[8] « [...] those same "Bibliothèque Rose" volumes, with their stories about boys and girls who led in France an idealized version of the vie de chateau which my family led in Russia. [...]. M<sup>me</sup> de Ségur, née Rostopchine, was Frenchifying the authentic surroundings of her Russian childhood [...]. » (Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, London, Penguin Books, 1969, p. 61-62.). « [...] ces mêmes volumes de la « Bibliothèque Rose », avec leurs histoires de petits garçons et de petites filles qui mènent en France une version idéalisée de la vie de château que ma famille menait en Russie. M<sup>me</sup> de Ségur, née Rostopchine, francisait le cadre authentique de son enfance russe [...] » (Autres rivages, traduction Yvonne Davet, Paris, Gallimard, 1991, p. 96-97).

[9] Comtesse de Ségur, *Les Malheurs de Sophie*, ch. II. Je souligne.

[10] Il s'agit sans doute d'une des nombreuses éditions abrégées et illustrées (Garnier, Hachette, Ardant...) parues à la fin du XIXe et rééditées au début du XXe s.

[11] Le livre n'est donc pas découvert ici par Natacha.

[12] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, GF-Flammarion, 1993, p. 139-140.

[13] Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016, p. 24.

[14] Harriet Beecher Stowe, *La Case de l'Oncle Tom*, Louise Swanton Belloc (trad.), Paris, Charpentier, 1878, p. 254-255.

[15] Sarraute emploie le terme de « sous-conversation » à propos d'Ivy Compton-Burnett : « Les mouvements intérieurs, dont le dialogue n'est que l'aboutissement et pour ainsi dire l'extrême pointe, d'ordinaire prudemment mouchetée pour affleurer au-dehors, cherchent ici à se déployer dans le dialogue même. » (Nathalie Sarraute, « Conversation et sous-conversation », dans *L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 144).

[16] Heinrich Hoffmann, *Lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3–6 Jahren*, Francfort, Literarische Anstalt, 1845. L'album sera réédité à partir de 1848 sous le titre *Der Struwwelpeter*. Première traduction française : *Pierre l'Ébouriffé, joyeuses histoires et images drôlatiques pour les enfants de 3 à 6 ans*, Trim [trad.], Paris, Hachette, 1860. C'est la traduction de Trim [Louis Ratisbonne] qui est citée plus loin.

[17] Freud a interprété cette histoire comme la castration punissant l'auto-érotisme interdit : « Dans le célèbre *Struwwelpeter* du pédiatre francfortois Hoffmann, qui doit son charme à la profonde intelligence des complexes sexuels et autres de l'enfance, la castration se trouve remplacée par l'amputation du pouce, dont l'enfant est menacé pour son obstination à le sucer. » (Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse* [1916], S. Jankelevitch (trad. [1922]), Payot, « Petite Bibliothèque », 1979, p. 348).

[18] Les ciseaux seront de nouveau associés à une faute et à l'agressivité dans la scène où Natacha tend les ciseaux à la bonne Adèle la pointe en avant : « 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 donc pas appris chez ta mère que ce n'est pas comme ça qu'on doit passer des ciseaux ?" » (*Enfance*, p. 159).

[19] *Die Geschichte vom Suppen-Kaspar* : « Ich esse keine Suppe ! Nein ! / Nein, meine Suppe ess' ich nicht ! »

[20] Wilhelm Busch, *Max und Moritz : Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*, Munich, Braun und Schneider, 1865.

[21] En 1942, elle doit se cacher à Janvry pour échapper à la déportation et se faire passer pour la gouvernante de ses enfants. Voir le chapitre « La Guerre » dans Rolande Causse, *Conversations avec Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 2016. Dénoncée par le boulanger, Sarraute a échappé de peu à une arrestation.

[22] « Ma mère ne voulait pas le savoir... je crois qu'elle n'y pensait jamais. Quant à mon père [...] le fait même de mentionner que quelqu'un est juif ou ne l'est pas [...] était [...] une véritable indécence. [...] Mais plus tard, chaque fois qu'était soulevée cette question, j'ai toujours vu mon père déclarer aussitôt, crier sur les toits qu'il était juif. » (p. 235-236)

[23] Nathalie Sarraute, « De Dostoïevski à Kafka », *L'Ère du soupçon*, p. 64-56.

[24] « Le passage, sans retour, de la prose russe en prose anglaise fut douloureux à l'extrême – c'était un peu comme réapprendre à manier des objets après avoir perdu sept ou huit doigts dans une explosion » (Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, Paris, Julliard, 1985, p. 66)

[25] Jean-Paul Sartre, *Les Mots* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 41. Les deux parties du récit d'enfance de Sartre s'intitulent « Lire » et « Écrire ».

[26] Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1971, p. 24. Cité par Hélène Merlin-Kajman, *Op. cit.*, p. 15.

## Pour citer ce document

---

Par Déborah Lévy-Bertherat, «Bibliothèque rose, habit vert, encre rouge. Premières lectures et traumatisme dans *Enfance* de Sarraute», *Cahiers FoReLLIS - Formes et Représentations en Linguistique, Littérature et dans les arts de l'Image et de la Scène* [En ligne] ISSN 2729-3130, Lectures de la première fois, Cahiers en ligne (depuis 2013), mis à jour le : 01/02/2021, URL : <https://cahiersforell.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=852>

## Quelques mots à propos de : [Déborah Lévy-Bertherat](#)

---

Déborah Lévy-Bertherat est MCF de Littérature comparée (ENS, CRRLPM-USR 3608). Sa recherche porte sur les récits d'enfance, témoignage et fiction. Elle a notamment publié *J'ai tué. Violence guerrière et fictions* (avec P. Schoentjes, 2010), *Enfants sauvages. Savoirs et représentations* (avec M. Lévêque, 2017) et *L'épopée des petites filles* (avec F. Zamour, 2020).

# Droits d'auteur

---



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>) / Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC.3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>)