

Recherches en langue et Littérature Françaises.
Revue de la Faculté des
Lettres et Sciences Humaines
Année 53 NO.221

***Enfance* de Nathalie Sarraute
Dialogue ou monologue intérieur**

Dr. Anvarossadat Mir Alai*

Maître-Assistante, Université d'Ispahan

Alieh Sabbaghian**

Titulaire d'un master en langue et littérature françaises, Université d'Ispahan

Résumé

Cet article est consacré à l'étude du dialogue dans *Enfance*, récit autobiographique de Nathalie Sarraute qui contient des souvenirs de ses onze premières années. L'une des originalités de ce récit, se base sur la présence de deux voix narratives qui dialoguent tout au long du récit. L'une de ces dernières, joue le rôle d'une narratrice et l'autre représente le côté conscient de l'auteur qui suivant les moments, contrôle la première et l'empêche d'interpréter faussement les faits ou inversement l'invite parfois à raconter avec plus d'exactitude. En rédigeant ce récit dialogique et grâce à la présence de ces deux voix, Sarraute, représentante du Nouveau Roman, mouvement littéraire qui transforme les structures habituelles du roman, joue avec les principes de l'autobiographie à la première personne, s'éloigne de la narration traditionnelle et présente une nouvelle conception de l'autobiographie. Alors sous l'apparence d'un dialogue, les deux voix représentent un monologue intérieur bien particulier.

Mots-clés: L'autobiographie, *Enfance*, deux voix, un dialogue, un monologue intérieur.

تاریخ وصول: ۸۹/۳/۲۴ تایید نهایی: ۸۹/۱۰/۱

* -E-mail: Miralaeia@yahoo.com

** -E-mail: Aza6381@yahoo.com

Introduction

Nathalie Sarraute, avait quatre-vingt-trois ans quand elle a publié *Enfance*, son œuvre autobiographique où elle tente de retrouver les souvenirs de son enfance de deux à douze ans.

L'une des particularités d'*Enfance* qui attire l'attention de chaque lecteur et qui constitue la créativité de ce livre, se base sur le dédoublement de la voix narrative. Dès que nous commençons à lire ce livre, nous constatons que deux voix présentent le passé de l'enfant-Natacha: l'une raconte les faits, l'autre, comme un juge ou un critique, surveille la narration et remet en cause l'exactitude des faits racontés.

En suivant attentivement les différents passages de cette œuvre, nous découvrons que l'une de ces voix penche plutôt pour l'idéalisation de l'enfance tandis que l'autre, pousse la narratrice à une certaine lucidité.

Ce système d'autobiographie à deux voix, sert évidemment à mettre en scène le débat intérieur de l'autobiographe concernant des souvenirs susceptibles de recevoir des interprétations divergentes. Ainsi chacune des deux voix représente-t-elle une interprétation possible. Cela révèle la difficulté du travail de remémoration nécessaire à l'écriture d'une autobiographie.

Il est curieux de noter que le travail de l'autobiographe sur lui-même s'apparente dès lors, un peu à celui du psychanalyste qui tente de permettre au sujet de dire le refoulé. C'est un travail difficile et tâtonnant qui représente le travail de la mémoire et du souvenir et montre la fragmentation de la pensée que Nathalie Sarraute exprime tout au long du récit, par les phrases interrompues, les points de suspension, les répétitions et la juxtaposition des phrases à travers les virgules.

En écrivant ce récit sous la forme dialogique, Nathalie Sarraute s'éloigne de la narration traditionnelle à la première personne et ouvre la voie à une écriture nouvelle.

Dans cette recherche, nous nous intéresserons tout d'abord au dédoublement de la voix narrative, puis nous nous concentrerons sur les différentes fonctions appliquées par ces deux voix et nous essaierons d'expliquer ensuite le statut du dialogue et du monologue intérieur dans *Enfance*, une étude détaillée qui nous conduit

finalement à répondre à la question suivante: Est-ce que cette autobiographie, est un vrai dialogue ou plutôt un monologue intérieur bien particulier?

1-Le dédoublement de la voix narrative

Dès que nous commençons à lire *Enfance*, nous avons sous les yeux deux «je» qui dialoguent. Selon Benveniste «*Le je qui parle ne peut être identifié que par l'instance de discours qui le contient et par là seulement. Il sera indispensable de fouiller le texte, pour trouver le référent de ce je*» (Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, p. 252).

Alors en fouillant tout le récit, nous constatons que le premier «je», c'est celui de la narratrice qui intervient visiblement dans le récit pour raconter les souvenirs et rendre parfois sensible l'éloignement dans le temps. Il donne de la validité au récit du passé, grâce à son affirmation claire de la distanciation.

Le second «je», celui qui est le plus apparent tout au long du récit, c'est le personnage raconté, disons l'enfant. Il est celui que la narratrice montre en train de poser des gestes, de ressentir des sentiments, de réfléchir au moment même de l'épisode raconté. Remarquons que ce «je-personnage» évolue durant le récit. Il passe de l'enfance à l'âge de son entrée au lycée, soit douze ans environ.

Ajoutons que le premier «je» qui prend la parole pour raconter l'histoire de l'enfant, assume le récit principal et joue donc le rôle traditionnel du narrateur, ou disons de la narratrice, car elle se donne la marque du féminin: «*Oui, je me suis peut-être un peu laissée aller*» (Sarraute, Nathalie. *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983, p. 21), alors que la seconde voix porte les marques du masculin: «*Oui, ça te rend grandiloquent. Je dirai même outreucidant*» (Sarraute, Nathalie. *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983, pp. 8-9).

Précisons que bien qu'ici l'auteur emploie apparemment des marques féminines et masculines, elle les considère comme des neutres. Parce qu'elle explique dans son entretien avec Simone Benmussa: «*je travaille à partir uniquement de ce que je ressens en moi-même [...]. À l'intérieur où je suis, le sexe n'existe pas. Je ne me dis jamais: ça c'est ressenti par moi, ou par une femme, ou par un homme. [...] quand je travaille, je ne pense pas en tant que femme.*

Cela ne m'a jamais effleurée» (Benmussa, Simone. *Qui êtes-vous, Nathalie Sarraute?*, La Manufacture, Lyon, 1987, pp. 139-140).

Dans une autre interview, Sarraute parle de cette deuxième voix en la nommant le double: «*ce double m'a beaucoup servi pour remettre les choses en place, c'est mon côté plus raisonnable, un côté qui relit et demande*» (*Lire*, juin 1983, No.94.) et elle ajoute que c'est «*une moitié de moi-même*» qui «*se détache de l'autre: un témoin. Un juge*» (Sarraute, Nathalie. *Entre la vie et la mort*, Gallimard, Paris, 1968, p. 69). Donc ce double est extérieurement petit et faible, mais intérieurement lucide et mûr et nous n'arrivons pas à l'identifier qu'à la page 163: «*Nathalie Tcherniak*» (Sarraute, Nathalie. *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983, p. 163).

Ce qui est fréquent dans les différents passages d'*Enfance*, c'est le retour à l'alinéa et l'emploi des tirets ou des guillemets. Ces signes de ponctuation avec l'alternance des pronoms de la première et de la deuxième personne du singulier, indiquent le changement d'interlocuteur, ou de ces deux voix qui se tutoient tout au long du récit comme deux intimes. Bien évidemment, l'absence d'artifice est accentuée par ce ton familier et en utilisant essentiellement par les caractéristiques de la langue parlée.

Nous avons essayé de présenter brièvement ces deux voix et nous allons expliquer dans ce qui suit leurs fonctions exercées dans ce récit.

2-Les fonctions de ces deux voix

En ce qui concerne les rôles de ces deux voix, il faut signaler qu'ils sont très tôt distribués dans le récit. Dès la première ligne d'*Enfance*, la deuxième voix indique son rôle: «*-Alors, tu vas vraiment faire ça? Évoquer tes souvenirs d'enfance*» [...] *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 [...]*» (Sarraute, Nathalie. *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983, p.7).

C'est avant tout celui d'un juge qui va surveiller l'authenticité du récit, la conformité idéale entre les faits et leur narration et comme déclare Dominique Denès: «*cette voix a deux fonctions, d'abord guider la remémoration et ensuite critiquer la formulation quand elle paraît inconvenable, abusive ou anachronique*» (Denès, Dominique. *Étude sur Nathalie Sarraute, Enfance*, Éditions Ellipses, Paris, 1999, p. 29).

Remarquons que cette voix intervient la plupart du temps dans le texte. Ses interventions le plus souvent interrogatives sont de deux ordres: tantôt «*elle cherche à vérifier la fidélité de la restitution et signale à la narratrice quelque incohérence qui trahit le vécu de l'enfant*» (Denès, Dominique. *Étude sur Nathalie Sarraute, Enfance*, Éditions Ellipses, Paris, 1999, p. 30) Alors ses soupçons d'inauthenticité se résument à la question «*vraiment?*» et incitent la narratrice à la précision. Par exemple elle dit: «*Tu le sentais vraiment déjà à cet âge?*» (Sarraute, Nathalie. *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983: 58) Tantôt «*à la façon d'un psychanalyste prudent, elle limite les blancs du récit et souligne les points de résistance*» (Denès, Dominique. *Étude sur Nathalie Sarraute, Enfance*, Éditions Ellipses, Paris, 1999, p. 31) En ce cas, ces interventions qui concernent surtout les relations de l'enfant avec sa mère, son père et son entourage appellent à un effort de mémoire supplémentaire: «*mais essaie de te rappeler [...] il a dû pourtant arriver parfois [...]*» (Sarraute, Nathalie. *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983, p. 61) ou un peu plus loin la voix ajoute: «*Et c'est tout? Tu n'as rien senti d'autre?*» (Sarraute, Nathalie. *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983, p. 75).

Bien sûr, les mots sont d'aujourd'hui, mais la voix qui est omniscient n'accepte pas que la narratrice se laisse emporter par eux au point de déformer ou même d'embellir la réalité par des effets de style. Cela constitue l'autre fonction de la voix critique.

«*Tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué [...] c'est si tentant [...] tu as fait un joli petit raccord, tout à fait en accord*» (Sarraute, Nathalie. *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983, p. 20-21).

En plus, nous voyons tout au long du récit que la voix critique oblige la narratrice à raconter le souvenir émotif, souvent pénible à évoquer. Ce n'est que pour amener la narratrice à dévoiler le malaise qu'elle ressent depuis qu'elle est petite. Quand la narratrice renonce à le raconter, c'est la deuxième voix qui annonce leur évocation et lui suggère la description, même elle assume le récit puisqu'elle est informée de faits vécus et est même au courant des émotions ressenties, le passage ci-après, en est un bon exemple:

«*[...] ne crois-tu pas que [...] c'était le désir d'empêcher ce qui se préparait, ce qui allait arriver, et qui avait déjà*

pour toi le goût de la trahison sournoise, de l'abandon?» (Sarraute, Nathalie. *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983, p. 53).

Il est bien évident qu'à partir du moment où la deuxième voix pénètre dans l'expression des sentiments de l'auteur, il n'y a plus de distance entre ces deux voix. L'emploi du pronom «Nous» affirme bien cette hypothèse:

«Ne nous suffit-il pas de constater que nous étions en Février et que tu savais que la séparation serait plus longue que d'ordinaire, puisque cette fois, tu devais rester chez ton père plus de deux mois» (Sarraute, Nathalie. *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983, p. 108).

À partir de cette page (108) il y a moins d'interrogation de la part de cette seconde voix et il y a des souvenirs racontés par la narratrice seule.

N'oublions pas que bien qu'il y ait une certaine intimité entre ces deux instances narratives, mais ce n'est pas encore une intimité absolue et cette deuxième voix tente parfois de corriger l'auteur:

«Mais là, je crois que tu te trompais, elle ne songeait pas à elle-même, à l'impression qu'elle leur faisait [...] c'était eux seuls qu'elle devait voir [...]» (Sarraute, Nathalie. *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983, p. 205).

Ce courage lui permet parfois de déclarer même ce que la narratrice veut dissimuler:

«Tu savais pourtant comme l'aurait su un adulte qu'il n'y avait dans ce mépris pas la moindre trace de jalousie, d'envie [...] tu te souvenais assez de maman pour être sûre qu'elle ne pouvait rien éprouver de cet ordre» (Nathalie. *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983, pp. 254-255).

Nous avons tenté de mettre en lumière par des exemples cités, les différentes fonctions de ces deux voix dans *Enfance*. Dans la partie suivante, nous allons étudier de plus près, le dialogue sarrautien et le monologue intérieur et leurs statuts dans *Enfance*.

3- Le dialogue et le monologue intérieur dans *Enfance*

Rappelons avant tout que le dialogue qui se trouve dans toutes les œuvres de Sarraute et qui atteint dans *Ouvrez* (1997), le dernier texte paru par Sarraute, un degré narratif total, est un des procédés fondamentaux et «*le plus précieux des instruments*» (Sarraute,

Nathalie. *L'Ère du Soupçon: Essais sur le Roman*, Gallimard, Paris, 1956, p. 104) de l'écriture de Nathalie Sarraute au point qu'il supplante tout autre mode narratif ou discursif.

Si nous prenons en considération les écrits de Sarraute sur la théorie littéraire, nous nous rendons facilement compte que dans *L'Ère du soupçon* (1956), Sarraute met l'accent sur l'avantage du dialogue théâtral où le lecteur «*peut lui-même découvrir quand participant au jeu, tous ses instincts de défense et d'attaque en éveil, excite et [...] il observe et écoute ses interlocuteurs*» (Sarraute, Nathalie. *L'Ère du Soupçon: Essais sur le Roman*, Gallimard, Paris, 1956, p.109).

Mais quelle est la particularité du dialogue sarrautien? «*Le dialogue sarrautien fait le pont entre les pensées intérieures et les propos directs*» affirme Boué à ce propos (Boué, Rachel. *Enfance, Nathalie Sarraute*, Bertrand Lacoste, Paris, 2000, p. 33) et ce type de dialogue, «*loin de se limiter à un échange verbal entre locuteurs distincts, s'accomplit dans l'alternance entre un discours réel, supposé adressé à l'autre, et un discours imaginaire, qui exprime une pensée intérieure*» (Boué, Rachel. *Enfance, Nathalie Sarraute*, Bertrand Lacoste, Paris, 2000, p. 33) Ce dialogue «*reproduit donc la fluidité de la conversation orale (grâce à) des marques énonciatives et formelles du discours (comme) l'usage des tirets et des guillemets*» (Boué, Rachel. *Enfance, Nathalie Sarraute*, Bertrand Lacoste, Paris, 2000, p. 34).

Bien qu'apparemment, l'écriture sarrautienne soit basée sur le dialogue, les critiques modernes déclarent que Nathalie Sarraute a un nouveau moyen d'expression fondé sur l'emploi du monologue intérieur. Un monologue intérieur, qui a des caractéristiques particulières.

Précisons que cette technique existait déjà depuis *Les lauriers sont coupés* (1887) d'Édouard Dujardin. Le monologue intérieur dont Dujardin fait la théorie dans *Le monologue intérieur* (1931), révèle au lecteur ce que l'auteur cache derrière lui. Il s'agit d'une pensée parlée et non d'une véritable parole.

Dujardin inaugure donc une sorte de conversation par moments de sous- conversation (des manifestations non-verbales qui sous tendent les paroles et les gestes des personnes) dont le prolongement, se trouve chez Nathalie Sarraute. De cette manière, Nathalie Sarraute

essaie de continuer ce qui a été découvert par les écrivains du monologue intérieur.

Et comme au centre d'intérêt de Sarraute se trouvent plutôt les mouvements infimes saisis au niveau du subconscient qui sont plus importants que les paroles réelles, Sarraute déclare à ce propos qu'avec le monologue intérieur qui est discours de soi à soi-même, le lecteur fait connaissance avec: «*un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs [...] qu'aucun langage intérieur n'exprime*» (Sarraute, Nathalie. *L'Ère du Soupçon: Essais sur le Roman*, Gallimard, Paris, 1956, pp. 97-98).

À partir de cette déclaration et comme dit Dujardin, dans sa définition du monologue intérieur, nous constatons que le sujet exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout venant. La pensée est donc communiquée au moment où elle se forme et les choses sont présentées au lecteur, telles qu'elles apparaissent au personnage. Bref, le recours au monologue intérieur permet d'expliquer un meilleur reflet de la personnalité du personnage, en faisant apparaître sa sensibilité et ses émotions et de montrer comment le réel apparaît à une conscience précisément située dans l'espace et le temps.

Mais pourquoi choisir dans *Enfance* le monologue intérieur et pourquoi cacher ce monologue sous l'apparence d'un dialogue?

Certes la première partie de cette question trouve sa réponse dans la définition même du monologue intérieur, qui est une forme de discours direct adressé par le personnage à lui-même et «*met l'accent sur le locuteur*» (Todorov, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, p. 387) et comme déclare Lejeune: «*l'autobiographie est un récit qu'une personne réelle fait de sa propre existence*» (Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1996, p. 14) et comme le passé constitue l'essence intime de chaque personne et faire revivre ce passé ou bien ces «*ondes de vie*» (Sarraute, Nathalie. *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983, p. 67) suppose une actualisation au niveau même de la narration, il est bien raisonnable pour Sarraute de recourir à ce mode d'écriture. Sinon l'évocation ne serait plus qu'une simple représentation figée. Or, chez Sarraute, l'évocation est un effort continu pour ramener les

impressions et pas seulement les souvenirs du passé au temps présent. Avec cette intervention du double sous la forme dialogique, non seulement l'auteur présente ces souvenirs mais aussi elle les revit au présent.

Conclusion

Dans cette recherche, nous avons expliqué le dédoublement de la voix narrative, les fonctions exercées de ces deux voix et le dialogue et le monologue intérieur dans *Enfance*.

Nous avons bien connu la deuxième voix qui aide le locuteur, l'incite à se souvenir et ensuite se souvient mieux que lui, ose dire ce que l'auteur veut cacher, et qui enfin, assume la narration toute entière et qui ne peut être que l'auteur elle-même car personne d'autre que l'auteur ne saurait les sentiments et les sensations les plus subtils.

Pour enfin bien comprendre la raison d'emploi de ce type de dialogue, nous pouvons préciser que d'une part, l'écart dans le temps (l'enfant de deux à douze ans est racontée par une adulte de quarante-trois ans) rendait impossible un récit simple, et d'autre part, le désir de conserver à son personnage toute sa sensibilité et sa fragilité d'enfant, interdisait le recours à la seule énumération de faits qu'on retrouve dans certaines autobiographies.

En appliquant cette technique d'écriture à son récit d'enfance, Nathalie Sarraute, efface la distinction entre l'écrit et l'oral et grâce à la présence des deux voix, celle de l'auteur et celle de sa conscience, proche de la petite fille, Nathalie Sarraute, change les principes de l'autobiographie à la première personne et s'éloigne de la narration traditionnelle et ouvre la voie à une nouvelle conception de l'autobiographie qui développe, comme au ralenti, le flux d'impressions qui a traversé la tête de l'enfant. Et cela se présente par ce style hésitant, tâtonnant, rempli de points de suspension qui est une façon de mimer le travail de mémoire et de transmettre des sentiments, des mouvements de l'inconscient que la narratrice veut partager avec le lecteur.

Pour finir avec cette étude, et pour conclure enfin, nous devons répondre à cette question: Est-ce que cette autobiographie, est un vrai dialogue ou plutôt un monologue intérieur bien particulier? C'est bien évident que ce type de dialogue n'est pas classable parmi les dialogues

formés des interlocuteurs distincts, car ces deux voix appartiennent à un seul personnage, à un seul moi. À celui de Nathalie Sarraute, l'auteur d'*Enfance* aussi bien qu'à celui de la petite fille, Natacha Tcherniak, la protagoniste et la représentante du rôle principal.

Donc c'est un monologue intérieur bien particulier, dissimulé sous les traits d'un dialogue que l'être conduit avec lui-même tandis que dans un texte écrit comme monologue intérieur, le texte est essentiellement écrit à la première personne. Grâce à ce type de dialogue, la narration devient plus objective et il n'y a plus de problème de la subjectivité de l'autobiographie traditionnelle. Ce dialogue aide l'écrivain à transmettre au lecteur le message du texte, d'une forme plus efficace que le récit classique sous forme de simple narration.

Bibliographie

Benmussa, Simone, *Qui êtes-vous, Nathalie Sarraute?*, La Manufacture, Lyon, 1987.

Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.

Boué, Rachel, *Enfance, Nathalie Sarraute*, Bertrand Lacoste, Paris, 2000.

Denès, Dominique, *Étude sur Nathalie Sarraute, Enfance*, Éditions Ellipses, Paris, 1999.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1996.

Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983.

Sarraute, Nathalie, *Entre la vie et la mort*, Gallimard, Paris, 1968.

Sarraute, Nathalie, *L'Ère du Soupçon: Essais sur le Roman*, Gallimard, Paris, 1956.

Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972.

Revue:

Lire, juin 1983, No.94.