

Faculté de philosophie, arts et lettres

La « belle enfance » : les défis du récit d'enfance autobiographique

Auteur : Déborah Losfeld
Promoteur : Damien Zanone
Année académique 2018-2019
Master 120 en langues et lettres françaises et romanes, finalité
spécialisée en sciences et métiers du livre

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Zanone pour m'avoir guidée durant un an et demi. Sa disponibilité, ses nombreux conseils et ses retours constructifs m'ont permis de mener à bien ce mémoire. Je remercie également Thomas dont la présence et le soutien ont été essentiels. Sa capacité à dissiper mes doutes m'a aidée à aller de l'avant durant les moments de remise en question. Ce mémoire est l'aboutissement de cinq années d'études et de travail, je remercie donc toutes les personnes qui ont été présentes de près ou de loin et qui m'ont entourée durant ce parcours universitaire qui fut source de découvertes et d'épanouissement. Il n'est parfois pas nécessaire d'être entouré d'un grand nombre de personnes pour bénéficier de l'aide et du soutien nécessaires pour avancer : ce mémoire en est la preuve.

INTRODUCTION

Le récit d'enfance est un genre littéraire devenu autonome et légitime depuis peu si nous le situons dans la longue histoire de la littérature. En effet, celui-ci a commencé à se constituer en tant que genre à part entière dans la seconde partie du XIX^e siècle. Cela ne s'est pas produit de manière spontanée et inexplicée : comme tous les genres littéraires, le récit d'enfance possède une histoire qui le précède. Son affirmation dans le champ de la littérature a donc pu être possible grâce à un long processus de légitimation de l'enfant ainsi que de l'enfance et aussi grâce au poids de l'autobiographie dont ce genre de récit est issu. Le récit d'enfance est donc un type de récit de vie appliqué à une période spécifique et clairement définie. Cela fait alors de ce genre une modalité du récit autobiographique, sans l'être toujours systématiquement. Cette branche du large ensemble que représente l'autobiographie est dotée de caractéristiques propres qui ont permis sa différenciation et sa légitimation. La constitution du genre du récit d'enfance entraîne donc une série de questionnements qui lui sont propres. Dès lors, diverses problématiques traversent le genre et le remettent en question. L'une d'elle est la question de la place qu'occupe la construction dans l'élaboration de ce type de récit. Celle-ci est inhérente à l'écriture qui est en soi une construction de la part d'un écrivain. Cependant, cela devient problématique dans un récit qui se prétend autobiographique : construire la représentation de la réalité ne comporte-t-il pas le risque de la fictionnaliser ? Dès lors, la nature autobiographique du récit d'enfance peut être remise en question dans la mesure où ce qui fonde ce dernier est sa prétention de raconter une enfance avec vérité, en exposant son déroulement. Ce qui fait qu'une autobiographie est considérée comme telle est donc le postulat qu'elle ne recourt à aucun moment à la fiction : telle est, du moins, une conception rigoureuse du genre que défend par exemple Philippe Lejeune dans ses travaux critiques depuis les années 1970 et sur lesquels nous basons ce mémoire. Cela questionne donc le genre du récit d'enfance qui se confronte en plus de cela à des difficultés spécifiques. En effet, le propre du récit d'enfance est le fait que l'auteur et le personnage soient la même personne malgré la distance temporelle qui les sépare : le premier est adulte alors que le second est enfant. Le risque d'avoir recours à la construction, voire à la reconstruction, ainsi qu'à la fiction est donc plus important dans le récit d'enfance que dans tout autre récit autobiographique.

Le déclencheur critique de la problématique qu'adopte le présent mémoire est le questionnement formulé par Nathalie Sarraute au début de son récit *Enfance*. Sarraute y conteste

en effet l'attire pour les « beaux souvenirs d'enfance¹ », ce qui nous pousse à reformuler de manière générale la notion de « belle enfance ». Qu'est-ce qu'une « belle enfance » dans la littérature, dont Sarraute se défie comme d'un leurre ? On perçoit qu'il s'agit d'un ensemble de conventions qui imposent une norme, tant au niveau de la forme que du contenu, visant à produire un objet agréable à lire sans doute, mais tout à fait prévisible et idéalisé. Cela a donc pour conséquence une perte de vérité et d'authenticité du récit qui cesserait alors de répondre à l'exigence rigoureuse de la démarche autobiographique, éprise de vérité. La question de la « belle enfance » permet donc de questionner le récit d'enfance en tant que genre autobiographique mais aussi de relever les différents défis auxquels celui-ci se retrouve confronté. Notre but est donc de voir si la frontière ténue entre fiction et réalité est volontiers franchie par le récit d'enfance et, si c'est le cas, de voir s'il faut remettre en question le genre autobiographique et s'il faut le redéfinir.

Il est nécessaire, pour affronter cette question délicate, d'appuyer notre analyse sur des œuvres qui peuvent être définies comme des récits d'enfance. Le corpus d'étude a donc pour volonté de rassembler trois œuvres de trois périodes différentes et présentant des enjeux variés afin d'interroger les diverses évolutions qu'a connues le récit d'enfance. De ce fait, la première œuvre n'est autre qu'*Enfance* de Nathalie Sarraute dans la mesure où il s'agit du déclencheur critique de notre problématique. La romancière, souvent tenue pour une figure emblématique du Nouveau Roman, livre ici un récit intime qui se distingue du reste de sa production où elle évite d'aborder sa vie privée². Par ailleurs, il est important de préciser que ce récit n'est pas revendiqué par l'auteure comme récit d'enfance, même s'il répond aux critères constitutifs de ce genre. Cette différence entre ce que l'auteure et l'œuvre peuvent dire permet ainsi d'aborder la problématique sous un angle différent, ce qui accentue l'importance qu'occupe *Enfance* dans ce mémoire. En plus de cela, ce « récit d'enfance » nous permettra de voir tous les changements qu'a connus le genre au fil des siècles dans la mesure où c'est l'œuvre la plus tardive de notre corpus. Celle-ci a en effet été publiée en 1983³, elle nous permettra donc de voir ce qu'est devenu le récit d'enfance au XX^e siècle mais aussi l'influence des pensées de ce siècle sur ses enjeux et sa mise en récit.

¹ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 31.

² Deborah Keller, « *Délicieusement imprécis* » : le motif de l'enfance dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, thèse de doctorat soutenue en 2011 à l'université de Zurich, p. 29.

³ Françoise Van Roey-Roux, « “ Enfance ” de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie », *Etudes littéraires*, n° 17, automne 1984, p. 273.

La deuxième œuvre de notre corpus est *Histoire de ma vie* de George Sand. Ce choix peut sembler étrange dans la mesure où il s'agit d'une autobiographie complète de l'auteure et pas uniquement d'un récit d'enfance. Cependant, la part que l'auteure y accorde à l'enfance dans les deuxième et troisième parties est telle que celles-ci peuvent être considérées comme constituant un récit d'enfance qui s'inscrit dans un ensemble plus large. Dès lors, notre analyse portera principalement sur ces deux parties ainsi que sur la première qui se présente comme une introduction critique. L'auteure y développe principalement des réflexions sur ce qui la motive à entreprendre un tel projet mais aussi sur les procédés qu'elle va employer pour le mener à bien. Cela n'exclut cependant pas les éventuels recours aux autres parties de l'œuvre à certains moments. Le choix de travailler sur un récit autobiographique complet répond également à notre volonté de retracer l'évolution du récit d'enfance au fil des époques. En effet, la publication d'*Histoire de ma vie* s'achève en 1855⁴, soit plusieurs années avant que la publication de récits d'enfance ne devienne, à la fin du siècle, une pratique courante⁵. Sand peut donc être considérée comme un des jalons importants dans ce processus d'autonomisation et son œuvre marque ainsi les débuts du récit d'enfance.

La troisième œuvre du corpus est *Le Roman d'un enfant* de Pierre Loti. Malgré son titre, il s'agit d'un récit d'enfance autobiographique qui marque une nouvelle étape dans l'histoire du genre. En effet, il est publié en 1890 et représente ainsi un des premiers récits d'enfance autonomes destinés à un public adulte⁶. Le corpus sera donc analysé selon différents points de vue et nous veillerons à resituer chaque œuvre dans son contexte de production. Il est également important de signaler qu'aucune hiérarchie ne sera établie entre les trois œuvres, l'ordre dans lequel celles-ci se présenteront lorsque nous procéderons à des analyses plus détaillées et plus spécifiques de chacune dans les différentes parties ne renvoie donc pas une classification selon leur importance. Nous opterons donc pour une présentation des analyses selon l'ordre chronologique : nous commencerons par travailler sur l'œuvre de George Sand, ensuite sur celle de Pierre Loti et finalement sur celle de Nathalie Sarraute.

⁴ Damien Zanone, « Présentation », dans *Histoire de ma vie*, George Sand, éd. Damien Zanone, Paris, GF-Flammarion, 2001, vol. 1, p. 14.

⁵ Valérie Dupuy, « “Noter sans suite ni transition” : déconstruction et reconstruction du récit d'enfance chez France, Loti et Proust », dans *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Alain Schaffner (dir.), Arras, Artois presses université, 2005, p. 86.

⁶ Anne Chevalier, « La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XX^e siècle », dans *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 192.

Les différentes analyses de notre corpus d'étude auront ainsi pour but de dégager les divers défis du récit d'enfance et de voir comment les auteurs réagissent face à eux afin de faire émerger une série de réponses à notre problématique initiale. Pour ce faire, ce mémoire se divise en trois parties. La première a tout d'abord pour but de présenter le récit d'enfance d'un point de vue théorique et historique. Nous tenterons donc d'établir une première définition de celui-ci afin de mieux comprendre le propos de ce mémoire ainsi que les enjeux du genre. Dans un second temps, cette partie s'attardera à exposer les grandes motivations du récit d'enfance en général. Ceci nous permettra alors d'entrer à proprement parler dans l'analyse de notre corpus : nous tenterons de dégager quels objectifs sont poursuivis dans chacune des œuvres et les enjeux qui leur sont liés. La deuxième partie de ce mémoire se présentera comme une analyse précise et détaillée du contenu de chaque œuvre ainsi que des méthodes développées pour mettre l'enfance en récit. Dans un premier temps, chaque récit sera analysé du point de vue de sa forme afin de voir en quoi différents modèles choisis peuvent avoir des influences sur le genre. Dans un second temps, les trois récits feront l'objet d'une analyse thématique. Une liste des *topoi* communs au genre va ainsi être établie afin de questionner notamment la part de construction qui se retrouve inexorablement dans chaque récit. La dernière partie de ce mémoire se concentrera quant à elle sur les difficultés qu'entraîne la mise en récit de l'enfance d'un point de vue autobiographique. Cette partie progressera en trois étapes qui chacune présentera un défi à surmonter : la mémoire, le langage et l'écriture et enfin la tentation de la « belle enfance ». Nous verrons donc les procédés employés par chaque écrivain pour dépasser ces obstacles, observerons si cela leur permet de produire un véritable récit d'enfance ou si, au contraire, cela fait échouer leur projet d'écriture. La question de la tension entre réalité et fiction et de l'apport de la (re)construction accomplie par la narration se retrouvera dans chacune des trois parties de ce mémoire : chaque élément sera donc questionné à la lumière de l'enjeu problématique que nous retenons afin de nous permettre d'y répondre. Les différentes conclusions que nous allons en tirer seront exposées finalement pour nous amener à reconsidérer le statut autobiographique du récit d'enfance.

PARTIE I. POURQUOI METTRE SON ENFANCE PAR ÉCRIT ? JUSTIFICATIONS ET OBJECTIFS DU RÉCIT D'ENFANCE

À l'image de tous les autres genres littéraires, le récit d'enfance en tant que genre autobiographique autonome possède une histoire et des caractéristiques propres. Il est important de les rappeler avant toute tentative d'analyse des trois œuvres qui constituent le corpus à la lumière de la problématique de ce mémoire, et ce pour cibler correctement le propos et le sujet d'étude. Pour ce faire, le récit d'enfance doit être situé au sein du genre autobiographique au sens large, une comparaison entre les deux doit être établie afin de pouvoir en dégager les grandes caractéristiques. Afin de compléter cette tentative de définition, un bref retour historique sur le récit d'enfance est nécessaire dans le but de comprendre tous les intérêts et tous les enjeux du genre. Dans les deux cas, le propos sera principalement centré sur le récit d'enfance et moins sur le genre autobiographique en général ; des liens entre les deux sont nécessaires mais le but n'est pas d'en retracer une longue histoire détaillée. Après avoir présenté une brève synthèse théorique et historique des éléments les plus importants, les principales motivations qui poussent les auteurs à mettre leur propre enfance en récit seront abordées. Tous ces éléments vont alors contribuer à entrer à proprement parler dans l'analyse du corpus qui va alors être interrogé par rapport à tout cela.

1.1 Délimitation des concepts de « récit d'enfance » et d'« enfance » : point de vue théorique

Qu'est-ce qu'un récit d'enfance ? Il est évident qu'une définition claire et plus approfondie de cette notion est nécessaire pour comprendre la problématique de ce mémoire mais aussi le choix du corpus d'étude. Dans un premier temps, il faut préciser que cette définition renvoie au récit d'enfance autobiographique et non au récit d'enfance fictionnalisé. En effet, nous avons postulé que *Le Roman d'un enfant*, *Enfance* et les deuxième et troisième parties d'*Histoire de ma vie* appartiennent à cette première catégorie. Ce postulat ne s'est ainsi pas fait de manière aléatoire : ces récits ont été sélectionnés car ils répondent d'une manière générale aux codes et aux exigences du genre autobiographique selon Philippe Lejeune. Nous basons en effet cette première tentative de définition sur les travaux de celui-ci et sur son concept de « pacte autobiographique » qui peut

ainsi être appliqué au récit d'enfance autobiographique. Dans sa première définition, Lejeune expose deux éléments importants : le fait que l'autobiographie soit véritablement écrite par une personne réalisant le récit de son existence propre en mettant l'accent sur « l'histoire de sa personnalité⁷ » et aussi le fait que cet auteur forme une même entité avec le personnage et le narrateur⁸. En 2013, Lejeune est contraint de revoir cette définition et précise ainsi que l'autobiographie peut prendre différentes formes mais il met toujours l'accent sur la notion d'engagement de vérité de l'écrivain⁹. Ces principes autobiographiques fondateurs peuvent eux aussi se retrouver au cœur du récit d'enfance dans la mesure où celui-ci peut être une modalité de ce genre. Ces critères constituent dès lors une première base d'analyse du corpus et serviront ainsi à interroger notre problématique dans la suite de ce mémoire. Les trois œuvres seront donc analysées au premier abord comme des récits d'enfance strictement autobiographiques afin de permettre des éventuelles remises en question de ce postulat.

Le récit d'enfance ne peut cependant pas avoir comme seule définition celle de l'autobiographie au sens large. En effet, il s'agit d'un genre accompli, il est donc nécessaire qu'il possède des traits propres qui s'ajoutent à ceux de l'autobiographie. De ce fait, un deuxième élément constitutif du genre réside dans son appellation : il traite de la période spécifique de l'enfance. La durée de cette dernière varie en fonction de la définition que chaque auteur en fait¹⁰ : les bornes varient mais elles englobent généralement la période qui va de la naissance au début de l'adolescence. Cette caractéristique n'implique cependant pas que l'enfance soit le public cible de ce type de récit. En effet, les récits d'enfance s'adressent aux adultes et n'appartiennent donc pas à la littérature de jeunesse¹¹. À la lumière de ces différents éléments, le récit d'enfance peut être défini comme étant un récit autobiographique dont l'auteur raconte avec vérité ce qu'il considère être son enfance en étant à la fois le narrateur et le personnage de son œuvre qu'il destine à un public adulte. Cette définition soulève un troisième élément paradoxal et constitutif du genre : le fait de « donner la parole à celui qui ne peut parler¹² ». Ainsi, c'est l'auteur adulte qui fait

⁷ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 1975, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁹ Philippe Lejeune, *Autogenèse. Les brouillons de soi, 2*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 2013, p. 13.

¹⁰ Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : écritures de soi de langue française*, Paris, Champion, 2017, p. 670.

¹¹ Alain Schaffner, « Écrire l'enfance », dans *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Alain Schaffner (dir.), *op. cit.*, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 10.

s'exprimer un personnage enfant qui n'existe plus au moment où ce premier écrit. Cela permet donc d'ajouter à la définition du récit d'enfance la nature contradictoire de sa narration.

1.2 Naissance et développement d'un sentiment d'enfance légitime et valorisé : point de vue historique

En plus d'une définition, le récit d'enfance autobiographique possède également une histoire qu'il est intéressant de retracer afin de mieux comprendre les bases et les enjeux de ce genre. Dès lors, il est important d'exposer la manière avec laquelle le récit d'enfance est devenu indépendant de l'autobiographie générale. Cela s'est fait de manière progressive : l'enfance est passée d'une période à peine abordée par les autobiographes à une période suffisamment légitime pour faire l'objet d'un livre à part entière. À l'origine, l'autobiographie est née dans une volonté de « revendication d'un droit à la parole » des gens de lettres qui constituaient alors l'élite montante du XVIII^e siècle¹³. L'autobiographie bénéficie d'un prestige important, prestige qui ne concerne alors pas l'enfance dont la place dans les récits de vie est encore minime voire inexistante¹⁴. Cela s'explique notamment par la position qu'occupaient les enfants sur le plan social avant le XVII^e siècle. En effet, les conditions de vie de l'époque entraînaient un taux de mortalité infantile conséquent : l'enfant était extrêmement fragile, il était donc inutile de trop s'y attacher. Ceci explique qu'aucune place importante ne lui était alors accordée, tant au niveau social qu'au niveau littéraire¹⁵. Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que l'émergence et l'épanouissement des idées de « personne », de « subjectivité » et d'« individualité¹⁶ » servent au développement d'un réel intérêt pour l'enfant. Ce dernier est désormais reconnu comme un individu sur le plan social : il peut dès lors devenir un personnage littéraire¹⁷. Il faut cependant attendre la fin du XIX^e siècle pour que l'enfance soit suffisamment légitime pour être racontée et pour occuper une certaine place dans les

¹³ Carole Dornier, « L'enfance de l'homme de mérite au XVIII^e siècle : constitution d'un modèle », dans *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *op. cit.*, p. 50.

¹⁴ Guillemette Tison, « Le récit d'enfance : à (ne pas) mettre entre toutes les mains ? (1870-1900) » dans *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Alain Schaffner (dir.), *op. cit.*, p. 33.

¹⁵ Laure Himy-Pieri, « Histoire d'enfances, histoire de l'enfance », dans *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *op. cit.*, p. 109.

¹⁶ Denise Escarpit, « Le récit d'enfance. Un classique de la littérature de jeunesse », dans *Le Récit d'enfance : enfance et écriture. Actes du colloque de NVL/CRALEJ*, Denise Dupont-Escarpit et Bernadette Poulou (dir.), Paris, Editions du Sorbier, 1993, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

récits autobiographiques¹⁸. En effet, l'enfant et l'enfance acquièrent progressivement des valeurs qui leur permettent d'acquérir une importance croissante dans la littérature au point de s'autonomiser en un genre autobiographique accompli. Ce phénomène s'accroît au début du XX^e siècle grâce aux travaux de Freud qui soulignent à la fois la fragilité et l'importance des souvenirs d'enfance¹⁹. C'est donc au fil de plusieurs siècles que cette période charnière de la vie de tous les individus a finalement obtenu elle aussi le droit d'être racontée. Pour cela, elle a d'abord dû faire partie d'un tout – autobiographique dans ce cas-ci – avant de devenir le tout lui-même²⁰.

1.3 Pourquoi raconter son enfance ? Les objectifs poursuivis dans le récit d'enfance

La définition et l'histoire du récit d'enfance ne suffisent pas à en dresser une identité suffisamment complète. Pour ce faire, il est important d'évoquer également les différents objectifs que les écrivains peuvent poursuivre dans un tel projet autobiographique. En effet, les autobiographes ne racontent pas uniquement leur enfance car celle-ci est devenue un objet littéraire suffisamment légitime pour être racontée autobiographiquement. Des motivations supplémentaires et plus conscientisées doivent s'ajouter à cela, et c'est justement cette nouvelle légitimation qui permet l'émergence d'objectifs nouveaux qui ne peuvent se réaliser que dans ce type de récit autobiographique. Les raisons les plus fréquentes vont d'abord être exposées ici pour permettre de rentrer ensuite dans l'étude plus particulière et plus approfondie du corpus. Deux raisons principales peuvent ainsi servir de moteurs aux écrivains pour l'écriture de leur enfance. La première serait ainsi une recherche de compréhension de l'auteur de sa propre personne²¹. En effet, c'est durant cette période que chaque individu se trouve confronté pour la première fois au monde qui l'entoure et doit dès lors se construire en fonction de cet environnement. Ainsi, l'enfance est un moment de découvertes et d'expérimentations qui fonde tous les adultes en devenir. Cette étape de vie est le « premier jalon dans l'histoire de la personnalité²² », sa mise en récit permet donc à l'écrivain de se confronter à l'enfant qu'il était pour tenter de comprendre l'adulte qu'il est devenu

¹⁸ Alain Schaffner, « Écrire l'enfance », *op. cit.*, p. 7.

¹⁹ *Ibid.*, p. 671.

²⁰ Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : écritures de soi de langue française*, *op. cit.*, p. 671.

²¹ Valérie Dupuy, « “Noter sans suite ni transition” : déconstruction et reconstruction du récit d'enfance chez France, Loti et Proust », *op. cit.*, p. 86.

²² Damien Zanone, *L'Autobiographie*, Paris, Ellipses, « Thèmes et études », 1996, p. 45.

et tous les comportements qui lui sont propres²³. Ce n'est pas l'unique enjeu : ce type de récit peut aussi permettre à l'autobiographe de comprendre l'enfant qu'il était grâce au recul dont il bénéficie²⁴. Le récit d'enfance est donc vu par certains comme un moyen de clarifier l'ensemble de leur vie et cela tant pour eux-mêmes que pour le public qui les lit. En effet, écrire son enfance et la publier est une manière de se dévoiler aux lecteurs qui participent alors à la recherche d'un sens à la vie de l'écrivain²⁵.

La seconde motivation principale du récit d'enfance complète la première. Ainsi, en plus d'une recherche d'explications sur eux-mêmes, les auteurs peuvent également se lancer dans ce type de récit pour justifier leur existence et leur place dans la société et, en d'autres termes, pour « articuler [leur] temps singulier dans le temps historique²⁶ ». Ce faisant, les autobiographes peuvent affirmer leur individualité parmi la masse d'individus qui les entourent et ainsi définir leur identité propre. Ceci est un héritage direct du XVIII^e siècle où la notion d'individualité s'est épanouie. Ces deux raisons principales, qui ne sont pas les seules, peuvent être présentes dès le début de l'écriture du récit d'enfance aussi bien qu'elles peuvent émerger au cours de celui-ci. Sur la base de notre corpus, un troisième élément peut être avancé : le fait d'écrire son enfance est une manière de déclencher le retour des souvenirs en mémoire. Généralement, les écrivains ne s'en rendent compte qu'au cours de leurs récits, cela ne guide donc pas leur écriture dans un premier temps ; ce n'est qu'une fois ce constat réalisé que la volonté de se souvenir de l'enfance grâce à sa mise en récit devient une motivation et un objectif. Se comprendre, affirmer son existence et se souvenir sont donc les trois grands axes qui peuvent guider l'écriture du récit d'enfance. Ceux-ci peuvent se construire de manière autonome mais aussi les uns par rapport aux autres. Dès lors, il est courant que ces motivations se combinent au sein d'un même récit.

1.3.1 Sand et son histoire personnelle comme un cas général et exemplaire

Si nous reprenons les différentes caractéristiques du récit d'enfance autobiographique exposées précédemment, *Histoire de ma vie* ne fait pas partie du genre si nous considérons l'œuvre

²³ Denise Escarpit, « Le récit d'enfance. Un classique de la littérature de jeunesse », *op. cit.*, p. 24.

²⁴ *Ibid.*, p. 209.

²⁵ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, « U2 », 1971, p. 78.

²⁶ Bernard Colas, « De la grande histoire à l'histoire individuelle. Témoignages réels et autobiographies simulées », dans *Le Récit d'enfance : enfance et écriture. Actes du colloque de NVL/CRALEJ*, Denise Dupont-Escarpit et Bernadette Poulou (dir.), *op. cit.*, p. 137.

dans son entièreté. George Sand ne livre en effet pas uniquement le récit de son enfance, elle l'insère dans l'ensemble complet du récit de sa vie. Cependant, la part consacrée à l'enfance est suffisamment conséquente pour la considérer comme un récit d'enfance au sein même d'un ensemble plus vaste. Cela permet donc de voir l'œuvre de Sand comme faisant une transition entre le récit de vie général et le récit d'enfance particulier. *Histoire de ma vie* peut alors illustrer la phase de légitimation et d'autonomisation progressive de l'enfance qui aboutit quelques années après sa publication. Ce choix de produire un récit sur toute son existence et pas spécifiquement sur son enfance ne repose cependant pas réellement sur ce manque de légitimation du récit d'enfance. En effet, l'œuvre de Sand constitue un ensemble conséquent et complet afin de répondre à un objectif précis : faire de sa vie un exemple pour tous. Allier intimité et universalité est donc le premier objectif d'*Histoire de ma vie* où l'autobiographe dit par ailleurs qu'elle « raconte ici une histoire intime²⁷ ». La combinaison de ces deux éléments *a priori* contradictoires – le personnel et l'universel – est pour Sand un devoir nécessaire à réaliser :

Pourtant je l'accomplirai, ce devoir ; je l'ai toujours eu devant les yeux ; je me suis toujours promis de ne pas mourir sans avoir fait ce que j'ai toujours conseillé aux autres de faire pour eux-mêmes : une étude sincère de ma propre nature et un examen attentif de ma propre existence²⁸.

Cet extrait se situe au début du récit de vie de Sand qui justifie ainsi son propos avant d'entrer dans le vif du sujet. De ce fait, l'auteure met directement l'accent sur son existence propre et impose d'emblée des bases autobiographiques à son œuvre. En effet, le caractère intime et personnel de son histoire est d'abord mis en avant. Cependant, cette « étude sincère » de Sand d'elle-même n'est pas destinée qu'à elle seule. Si elle la rend publique, c'est pour atteindre son objectif principal : faire de son histoire singulière un cas universel et exemplaire. Ce faisant, l'autobiographe s'inscrit dans les codes du genre de son époque. En effet, Rousseau suit déjà ce principe dans ses *Confessions* :

Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables ; qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité²⁹ [...]

²⁷ George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, vol. 1, p. 112.

²⁸ *Ibid.*, p. 45.

²⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, éd. Bernard Gagnebin, Paris, Librairie Générale Française, 1983, « Le livre de poche », vol. 1, p. 6.

L'auteur souligne ici le fait que son entreprise doit servir à la communauté qui l'entoure qui peut alors le prendre en exemple pour accomplir ce que lui-même accomplit dans son œuvre. Cette volonté d'exemplarité se retrouve donc également chez George Sand qui la justifie d'une manière très semblable à celle de Rousseau :

Beaucoup d'êtres humains vivent sans se rendre un compte sérieux de leur existence, sans comprendre et presque sans chercher quelles sont les vues de Dieu à leur égard, par rapport à leur individualité aussi bien que par rapport à la société dont ils font partie. Ils passent parmi nous sans se révéler, parce qu'ils végètent sans se connaître³⁰ [...]

Comme dans *Les Confessions*, Sand prétend pouvoir servir d'exemple pour ses semblables dans leurs recherches de compréhension d'eux-mêmes ainsi que de la place qu'ils occupent dans le monde qui les entoure et aux yeux de Dieu. La présence du divin se retrouve chez les deux auteurs et elle permet ici de justifier et de mieux comprendre l'objectif universalisant de l'écrivaine : sa vie et son histoire ont une utilité qui la dépasse et qui peut atteindre ses contemporains mais aussi ceux qui viendront après elle³¹.

Cette visée globalisante et exemplaire est expliquée par l'auteure à de nombreuses reprises dans *Histoire de ma vie*. Cela a pour conséquence la reprise d'une notion essentielle pour comprendre l'objectif premier de Sand : elle construit son projet sur un principe de solidarité. Ce dernier fonctionne de manière réciproque, c'est-à-dire que l'auteure sert à la communauté tout autant que la communauté lui sert à elle-même. En effet, elle considère dans un premier temps son récit de vie comme « un stimulant, un encouragement, et même un conseil et un guide pour les autres esprits engagés dans le labyrinthe de la vie³². » Cet extrait va dans le même sens que le précédent dans la mesure où il souligne également l'utilité de son propos pour les autres. Dans un second temps, cette vision solidaire implique que Sand peut comprendre sa propre vie en la mettant à côté de celle de ses semblables :

Quant à moi (comme quant à vous tous), mes pensées, mes croyances et mes répulsions, mes instincts comme mes sentiments seraient un mystère à mes propres yeux, et je ne pourrais les attribuer qu'au hasard, qui n'a jamais rien expliqué en ce monde, si je ne relisais pas dans le passé la page qui précède celle où mon individualité est inscrite dans le livre universel. Cette individualité n'a par elle seule ni signification ni importance

³⁰ George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., vol. 1, p. 49.

³¹ Anna Szabó, « *Histoire de ma vie* ou ce que silence veut dire », dans *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, Simone Bernard-Griffiths et José-Luis Diaz (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Cahiers romantiques », 2006, p. 92.

³² George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., vol. 1, p. 50.

aucune. Elle ne prend qu'un sens quelconque qu'en devenant une parcelle de la vie générale, en se fondant avec l'individualité de chacun de mes semblables, et c'est par là qu'elle devient de l'histoire³³.

Dans cette réflexion, l'auteure reprend les deux notions qui définissent son récit autobiographique : l'individuel au service de l'universel. Cet extrait souligne également le fait que ce rapport fonctionne dans le sens inverse : ses contemporains, tout comme ceux qui l'ont précédée, peuvent l'aider à trouver un sens à son existence et à sa personne. C'est donc dans ce double rapport que se construit le pacte de solidarité de Sand et cela justifie la nécessité de raconter toute sa vie et de ne pas juste limiter le récit à son enfance. En effet, l'auteure cherche à comprendre sa vie dans son entièreté en même temps qu'elle cherche à faire comprendre toute leur vie à ses semblables. Cependant, l'enfance mérite sa place particulièrement importante dans *Histoire de ma vie* car Sand la considère comme une période déterminante de la vie : « Or, ces premières impressions, quand elles ont été vives, ont une importance énorme, et tout le reste de notre vie n'en est souvent que la conséquence rigoureuse³⁴. » Cette phrase clôturait la première partie d'*Histoire de ma vie* et permet d'en introduire la deuxième qui concerne les premières années de vie de l'auteure. Cela souligne donc l'enjeu qu'est l'enfance dans cette quête de compréhension générale et personnelle et cela rejoint un des principaux objectifs de ce type de récit relevé précédemment : l'enfant permet à l'adulte de se comprendre.

Le fait que Sand fasse du récit de sa vie un cas exemplaire et universel qu'elle met au service d'elle-même et des autres soulève la question du genre de l'ensemble. En effet, la recherche de compréhension dans l'enfance répond à une des motivations principales du récit d'enfance autobiographique. Cependant, l'universalisation peut être problématique dans la mesure où cela peut l'emporter sur le caractère personnel et intime du récit autobiographique général et d'enfance. La raison pour laquelle les deuxième et troisième parties d'*Histoire de ma vie* forment toujours un récit d'enfance de nature autobiographique se justifie par la nécessité de cette globalisation pour Sand car c'est cela qui lui permet la construction de son individualité. Cela fait donc partie intégrante de son récit car, comme elle le justifie dans les extraits précédents, c'est ce qui permet à l'auteure de mener à bien « la quête de la (sa) vérité³⁵ ». Ainsi, c'est parce que la vérité de Sand

³³ *Ibid.*, p. 111.

³⁴ *Ibid.*, p. 112.

³⁵ Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : écritures de soi de langue française*, op. cit., p. 425.

dépend d'une vérité universelle – et inversement – que son récit peut toujours être considéré comme autobiographique. En effet, c'est de cette manière que l'auteure peut définir la place qu'elle occupe dans la société dans laquelle elle vit et qu'elle peut par conséquent ancrer son récit dans la réalité. Le dernier enjeu du récit de Sand va également dans ce sens. En effet, l'auteure se lance dans ce projet d'écriture pour répondre à son besoin d'aller à l'encontre de ses biographes qui ont parfois écrit des choses fausses à son sujet : « j'ai laissé publier sur mon compte un assez grand nombre de biographies pleines d'erreurs, dans la louange comme dans le blâme³⁶. » Avec *Histoire de ma vie*, Sand cherche donc à rétablir la vérité la concernant et ne désire donc pas garder les éléments erronés avancés par certains et même quand cela est à son avantage. Cela permet donc à l'auteure de souligner le caractère véritable de son propos et cette affirmation de vérité n'est pas sans rappeler un des critères du pacte autobiographique de Lejeune. Dès lors, ceci est une nouvelle manière de renforcer l'ancrage dans la réalité de son récit et de contrer les doutes qui peuvent planer au-dessus de la question de sa nature autobiographique.

1.3.2 Loti et l'évocation de l'enfance pour se comprendre et survivre au temps

Publié en 1890, *Le Roman d'un enfant* se présente comme un récit d'enfance à part entière et non comme une autobiographie complète où l'enfance occupe une place significative. Contrairement à Sand, Loti construit donc un ensemble narratif et autobiographique qui a pour sujet principal l'enfant qu'il a été. L'auteur ne cherche pas à rendre sa vie universelle et cela illustre notamment un changement dans les mentalités : Dieu n'est plus et l'Homme doit donc se tourner vers lui-même³⁷. La présence divine ne se retrouve ainsi pas dans son récit contrairement à *Histoire de ma vie* ; le but n'est plus de se comprendre soi-même pour se situer par rapport au divin. Cette nouvelle conception de l'Homme et du monde qui l'entoure aura des impacts sur le récit d'enfance de Loti. En effet, celui-ci l'écrit avant tout pour lui-même sans chercher une quelconque exemplarité de ses propos. Cette volonté de rester dans son intimité propre entraîne par ailleurs des craintes de l'auteur quant à l'intérêt de son livre pour les autres : « En vérité, je crains qu'il ne paraisse bien ennuyeux à beaucoup de gens, ce livre – le plus intime d'ailleurs que j'aie jamais

³⁶ George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, vol. 1, p. 46.

³⁷ Rolande Leguillon, « Loti et la peur du néant », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 1994, document mis en ligne le 19 juillet 2016 : <http://books.openedition.org/pur/33360>, p. 208.

écrit³⁸. » Loti relève ici sa peur de ne pas plaire, voire d'ennuyer les lecteurs avec le récit de son enfance qui serait trop personnel pour leur permettre toute forme d'identification. Cela permet donc d'amener le premier objectif de la mise en récit de son enfance : Loti cherche à se comprendre lui-même et à plusieurs niveaux. En effet, l'écrivain ne porte pas sa réflexion uniquement sur l'adulte qu'il est devenu mais aussi sur l'enfant qu'il fut grâce au recul qu'il bénéficie alors sur cette période de sa vie. Ainsi, l'autobiographe expose le fait qu'il ne se comprenait pas toujours lui-même quand il était plus jeune :

Du reste, dans ma vie d'homme, je n'ai plus guère retrouvé ces angoisses sans cause connue et doublées de cette anxiété de ne pas comprendre, de se sentir perdre pied toujours dans les mêmes insondables dessous ; je n'ai plus guère souffert sans savoir au moins pourquoi³⁹.

Cette intervention de Loti en tant qu'adulte dans son récit illustre à quel point le manque de compréhension fait partie de sa vie et de lui-même. Dans ce cas-ci, l'incompréhension de certaines de ses angoisses est à la fois cause et conséquence de nouvelles angoisses. Devenu adulte, Loti a pu dépasser cela en trouvant des explications à ses peurs, ce problème ne le concerne ainsi plus. Cela pousse d'autant plus l'écrivain à essayer de comprendre pourquoi la peur avait un tel impact sur lui durant toute son enfance. Ainsi, l'auteur cherche à investir d'un sens les moments qui n'en avaient pas à ses yeux d'enfant. En effet, mettre ces instants par écrit leur redonne un sens dans l'ensemble narratif qu'il construit : même si leurs raisons ne sont pas forcément plus claires, ces non-sens ont une raison d'être dans la totalité de son récit d'enfance. Ainsi, Loti ne peut pas toujours comprendre ce qui lui est arrivé quand il était enfant, et même avec son regard d'adulte. Cependant, écrire les souvenirs qui l'ont marqué lui permet de leur redonner un sens nouveau sur le plan de la narration et du récit.

Au-delà de cette volonté de se comprendre en tant qu'enfant, Loti cherche également à se comprendre en tant qu'adulte. Cela est très présent dans l'ensemble de son récit, notamment avec les nombreuses évocations de la mer, des voyages et de la vie de matelot. En effet, le rapport de l'enfant avec tous ces éléments permet de comprendre et de justifier la destinée de l'auteur qui deviendra officier de marine – il précise par ailleurs dans son avant-propos qu'il entreprend cet

³⁸ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, éd. Bruno Vercier, Paris, GF-Flammarion, 1988, p. 58.

³⁹ *Ibid.*, p. 150.

ouvrage en mer⁴⁰. Ainsi, l'importance qu'occupera la mer dans la vie de l'écrivain est déjà contenue dans l'évocation du souvenir de la première fois où il l'a vue :

Nous restâmes un moment l'un devant l'autre, moi fasciné par elle. Dès cette première entrevue sans doute, j'avais l'insaisissable pressentiment qu'elle finirait un jour par me prendre, malgré toutes mes hésitations, malgré toutes les volontés qui essaieraient de me retenir... Ce que j'éprouvais en sa présence était non seulement de la frayeur, mais surtout une tristesse sans nom, une impression de solitude désolée, d'abandon, d'exil... Et je repartis en courant, la figure très bouleversée⁴¹ [...]

Lors de cette première confrontation, l'auteur passe par des émotions diverses et paradoxales : il est autant fasciné qu'apeuré. Plus tard, c'est par ailleurs cela qui nourrit ses doutes quant à son engagement dans la marine ainsi que sa volonté de partir à l'aventure et à la découverte de contrées inconnues. Dès lors, l'auteur fixe son rapport à la mer dans cet extrait qui apparaît rapidement dans son récit – dans le quatrième chapitre – et cela permet de comprendre ce qu'il expose par la suite : pourquoi il est devenu marin et pourquoi cela était inévitable. Loti est conscient de ce procédé et qualifie par ailleurs clairement ces moments annonciateurs de son futur en employant le terme de « prescience⁴² ». Cette double recherche de compréhension entreprise par l'écrivain est donc l'objectif principal du *Roman d'un enfant*. Cependant, la publication de l'ouvrage implique inéluctablement l'ouverture de cette quête au public. Loti le sait et l'évoque par ailleurs quand il parle de la dédicace de son récit à la reine Elisabeth de Roumanie⁴³ :

[...] c'est comme une longue lettre que je lui adresserais, avec la certitude d'être compris jusqu'au bout, et compris même au-delà, dans ces dessous profonds que les mots n'expriment pas. Peut-être comprendront-ils aussi, mes amis inconnus, qui me suivent avec une bonne sympathie lointaine⁴⁴.

Même si Loti n'écrit pas *Le Roman d'un enfant* pour les mêmes raisons que Sand, la part accordée au lecteur reste importante. En effet, l'auteur précise dans cet extrait que le sens de son être se situe au-delà des mots et que même les inconnus peuvent se joindre à lui dans cette quête. Ce retour sur son enfance et ses souvenirs, Loti le fait donc pour lui-même mais aussi pour faire participer le lecteur qui peut alors l'aider à déchiffrer son secret⁴⁵.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁴¹ *Ibid.*, p. 54.

⁴² *Ibid.*, p. 69.

⁴³ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 58-59.

⁴⁵ Robert de Traz, *Pierre Loti*, Paris, Hachette, 1948, p. 91.

Cette compréhension n'est pas la seule motivation qui pousse Loti à entreprendre son récit d'enfance. En effet, ce dernier permet également à l'auteur de dépasser une angoisse qui imprègne toute son œuvre et toute sa vie : le temps qui passe et l'approche de la mort⁴⁶. Dès lors, ce retour sur lui-même est investi d'un nouvel objectif double. Dans un premier temps, cela permet à l'auteur de se situer hors du temps afin d'échapper quelques instants à son emprise⁴⁷. En effet, se replonger dans son enfance est une manière pour l'autobiographe de fuir le temps présent tout en restant ancré dans la réalité puisque ce moment sur lequel il revient a existé. *Le Roman d'un enfant* est donc un moyen pour Loti de s'éloigner de la réalité présente grâce à la réalité passée afin de repousser la mort qui est plus proche du présent que de l'enfance passée. Ce récit lui permet également d'arrêter le temps dans le but de contrer un de ses effets les plus dévastateur : l'oubli. L'auteur exprime ainsi cette crainte par rapport à sa mère :

La pensée que le visage de ma mère pourrait un jour disparaître à mes yeux pour jamais, qu'il ne serait qu'une combinaison d'éléments susceptibles de se désagréger et de se perdre sans retour dans l'abîme universel, cette pensée, non seulement me fait saigner le cœur, mais aussi me révolte, comme inadmissible et monstrueuse⁴⁸.

L'idée de ne plus se souvenir des traits de sa mère inquiète l'écrivain et les fixer par écrit lui permet alors d'en laisser une trace définitive. Ce récit permet donc à Loti de suspendre le temps pour figer les images et les souvenirs les plus importants à ses yeux mais aussi pour permettre à certains éléments de ressurgir dans sa mémoire pour être eux aussi fixés définitivement. Cependant, cet extrait révèle aussi que l'auteur est conscient qu'il ne peut pas échapper complètement au temps et à son « abîme universel », c'est pourquoi il s'attarde à fixer ce qui lui reste sur le papier, et notamment l'image de sa mère à laquelle il voue un amour sans faille. Loti essaie également de contrer un deuxième effet néfaste du temps : l'oubli dans lequel lui-même sera plongé une fois qu'il sera mort. En effet, l'auteur ne craint pas seulement d'oublier, il craint aussi d'être oublié et cherche donc à laisser une trace de lui-même grâce à son récit d'enfance et grâce à l'écriture de l'intime dans d'autres de ses œuvres :

Et, qui sait ? en avançant dans la vie, j'en viendrai peut-être à écrire d'encore plus intimes choses qu'à présent on ne m'arracherait pas, – et cela pour essayer de prolonger,

⁴⁶ Rolande Leguillon, « Loti et la peur du néant », *op. cit.*, p. 202.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁸ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *op. cit.*, p. 57.

au-delà de ma propre durée, tout ce que j'ai été, tout ce que j'ai pleuré, tout ce que j'ai aimé⁴⁹...

Dans cet extrait, l'autobiographe expose sa volonté de vivre au-delà de sa propre vie, de la dépasser et de laisser ainsi des marques dans la postérité. Loti cherche ainsi à survivre dans la mémoire collective grâce à « des traces de lui-même, une marque intellectuelle, esthétique, spirituelle ou physique⁵⁰ ». Cette prolongation de la vie au-delà de la mort est donc une autre des grandes motivations du *Roman d'un enfant*. En effet, le choix de raconter son enfance est significatif : cette période est centrale à sa vie et les souvenirs qui en découlent permettent à l'autobiographe d'accentuer encore plus son existence passée, présente et future. Les objectifs poursuivis par Loti dans *Le Roman d'un enfant* sont donc multiples et lui permettent donc de s'évader de la réalité tout en y restant ancré et c'est cela qui lui permet de conserver le statut autobiographique de ses propos. Ce récit est donc une manière pour l'écrivain d'à la fois aller de l'avant tout « en regardant en arrière⁵¹ » et d'aller en arrière pour ne pas regarder ce qui se présente face à lui.

1.3.3 Sarraute et l'apport psychanalytique de son temps

Près d'un siècle après *Le Roman d'un enfant*, Nathalie Sarraute publie elle aussi son propre récit d'enfance. Cette distance temporelle pourrait laisser penser que les motivations de l'auteure sont totalement nouvelles et ne correspondent plus aux codes du XIX^e siècle. Cela n'est qu'en partie vrai. En effet, des exigences propres à son époque et aux nouvelles mentalités sont apparues, mais cela n'empêche pas qu'*Enfance* soit motivé par des raisons semblables à celles de Loti et de Sand. Les objectifs de Sarraute sont divers, celle-ci commence par ailleurs son récit en se demandant pourquoi elle se lance dans une telle entreprise :

- C'est peut-être... est-ce que ce ne serait pas... on ne s'en rend parfois pas compte...
c'est peut-être que tes forces déclinent...

- Non, je ne crois pas... du moins je ne le sens pas⁵²...

⁴⁹ *Ibid.*, p. 203.

⁵⁰ Rolande Leguillon, « Loti et la peur du néant », *op. cit.*, p. 207.

⁵¹ Noelle Ribiere, « La recherche d'un temps immobile », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, *op. cit.*, p. 182.

⁵² Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 7.

Dans ce dialogue avec elle-même, forme sous laquelle elle construit son récit, l'auteure se demande si ce n'est pas l'approche de la mort qui la pousse à revenir sur sa vie et plus particulièrement sur son enfance. Cette idée est directement rejetée par l'écrivaine, même si elle nuance son propos en précisant que ce n'est pas ce qu'elle ressent et donc que ce n'est pas ce qui semble la guider au premier abord. Contrairement à Loti, la crainte de la mort n'est donc pas ce qui motive le projet de Sarraute. Cependant, certains objectifs poursuivis par cette dernière rejoignent ceux du *Roman d'un enfant* : l'auteure cherche elle aussi à contrer les mauvais effets du temps qui passe. Ainsi, elle déclare qu'elle désire traiter les souvenirs qui ne l'ont pas encore été avant qu'il ne soit trop tard : « aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché [...] des petits bouts de quelque chose d'encore vivant... je voudrais, avant qu'ils disparaissent⁵³... » Comme Loti, l'auteure constate ici que le temps passe en même temps qu'il efface, il est donc nécessaire d'écrire ce qui lui reste tant qu'elle en garde des souvenirs. La récurrence de cette question dans le récit d'enfance permet de souligner l'importance qu'occupe l'oubli dans cette branche de l'autobiographie. En effet, nous voyons ici que l'oubli est un moteur d'écriture et nous verrons par la suite qu'il s'avère également être une entrave à celle-ci. *Enfance* partage donc dans un premier temps les mêmes objectifs que les récits d'enfance qui l'ont précédé et cela malgré la volonté d'indépendance de Sarraute qui ne désire pas se construire dans l'ombre d'un modèle⁵⁴. Cela prouve donc que l'auteure ne peut pas se détacher complètement de ce qui a été fait avant elle. Ainsi, ce n'est pas parce qu'elle déclare ouvertement qu'elle ne conçoit pas son ouvrage comme étant autobiographique⁵⁵ que celui-ci ne répond pas aux codes du genre. Cela permet alors de questionner ce qui fonde réellement les genres littéraires : le genre d'un texte se définit-il par ses caractéristiques ou par la conception qu'en a l'auteur ? Cette interrogation est sujette à de nombreuses réponses et réflexions, nous la limiterons donc en avançant que les deux options doivent être prises en compte dans la constitution du genre mais que, sur le plan purement théorique, *Enfance* est un récit d'enfance autobiographique. Cette affirmation peut cependant être remise en cause pour diverses raisons et c'est ce que nous ferons dans la suite de ce mémoire.

⁵³ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁴ Emer O'Beirne, « Soi-même comme modèle : la trace du déjà-écrit dans *Enfance* de Nathalie Sarraute », dans *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *op cit.*, p. 235.

⁵⁵ Hamza Boulaghzalate, « Autobiographie et fiction. Le cas d'*Enfance* de Nathalie Sarraute », *Revue électronique de théorie de la littérature et de littérature comparée*, n°1, 2009, p. 135 : <http://www.452f.com/issue1/autobiographie-et-fiction-le-cas-d'enfance-de-nathalie-sarraute/>.

Cette prégnance des modèles dans le récit de Sarraute se retrouve également dans la part qui y est accordée à la psychanalyse. L'auteure n'y fait pas des références explicites mais cet apport psychanalytique est tout de même présent dans la mesure où il fait partie intégrante du « fonds culturel commun de [son] temps⁵⁶ ». Cela se caractérise notamment par la volonté de l'écrivaine de dégager ce qui est enfoui quelque part en elle :

Cela ne pouvait pas m'apparaître tel que je le vois à présent, quand je m'oblige à cet effort... dont je n'étais pas capable... quand j'essaie de m'enfoncer, d'atteindre, d'accrocher, de dégager ce qui est resté là, enfoui⁵⁷.

Cet extrait permet de relever deux choses. La première est que Sarraute rejoint Sand et Loti dans le recul que lui donne son récit pour comprendre ce qu'elle ne pouvait pas comprendre lorsqu'elle était enfant. La seconde est l'apport de la pensée de Freud qui souligne dans ses travaux la fragilité du souvenir d'enfance mais aussi le rôle essentiel que celui-ci occupe dans la vie et dans la constitution de tous les individus⁵⁸. Cette pensée, qui se construit à l'époque de Sarraute, imprègne donc son récit qui fixe alors les nouvelles préoccupations de son temps. Cependant, cela n'implique pas une rupture nette avec Sand et Loti chez qui cette idée était déjà latente. En effet, tous deux considèrent également l'enfance comme un moment clé de leur vie pouvant être utilisé comme un outil de compréhension de leur personne et de leur identité. La différence réside dans le fait que cette conception n'occupe pas la même place dans les trois récits : il s'agit d'un élément central chez Sarraute alors qu'il est secondaire chez les deux autres auteurs du corpus. Cela illustre le fait que chaque récit est le reflet de son époque et de son auteur mais que chacun se construit sur des mêmes bases. Les autobiographes poursuivent donc souvent des objectifs semblables et dont la place et l'importance varient en fonction de la pensée dans laquelle ceux-ci s'inscrivent. Le récit d'enfance autobiographique est donc pourvu d'une nature propre à tout le genre mais celle-ci est constamment redéfinie en fonction des paramètres qui déterminent chaque époque de rédaction.

Un autre élément propre au XX^e siècle et sur lequel le projet de Sarraute s'appuie est la nouvelle vision de l'Homme et de ses rapports avec les autres. En effet, ce siècle se caractérise par une « dépersonnalisation des rapports humains » qui entraîne une volonté de reconstruire son

⁵⁶ Damien Zanone, *L'Autobiographie*, op. cit., p. 87.

⁵⁷ Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 86.

⁵⁸ Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : écritures de soi de langue française*, op. cit., p. 671.

identité par le biais de l'écriture⁵⁹. Dès lors, *Enfance* se présente comme un moment essentiel dans la « quête de l'être authentique⁶⁰ » de Sarraute, laquelle n'est pas sans lien avec la pensée de Freud à propos de l'enfance. Le contexte historique et social a donc une influence non négligeable sur les motivations de l'auteure. En effet, le XX^e siècle est un siècle fortement marqué par la guerre et la violence, autant d'événements qui ont marqué Sarraute qui a vécu l'entièreté de ce siècle à une année près. Cela a eu pour conséquence un accroissement de la nostalgie du « jamais plus » qui s'est combinée avec une volonté de vouloir « sauver ce passé⁶¹ ». C'est donc exactement ce que fait l'écrivaine dans *Enfance* : revenir sur une époque d'avant-guerre qui n'est plus et restituer les souvenirs qu'elle en garde pour la faire revivre et survivre aux dommages du temps. Cette volonté, *a priori* exclusivement personnelle, sous-entend en réalité un désir d'universalisation de son enfance⁶². En effet, l'exploration de cette période de vie ne lui sert pas qu'à elle seule : elle cherche à explorer le « continent inconnu ou méconnu » de l'enfance en général et pas seulement de son enfance en particulier⁶³. Cette visée n'est pas sans rappeler l'objectif premier d'*Histoire de ma vie* même si cela n'est pas mobilisé de la même manière par les deux écrivaines. En effet, Sand cherche à donner un exemple qui peut servir à tous alors que Sarraute cherche à comprendre une période commune à chacun. Ceci n'est finalement pas sans lien avec le manque de considération dont les enfants ont longtemps fait l'objet. La psychanalyse et le XX^e siècle concrétisent ainsi ce nouvel intérêt et cette valorisation que connaissent l'enfance et les enfants depuis les XVII^e et XVIII^e siècles. Les différents objectifs poursuivis par les auteurs de notre corpus dans chacun des trois récits d'enfance autobiographiques permettent donc d'établir des liens entre les œuvres même si de nombreuses années les séparent. Cela permet également d'exposer le fait que tous les genres littéraires évoluent avec leur temps et les idées qui s'y construisent, rien n'est définitivement figé et tout est sujet à d'éventuelles modifications sans que les auteurs ne quittent pour autant le genre auquel ils peuvent se référer.

⁵⁹ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁰ Jacqueline Lévi-Valensi, « *Enfance* par Nathalie Sarraute », *Esprit*, Paris, 1983, p. 167.

⁶¹ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, *op. cit.*, p. 105.

⁶² Emer O'Beirne, « Soi-même comme modèle : la trace du déjà-écrit dans *Enfance* de Nathalie Sarraute », *op. cit.*, p. 238.

⁶³ Monique Gosselin dans *Enfance de Nathalie Sarraute*, cité par Hamza Boulaghzalate, « Autobiographie et fiction. Le cas d'*Enfance* de Nathalie Sarraute », art. cité, p. 136.

PARTIE II. LA MISE EN RÉCIT DE L'ENFANCE : MÉTHODES

Branche de l'autobiographie, le récit d'enfance suit lui aussi certains principes de ce genre mais aussi des principes qui lui sont propres. La question qui se pose alors ici est de voir comment les écrivains combinent les contraintes de la norme générale avec la volonté de produire un récit d'enfance intime et personnel. Cette deuxième partie traite donc de cette question en se concentrant dans un premier temps sur la forme que prennent les trois récits d'enfance du corpus d'étude. Cette analyse formelle relèvera ainsi les choix narratifs et structurels des différents auteurs ainsi que les modèles sur lesquels ceux-ci se basent pour se raconter eux-mêmes : le récit historique, le roman et le dialogue. Ce point sur les différentes narrations a pour but d'exposer la manière avec laquelle différentes formes peuvent servir à la mise en récit de l'enfance ainsi qu'aux différents objectifs poursuivis par chaque auteur. La question de la voix narrative sera donc abordée, le « je » pouvant être en effet lui aussi l'objet de divers traitements. Dans un deuxième temps, cette analyse s'arrêtera sur les différents *topoi* qui forment une certaine norme thématique du récit d'enfance et la manière dont ceux-ci sont traités dans chaque œuvre. La problématique de la frontière qui sépare la fiction de la réalité et du recours à la (re)construction dans le récit d'enfance interrogera la manière dont les trois œuvres du corpus sont construites par les trois auteurs. Ainsi, cette partie permettra de relever s'il est possible que l'enfance soit mise en récit tout en restant dans le genre autobiographique et les différents procédés employés à cette fin.

2.1 Différents types de narrations au service du récit

2.1.1 George Sand et l'examen historique de sa vie

La volonté de George Sand de faire de son histoire particulière une histoire générale parcourt l'entièreté de son récit qui se construit ainsi principalement autour de cette ambition. L'enfance dans *Histoire de ma vie* ne fait pas exception : elle est traitée de sorte que cet objectif soit atteint. La particularité de cette période de vie entraîne cependant une problématique qui ne se retrouve pas dans le récit des autres passages de la vie de l'autobiographe. En effet, le lecteur d'*Histoire de ma vie* est adulte, l'identification à l'enfance peut donc se faire plus difficilement que pour le reste de sa vie. De ce fait, Sand doit mettre en récit une enfance à laquelle il est facile de

s'identifier même quand cette période est éloignée de l'âge de son public. Pour ce faire, l'auteure ne change pas sa manière de procéder et met son enfance en récit comme les autres moments de sa vie. Les moyens mis en œuvre sont donc appliqués dans l'ensemble du récit, mais ils ne seront illustrés ici qu'avec les passages qui traitent de l'enfance. Dès lors, Sand fait tout d'abord l'examen critique, historique et complet de son enfance dans le but de pouvoir en tirer un enseignement. Ce moment de vie ne peut ainsi pas être mis en récit sans être contextualisé, procédé couramment employé par l'écrivaine tout au long de son récit et qui ressort particulièrement dans les passages sur son enfance. Ainsi, et avant même de parler d'elle et des débuts de sa vie, Sand opère une contextualisation qui la dépasse et qui remonte jusqu'à ses ancêtres afin d'être la plus précise possible :

Mais si je continue l'histoire de mon père, on me dira peut-être que je tarde bien à tenir la promesse que j'ai faite de raconter ma propre histoire. [...] j'affirme que je ne pourrais pas raconter et expliquer ma vie sans avoir raconté et fait comprendre celle de mes parents. C'est aussi nécessaire dans l'histoire des individus que dans l'histoire du genre humain⁶⁴ [...]

L'écrivaine affirme ici la nécessité de raconter l'histoire de ceux qui l'ont précédée dans la mesure où cela fonde qui elle est. Cette contextualisation historique est d'autant plus nécessaire qu'elle répond à l'objectif premier de son entreprise autobiographique : elle permet de relier son histoire individuelle à l'histoire générale. La mise en contexte n'en reste pas moins problématique car elle peut remettre en question le genre de son récit. En effet, Sand raconte des faits qui n'appartiennent pas à sa vie propre, leur caractère authentique peut donc être remis en cause ainsi que leur valeur autobiographique ; raconter la vie de ses ancêtres dépasse la vie de l'auteure et peut ainsi faire glisser *Histoire de ma vie* dans la biographie. En outre, l'autre problème que soulève cette contextualisation est que celle-ci donne au récit de Sand un caractère historique : sa vie peut donc être mise entre parenthèses au profit de l'Histoire. Ainsi, l'écrivaine prend le risque d'écrire un « récit biographique documentaire⁶⁵ » dont l'accent est d'abord mis sur des vies largement documentées et non sur la sienne. Cependant, la mise en contexte et le statut historique de son récit peuvent être vus comme un apport à l'autobiographie. Dès lors, si on considère les éléments biographiques que Sand avance comme étant vrais et authentiques, ceux-ci permettent d'ancrer le

⁶⁴ George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, vol. 1, p. 110-112.

⁶⁵ Maria Jasinska dans *Les Problèmes de la biographie littéraire*, cité par Regina Bochenek-Franczakowa, « L'épistolarité dans *Histoire de ma vie* », dans *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, Simone Bernard-Griffiths et José-Luis Diaz (dir.), *op. cit.*, p. 128.

récit dans le réel et donc de renforcer sa nature autobiographique. Ce que l'auteure raconte sur sa vie et celles des autres lui permet ainsi de donner une plus grande valeur à son œuvre. De plus, George Sand s'inscrit dans son époque et produit donc un récit qui s'insère dans le genre tel qu'il était vu alors. En effet, les longues et nombreuses contextualisations de son ouvrage répondent à l'obsession de son siècle pour l'histoire et la politique⁶⁶. Sand étant le reflet de son époque, elle construit son autobiographie et son récit d'enfance comme une « anthropologie historique⁶⁷ ». De nouveau, cela souligne que les genres se construisent en fonction des enjeux et de la vision des époques et ce sont ces variations qui les font vivre et évoluer.

L'objectif de Sand de combiner son récit d'enfance avec sa volonté historique et généralisante se reflète également dans le traitement de la voix narrative. L'auteure écrit ainsi l'ensemble de son autobiographie à la première personne du singulier. Cela est problématique dans la mesure où le pronom doit perdre son côté personnalisant afin de permettre l'identification des lecteurs. Un des défis d'*Histoire de ma vie* réside donc dans le dépassement du « moi » de Sand afin que l'œuvre serve à une toute une communauté⁶⁸. Pour ce faire, Sand procède à une différenciation entre le « je » narratif et son « moi » identitaire : le « je » n'a donc pour seule fonction que de régir l'énonciation⁶⁹. Cette distance entre les deux instances est encore plus importante dans les passages qui traitent de l'enfance. En effet, l'instance narrative est d'autant plus éloignée du « moi » dans la mesure où le « je » renvoie à une adulte qui raconte alors que le « moi » renvoie à un enfant qui vit ce qui est raconté : une distance temporelle est donc présente. Une tension narrative s'installe alors et c'est grâce à cette différenciation que l'auteure parvient à donner un caractère universel à son autobiographie. En effet, la première personne du singulier lui permet d'énoncer les faits qui touchent à sa vie et à son enfance sans pour autant leur conférer un caractère uniquement personnel car la voix narrative est mise à distance de l'identité même de l'auteure. Cependant, le « je » ne peut s'accomplir en tant que tel, il a besoin de prendre conscience de lui-même car il « ne peut pas exister dans une pure idéalité⁷⁰ ». L'enfance est donc le moment

⁶⁶ Damien Zanone, *L'Autobiographie*, op. cit., p. 71.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁸ José-Luis Diaz, « La vie comme œuvre », dans *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, Simone Bernard-Griffiths et José-Luis Diaz (dir.), op. cit., p. 367.

⁶⁹ Pierre Laforgue, « Le Je dans *Histoire de ma vie* », dans *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, Simone Bernard-Griffiths et José-Luis Diaz (dir.), op. cit., p. 337.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 340.

propice pour réunir le « je » et le « moi » dans la mesure où il s'agit d'une période constitutive pour tous les êtres humains qui prennent alors conscience d'eux-mêmes et de leur personnalité⁷¹ :

Une autre merveille pour moi, ce fut une glace *psyché*, où je me voyais marcher sur les tapis, et où je ne me reconnus pas d'abord, car je ne m'étais jamais vue ainsi de la tête aux pieds, et je ne me faisais pas une idée de ma taille, qui était même, relativement à mon âge, assez petite. Pourtant je me trouvai si grande que j'en fus effrayée⁷².

Cet extrait expose la première prise de conscience de l'enfant de sa propre personne grâce à son reflet dans le miroir. Par extension, c'est un des moments indispensables à l'autobiographie de Sand qui nécessite que l'instance narrative fusionne avec la personnalité du « moi » de l'auteure. En effet, la séparation entre ces deux instances ne peut être constante, il est indispensable qu'elles se rejoignent au moins une fois pour accomplir le pacte autobiographique. *Histoire de ma vie* représente donc un défi en termes de narration, lequel est renforcé par un élément de taille pour l'époque à laquelle Sand écrit : le lecteur doit pouvoir s'identifier à une instance féminine. En effet, Sand ne nie pas son identité de femme dans son autobiographie, tous les accords s'y font donc au féminin⁷³. L'auteure arrive cependant à dépasser tous ces obstacles en dépersonnalisant en partie le « je » narratif – permettant ainsi l'identification et l'universalisation – tout en actualisant par endroits l'identité propre de son « moi », ce qui lui permet alors de rester dans le genre de l'autobiographie.

Un dernier élément important dans la narration de Sand lui permettant d'atteindre son objectif de globalisation est la place laissée aux digressions. Celles-ci sont essentielles pour l'auteure car elles lui permettent de « donner à l'histoire d'une vie une étendue qui transcende l'individuel⁷⁴ » et donc de construire sa propre vérité sur la vérité universelle. Les apports de ces différents éléments extérieurs servent donc à l'autobiographie qui ne peut se construire autrement pour répondre à la volonté de Sand. Le procédé digressif est donc largement utilisé et il sert à différents objectifs. Dans un premier temps, la digression peut être purement didactique⁷⁵ :

La peur est, je crois, la plus grande souffrance morale des enfants : les forcer à voir de près ou à toucher l'objet qui les effraye est un moyen de guérison que je n'approuve pas.

⁷¹ *Ibid.*, p. 340.

⁷² George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, vol. 1, p. 181-182.

⁷³ Pierre Laforgue, « Le Je dans *Histoire de ma vie* », *op. cit.*, p. 347.

⁷⁴ Vigor Caillet, « “Les sept châteaux du roi de Bohême” : l'art de la digression dans les deux premières parties d'*Histoire de ma vie* », dans *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, Simone Bernard-Griffiths, José-Luis Diaz (dir.), *op. cit.*, p. 170.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 171.

Il faut plutôt les en éloigner et les en distraire ; car le système nerveux domine leur organisation, et quand ils ont reconnu leur erreur, ils ont éprouvé une si violente angoisse à s'y voir contraints, qu'il n'est plus temps pour eux de perdre le sentiment de la peur⁷⁶
[...]

Dans ce cas-ci, Sand fait une digression sur la peur après avoir raconté un événement qui l'a effrayée enfant. Cette considération générale lui permet d'expliquer en quoi consiste le sentiment de peur chez les enfants mais aussi de donner son avis à ce sujet. Ce faisant, l'auteure peut inscrire un « je » ainsi qu'un « moi » dans les passages qui vont au-delà de l'autobiographie en tant que telle. De ce fait, l'entièreté de son récit s'inscrit pleinement dans le genre autobiographique, y compris les passages qui ne concernent pas particulièrement sa vie. Sand recourt également à la digression pour garder l'attention de son lecteur dans les moments qu'elle juge moins captivants : « Me voici encore une fois loin de mon sujet [...] Eh bien ! que vous importe, mes bons lecteurs ? mon histoire par elle-même est fort peu intéressante. Les faits y jouent le moindre rôle, les réflexions la remplissent⁷⁷. » Cette remarque de l'auteure peut être vue comme étant le reflet de son écriture autobiographique. En effet, celle-ci dit que les faits n'ont de valeur que si des réflexions peuvent en être tirées. Ces dernières constituent ainsi ses opinions personnelles et trouvent donc tout à fait leur place dans un récit autobiographique dans la mesure où elles contribuent à broser le portrait de l'écrivaine. Les digressions dans les passages sur l'enfance peuvent cependant poser un problème. En effet, elles représentent l'opinion adulte de l'écrivaine et n'entrent donc pas dans le champ du récit autobiographique d'enfance. Néanmoins, il est compliqué pour tout autobiographe de ne pas investir l'adulte qu'il est devenu dans la narration de son enfance. Cette période n'est en effet pas racontée selon un point de vue d'enfant, le « je » est inévitablement adulte et il est donc normal que cet adulte investisse certaines parties du récit. La digression dans *Histoire de ma vie* est dès lors un procédé qui permet de relier le passé avec le présent⁷⁸ : les faits passés sont revus à la lueur du présent d'écriture de Sand, lequel se retrouve alors également dans le récit. De cette manière, les digressions forment un moyen d'ancrer le récit dans le réel et dans le genre autobiographique, même si elles semblent l'en éloigner au premier abord. De ce point de vue, il est intéressant d'évoquer le titre du récit de vie de Sand. En effet, le terme « histoire » peut être compris dans son sens plus large et plus universel. Le fait qu'il se combine avec le pronom possessif « ma »

⁷⁶ George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., vol. 1, p. 153.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁸ Vigor Caillet, « “Les sept châteaux du roi de Bohême” : l'art de la digression dans les deux premières parties d'*Histoire de ma vie* », op. cit., p. 175.

le limite cependant à une histoire personnelle et individuelle : « histoire » est donc un terme ambivalent, à l'image de l'entièreté du récit de Sand qui est construit sur cette tension.

Le recours à ces différents procédés narratifs n'est finalement pas sans conséquence. En effet, il est parfois difficile pour le lecteur de suivre le fil des idées de l'auteure. Les changements de sujet, les considérations générales sur certains éléments et la discordance entre le « je » narratif et la personne même de George Sand entraînent une forme de discontinuité de l'écriture. L'autobiographe en est consciente et le revendique par ailleurs dans son premier chapitre :

Je ne fais point ici un ouvrage d'art, je m'en défends même, car ces choses ne valent que par la spontanéité et l'abandon, et je ne voudrais pas raconter ma vie comme un roman. La forme emporterait le fond. Je pourrai donc parler sans ordre et sans suite [...] Mon ouvrage se ressentira donc par la forme de ce laisser-aller de mon esprit⁷⁹ [...]

Cet extrait met en avant le refus de Sand de faire de sa vie un roman. La forme l'importe peu dans la mesure où le but de l'auteure est de laisser parler son esprit sans de réel contrôle. La discontinuité de son récit n'est alors pas seulement thématique, elle est également chronologique, même si *Histoire de ma vie* est divisé en différentes parties censées correspondre à des périodes clairement définies de la vie de Sand. En cela, un ordre chronologique est imposé à l'ensemble. Cependant, c'est au sein même de ces différentes parties que les éléments s'ajoutent les uns à la suite des autres sans de véritable ordre, ce qui correspond à ce que l'autobiographe avance dans l'extrait précédent. Cette dernière justifie par ailleurs ce désordre un peu plus tard dans son récit : « [...] les souvenirs me pressent un peu confusément, me quittent de même, et j'ai peur d'oublier tout à fait ce que je remettrais au lendemain⁸⁰. » Sand laisse donc parler ses souvenirs et les fixe sur le papier avant que ceux-ci ne s'effacent de sa mémoire et sans se soucier de l'ordre dans lequel ils lui reviennent. Elle prend donc une certaine liberté quant à la forme attendue de l'autobiographie : elle donne à son récit une structure qui lui est propre et le libère ainsi de certaines de ses contraintes⁸¹. Tout ceci n'est cependant pas dû au hasard dans la mesure où l'auteure a toujours posé un regard critique sur son époque et sur les genres littéraires. Ainsi, *Histoire de ma vie* lui permet de s'inscrire dans une certaine modernité avec une vision nouvelle de l'Histoire et du roman⁸². Sand voit en effet sa vie comme un roman qui n'en est pas un et dont l'héroïne est un être réel dont la complexité dépasse

⁷⁹ George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, vol. 1, p. 54.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁸¹ Anna Szabó, « *Histoire de ma vie* ou ce que silence veut dire », *op. cit.*, p. 79.

⁸² *Ibid.*, p. 80.

celle d'un personnage de roman et plus largement celle du genre romanesque lui-même⁸³. C'est donc avec cette vision complexe de l'autobiographie que Sand met son enfance par écrit et réussit à renouveler le genre d'un point de vue narratif sans en sortir pour autant.

2.1.2 Pierre Loti, les impressions et le roman

Dans un tout autre objectif que celui d'*Histoire de ma vie*, la mise en récit de l'enfance dans *Le Roman d'un enfant* se fait quant à elle par le recours de Loti aux impressions. Ainsi, l'écrivain ne reconstruit pas ses souvenirs sous un angle historique et universel, il cherche plutôt à redonner vie à tout ce qui a pu émouvoir sa sensibilité⁸⁴ afin de poursuivre son objectif de se comprendre lui-même. De ce fait, les impressions occupent un rôle déterminant dans le récit de Loti dans la mesure où elles guident généralement la plume de l'écrivain, lui permettant ainsi de réveiller ses souvenirs d'enfance dans sa mémoire :

Et toujours, la grande chaleur, les très profonds ciels bleus, les étincellements de nos plages de sable, la réverbération de la lumière sur les chaux blanches des maisonnettes dans nos petits villages de « l'île », me causaient ces impressions de mélancolie et de sommeil, que j'ai retrouvées ensuite, avec une intensité plus grande, dans les pays d'Islam⁸⁵...

Dans ce cas-ci, Loti a retrouvé ses impressions d'enfant qu'une fois devenu adulte. En effet, ce sont des impressions plus tardives dans sa vie qui lui ont permis de ranimer certains de ses souvenirs. Ce faisant, l'auteur rapproche ici ses impressions « à travers l'espace et le temps⁸⁶ », ce qui lui permet de se rappeler de certains faits de son enfance. Ceci n'est cependant pas l'unique manière de fonctionner des impressions. En effet, il arrive à l'écrivain d'en retranscrire certaines appartenant uniquement à l'enfance et qui lui sont restées car elles l'ont fortement marqué sans avoir été de nouveau ressenties une fois cette étape de vie passée :

Oh ! ces couchers de soleil, regardés des fenêtres de tante Berthe, quelles extases et quelles mélancolies quelquefois ils me laissaient, les couchers de l'hiver qui étaient d'un rose pâle à travers les vitres fermées, ou les couchers de l'été, ceux des soirs d'orage, qui étaient chauds et splendides et qu'on pouvait contempler longuement, en ouvrant

⁸³ José-Luis Diaz, « La vie comme œuvre », *op. cit.*, p. 373.

⁸⁴ Pierre Costil, « Proust, Loti, Barrès », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°12, 1960, p. 211.

⁸⁵ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁶ Pierre Costil, « Proust, Loti, Barrès », art. cité, p. 233.

tout, en respirant la senteur des jasmins des murs... Non, bien certainement, il n'y a plus aujourd'hui des couchers de soleils comme ceux-là⁸⁷...

L'écrivain précise ici que le sentiment qu'il a alors ressenti ne peut plus exister aujourd'hui car il appartient à une époque révolue, ce qu'il a ressenti est propre à l'enfant qu'il était et au contexte dans lequel ce dernier s'inscrit, deux réalités qu'il ne peut plus atteindre depuis sa position d'adulte. Cet extrait illustre également le procédé employé par Loti pour mettre son enfance par écrit : ses souvenirs sont liés à des sensations qui lui permettent de « ressusciter » le passé dans sa mémoire involontaire une fois devenu adulte⁸⁸. De plus, les deux extraits précédents permettent de souligner que les impressions sont toujours reliées à quelque chose, elles ne sont pas simplement restées telles quelles dans la mémoire de l'écrivain. Cela est d'autant plus vrai que les souvenirs ne peuvent tous être conservés intacts dans une mémoire qui devient lacunaire au fil des années qui défilent. De ce fait, il est nécessaire que les impressions d'enfance aient un « point d'attache » qui leur permette de surmonter l'épreuve du temps. C'est par ailleurs ce qui est souligné dans une des définitions du terme « impression » : « action d'un objet sur la sensibilité, cette action étant conçue comme l'excitation de terminaisons nerveuses sensibles par un *stimulus*⁸⁹ ». Dans ce sens, les deux extraits précédents permettent de souligner le fait que les émotions de Pierre Loti jouent ici le rôle des *stimuli*, en particulier lorsque ces émotions sont fortes et marquantes pour l'enfant qu'il était, voire pour l'adulte qu'il est devenu. Ainsi, dans ces deux exemples, c'est la mélancolie qui est à l'origine des impressions de l'écrivain. Les émotions ne sont cependant pas les seules à jouer ce rôle de *stimuli* chez Loti, c'est également le cas des sensations de ce dernier. Celles-ci ont en effet rythmé sa vie d'enfant et fonctionnent alors comme des « points de repère⁹⁰ ». L'odorat est ainsi particulièrement mis à profit dans *Le Roman d'un enfant* :

Oh ! revenir de la promenade, le soir, à ces crépuscules chauds et limpides qui étaient certainement bien plus délicieux alors qu'aujourd'hui ; rentrer dans cette cour, que les daturas, les chèvrefeuilles remplissaient des plus suaves odeurs, et, en arrivant, apercevoir dès la porte toute cette longue enfilade de branches retombantes⁹¹ !

Cet exemple relève le fait que ce sont souvent les odeurs des fleurs qui ont marqué l'écrivain et qui lui ont dès lors permis de conserver certains souvenirs. Ainsi, les fleurs deviennent presque des

⁸⁷ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *op. cit.*, p. 70-71.

⁸⁸ Pierre Costil, « Proust, Loti, Barrès », art. cité, p. 212.

⁸⁹ *Trésor de la langue française informatisé*, ATILF - CNRS et Université de Lorraine : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?27;s=3258839310;r=2;nat=;sol=0> ;

⁹⁰ Noelle Ribiere, « La recherche d'un temps immobile », *op. cit.*, p. 184.

⁹¹ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *op. cit.*, p. 65.

personnages à part entière dans ce récit d'enfance qu'elles ponctuent régulièrement de leur présence. La plupart du temps, celles-ci sont reliées à des senteurs ou à des images qui deviennent alors moteurs de réminiscences et, plus largement, moteurs d'écriture du *Roman d'un enfant*.

Du point de vue de la construction, il est également intéressant de voir comment Loti procède pour disposer et agencer toutes les impressions qui lui restent et qui lui reviennent pour établir son récit d'enfance. La construction de son récit débute ainsi par le titre qu'il donne à l'ensemble narratif : *Le Roman d'un enfant*. Celui-ci est problématique dans la mesure où il pose dès la page de couverture une question majeure : où se situe la frontière entre les genres du roman et de l'autobiographie ? Immédiatement, le lecteur peut donc se demander à quel type de livre il est confronté, le terme « roman » ne collant ainsi pas avec la nature autobiographique revendiquée par le récit et par l'écrivain. Cette dénomination pose d'autant plus question qu'à aucun moment au cours de son récit, Loti n'emploie ce terme pour qualifier son projet d'écriture : il utilise plutôt les termes de « récit d'enfance⁹² », de « livre de souvenir⁹³ » ou encore de « notes⁹⁴ ». Cela permet donc d'avancer que l'attitude réflexive adoptée par l'auteur au cours de son récit ne lui permet pas d'employer le terme « roman » pour le qualifier. De plus, Loti précise qu'il aurait pu intituler son livre différemment :

Non, ces choses-là ont été spéciales à mon enfance, ce livre aurait aussi bien pu porter ce titre (dangereux, je le reconnais) : « Journal de mes grandes tristesses inexpliquées, et des quelques gamineries d'occasion par lesquelles j'ai tenté de m'en distraire⁹⁵. »

« Journal » est ici un terme qui correspond plus au genre de l'autobiographie, d'autant plus qu'il est mis en relation avec la première personne du singulier grâce au déterminant possessif « mes » et le pronom personnel « j' ». De ce fait, ce titre présente clairement l'objectif de l'écrivain qui aurait alors été inscrit dans son récit dès le titre et la page de couverture. Cela s'oppose à l'indétermination du titre finalement choisi : le « roman » va parler d'« un » enfant dont l'identité n'est pas précisée. Avec ce choix, Loti crée un contraste entre le titre et le contenu de son livre qu'il écrit à la première personne du singulier, contraste qui pousse le lecteur à réfléchir sur ce qu'il est en train de lire. Est-ce un roman qui se fait passer pour une autobiographie ou bien une autobiographie qui se fait passer pour un roman ? Si nous nous basons sur le fait que Loti ne qualifie

⁹² *Ibid.*, p. 203.

⁹³ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 150.

pas son récit de « roman » au sein même de celui-ci, il est préférable de penser qu'il s'agit de la seconde proposition. Ce choix se justifie également par le fait qu'à l'époque de Loti, les récits d'enfance ne déclarent que rarement leur forme autobiographique en se présentant plus facilement « soit comme des recueils de fragments [...] soit comme fiction⁹⁶ ». Cela étant établi, nous pouvons donc avancer que l'emploi de ce terme ne renvoie pas au contenu de l'ouvrage. Dès lors, « roman » rappelle plutôt la structure de l'ensemble. En effet, d'un point de vue strictement théorique, *Le Roman d'un enfant* suit la forme du roman. Le récit se divise ainsi en quatre-vingt-deux chapitres relativement courts qui correspondent à peu près à chaque fois à l'évocation d'un seul souvenir. Ces chapitres sont numérotés mais ne portent pas de titre. Cette forme romanesque n'est cependant pas suffisante pour prétendre que *Le Roman d'un enfant* est un roman à proprement parler, d'autant plus que le contenu s'en éloigne. En effet, le roman et l'autobiographie peuvent avoir la même approche formelle tout en demeurant deux genres distincts dans la mesure où leurs contenus s'opposent : le premier touche à la fiction tandis que la seconde touche à la réalité⁹⁷. Dans ce cas-ci, Loti traite indéniablement de faits réels appartenant à sa propre vie : il n'écrit donc pas un roman. Ceci se révèle notamment dans le fait que cette structure en chapitres ne renvoie pas à un ordre chronologique précis. Cette division est donc bien plus thématique et elle est mise au service de l'autobiographie qui nécessite en effet un certain cadre structurel pour contrer le désordre apparent des souvenirs, comme c'est également le cas dans *Histoire de ma vie*.

Cette question de la chronologie entre donc elle aussi en compte dans la mise en récit de l'enfance chez Loti. Ainsi, l'auteur précise dans un premier temps qu'il ne veut pas céder à la composition en ce qui concerne la mise par écrit de son histoire⁹⁸ : « [...] noter, sans suite ni transitions, des instants qui m'ont frappé d'une étrange manière⁹⁹ [...] ». L'autobiographe dit cela dans son premier chapitre et prétend ainsi qu'il compte se laisser aller à ses souvenirs sans suivre un ordre prédéfini ni une trame narrative précise. Cette réflexion fait indéniablement penser à celle de Sand qui a été exposée dans le point précédent. La tentation chronologique finit cependant par prendre le dessus : Loti fait une parenthèse dans son septième chapitre pour préciser qu'il a cherché « à mettre à peu près par ordre de date ces souvenirs¹⁰⁰ ». Ce changement ne se fait cependant pas

⁹⁶ Guillemette Tison, « Le récit d'enfance : à (ne pas) mettre entre toutes les mains ? (1870-1900) », *op. cit.*, p. 34.

⁹⁷ Damien Zanone, *L'Autobiographie*, *op. cit.*, p. 23

⁹⁸ Bruno Vercier, « Le mythe du premier souvenir : Pierre Loti, Michel Leiris », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, 1975, p. 1035.

⁹⁹ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 62.

sans raison et il n'est pas sans lien avec le cas de Sand : les deux auteurs ne laissent en réalité pas de hasard dans le laisser-aller de leur narration. En effet, l'ordre dans lequel les souvenirs de Loti lui reviennent en mémoire ne correspond pas à l'ordre chronologique qu'il suit dans son récit et qui est le « point de vue socialisé, fixé de l'intérieur¹⁰¹ ». Le respect de la norme prévaut finalement sur la volonté initiale de l'écrivain et répond ainsi à une nécessité autobiographique. En effet, un risque est latent au fait de se laisser guider par sa mémoire : celle-ci peut s'emporter¹⁰² et donc fausser la véracité des souvenirs avancés, laissant ainsi à la fiction la possibilité d'intervenir dans le récit. Respecter un cadre temporel est donc nécessaire pour que le récit de Loti se maintienne dans le genre autobiographique, d'autant plus que le titre donné à l'ensemble empêche une délimitation claire entre la réalité et la fiction¹⁰³. Cependant, l'ordre chronologique n'est pas strictement respecté par Loti. Ainsi, les chapitres se succèdent en suivant un certain ordre temporel mais il arrive à l'écrivain de faire des retours en arrière ou des sauts dans le futur :

L'Égypte, l'Égypte antique, appelée aussi à exercer sur moi, un peu plus tard, une sorte de fascination bien mystérieuse, je la retrouvai pour la première fois, sans hésitation ni étonnement, dans une gravure du *Magasin pittoresque*¹⁰⁴.

Dans cet extrait, Loti fait un lien entre le souvenir qu'il avance précédemment et un fait qui est survenu bien plus tard dans sa vie de marin et d'explorateur. Le récit ne s'enferme donc pas dans un axe chronologique figé, des variations sont possibles et elles permettent à l'écrivain de situer son propos et de l'ancrer dans une réalité alors plus prégnante. Dans les faits, *Le Roman d'un enfant* est bien un récit d'enfance autobiographique dans la mesure où il s'agit d'une succession de souvenirs propres à l'enfance de l'auteur qui les raconte à la première personne. Le recours au roman n'est donc ici que structurel et n'a aucun impact sur le contenu et la nature du récit. Pierre Loti met donc son enfance par écrit en jouant avec les codes préétablis mais il respecte cependant toujours les grandes exigences de l'autobiographie.

¹⁰¹ Bruno Vercier, « Le mythe du premier souvenir : Pierre Loti, Michel Leiris », art. cité, p. 1034.

¹⁰² *Ibid.*, p. 1034.

¹⁰³ Valérie Dupuy, « “Noter sans suite ni transition” : déconstruction et reconstruction du récit d'enfance chez France, Loti et Proust », *op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁴ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *op. cit.*, p. 115.

2.1.3 Nathalie Sarraute et le dialogue avec elle-même

Alors que Sand et Loti commencent déjà à prendre une certaine distance avec les codes structurels de l'autobiographie, Sarraute pousse encore plus loin cette distanciation. En effet, elle recourt au dialogue pour mettre son enfance en récit, structure qui n'est pas courante dans le genre autobiographique¹⁰⁵. Cela n'est pas sans lien avec l'affirmation de l'auteure qui a toujours prétendu qu'*Enfance* n'était pas une autobiographie. Cependant, nous avons vu que Sarraute ne peut pas complètement échapper aux modèles et cela se confirme par son respect du pacte autobiographie de Lejeune : l'auteure, la narratrice et l'héroïne forment une même entité. Cela peut difficilement être remis en cause dans la mesure où le personnage mis en récit porte le nom de jeune fille de Nathalie Sarraute¹⁰⁶. Pour en revenir à la structure même d'*Enfance*, l'ensemble est divisé en septante chapitres relativement courts qui ne sont ni intitulés ni numérotés. Comme pour *Le Roman d'un Enfant*, chaque chapitre correspond à une « unité mémorielle¹⁰⁷ », c'est-à-dire que chacun raconte à peu près un souvenir identifiable. Pour ce faire, Sarraute écrit un dialogue avec elle-même, voire un « monologue à deux voix¹⁰⁸ », à la première personne du singulier. L'instance narrative est donc dédoublée en une voix narrative et une voix critique¹⁰⁹. Ce choix structurel est intéressant car il permet à l'écrivaine d'adopter une attitude réflexive envers elle-même. En effet, la voix critique occupe diverses fonctions qui vont dans ce sens : elle émet des interrogations, des doutes, des suggestions, des précisions, des réflexions, des explications rationnelles, des provocations, des objections ou encore des corrections sur ce que la voix narrative avance¹¹⁰. L'exemple suivant peut illustrer cela :

- [...] Cela me donne chaque jour l'impression de grimper jusqu'à un point culminant de moi-même [...]

- Il est curieux que tu aies éprouvé précisément le sentiment que l'école primaire cherchait à donner...

- J'ai été étonnée en apprenant beaucoup plus tard que c'était là un des buts que cet enseignement voulait atteindre. En tout cas, avec moi, il y a réussi.

¹⁰⁵ Hamza Boulaghzalate, « Autobiographie et fiction. Le cas d'*Enfance* de Nathalie Sarraute », art. cité, p. 135.

¹⁰⁶ Deborah Keller, « *Délicieusement imprécis* » : le motif de l'enfance dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, op. cit., p. 29.

¹⁰⁷ Dominique Denès, *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance*, Paris, Ellipses, « Résonances », 1999, p. 25.

¹⁰⁸ Jacqueline Lévi-Valensi, « *Enfance* par Nathalie Sarraute », art. cité, p. 166.

¹⁰⁹ Deborah Keller, « *Délicieusement imprécis* » : le motif de l'enfance dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, op. cit., p. 27.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 31-36.

- L'école dominait ton existence... elle lui donnait un sens, son vrai sens, son importance... Quand tu t'es sentie si malade, tu avais la rougeole, tu as prié le Ciel...

- Oui, c'est comique, je l'implorais de me laisser vivre jusqu'à ce que « je sache tout »...

- Et quelle perte d'équilibre, quel désarroi après, au lycée, quand tu t'es aperçue que ce monde bien clos, entièrement accessible, s'ouvrait de toutes parts, se défaisait, se perdait...

- Mais pour en revenir à ma réponse¹¹¹ [...]

Ce passage est particulièrement représentatif des différents rôles que peut occuper la voix critique dans la mesure où les répliques entre les deux voix sont ici courtes et s'enchaînent rapidement. Généralement, la voix narrative occupe plus de place, ses interventions sont plus longues et plus nombreuses que celles de la voix critique, mais cet extrait ne fait cependant pas exception dans sa structure puisque plusieurs autres cas similaires ponctuent le récit. Dans ce passage, la voix critique remplit plusieurs fonctions. Sa première intervention – la deuxième réplique du dialogue – introduit une réflexion sur ce que la voix narrative dit juste avant en soulignant le caractère particulier de ce qu'elle a ressenti alors. Ses deux interventions suivantes – respectivement les quatrième et sixième répliques – sont des précisions de deux types différents. La première apporte une information complémentaire sur le rôle que jouait alors l'école sur sa vie. La seconde ajoute un élément plus narratif qu'explicatif sur un fait qui s'est produit quelques années après le souvenir évoqué ici par la voix narrative. Cela explique pourquoi cette dernière finit par reprendre le cours de son récit juste après : la voix critique ne lui impose pas de rebondir sur ce qu'elle vient de dire. L'intervention narrative de la voix critique est plutôt rare, ce rôle est généralement laissé à l'autre voix qui occupe quant à elle rarement, voire jamais, les fonctions idéologiques de cette première¹¹². C'est donc pour cette raison que la voix critique ne s'étale pas sur ce qui s'est passé au lycée : ce n'est pas son rôle de le raconter.

En ce qui concerne construction du récit dans *Enfance*, Nathalie Sarraute a une démarche qui est similaire en plusieurs points à celle de Pierre Loti dans *Le Roman d'un enfant*. En effet, l'écrivaine suit le principe des sensations, ce qui répond à son objectif de ne pas raconter ses expériences de vie d'enfant comme si elle relatait de simples événements¹¹³. De ce fait, elle laisse

¹¹¹ Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 173-174.

¹¹² Deborah Keller, « *Délicieusement imprécis* » : le motif de l'enfance dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, op. cit., p. 37-38.

¹¹³ *Ibid.*, p. 29.

ses souvenirs s'exprimer de manière spontanée, ce qui explique la fragmentation de son récit en de nombreux petits chapitres¹¹⁴. Comme pour Loti, c'est souvent le souvenir d'une émotion ressentie enfant qui permet le retour de réminiscences plus complètes dans la mémoire de l'auteure¹¹⁵. Un autre point commun entre *Enfance* et *Le Roman d'un enfant* se situe dans la chronologie des souvenirs racontés. En effet, Sarraute a la même volonté de ne pas se soumettre à une contrainte temporelle afin de permettre à ses souvenirs de resurgir au gré de sa mémoire, mais une certaine chronologie finit cependant par l'emporter au niveau de la macrostructure¹¹⁶, comme c'est le cas chez Loti ainsi que chez Sand. Ainsi, et même si elle ne cite que peu de dates concrètes, l'auteure organise ses souvenirs dans un ordre temporel logique : elle commence par évoquer sa petite enfance pour finir sur son entrée au lycée. Il reste cependant compliqué d'établir une chronologie précise en raison du fait que Sarraute évoque rarement l'âge qu'elle avait dans les souvenirs qu'elle raconte et du fait qu'elle emploie très peu de marqueurs temporels. Cela correspond en effet à la volonté de l'écrivaine de reproduire la spontanéité et la simultanité de ses souvenirs lorsqu'ils lui reviennent en mémoire¹¹⁷. Dès lors, et tout en suivant plus ou moins une certaine temporalité, l'auteure procède de deux manières afin d'imiter son fonctionnement mémoriel. La première consiste à juxtaposer ses souvenirs les uns à la suite des autres sans qu'il y ait nécessairement un lien clair entre eux :

Une cuiller emplit de confiture de fraises s'approche de mes lèvres... je détourne la tête, je n'en veux plus... elle a un goût affreux, je ne la reconnais pas... que lui est-il arrivé ? [...] Quand mon père revient, je lui raconte que je n'en ai pas voulu, de cette confiture [...] il dit : « C'était bien de la confiture de fraises, mais ce que tu y voyais, c'était un peu de calomel. [...] »

Mon père a fait élever pour moi dans la cour devant la maison un monticule de neige bien tassée. Je l'escalade par sa pente douce et je redescends par sa pente raide sur ma luge... [...]

J'ai reçu un large livre relié, tout mince, que j'aime beaucoup feuilleter¹¹⁸ [...]

Ces trois brefs souvenirs se présentent sans aucune transition l'un après l'autre, seul un double espace permet de les distinguer sur la page. Ainsi, Sarraute passe d'un souvenir en lien avec de la confiture aux joies de jouer dans la neige et finit par évoquer un livre qui l'a marquée. Le seul point

¹¹⁴ Dominique Denès, *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance, op. cit.*, p. 26.

¹¹⁵ Françoise Van Roey-Roux, « "Enfance" de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie », art. cité, p. 274.

¹¹⁶ Dominique Denès, *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance, op. cit.*, p. 21.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁸ Nathalie Sarraute, *Enfance, op. cit.*, p. 46-47.

commun qui pourrait être relevé entre ces trois éléments est leur lien avec le père de l'auteure, bien que ce dernier ne soit pas évoqué explicitement dans le troisième souvenir. En effet, Sarraute évoque juste le fait qu'on lui lisait ce livre et le lecteur peut en déduire qu'elle parle alors de son père, mais rien ne le confirme. Dans ce cas-ci, il n'est également pas possible de savoir si ces souvenirs sont survenus dans l'ordre dans lequel ils sont évoqués car aucun marqueur temporel n'est employé. Cela permet donc d'illustrer le rapport du récit de Sarraute avec l'ordre chronologique. Ce dernier est donc respecté lorsque le récit est observé avec du recul, mais quand on regarde les chapitres plus particulièrement, il n'est pas possible de savoir exactement à quel moment de l'enfance l'auteure fait référence. Dans le cas de ces trois souvenirs, aucune précision temporelle ne peut ainsi être donnée.

Le deuxième procédé que l'auteure emploie pour reproduire la manière dont sa mémoire fonctionne est l'association d'idées¹¹⁹. Cela signifie qu'elle enchaîne ses souvenirs grâce à des analogies – le plus souvent thématiques – qui se produisent dans sa mémoire¹²⁰. Dans le cas de l'extrait repris précédemment, l'analogie entre les différentes scènes pourrait ainsi être la figure paternelle, mais ce lien n'est cependant pas assez explicite pour prétendre qu'elles fonctionnent selon ce principe. Ainsi, l'analogie est généralement beaucoup plus visible de sorte qu'elle se produise naturellement dans la tête du lecteur. Un exemple est le passage entre le septième et le huitième chapitre. En effet, Sarraute évoque dans ce premier sa volonté d'avoir une sœur ou un frère. Pour ce faire, elle apporte de la poussière à sa mère car elle pense que c'est comme cela qu'elle-même a été conçue : « Tiens, maman, s'il te plaît, avale ça... [...] C'est de la poussière que j'ai ramassée pour toi [...] Tu l'as déjà fait... [...] Tu m'as dit que c'est comme ça que j'ai poussé dans ton ventre¹²¹ [...] ». Ce motif de la poussière associée à la mère est directement repris au début du chapitre suivant : « Je suis assise près de maman dans une voiture fermée tirée par un cheval, nous cahotons sur une route poussiéreuse¹²². » Il est très probable que ce deuxième souvenir soit revenu dans la mémoire de l'auteure grâce à l'évocation du premier et c'est ce processus mémoriel que Sarraute reproduit ici sur le papier. Finalement, cette association d'idées n'est cependant pas synonyme d'ordre chronologique, le premier souvenir évoqué a pu lui revenir en mémoire alors

¹¹⁹ Dominique Denès, *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance, op. cit.*, p. 26.

¹²⁰ Deborah Keller, « *Délicieusement imprécis* » : le motif de l'enfance dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 24.

¹²¹ Nathalie Sarraute, *Enfance, op. cit.*, p. 29.

¹²² *Ibid.*, p. 31.

qu'il s'est peut-être produit après le deuxième souvenir. De ce fait, la chronologie d'*Enfance* se présente plus comme une base sur laquelle l'auteure s'appuie pour former un ensemble narratif cohérent et moins comme un principe organisationnel¹²³. De nouveau, les codes de l'autobiographie sont détournés permettant ainsi à Sarraute de créer quelque chose de tout à fait original. Cela est représentatif de l'ambition de l'auteure qui ne veut pas produire un récit autobiographique. Cependant, cela n'est pas suffisant pour que sa production sorte du genre de l'autobiographie que Sarraute renouvelle à sa manière sans pour autant en créer un nouveau.

2.2 Les *topoi* du récit d'enfance

Une des caractéristiques des genres littéraires est le fait qu'ils suivent tous certaines normes. De ce fait, l'autobiographie ne fait pas exception : elle ne peut pas se détacher de certains éléments invariables, suivant ainsi un « programme de figures imposées¹²⁴ ». Cela s'applique donc également aux récits d'enfance même si les trois précédentes analyses ont permis de souligner certaines variations des codes. Cette nécessité de passer par certaines scènes pose cependant question. En effet, cela peut aller à l'encontre du principe autobiographique dans la mesure où cela pourrait obliger les auteurs à évoquer des scènes qu'ils n'ont peut-être pas vécues afin de respecter les contraintes du genre. Parler de *topoi* dans le récit d'enfance peut donc sembler paradoxal : comment les écrivains peuvent-ils évoquer leur histoire personnelle en ayant recours à des passages normalisés ? Le fait est que l'émergence d'un programme n'exclut pas pour autant la véracité des scènes exposées. En effet, l'enfance est une étape de vie commune à tous et où les individus se trouvent confrontés à certaines réalités générales. Ainsi, les parents, l'école ou encore le foyer sont des choses auxquelles chacun fait face à sa manière durant son enfance. De plus, cette période est le moment propice aux découvertes et aux apprentissages, il est donc normal, même naturel, que certains passages soient évoqués¹²⁵. Dès lors, et même si cela peut avoir été vécu différemment, certains *topoi* n'en restent pas moins universels. Le problème ne réside donc pas ici dans leur évocation mais plutôt dans la manière dont ils sont traités dans les récits d'enfance. En effet, il est intéressant d'observer comment Sand, Loti et Sarraute s'approprient ces différents thèmes et de voir s'ils cèdent aux contraintes de la norme ou s'ils s'en éloignent par moments afin de mieux

¹²³ Hamza Boulaghzalate, « Autobiographie et fiction. Le cas d'*Enfance* de Nathalie Sarraute », art. cité, p. 140.

¹²⁴ Bruno Vercier, « Le mythe du premier souvenir : Pierre Loti, Michel Leiris », art. cité, p. 1029.

¹²⁵ Dominique Denès, *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance*, op. cit., p. 16-17.

respecter leur projet autobiographique comme ils le font déjà au niveau structurel. Pour ce faire, il importe d'analyser les trois récits sur la base d'une typologie thématique. Celle-ci a été établie principalement sur le modèle proposé par Brigitte Diaz¹²⁶ qui a été complété par celui de Bruno Vercier¹²⁷ dans la mesure où ce premier ne concerne que les autobiographies du XIX^e siècle. Ces différents *topoi* ont été repris et disposés dans le tableau récapitulatif suivant afin de distinguer plus clairement s'ils apparaissent ou non dans les trois récits étudiés ici ; si c'est le cas une croix apparaît dans la case, dans le cas contraire, celle-ci est grisée. Dans le cas particulier d'*Histoire de ma vie*, seules les deuxième et troisième parties ont été analysées à la lumière de ce tableau afin de rester dans le domaine de l'enfance. De plus, certains *topoi*, tels que les jeux ou les peurs, apparaissent dans notre liste même s'ils n'ont pas été signalés par Brigitte Diaz et Bruno Vercier car ils sont communs aux trois récits. Dans un souci de précision, ceux-ci ont donc été ajoutés au tableau afin de dresser une typologie propre à notre corpus mais qui pourrait également s'appliquer au récit autobiographique d'enfance en général :

¹²⁶ Brigitte Diaz, « "L'enfance au féminin" : le récit d'enfance et ses modèles dans les autobiographies de femmes au XIX^e siècle », dans *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *op. cit.*, p. 162.

¹²⁷ Bruno Vercier, « Le mythe du premier souvenir : Pierre Loti, Michel Leiris », art. cité, p. 1033.

Corpus <i>Topoi</i>	<i>Histoire de ma vie</i>	<i>Le Roman d'un enfant</i>	<i>Enfance</i>
Les ancêtres	X	X	
Les circonstances de la naissance	X	X	
Les parents	X	X	X
La maison d'enfance	X	X	X
Les autres lieux de l'enfance	X	X	X
Le reste de la famille	X	X	X
Les autres enfants/les amis	X	X	X
Les premiers souvenirs	X	X	
Les premières fois (mots, pas, maladie, amour...)	X	X	X
Le langage	X		X
Le monde extérieur	X	X	X
Les animaux	X	X	
Les livres	X	X	X
La future vocation	X	X	X
L'école	X	X	X
La sexualité			
La mort	X	X	X
Les peurs/les traumatismes	X	X	X
Les jeux	X	X	X
Les « beaux souvenirs »	X	X	X
La fin de l'enfance	X	X	X

Sur la base de ce relevé thématique, nous pouvons observer que certains *topoi* sont communs aux trois récits et que d'autres non. Par ailleurs, le *topos* de la sexualité repris dans les typologies de Brigitte Diaz et de Bruno Vercier ne se retrouve dans aucune œuvre du corpus. Ceci permet donc de souligner le fait que tous les thèmes des programmes imposés ne se retrouvent pas systématiquement dans tous les récits d'enfance. En effet, les écrivains restent libres et ne sont donc pas contraints d'imaginer certaines scènes qui respecteraient alors la norme. La question de la construction du récit et de l'apport de la fiction peut dès lors se poser. En effet, faire le choix de ne pas dire quelque chose peut-il être considéré comme une occultation de la réalité ? La question

émerge et se confronte à celle de la vie privée des écrivains. Ainsi, l'écriture autobiographique de l'enfance n'oblige pas l'auteur à se dévoiler complètement. Une part d'intimité peut lui être laissée s'il le souhaite et cela n'implique pas que les récits concernés perdent de leur vérité pour gagner en fiction. La liberté et l'intimité des auteurs forment donc ici une barrière que la fiction ne franchit pas, taire les faits n'implique pas d'en recréer d'autres pour les dissimuler en dessous.

2.2.1 Des *topoi* récurrents

Respect des conventions ou fruit du hasard, certains *topoi* se retrouvent dans les trois œuvres de notre corpus. Parmi ceux-ci, on compte notamment les thèmes des parents, des livres, de la vocation future, de l'école ou encore de la fin de l'enfance. Seuls les motifs des parents et de la fin de l'enfance vont être analysés ici afin d'observer comment un même *topos* peut être abordé de différentes manières mais aussi pour souligner le fait que certaines scènes ne peuvent être évitées. Ainsi, le motif des parents est celui qui revient probablement le plus de fois dans les trois récits du corpus. En effet, les trois écrivains ont chacun eu une relation particulière avec le couple parental. Loti se distingue cependant de Sand et de Sarraute dans la mesure où il n'évoque que très peu son père. En effet, l'écrivain voue presque un culte à sa figure maternelle dans *Le Roman d'un enfant*, elle représente pour lui « la protection suprême, l'asile où rien n'atteignait plus, le nid des nids où l'on oubliait tout¹²⁸... » Il lui porte ainsi un amour inconditionnel au point que la figure paternelle s'éclipse pour n'être évoquée que quelques rares fois. Cela le distingue alors des deux écrivaines qui dressent chacune un portrait approfondi de leur père au fil de leurs pages. Dans le cas de Sarraute, ses parents sont séparés et elle passe donc beaucoup de temps avec son père chez qui elle part vivre en France alors que sa mère reste en Russie. L'auteure a peu de contacts avec celle-ci, son père est donc beaucoup plus présent dans son récit, contrairement à celui de Loti. En ce qui concerne Sand, celle-ci évoque ses deux parents de manière plutôt équitable, même si elle prend plus la peine de raconter l'histoire de son père que celle de sa mère dans la mesure où il y a plus de choses à en dire. Le père de Sand occupe ainsi une place assez importante dans *Histoire de ma vie*, notamment avec la reprise et la reproduction de nombreuses lettres qu'il a rédigées afin de retracer son histoire – et par extension l'histoire de l'auteure – mais aussi pour resituer certains

¹²⁸ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 49.

faits dans leur contexte. Ainsi, une de ces lettres, qui a été coupée de la version que nous avons choisie, est résumée de la sorte :

[Le passage qui suit vient après la citation d'une lettre datée d'Asola, en Italie, en décembre 1800. Maurice y évoque pour sa mère la rencontre amoureuse qu'il vient de faire avec une femme « bien aimable et charmante » : « Qu'il est doux d'être aimé, d'avoir une bonne mère, de bons amis, une bonne maîtresse, un peu de gloire, de beaux chevaux et des ennemis à combattre ! j'ai de tout cela, et de tout cela, ce qui est le meilleur, c'est ma bonne mère¹²⁹ ».]

Cette lettre date de quatre années avant la naissance de Sand et permet d'introduire la rencontre entre le père – Maurice – et la mère de celle-ci. Des lettres du même style se retrouvent à de nombreuses reprises dans le récit, permettant ainsi aux lecteurs de se faire une idée de la personne qu'était le père de Sand. Cet extrait révèle ici que ce dernier était une personne relativement importante sur le plan social et qu'il bénéficiait d'une certaine gloire. La place qu'occupe le père dans *Histoire de ma vie* est cependant assez paradoxale dans la mesure où Sand l'a peu connu en personne. Ceci permet donc de souligner le fait que peu importe la place qu'occupaient leurs parents dans leur vie, les trois auteurs en font un thème fondamental dans chacun des trois récits d'enfance. Ainsi, Loti a bien connu ses deux parents mais ne parle surtout que de sa mère, Sand a moins bien connu son père mais en parle plus que de sa mère et enfin Sarraute a plus connu son père et l'évoque donc beaucoup plus souvent que sa mère. Cela permet d'exposer comment un même *topos* peut être décliné de trois manières différentes en fonction de l'histoire personnelle de chaque auteur. Ce faisant, chaque récit garde son statut autobiographique tout en respectant certaines des thématiques récurrentes des programmes établis.

Le *topos* de la fin de l'enfance suit lui aussi ce même principe : il est systématique mais décliné différemment dans chaque récit. Contrairement au motif des parents, la fin de l'enfance est un passage obligé pour tous les récits d'enfance. En effet, les auteurs pourraient ne pas évoquer leurs figures parentales alors que la fin de l'enfance est nécessaire car c'est ce qui leur permet de clôturer leurs récits. Dans le cas d'*Histoire de ma vie*, cela ne permet pas à Sand de finir son ouvrage mais plutôt de faire la transition entre deux périodes de sa vie : l'enfance et la jeunesse. Ce motif importe donc car il est représentatif de la nécessité de certains passages dans le récit d'enfance sans pour autant que ceux-ci ne soient traités de la même façon. De ce fait, Sand n'évoque pas de

¹²⁹ George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., vol. 1, p. 115.

manière explicite la fin de son enfance, même si cela se comprend relativement facilement grâce à la division de son récit en différentes parties. En effet, la troisième partie a pour titre « De l'enfance à la jeunesse. 1810-1819. », le lecteur peut donc en déduire que l'enfance y prend fin afin de laisser place à la jeunesse. Sand n'y dit pas textuellement qu'elle entre dans une nouvelle étape de sa vie, mais elle relate un événement dans le chapitre neuf de cette troisième partie permettant d'effectuer la transition. Ainsi, c'est la première communion de l'auteure qui marque la fin de son enfance, ce sacrement étant conventionnellement considéré à l'époque d'*Histoire de ma vie* comme « un de ces moments qui marquent la sortie de l'enfance¹³⁰ ». Il était ainsi d'usage que la première communion soit le symbole de ce passage. Quant à Nathalie Sarraute et Pierre Loti, ils formulent explicitement la fin de leur enfance. Ainsi, l'enfance de Sarraute prend fin lors de sa rentrée au lycée. En effet, c'est le dernier souvenir qu'elle évoque avant d'arrêter son récit et de déclarer « C'est peut-être qu'il me semble que là s'arrête pour moi l'enfance¹³¹... » De son côté, Loti expose la fin de son enfance dans son avant-dernier chapitre qu'il commence comme ceci :

J'arrête là ces notes, parce que d'abord la suite n'est pas encore assez loin de moi dans le temps pour être livrée aux lecteurs inconnus. Et puis, il me semble que mon enfance première a vraiment pris fin ce jour où j'ai ainsi décidé mon avenir. J'avais alors quatorze ans et demi¹³² [...]

Tout comme Sarraute, Loti formule clairement la fin de son enfance et précise même l'âge qu'il avait alors. Celui-ci évoque par ailleurs ce que tout le récit annonce : sa volonté d'entrée à l'École navale. Le point commun des trois récits étudiés ici est donc que la fin de l'enfance des trois auteurs est marquée par un événement concret. Ainsi, ce motif est à chaque fois amené par des circonstances différentes, mais il est présent dans tous les cas. Cela renvoie au fait que ce *topos* peut difficilement ne pas être abordé. En effet, même si un écrivain voulait faire l'impasse dessus et clôturer son récit sans aucune précision, la fin de son livre marquerait alors symboliquement la fin de son enfance telle qu'il la raconte. Dès lors, qu'elle soit abordée explicitement, implicitement ou pas du tout, la fin de l'enfance est un passage obligé que les autobiographes ne peuvent pas contourner. Cela permet également de faire un lien avec la problématique du genre déjà évoquée avec le cas de Sarraute. En effet, l'auteure prétend produire une œuvre qui n'est pas un récit

¹³⁰ Christine Planté, « “L'enfance ne passe pas pour tout le monde” : sur quelques aspects du récit d'enfance au féminin », dans *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, Simone Bernard-Griffiths et José-Luis Diaz (dir.), *op. cit.*, p. 273.

¹³¹ Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 277.

¹³² Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *op. cit.*, p. 252.

d'enfance autobiographique. Cependant, elle reprend certains *topoi* conventionnels du genre et respecte ainsi, et sans forcément le vouloir, des conventions propres à un certain modèle¹³³. Cela permet de rappeler que la vision qu'un auteur se fait de sa production littéraire ne correspond pas toujours à ce qu'il produit réellement. Ainsi, le récit d'enfance autobiographique ne doit pas forcément être déclaré explicitement et suivre systématiquement une seule et même norme pour en constituer un.

2.2.2 Des *topoi* pas toujours évoqués

Contrairement aux *topoi* repris précédemment, certains motifs ne se retrouvent pas forcément dans tous les récits d'enfance autobiographique. Cela a déjà été expliqué par le fait que les écrivains restent libres de ne pas exposer tous les détails de leur intimité. Nous avons également vu que cela ne signifie pas pour autant que les textes perdent leur statut autobiographique s'ils ne correspondent pas parfaitement à un certain modèle précédemment ou ultérieurement établi. En effet, Bruno Vercier précise que son programme topique correspond à un « récit idéal » qu'il a réussi à dégager en comparant plusieurs autobiographies entre elles¹³⁴. Dès lors, nous pouvons tout d'abord relever le fait que seule Sarraute n'évoque pas du tout ses ancêtres dans *Enfance*. Cela contraste avec Sand qui leur consacre de nombreuses pages pour répondre à sa nécessité d'apporter toujours plus de clarté sur sa propre vie. Pierre Loti se situe entre ces deux positions antagonistes. En effet, il évoque rapidement ses aïeux mais ne leur accorde pas une part aussi importante que dans *Histoire de ma vie* :

Il y avait surtout, dans un carton, une liasse de lettres sur parchemin timbrées de Leyde ou d'Amsterdam, de 1702 à 1710, et portant de larges cachets de cire dont le chiffre était surmonté d'une couronne de comte. Lettres d'aïeux huguenots qui, à la révocation de l'édit de Nantes, avaient quitté leurs terres, leurs amis, leur patrie, tout au monde, pour ne pas abjurer¹³⁵.

Dans cet extrait, Loti ne s'attarde pas sur l'histoire de ses ancêtres. Le seul élément qu'il partage à leur sujet est le fait qu'ils soient huguenots car cela lui permet d'expliquer rapidement l'histoire de sa grand-mère par la suite. Ce *topos* n'est donc pas aussi important pour Loti que pour Sand, mais

¹³³ Emer O'Beirne, « Soi-même comme modèle : la trace du déjà-écrit dans *Enfance* de Nathalie Sarraute », *op. cit.*, p. 238.

¹³⁴ Bruno Vercier, « Le mythe du premier souvenir : Pierre Loti, Michel Leiris », art. cité, p. 1033.

¹³⁵ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *op. cit.*, p. 122.

il l'évoque quand même, contrairement à Sarraute. Cette dernière est également la seule des trois auteurs du corpus à ne pas expliquer les circonstances de sa naissance. De nouveau, Sand est très précise sur ce sujet : « Le 5 juillet 1804 je vins au monde, mon père jouant du violon et ma mère ayant une jolie robe rose¹³⁶. » Ce n'est pas le seul moment où elle parle de cet événement, mais cet extrait est représentatif de la nature détaillée que l'auteure donne à ce *topos*. En effet, elle est la seule à donner sa date de naissance, Loti se contentant en effet d'évoquer rapidement sa « nuit première¹³⁷ » et sa « nuit initiale¹³⁸ ».

Le cas de Sarraute permet donc d'amener la question de la nécessité de traiter de certains *topoi* ou non. En effet, il est humainement impossible que les auteurs se souviennent de leur naissance et de leur première nuit. Dès lors, les éléments rapportés à ce sujet sont issus de ce que l'entourage des écrivains leur a dit à ce sujet : les détails de la naissance dans les récits d'enfance sont donc de l'ordre de la construction. Cependant, cela reste à nuancer : chaque individu est conscient du fait d'être né, c'est une donnée innée à tous qui relève ainsi de la réalité. Le *topos* de la naissance est donc important en termes de valeur, il sert généralement à donner un cadre au récit et se combine ainsi au motif de la fin de l'enfance. Contrairement à ce dernier, l'évocation de la naissance n'est pas nécessaire pour entamer le récit : ce motif est absent chez Sarraute et il ne correspond pas au premier élément raconté dans *Histoire de ma vie*. Le cas d'*Enfance* illustre ainsi le fait que ce cadre n'est pas figé et qu'il peut être sujet à des modifications sans faire perdre son statut autobiographique au récit. En outre, le choix de Nathalie Sarraute d'éviter certains *topoi* permet une meilleure inscription de son récit dans le genre autobiographique. En effet, l'auteure n'est pas en position d'évoquer sa naissance et bien qu'elle l'ait vécue : son absence de souvenirs l'empêche ainsi de raconter cet événement pourtant essentiel. Cela pose donc la question de la légitimité et de la pertinence de certains *topoi*. La naissance est ainsi un élément autobiographique dans la mesure où elle s'est réellement produite et qu'elle a été vécue par l'auteur qui la raconte. Cependant, elle ne peut être qu'effacée de la mémoire et la raconter est donc un exercice de reconstruction. Cela met en évidence tout le paradoxe qui entoure le motif de la naissance : il est pertinent de l'évoquer dans un récit autobiographique car c'est un élément fondateur de toute vie tout comme il n'est pas illégitime de ne pas la raconter car elle vient à l'encontre des principes de

¹³⁶ George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., vol. 1, p. 128.

¹³⁷ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 43.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 44.

l'autobiographie. Les *topoi* fonctionnent donc comme des bornes qui permettent à l'ensemble narratif de se construire selon une certaine forme établie, laquelle n'empêche cependant pas diverses modifications. L'évocation de certains motifs peut ainsi varier d'un récit à l'autre, voire être évitée dans certains cas, sans que l'ensemble ne perde sa forme et sa nature autobiographique. Cela met une nouvelle fois en avant le fait que le genre autobiographique ainsi que le récit d'enfance qui en dépend ne sont pas fixes et immuables, ce sont par ailleurs les différentes variations du genre – dans ce cas-ci formelles et thématiques – qui permettent son évolution et sa vitalité à travers les époques.

PARTIE III. LES DIFFICULTÉS DE LA MISE EN RÉCIT DE L'ENFANCE

Les deux précédentes parties nous ont permis d'observer qu'écrire son enfance depuis un point de vue adulte est, sans nul doute, un exercice qui peut se heurter à diverses difficultés, notamment en raison de la distance qui sépare le temps d'écriture des faits racontés. Dans ce sens, un obstacle de taille se présente : la mémoire. En effet, le recul apporté par le regard adulte entraîne avec lui une perte de précision de certains souvenirs. Plus le temps passe, plus les souvenirs s'accumulent, et donc les premiers souvenirs, ceux qui concernent l'enfance, sont généralement ceux qui s'effacent le plus et le plus vite en raison de leur distance dans le temps. La seconde grande difficulté qui va être mise en avant dans cette troisième partie est la complexité pour les écrivains à mettre des mots sur ces souvenirs et ces impressions d'enfant qui leur échappent la plupart du temps. Cela permettra donc de mettre en lien le langage et l'écriture avec cette mémoire lacunaire. C'est dans le deuxième point de cette partie que sera ainsi avancée la manière dont les trois auteurs étudiés réussissent, ou non, à fixer sur une page ce qui est mouvant et parfois presque insaisissable. Dans un troisième temps, la fiction et la construction des souvenirs vont être confrontées à la notion de la « belle enfance » définie par Nathalie Sarraute dans *Enfance*. Ce point permettra de mettre en avant la tentation à la réécriture enjolivée de l'enfance à laquelle peuvent céder les écrivains. En plus de souligner ce qu'ils disent de ces difficultés dans chacun des récits, nous mettrons en avant les méthodes mises en place pour dépasser ces obstacles.

3.1 Une mémoire paradoxale : la « mémoire de l'oubli »

Mettre son enfance par écrit, c'est se replonger dans une lointaine partie de son être, une partie qui peut être plus ou moins accessible en fonction des individus, de leurs expériences et de leurs capacités mémorielles. L'exercice le plus important pour les écrivains qui font le récit de leur enfance n'est autre que de se replonger dans leur mémoire et d'aller au plus profond de celle-ci pour en dégager les souvenirs et les impressions qu'il leur en reste. Cependant, cette mémoire ne peut qu'être altérée par le temps : il est impossible pour tout être humain de se souvenir à la perfection des moindres détails de sa vie, à commencer par sa naissance, comme nous l'avons relevé dans la partie précédente. Généralement, l'enfance est la plus touchée par cette altération de la mémoire dans la mesure où il s'agit de la période de vie la plus éloignée de l'âge adulte. Cela

est d'autant plus vrai que les trois auteurs étudiés écrivent plus ou moins longtemps après le temps qu'ils rappellent. Ainsi, George Sand a achevé son autobiographie à plus de cinquante ans, Pierre Loti en avait quarante lorsque que son récit d'enfance a été publié et Nathalie Sarraute, quant à elle, avait plus de quatre-vingts ans. L'écart entre les faits d'enfance exposés et leur mise par écrit est donc assez important. Les souvenirs de cette période en subissent les inévitables conséquences : l'enfance est en effet telle « un pays perdu¹³⁹ » et c'est pourquoi Anne Cousseau peut définir l'écrivain comme « celui qui a la mémoire de ce dont il ne se souvient pas¹⁴⁰ ». C'est dans cette optique que la notion de « mémoire de l'oubli¹⁴¹ » peut être avancée pour qualifier la mémoire à laquelle les écrivains parviennent pour mettre leur enfance par écrit. Cette notion peut être comprise de deux manières différentes et les deux définitions qui en découlent peuvent se retrouver au sein d'un même récit d'enfance. Sa première explication est le fait que les autobiographes ne peuvent se souvenir de tout, ils doivent donc recomposer à leurs manières cet oubli auquel ils ne peuvent échapper. La seconde définition de cette mémoire renvoie au fait que les auteurs peuvent également avoir la mémoire du fait que leurs souvenirs ont été emportés par l'oubli.

Cette « mémoire de l'oubli », dans les deux sens auxquels elle renvoie, n'implique pas pour autant que tout a été oublié, cela entraîne bien plus le fait qu'il s'agisse d'une mémoire lacunaire. Les trois écrivains étudiés ici en sont conscients, ils sont régulièrement confrontés à l'oubli au cours de leur récit et le mettent en avant de façon explicite. Les deux définitions de cette notion ont alors pour conséquences deux attitudes différentes de la part des écrivains lorsque ceux-ci se retrouvent face à ces lacunes mémorielles. La première consiste à constater cet état labile de la mémoire, de l'attester et d'adopter une attitude réflexive à son sujet. Cela n'est pas sans lien avec la deuxième attitude puisque ce constat va en être la cause. En effet, face à ces trous de mémoire, et après les avoir déclarés comme un fait inéluctable, les auteurs vont mettre en œuvre différentes façons pour aller à l'encontre de ceux-ci, comme par exemple le recours aux souvenirs et aux témoignages de leurs proches. Ceci interroge alors toute la part de construction à laquelle les auteurs doivent faire face lorsqu'ils mettent leurs souvenirs d'enfance sur papier, et par extension la possible remise en question de la valeur autobiographique de leur récit.

¹³⁹ Anne Cousseau, « Enfance et modernité contemporaine : l'épreuve de l'oubli et du silence, ou le "parler mutique" », dans *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Alain Schaffner (dir.), *op. cit.*, p. 252.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 253.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 252.

3.1.1 Le parti pris de faire avec une mémoire labile : l'état lacunaire des souvenirs de Nathalie Sarraute

L'anamnèse qu'implique le récit d'enfance entraîne le fait que les trois auteurs étudiés ici se retrouvent confrontés de manière inévitable à l'état lacunaire de certains de leurs souvenirs. Dans un premier temps, ils établissent rapidement le constat de leurs lacunes pour agir ensuite face à cela par différents moyens mais aussi pour réfléchir sur cette mémoire inéluctablement labile et fragmentée. De ce fait, et peu importe comment ils réagissent par la suite face à cela, Sand, Sarraute et Loti constatent et exposent l'état lacunaire de certains de leurs souvenirs. Rapidement, ils formulent cela, comme le fait Loti dans *Le Roman d'un enfant* : « [...] aujourd'hui que j'ai oublié déjà tant de choses poignantes, et tant de lieux, tant d'aventures, tant de visages¹⁴². » De cette façon, l'auteur ne cherche pas à nier l'évidence ou à cacher la vérité, l'oubli est un fait contre lequel il ne peut rien faire, constat que font également Sand et Sarraute. Loti donne une explication simple à ces oublis : « [...] je n'arrive plus que par instants et par endroits à m'y faire les illusions de jadis ; j'y suis poursuivi, naturellement, par de trop écrasants souvenirs d'ailleurs¹⁴³... » Ainsi, le poids des autres souvenirs est trop important, ses expériences en tant que jeune adulte et qu'adulte accompli se sont ajoutées dans cet espace restreint qu'est la mémoire, ce qui entraîne l'effacement des souvenirs les plus vieux, et peut-être aussi les moins marquants, au profit de souvenirs plus récents et plus précieux.

Une fois cette constatation opérée, les trois auteurs assument plus ou moins leurs lacunes mémorielles, mais Sarraute est celle qui les revendique le plus, préférant laisser ses souvenirs fragmentés plutôt que d'essayer de les recomposer :

Je ne me souviens d'aucun préparatif de départ... [...] J'ai oublié mes adieux probablement déchirants avec Gacha... mais, curieusement, ce qui est resté, c'est ce dernier moment, quand je suis revenue pour embrasser Kolia tout occupé à écrire, entouré de papiers... quand je l'ai flairé comme un petit chien, pour mieux me le rappeler... retenir son odeur¹⁴⁴ [...]

Quand elle est confrontée à des failles mémorielles, Sarraute émet des probabilités, l'adverbe « probablement » ponctuant ainsi régulièrement son récit du début à la fin. En plus d'exposer le

¹⁴² Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 43-44.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 138.

¹⁴⁴ Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit. p. 105.

fait de n'avoir parfois aucun souvenir, l'emploi fréquent des points de suspension accentue l'idée que certains souvenirs qui lui restent sont fragmentés, parsemés de trous. L'auteure n'en est pas moins consciente des tentations de combler ces derniers et des différentes techniques pour y parvenir, mais elle dit son refus d'y avoir recours : « [...] en tout cas rien ne m'est resté et ce n'est tout de même pas toi, qui vas me pousser à chercher à combler ce trou par un replâtrage¹⁴⁵. » Cette réflexion répond à une intervention de sa voix critique qui essaie d'interpréter un de ses comportements d'enfant, mais comme la voix narrative dit qu'elle ne se souvient plus de ce qu'elle pensait à cette époque, elle préfère arrêter ce souvenir-là plutôt que de combler ce manque d'explications. Sarraute cherche ainsi à éviter les recours à l'imagination dont la tentation plane au-dessus de ses souvenirs :

Je n'ai gardé aucun souvenir de l'état où m'a laissée son départ... je ne pourrais que l'imaginer, ce serait facile. Je me souviens par contre avec une parfaite netteté comme quelque temps, assez longtemps après, mon père a demandé à Véra d'un ton un peu inquiet¹⁴⁶ [...]

Dans cet extrait, l'écrivaine évoque la facilité d'imaginer ce dont elle ne se rappelle plus, mais au lieu de se laisser aller à l'imagination, elle continue plutôt l'évocation de son souvenir en revenant sur un fait dont elle se souvient parfaitement. Cependant, Sarraute finit par avoir recours à plusieurs reprises à la construction des souvenirs quand elle se retrouve face à certaines lacunes, ce qui peut ouvrir la porte à la fiction ainsi qu'à l'invention et donc questionner à nouveau la nature strictement autobiographique de son récit. Le fait que la barrière entre la fiction et la réalité reste ici établie s'explique par le fait que l'auteure justifie ces moments plus imagés en disant qu'ils sont nécessaires pour rester dans la réalité :

« Ce n'est pas ta maison » ... On a peine à le croire, et pourtant c'est ce qu'un jour Véra m'a dit [...]

- Tout à fait ce que la méchante marâtre aurait pu répondre à la pauvre Cendrillon. C'est ce qui t'a fait hésiter...

- En effet, je craignais qu'en revivant cela, je ne me laisse pousser à faire de Véra et de moi des personnages de contes de fées...

- Il faut dire que Véra, par moments, quand on s'efforce de l'évoquer, donne le sentiment de décoller du réel, de s'envoler dans la fiction...

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 232-233.

- Mais ne pourrait-on pas, cette fois, pour se maintenir dans la réalité, essayer d'imaginer que ces paroles, elle les a prononcées parce qu'il restait entendu que ma mère allait me reprendre [...]

- Admettons-le¹⁴⁷... [...]

Le ton adopté par Sarraute recourt discrètement à une forme de fictionnalisation dont l'intérêt est d'expliquer l'attitude parfois hostile de sa belle-mère, qui est quant à elle complètement avérée et non imaginée. Cela permet donc à l'auteure d'établir un lien logique entre le comportement de Véra dont elle ne garde pas le souvenir des paroles exactes et un événement concret et réel qui est le retour qu'elle fit chez sa mère, lien qui ne peut être établi que par l'introduction d'un élément issu de l'imaginaire commun : la « méchante marâtre » des contes de fées. Cela établi, le récit se retrouve plus fixé dans la réalité des choses, ce qui entraîne qu'il ne bascule pas dans la fiction et peut rester dans ce cas-ci du côté de l'autobiographie.

Tout ceci permet dès lors de souligner le fait qu'il n'est pas possible de ne pas céder à la construction, même minime, quand il s'agit d'avoir recours à sa mémoire. L'esprit cherche ainsi toujours, de manière consciente ou non, à combler les blancs auxquels il doit faire face quand il se met à explorer les pans lointains et parfois mystérieux de la mémoire, labile et lacunaire par essence. Cette possibilité de se laisser aller à l'invention est donc d'autant plus importante que les souvenirs sont instables et tremblants, ce qui laisse dès lors place à la construction et au « colmatage ». Nathalie Sarraute émet des craintes quant à cela, mais, rapidement, son dialogue avec elle-même lui permet d'effacer ses doutes :

- [...] Je me demande si ce n'est pas toujours cette même crainte... Souviens-toi comme elle revient chaque fois que quelque chose d'encore informe se propose... [...]

- Mais 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...

- Rassure-toi pour ce qui est d'être donné... c'est encore tout vacillant¹⁴⁸ [...]

De cette manière, l'écrivaine prévient les éventuelles critiques qui mettraient en avant le fait qu'elle aurait cédé à la facilité, c'est-à-dire qu'elle n'aurait repris que des éléments « fixés », ce qui viendrait à l'encontre de ses principes d'écriture qui veulent que rien ne soit donné d'avance¹⁴⁹. Bien qu'elle émette cette crainte et qu'elle tente de se rassurer contre, elle finit rapidement par

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 130-131.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁹ Françoise Van Roey-Roux, « “ Enfance ” de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie », art. cité, p. 273.

céder à l'image fixe quand elle évoque un des lieux où elle a vécu, Ivanovo, dont « pas un détail ne change d'une fois à l'autre¹⁵⁰ », ce que son double, sa voix critique, souligne immédiatement. La voix narrative justifie alors cela en précisant qu'il s'agit ici d'un souvenir auquel elle tient particulièrement et qu'elle a peur d'abîmer, raison pour laquelle cette image reste inchangée et interchangeable¹⁵¹. Ce faisant, une forme de hiérarchie des souvenirs apparaît, les quelques souvenirs les plus précieux ont tendance à rester figés dans une forme d'idéalisation, contrairement aux événements moins importants qui vont être partiels et moins précis. Les souvenirs ne constituent donc plus que des morceaux mémoriels qui sont juxtaposés dans le but de tendre vers un ensemble narratif cohérent, bien que fragmenté¹⁵².

Cette mémoire porteuse de tant de problématiques va alors faire l'objet de réflexions et d'interrogations plus ou moins importantes en fonction de l'auteur. Ainsi, cette attitude ressort surtout dans *Le Roman d'un enfant* et dans *Enfance*. Dans le premier cas, Loti interroge directement sa mémoire, ne comprenant pas pourquoi certains faits l'ont plus marqué que d'autres sans qu'il n'y ait de vraie raison apparente :

Je ne comprends pas très bien pourquoi cette apparition de ma mère auprès de mon petit lit de malade, ce matin, m'a tant frappé, puisqu'elle était presque constamment avec moi. Il y a là encore des dessous très mystérieux ; c'est comme si, à ce moment particulier, elle m'avait été révélée pour la première fois de ma vie¹⁵³.

Avec cette réflexion, Loti souligne ici la hiérarchie qu'occupent les souvenirs dans la mémoire. Ainsi, il relève à quel point la mémoire peut être arbitraire et la difficulté d'avoir une emprise sur elle, ce qui renforce la difficulté à la sonder : en plus d'être incomplets, les souvenirs qui leur reviennent ne sont pas toujours ceux attendus. De là peut donc émaner la tentation de la « belle enfance » : aller chercher des souvenirs plus plaisants, des images dont on a envie de se souvenir et donc plonger dans la fiction pour y parvenir. Dans le cas d'*Enfance*, c'est la voix critique de Sarraute qui interroge les souvenirs¹⁵⁴, comme par exemple cette intervention après l'évocation du nom d'un médecin qui l'a un jour soignée : « C'est curieux que son nom te revienne aussitôt, quand

¹⁵⁰ Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 41.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵² Dominique Denès, *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance*, op. cit., p. 26.

¹⁵³ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 58.

¹⁵⁴ Deborah Keller, « Délicieusement imprécis » : le motif de l'enfance dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, op. cit., p. 35.

tant d'autres, tu as beau les chercher¹⁵⁵... ». Ce cas illustre, comme dans *Le Roman d'un enfant*, cette difficulté à comprendre les mécanismes mémoriels. Ceci renvoie donc directement à l'une des plus grandes difficultés du récit d'enfance, à savoir celle de se confronter aux limites de la mémoire, ce qui est directement lié à la précédente tentation de vouloir céder à l'imagination. Ces limites peuvent alors questionner celles du récit autobiographique¹⁵⁶ : à partir de quel moment la mémoire n'est-elle plus capable d'ancrer suffisamment le récit d'enfance dans le réel ? L'évocation d'un de ses camarades d'enfance par Sarraute peut ainsi illustrer cela :

Pierre ressemble beaucoup à son père mais il paraît plus vieux que lui. Je sais bien qu'il devait être vêtu comme l'étaient les petits garçons de son âge, mais quand je le revois maintenant, je dois effacer le chapeau melon que je vois sur sa tête et le remplacer par un béret de matelot, je dois lui enlever le haut faux col blanc de son père, [...] transformer son pantalon en culotte courte... mais aucun de ces changements ne me permet de le transformer en petit garçon. C'est un vieux monsieur avec qui je me promène¹⁵⁷.

Les limites de la mémoire de l'auteure ne lui permettent pas ici de se souvenir du petit garçon avec lequel elle se promenait, seule l'image qu'elle a gardée du père de ce dernier lui revient et se superpose à la véritable image de Pierre qu'elle n'arrive pas à reconstruire. Dès lors, cette reconstruction qu'elle opère ne renvoie pas au réel, et ce même si l'image qu'elle présente appartient à une réalité qu'elle a vécue. Le souvenir qu'elle ressasse s'en retrouve dès lors faussé et, par principe, irréel, il en perd donc son statut autobiographique. Cela soulève ainsi l'ambiguïté du terme « autobiographie », encore plus lorsque celle-ci touche à une période aussi reculée que l'enfance. Les souvenirs présentés ne sont que rarement « purs » et non altérés par les réalités des capacités mémorielles des écrivains. Ils n'en sont pas pour autant irrecevables sur le plan autobiographique et, dans la mesure où ils s'intègrent dans la continuité du récit, ils font référence à des réalités concrètes pour que ce dernier garde son ancrage dans la réalité des faits. La mise par écrit de ses souvenirs représente donc un travail important pour l'écrivain qui doit fournir de réels efforts pour y arriver. Nathalie Sarraute dit ainsi : « [...] je m'efforce de reconstituer comme je peux ces instants¹⁵⁸ ». Chacun met donc en œuvre tout ce qu'il peut pour passer au-delà des défaillances de la mémoire et produire ainsi un récit cohérent et ancré dans la réalité.

¹⁵⁵ Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 15.

¹⁵⁶ Deborah Keller, « *Délicieusement imprécis* » : le motif de l'enfance dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, op. cit., p. 39.

¹⁵⁷ Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 138-139.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 85.

3.1.2 « Colmater » les souvenirs : la reconstruction *a posteriori* de Loti et de Sand

Enfance de Nathalie Sarraute est un cas exemplaire du parti pris de vouloir assumer l'état labile de la mémoire. Cependant, l'attitude de Sarraute face aux défauts de sa mémoire a permis d'avancer que la reconstruction, voire la construction, des souvenirs est inhérente au récit autobiographique d'enfance, et cela malgré le fait que l'écrivaine atteste l'état fragmenté de ses propos et qu'elle cherche le plus possible à déposer ses souvenirs sur le papier tels qu'ils lui reviennent en ayant recours de manière intelligente et critique aux artifices de l'imagination quand cela lui semble nécessaire. L'auteure n'est cependant pas la seule à exposer ces difficultés causées par la mémoire, George Sand et Pierre Loti les attestent également dans *Histoire de ma vie* et *Le Roman d'un enfant*. Cette première expose ainsi que ses souvenirs sont « très brisés » dans sa mémoire¹⁵⁹. À la différence de Sarraute, ces deux auteurs ont beaucoup plus souvent recours aux techniques de « colmatage » condamnées par l'auteure d'*Enfance*, ils sont donc plus enclins à la (re)construction des souvenirs, ou, du moins, ils l'assument plus ouvertement, c'est pourquoi ils ont été peu évoqués dans la partie précédente et le seront beaucoup plus dans celle-ci.

Dans un premier temps, le cas de Sand illustre particulièrement cette volonté de « colmater », et ceci bien qu'elle soit consciente de l'incomplétude de la mémoire : elle dit ainsi dans son récit que la mémoire « est une faculté qui varie selon les individus, et qui, n'étant incomplète chez aucun, offre mille inconséquences¹⁶⁰. » Ceci renforce ce qu'elle dit au début du premier chapitre de la première partie de son récit : « se connaître est une étude fastidieuse et toujours incomplète¹⁶¹. » Comblé les trous n'équivaut pas pour l'autobiographe à nier le fait que la mémoire puisse être lacunaire, cela se fait plutôt dans la volonté de ne pas paraître inintelligent, comme elle l'annonce quelques lignes après cette considération : « Il arrive que nous nous rappelons mal ce que nous avons peu compris. L'oubli n'est peut-être que de l'inintelligence ou de l'inattention¹⁶². » Le fait d'oublier est donc perçu ici comme une forme de faiblesse d'esprit, une lacune qu'il ne vaut mieux pas exposer dans son récit, d'autant plus qu'elle cherche à le rendre le plus véridique possible pour permettre son universalisation. Dès lors, tout comme Sarraute a

¹⁵⁹ George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, vol. 1, p. 174.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 142.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶² *Ibid.*, p. 142.

recours à une forme d'imagination pour un meilleur ancrage dans le réel, Sand cherche à compléter ses souvenirs en faisant appel à plusieurs procédés d'un autre type. Le premier, et le plus courant, consiste à prendre les souvenirs d'une autre personne, en général d'un proche qui a vécu l'événement dont elle parle et qui lui a raconté ce qui s'est passé. Quand cela se produit, Sand n'en dit pas plus qu'elle n'en sait, comme elle le souligne après avoir parlé de son grand-père maternel : « Si je n'en dis pas davantage sur son compte, c'est que je n'en sais pas davantage¹⁶³. » De plus, sa mère joue ici un rôle important car c'est généralement à celle-ci que l'auteure recourt pour compléter les moments qui lui manquent :

[...] j'ai oublié mille circonstances extérieures probablement beaucoup plus intéressantes. Dans celles que j'ai rapportées, les souvenirs de ma mère ont entretenu ma mémoire¹⁶⁴ [...]

Comme Sarraute et Loti, Sand accepte le fait qu'elle doit faire face aux oublis de sa mémoire. La figure maternelle occupe alors une place importante dans son récit dans la mesure où une partie de la mémoire de l'écrivaine est constituée par les souvenirs que celle-ci lui a transmis. La véracité de ce que l'autobiographe avance peut dès lors être questionnée. En effet, l'autobiographe déclare que ses souvenirs propres ne peuvent la tromper¹⁶⁵. Cette réflexion met donc en avant le fait que certaines réminiscences exposées et clairement identifiées comme lui venant de sa mère pourraient la tromper vu qu'elles ne sont pas propres à sa mémoire. Ceci fait donc intervenir une forme de construction dans son récit : Sand reconstruit certains de ses souvenirs en s'appuyant sur ceux de sa mère, ce qui peut venir mettre à mal, dans ces cas-là, le statut purement autobiographique de ses propos.

En plus de recourir à des souvenirs extérieurs, l'auteure d'*Histoire de ma vie* cherche également à combler ces trous grâce à des témoignages, notamment en reproduisant à plusieurs reprises des lettres écrites par son père. Comme exposé dans la partie précédente, celles-ci ont pour rôle de raconter des faits importants survenus avant sa naissance ainsi que certains faits survenus après, mais dont elle ne garde pas forcément des souvenirs ou alors pas assez précis. C'est notamment le cas pour la naissance de son frère alors qu'elle était âgée de quatre ans : elle insère dans son récit une lettre de son père envoyée à sa mère – la grand-mère de Sand – où celui-ci revient

¹⁶³ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 186.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 137

sur cette naissance¹⁶⁶. En plus de venir combler certaines failles de sa mémoire, ces lettres viennent également ajouter une touche de véracité aux propos que l'autobiographe avance. Cependant, bien que ces faits appartiennent au réel, ils n'appartiennent pas forcément à la réalité de Sand. En effet, ces deux notions doivent être distinguées l'une de l'autre. Le réel rassemble ainsi les faits avérés tels qu'ils ont eu lieu, il est unique et commun à tous les individus ; ce sont « les choses elles-mêmes ; les faits réels, la vie réelle, ce qui est¹⁶⁷ ». La réalité peut quant à elle être multiple dans la mesure où elle est synonyme de « vérité », c'est « le caractère de ce qui est réel¹⁶⁸ ». Celle-ci est donc propre à chaque individu puisque les caractères qui définissent le réel varient en fonction de l'identité de chacun et du contexte dans lequel ces vérités s'inscrivent : les différentes réalités découlent donc du réel. Dès lors, les événements exposés dans les lettres du père de Sand sont des faits réels, ils ont eu lieu et sont établis dans l'Histoire. Cependant, ceux-ci n'appartiennent pas à l'histoire propre de l'écrivaine qui ne les a pas vécus en personne, ils forment donc la réalité de son père et non la sienne. Ainsi, cette recherche de la véracité absolue peut constituer un obstacle pour le caractère autobiographique de son récit. En effet, les récits et les souvenirs extérieurs que Sand expose dans tout son livre, et pas uniquement lorsqu'elle traite de son enfance, peuvent entraver la réalité des faits qu'elle expose dans la mesure où elle n'a pas vécu directement ces événements ou, si c'est le cas, elle n'en garde pas toujours des souvenirs et a donc recours à ceux de quelqu'un d'autre. Dans cette démarche, l'auteure prend donc le risque d'insérer des faits qui relèvent ainsi plus de la fiction – ou de la construction fictionnalisée – que de sa réalité. Elle construit ainsi un récit autour de son souvenir lacunaire et, bien que les éléments qu'elle expose se veulent véridiques, il se peut qu'ils soient juste vraisemblables. Ceux-ci constituent ainsi une vérité qui n'est pas toujours celle de l'auteure. Cela met donc à mal la volonté autobiographique de son récit, ce qui rappelle les soupçons qu'a pu émettre Freud à propos du récit d'enfance, lesquels sont reformulés et justifiés par Dominique Denès : « [...] les souvenirs étant souvent le produit des histoires d'enfance et de famille racontées à l'enfant, il ne peut s'agir que de roman d'enfance¹⁶⁹. »

Cet appel à des ressources extérieures n'exclut cependant pas les deuxième et troisième parties d'*Histoire de ma vie* du récit d'enfance autobiographique. En effet, cela s'inscrit dans la démarche de l'auteure qui cherche ainsi à fournir un examen beaucoup plus complet de sa vie et

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 192-193.

¹⁶⁷ *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2015, p. 2157.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 2134.

¹⁶⁹ Dominique Denès, *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance, op. cit.*, p. 14.

non à la romancer là où elle n'a pas d'éléments pour la compléter. Dès lors, Sand recourt à une vérité qui n'est pas forcément la sienne pour rester dans le réel plutôt que de laisser des vides qui ne permettraient pas une identification des lecteurs. Le seul moment où elle concède avoir recours à la forme du roman, c'est pour narrer un fait qui ne la concerne pas directement : elle fait « un aperçu de roman¹⁷⁰ » pour conter l'éventuelle première rencontre de ses parents lorsqu'ils étaient adolescents. L'écrivaine se laisse aller à la fiction dans la mesure où ses parents « ne se sont souvenus de cette rencontre ni l'un ni l'autre lorsqu'ils ont fait connaissance en Italie¹⁷¹ » : celle-ci n'eut donc aucune incidence directe sur leur vie, et donc, par extension, sur la sienne. Cette intervention de l'imagination ne touche alors pas directement son histoire personnelle, elle peut donc moins être perçue comme une entrave à l'autobiographie qu'un « laisser-aller » de son esprit vers la digression. Cela peut dès lors être vu comme une parenthèse dans son récit de vie et non comme la véritable continuité de celui-ci. Cela est d'autant plus vrai que Sand est consciente de la fine frontière qui la sépare du roman, mais affirme ne pas l'avoir franchie :

Quel beau sujet de roman pour moi que cette existence, si les principaux personnages n'eussent été mon père, ma mère et ma grand-mère ! Mais, quoi qu'on fasse, quoique dans ma pensée rien ne soit plus sérieux que certains romans qu'on écrit avec amour et religion, il ne faut mettre dans un roman ni les êtres qu'on aime, ni ceux qu'on hait¹⁷².

Si nous suivons ce raisonnement, *Histoire de ma vie* se situe dès lors toujours du côté de l'autobiographie, ce qui n'exclut pas l'une ou l'autre digression vers le roman n'entravant pas le genre premier de son récit. Ainsi, cette ouverture de Sand aux souvenirs et aux récits extérieurs renforce ici son écriture autobiographique : c'est en s'adonnant aux digressions, en s'ouvrant aux témoignages et aux souvenirs des autres que l'autobiographe ancre son récit dans le réel¹⁷³.

Cette technique du « colmatage » n'est pas propre à Sand, Sarraute y a aussi recours, comme exposé précédemment, tout comme Loti, qui représente à nouveau un niveau intermédiaire entre les deux auteures. En effet, celui-ci se situe à mi-chemin entre l'acceptation de laisser ses lacunes telles quelles et la volonté de vouloir les combler. L'auteur commence ainsi son récit par des

¹⁷⁰ George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., vol. 1, p. 86.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁷² *Ibid.*, p. 90.

¹⁷³ Vigor Caillet, « “Les sept châteaux du roi de Bohême” : l'art de la digression dans les deux premières parties d'*Histoire de ma vie* », op. cit., p. 179.

considérations sur ce second procédé. Dès le premier paragraphe de son premier chapitre, il craint en effet que ce qu'il raconte ne constitue pas des souvenirs, mais plutôt des « ressouvenirs » :

C'est avec une sorte de crainte que je touche à l'énigme de mes impressions du commencement de la vie, – incertain si bien réellement je les éprouvais moi-même ou si plutôt elles n'étaient pas des ressouvenirs mystérieusement transmis¹⁷⁴...

Loti pose ainsi directement le postulat que ses premières impressions ne sont peut-être pas les siennes mais des souvenirs reconstruits, consciemment ou non, à partir de témoignages extérieurs, ce qui rejoint les précédents doutes de Freud sur le récit d'enfance. Cependant, le fait que l'auteur évoque ce risque n'implique pas nécessairement le fait que celui-ci s'applique à son récit. Contrairement à Sand, Loti ne met pas systématiquement en pratique ce procédé de « colmatage », mais il en parle, conscient des difficultés auxquelles il s'expose en se lançant dans une telle entreprise. Ainsi, les quelques fois où l'écrivain cède à la tentation de reboucher ses trous de mémoire, il expose clairement que ce qu'il dit n'émane pas de lui mais d'une autre personne :

(On m'a conté plus tard qu'étant tout petit, je ne laissais jamais sortir de la maison aucune personne de la famille, même pour la moindre course ou visite, sans m'être assuré que son intention était bien de revenir. « Tu reviendras, dis ? » était une question que j'avais coutume de poser anxieusement après avoir suivi jusqu'à la porte ceux qui s'en allaient¹⁷⁵.)

L'emploi des parenthèses dans ce cas-ci permet de souligner que ce qui est avancé est extérieur au récit dans la mesure où il s'agit d'un fait qu'on a raconté à Loti et non d'un fait dont celui-ci se souvient. Ceci distingue donc ce passage du reste du récit, il est mis à part de la continuité narrative car il n'en fait pas réellement partie. De cette façon, les parenthèses sont une manière d'intégrer le présent de l'écriture dans le texte, elles permettent de donner à celui-ci une autre dimension¹⁷⁶ plus ancrée dans la réalité tout en gardant une distinction avec le récit premier auquel le présent n'appartient pas.

En plus de cela, Loti emploie également un procédé similaire à George Sand : la retranscription d'écrits d'une autre personne pour étayer son propos. Sarraute est donc la seule qui ne recourt pas aux archives historiques et familiales pour établir un continuum entre les différentes parties fragmentées de sa mémoire¹⁷⁷. L'auteur du *Roman d'un enfant* reproduit ainsi des notes

¹⁷⁴ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 43.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 47-48.

¹⁷⁶ Bruno Vercier, « Le mythe du premier souvenir : Pierre Loti, Michel Leiris », art. cité, p. 1037.

¹⁷⁷ Dominique Denès, *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance*, op. cit., p. 33.

prises par sa sœur lors d'un séjour sur l'île d'Oléron. Tout comme Sand, Loti cherche par là à être plus précis dans son propos quand sa mémoire lacunaire ne lui permet pas de l'être suffisamment, ce qu'il déclare de manière explicite : « Mais ici encore, pour que le récit soit plus fidèle, je laisse la parole à ma sœur et, dans le vieux cahier, je copie simplement¹⁷⁸ [...] ». La démarche est donc tout à fait similaire à celle de Sand, bien qu'elle soit ici beaucoup plus revendiquée. Cela se remarque notamment sur le plan typographique : les notes de sa sœur se présentent dans une police plus petite sur la page, ce qui marque une différence avec le récit initial. Cette présentation est propre à l'édition sur laquelle nous travaillons, mais cette distinction est déjà opérée avec l'utilisation des parenthèses par Loti lui-même, ce qui lui permet d'exposer et d'affirmer de façon claire son parti pris : il comble ses trous de mémoire et cela se laisse savoir. Le fait que ce « colmatage » soit beaucoup plus assumé chez Loti que chez Sand permet de moins douter du caractère autobiographique du *Roman d'un enfant*. Ce premier distingue en effet explicitement les constructions de ses souvenirs d'enfance, celles-ci jouent un rôle revendiqué de précision et permettent au récit d'être plus fidèle à la réalité des faits. Le fait d'exposer cela de manière claire vient ici renforcer la volonté autobiographique de l'auteur et permet d'exclure une tentation de fictionnaliser. Tout comme pour George Sand, les doutes quant au statut autobiographique de son récit peuvent être dissipés. En effet, ces divers procédés employés pour combler certaines lacunes mémorielles n'ont pour but que d'accentuer la vérité ou, pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune, d'accentuer « l'histoire d'une personnalité¹⁷⁹ ».

Le dernier point important à relever pour dissiper complètement les doutes qui peuvent se porter sur la nature autobiographique de ces trois récits n'est autre que le fait que ces différentes (re)constructions sont le fruit du recul qu'entraîne la position d'énonciation des trois écrivains. Ceux-ci ne peuvent évidemment faire autrement que de porter sur leur enfance un regard d'adulte. Une reconstruction est donc inhérente à ce regard, sans compter que l'élaboration d'un récit les y oblige inévitablement. C'est grâce à cette distance vis-à-vis des événements racontés que la voix critique de Sarraute peut expliquer pourquoi sa belle-mère lui était parfois hostile¹⁸⁰, et c'est ce même recul qui permet à Loti d'établir le fait qu'il a été trop gâté et trop protégé¹⁸¹ : de telles

¹⁷⁸ Pierre Loti, *Le roman d'un enfant*, op. cit., p. 100.

¹⁷⁹ Françoise Van Roey-Roux, « “Enfance” de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie », art. cité, p. 275.

¹⁸⁰ Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 131.

¹⁸¹ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 63.

réflexions n'étaient pas possibles pour les enfants qu'ils étaient. L'auteure d'*Enfance* le dit en ces termes :

Tu n'as pas besoin de me répéter que je n'étais pas capable d'évoquer ces images... ce qui est certain, c'est qu'elles rendent exactement la sensation que me donnait mon pitoyable état¹⁸².

Ce qui lui importe ici est de rendre compte de son état tel qu'elle le percevait alors, état qu'elle n'arrive plus à formuler selon son point de vue d'enfant. Cela amène l'idée qu'écrire est en soi un geste de construction, d'autant plus lorsqu'on écrit depuis sa mémoire : formuler et agencer ses souvenirs dans un récit, c'est construire. Cela peut ainsi être construit de toute pièce, comme le fait parfois Sand, ou reconstruit *a posteriori* à partir de données confuses, comme le font les trois écrivains et comme le font nécessairement tous les autobiographes revenant sur leur enfance. Dans la mesure où tous écrivent à grande distance du passé raconté, nous pouvons dire qu'ils écrivent des récits autobiographiques d'enfance et non pas des récits autobiographiques d'enfants. Choisir un format d'écriture, des formulations, décider du mot juste sont autant de choix élémentaires du métier d'écrivain, ce sont des procédés qui participent à la construction. Celle-ci, qui se trouve au principe même de la création dans tous les genres littéraires, peut alors s'avérer problématique lorsqu'il s'agit de l'autobiographie puisque ce genre demande d'exclure la part de fiction qui peut naître, justement, de l'inévitable travail de construction.

3.2 La mémoire face au langage et à l'écriture

La question de la mémoire, autant paradoxale que problématique, n'est pas sans lien avec la question du langage et de l'écriture. Ainsi, mettre par écrit leurs souvenirs d'enfance ainsi que leurs trous de mémoire confronte directement les écrivains à la question même de l'écriture. Saisir le mot juste, mettre des mots et un langage appropriés sur des souvenirs et les faire contenir dans l'objet immuable qu'est l'écriture est un exercice complexe, d'autant plus que les souvenirs sont mouvants voire incomplets. L'enjeu du langage et de l'écriture est donc double : fixer ce qui est difficilement saisissable et mettre des mots sur ce qui s'est effacé, partiellement ou complètement, de la mémoire. Accéder au passé et le faire revivre grâce à une écriture du présent peut être un

¹⁸² Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 98-99.

procédé problématique que Sand illustre avec une réflexion reprise au cours de son entreprise autobiographique, réflexion qui suit le terme « avertissement » clairement signalé :

Certaines réflexions viennent inévitablement au courant de la plume quand on parle du passé : on le compare avec le présent, et ce présent, le moment où l'on écrit, c'est déjà le passé pour ceux qui vous lisent au bout de quelques années. [...] Je n'ai rien voulu changer aux réflexions [...] qui me vinrent durant ces derniers temps. Je crois qu'elles font déjà partie de mon histoire et de celle de tous¹⁸³.

Sand expose ici le fait que l'écriture peut être un moteur de réflexion sur le passé dans la mesure où ce dernier se retrouve alors confronté au présent. Ce faisant, elle permet aussi de mettre en avant un fait que Loti et Sarraute relèvent eux aussi : le présent devient rapidement le passé, à peine est-il vécu qu'il appartient déjà à un moment qui n'est plus, ce qui accroît la difficulté de le saisir et de le fixer sur le papier. Cela est d'autant plus difficile quand ce présent, alors devenu passé, remonte à l'enfance, partie de la vie assez éloignée du présent d'écriture des écrivains. Cette idée renvoie à l'une des grandes difficultés du récit autobiographique d'enfance déjà exposée dans cette troisième partie : il faut essayer de saisir un moment de vie éloigné dans le temps et altéré par la mémoire. Les trois auteurs doivent donc mettre en place des procédés non seulement pour aller à l'encontre de leurs trous de mémoire, mais aussi pour parvenir à saisir et à fixer au moyen d'un langage approprié les souvenirs qu'il leur reste. Leur travail critique sur cette mémoire labile se combine donc à un travail réflexif sur l'écriture et le langage qui sont alors mis au service de celle-ci. Pour ce faire, les trois auteurs adoptent des attitudes différentes : George Sand recourt au silence et à l'humour, Pierre Loti laisse parler ses impressions et Nathalie Sarraute tente de parvenir à un « au-delà » des mots. Ces écrivains mobilisent donc différemment l'écriture et le langage, mais ils le font toujours au service de leurs souvenirs partiellement effacés et, plus largement, de leur vie. La problématique de l'écriture et du langage face à la mémoire lacunaire s'articule donc à la manière dont chaque écrivain tente de saisir les mots les plus justes et les assemble afin de redonner la parole à un enfant qui n'est plus à travers une vision d'adulte. Les auteurs doivent ainsi trouver divers procédés qui leur permettent de fixer sur papier ce qui appartient à un moment de leur vie alors révolu et inaccessible. Pour ce faire, les trois auteurs problématisent les questions du langage et de l'écriture, questionnent ces notions et tentent de trouver des solutions quand cela devient un obstacle pour leur récit.

¹⁸³ George Sand, *Histoire de ma vie, op. cit.*, vol. 1, p. 103.

3.2.1 Sand : le silence et l'humour au service de l'écriture exemplaire

L'objectif universalisant d'*Histoire de ma vie* est central et guide l'écriture de Sand. Tout comme celle-ci a recours à divers procédés pour « colmater » ses trous de mémoire, elle en utilise d'autres afin d'universaliser sa vie. Ces procédés d'écriture sont divers et non sans lien avec les difficultés de sa mémoire. Deux d'entre eux sont particulièrement intéressants à développer dans la mesure où ils se confrontent directement à la problématique de la frontière ténue entre fiction et réalité dans l'autobiographie : le silence et l'humour. En ce qui concerne le silence, c'est le procédé d'écriture que Sand va le plus souvent utiliser dans *Histoire de ma vie* et cela pour deux grandes raisons : d'une part, la volonté de faire coller son image le mieux possible à son projet d'universalisation¹⁸⁴ ainsi que de la préserver au mieux¹⁸⁵ et, d'autre part, le choix de contourner des faits complexes et douloureux de sa vie¹⁸⁶. Ainsi, dans le premier cas, l'écriture est mise au service de son objectif, il lui est nécessaire de se présenter d'une manière qui permette l'identification de tous les lecteurs à sa vie. En cela, il lui est capital de sélectionner les informations qu'elle présente, ce qui entraîne inexorablement le passage sous silence de certains aspects de sa vie. Sand prend clairement ce parti et l'expose dès la première page de son autobiographie :

Je ne pense pas qu'il y ait de l'orgueil et de l'impertinence à écrire l'histoire de sa propre vie, encore moins à choisir, dans les souvenirs que cette vie a laissés en nous, ceux qui nous paraissent valoir la peine d'être conservés¹⁸⁷.

Introduire son récit de cette façon permet à Sand de prévenir ses lecteurs de ses futurs choix narratifs. En effet, le fait que certains souvenirs valent la peine d'être conservés implique inexorablement le fait que d'autres n'en valent pas la peine et passent donc sous silence, sans pour autant passer dans l'oubli. L'auteure a pour objectif de renvoyer une image digne de sa personne, c'est pourquoi elle s'autocensure afin de rester dans les normes de la bienséance envers ses lecteurs qui ne méritent selon elle que des sujets dignes¹⁸⁸. C'est en cela que réside la grande caractéristique de l'écriture de Sand : elle écrit un « je » qui est ou peut être un « nous », raison pour laquelle ce premier est parfois dissocié de son « moi ». Cependant, l'auteure reste consciente des dangers liés à certaines révélations qui n'en restent pas moins intimes. Ainsi, le silence n'est pas seulement mis

¹⁸⁴ Annie Jouan-Westlund, « Étude de l'épigraphe d'*Histoire de ma vie* », dans *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, Simone Bernard-Griffiths, José-Luis Diaz (dir.), *op. cit.*, p. 34.

¹⁸⁵ Anna Szabó, « *Histoire de ma vie* ou ce que silence veut dire », *op. cit.*, p. 87.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹⁸⁷ George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, vol. 1, p. 45.

¹⁸⁸ Annie Jouan-Westlund, « Étude de l'épigraphe d'*Histoire de ma vie* », *op. cit.*, p. 34-35.

à profit pour les autres, il l'est aussi pour elle-même : de mécanisme d'universalisation le silence devient un mécanisme d'autodéfense¹⁸⁹. En tant que personnalité publique, George Sand est exposée aux regards des autres et raconter sa vie dans une autobiographie ne signifie pas pour autant qu'elle souhaite en dévoiler tous les détails qui n'auraient alors d'utilité que de satisfaire la « curiosité souvent malsaine du public¹⁹⁰ ». Avec ses silences, l'auteure fait parler une pudeur qui lui permet de ne pas tomber dans l'indécence mais aussi d'éviter les risques auxquels elles s'exposent en dévoilant trop sur sa personne.

Le silence est donc un procédé d'écriture important pour Sand qui s'en sert à diverses reprises et à des fins différentes. Ainsi, il arrive également à l'auteure de se taire dans un troisième cas de figure : lorsqu'elle est confrontée à des éléments trop douloureux de son passé, le silence devient une stratégie pour contourner leur mise par écrit. C'est ceci qui est exposé dans le deuxième volume d'*Histoire de ma vie* :

Quant aux mortels chagrins que la fatalité des autres organisations fit peser sur moi, ceci est l'histoire du secret martyr que nous subissons tous, soit dans la vie publique, soit dans la vie privée, et que nous devons subir en silence. Les choses que je ne dis pas sont donc celles que je ne puis excuser, parce que je ne peux pas encore me les expliquer à moi-même¹⁹¹.

Dans cet extrait, Sand est consciente de la part que prend le silence dans son écriture et elle le dit à ses lecteurs, certainement dans un souci d'honnêteté envers ces derniers. Les silences de l'écrivaine, peu importe leurs fonctions, sont donc toujours porteurs de sens, d'autant plus que nous avons vu dans le point précédent la volonté de l'autobiographe de ne pas céder aux trous de sa mémoire en ayant recours à de nombreux « colmatages » et donc en évitant de se laisser aller au silence à ce niveau-là. Dans cette optique, l'écriture autobiographique peut alors être vue comme un moyen « de maîtriser l'irrationnel et la souffrance¹⁹² ». Cependant, les silences de l'écrivaine ne peuvent être vus uniquement comme une manière de taire certains faits, ils sont en effet surtout là pour les révéler. Lorsqu'elle passe sous silence certains éléments de sa vie, Sand les met en réalité en lumière : ne pas dire quelque chose est une autre façon de les dire. Cela lui permet alors de dévoiler certains aspects douloureux de sa vie, des choses que des mots ne peuvent décrire. Face

¹⁸⁹ Anna Szabó, « *Histoire de ma vie* ou ce que silence veut dire », *op. cit.*, p. 87.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.89.

¹⁹¹ George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, vol. 2, p. 542.

¹⁹² Charles Juliet, « Retour à l'enfance », dans *Le récit d'enfance : enfance et écriture. Actes du colloque de NVL/CRALEJ*, Denise Dupont-Escarpit et Bernadette Poulou (dir.), *op. cit.*, p. 209.

à cet échec de la formulation et du langage, Sand recourt à des silences plus significatifs que des mots.

La mise en récit peut donc se présenter comme un obstacle lorsqu'il s'agit de revenir sur certains éléments douloureux ou trop intimes. Le silence n'est alors pas le seul procédé de Sand pour contourner l'écriture des épreuves qu'elle a dû traversées. Ainsi, celle-ci recourt également à plusieurs reprises à l'humour afin de déposer un voile sur ces difficultés. L'humour de l'auteure est subtil, elle l'emploie afin de dédramatiser certains faits qu'elle expose alors comme de simples banalités bien qu'une touche d'horreur leur soit inhérente. Cela est notamment visible lorsqu'elle évoque son voyage vers l'Espagne avec sa mère durant la guerre :

J'étais sur le siège de la voiture avec le jockey. Le postillon ralentit ses chevaux, se retourna et cria au jockey : *Dites à ces dames de ne pas avoir peur, j'ai de bons chevaux.* Ma mère [...] l'entendit, et s'étant penchée à la portière, elle vit aussi bien que je les voyais trois personnages [...]. Ils paraissaient petits et se tenaient immobiles. « Ce sont des voleurs, cria ma mère, postillon n'avancez pas, retournez, retournez ! je vois leurs fusils. » Le postillon [...] se mit à rire, car cette vision de fusils lui prouvait bien que ma mère ne savait guère à quels ennemis nous avons affaire. [...] Ma mère, qui les vit à travers sa frayeur, crut distinguer des chapeaux pointus, et les prit pour une sorte de militaires. [...] le postillon [...] descendit pour venir parler à ses voyageuses. « Eh bien, mesdames, dit-il en riant toujours, avez-vous vu leurs fusils ? [...] C'était trois grands ours de montagne, sauf votre respect, ma petite dame¹⁹³. »

Cet extrait traite avec légèreté et humour la frayeur de la mère de Sand face à ce qu'elle a pensé être des ennemis. Bien que l'ensemble soit tourné de sorte que cela fasse sourire, notamment grâce au postillon et à sa manière de parler, la réalité des faits n'en est pas pour autant drôle. En effet, en évoquant cette méprise de sa mère et en la formulant comme une petite anecdote, l'auteure révèle le climat de peur qui régnait alors, mais aussi toute la dangerosité du voyage entrepris par elle et sa mère dans un contexte de tensions politiques et de guerre. L'humour est donc ici mis à profit par l'autobiographe afin de prendre distance avec la réalité qui peut être dure à certains moments, il sert à « supporter les difficultés du quotidien, les chagrins de l'existence, voire “l'inconvénient d'être né¹⁹⁴” ». Le réel que Sand cherche à mettre par écrit est complexe et l'humour ainsi que le silence lui permettent alors de prendre du recul par rapport à tout cela. Ces deux procédés d'écriture sont donc des moyens pour l'auteure de dire les choses les plus douloureuses, les plus affreuses ou

¹⁹³ George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., vol 1, p. 172-173.

¹⁹⁴ Marie-Cécile Levet, « *Histoire de ma vie* de George Sand : humour et autobiographie », dans *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, Simone Bernard-Griffiths, José-Luis Diaz (dir.), op. cit., p. 303.

les plus complexes de manière détournée. En cela, Sand met son écriture au service des objectifs qu'elle poursuit dans son autobiographie. Elle ne peut en effet pas se permettre de dire l'indicible car elle doit maintenir une certaine bienséance vis-à-vis de ses lecteurs qui doivent toujours pouvoir s'identifier à son histoire. Cependant, cet indicible est nécessaire pour comprendre et expliquer sa vie et son enfance, il est donc indispensable qu'il apparaisse dans son récit, c'est pourquoi elle fait appel à des artifices d'écriture. Ceux-ci, quels qu'ils soient, rappellent les artifices mis en place par l'auteure pour contourner les difficultés de sa mémoire, bien que ces derniers ne soient pas les mêmes.

L'écriture de Sand, dans les deux aspects qui ont été exposés, permet d'interroger de nouveau la place qu'occupe la construction dans son récit d'enfance. En effet, l'écrivaine occulte certains faits ou alors elle les expose en les déformant avec l'humour. Quand ils sont employés, les mots peuvent ainsi devenir un « filtre¹⁹⁵ » qui peut transformer la réalité. C'est en cela que l'écriture de Sand peut s'avérer problématique : à force de trop vouloir « filtrer » les faits – au point de les taire parfois – afin d'être la plus universelle possible et d'éviter les complexités de sa réalité, l'auteure risque de fournir un récit trop conforme et donc trop construit. Sand est cependant consciente que l'écrit ne peut figer la vie car celle-ci ne l'est pas. Ainsi, elle dit plusieurs fois dans son autobiographie qu'elle a changé : « J'ai beaucoup vécu, beaucoup pensé, beaucoup changé¹⁹⁶ [...] ». Elle continue plus loin : « J'ai changé de point de vue plusieurs fois dans ma vie¹⁹⁷ [...] ». Ainsi, la personne qu'elle est n'est elle-même jamais figée, il lui est donc impossible de la fixer par écrit. Cela renvoie à l'impossibilité de l'écriture autobiographique, d'autant plus quand les écrivains tentent de figer l'enfant qu'ils étaient. En effet, l'enfance est certainement la partie de leur vie la plus éloignée de ce qu'ils sont devenus et pas seulement en termes de temps, mais aussi en termes de personne et d'identité. Marie-Cécile Levet souligne ainsi que l'écriture autobiographique permet d'aider à vivre – et même dans le cas de l'enfance, de revivre – mais elle n'est pas la vie¹⁹⁸. Cela est-il cependant suffisant pour prétendre qu'*Histoire de ma vie* s'inscrit plus dans la fiction que dans la réalité ? Cette dernière se retrouve en effet quelque peu faussée, mais ce n'est pas pour autant qu'elle en devient fiction : l'écriture autobiographique est un voile à travers lequel le réel peut toujours être entrevu. Ce point permet donc de souligner un élément

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 305.

¹⁹⁶ George Sand, *Histoire de ma vie*, *op. cit.*, vol. 2, p. 89.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 151.

¹⁹⁸ Marie-Cécile Levet, « *Histoire de ma vie* de George Sand : humour et autobiographie », *op. cit.*, p. 308.

essentiel au bon fonctionnement du récit d'enfance : la contribution du lecteur et de son esprit critique. Celui-ci doit rester conscient que la plume des auteurs transforme inéluctablement les faits et même quand cela n'est pas toujours volontaire, en particulier lorsqu'il s'agit de raconter l'enfance depuis un point de vue d'adulte. Là où les autobiographes doivent rester critique envers leur attitude, comme l'est ici Sand qui questionne les procédés d'écriture et le fait même d'écrire sa personne, les lecteurs doivent l'être tout autant et adopter ainsi la meilleure attitude possible. Dans ce cas-ci, la fiction peut donc être écartée dans la mesure où l'humour et le silence sont mis au service de la réalité telle que la perçoit Sand, réalité qui ne peut pas toujours être formulée telle qu'elle est et telle qu'elle fut.

3.2.2 Loti : les mots et les impressions pour dominer le temps

Une des caractéristiques communes aux autobiographes étudiés ici est le fait que chacun est confronté aux questions du langage et de l'écriture au cours de leur récit autobiographique. Cette réflexion est donc présente chez Loti qui va principalement s'intéresser au langage en particulier. Le souci de l'auteur se situe ailleurs que chez Sand : il craint ne pas trouver les mots justes pour formuler son enfance et il ne se préoccupe pas du caractère digne de ce qu'il dit. Pierre Loti n'a ainsi pas un objectif aussi ambitieux et rigoureux que l'auteure d'*Histoire de ma vie*, il cherche simplement à remonter dans les souvenirs de son enfance afin de mieux se comprendre sans chercher à provoquer l'identification des lecteurs. Pour ce faire, nous avons vu précédemment qu'il se laisse guider par ses impressions qui peuvent être considérées comme une grande caractéristique de son récit d'enfance. Ce point ne porte donc plus sur l'enjeu que représente le recours aux impressions, mais plutôt comment Loti va les mobiliser et les traduire dans son récit d'enfance. L'auteur n'est pas le seul à y recourir, mais des trois étudiés ici, il est celui qui les met le plus au service de l'écriture de son enfance. De ce fait, *Le Roman d'un enfant* permet de mettre en avant un problème inhérent aux impressions : leur instabilité due au fait qu'elles soient majoritairement maintenues en mémoire par des émotions et des sensations. En effet, les impressions d'enfance de Loti sont mouvantes, d'autant plus qu'il essaie de les retranscrire depuis son point de vue d'adulte. Tout comme Sand, Loti est confronté à la difficulté de devoir figer ce qui ne l'est pas et ce qui peut difficilement l'être. La précédente crainte de ce dernier quant à l'éventuel ennui de ses lecteurs se comprend alors d'autant plus : en plus d'écrire des souvenirs qui

n'intéressent peut-être personne, l'auteur prend le risque de ne même pas pouvoir les formuler. Il évoque cela en ces termes : « D'ailleurs je ne sais plus, je ne vois plus ; me voici de nouveau entré dans le domaine du rêve qui s'efface, de la fumée qui fuit, de l'insaisissable rien¹⁹⁹... » Cela peut être mis en lien avec l'impossibilité de l'écriture autobiographique de l'enfance mise en avant dans le point précédent grâce à George Sand. Cependant, dans *Le Roman d'un enfant*, c'est plutôt l'impossibilité du langage qui est relevée par Pierre Loti. Par ailleurs, c'est cela qui est la cause de l'impossibilité de l'écriture dans son récit d'enfance : langage et écriture sont intimement liés et indissociables l'un de l'autre lorsqu'il s'agit de littérature écrite.

L'écriture de Loti est donc ici révélatrice de l'obstacle que peuvent constituer les mots. Là où Sand cherche la meilleure formulation possible – quitte à ne recourir à aucune formulation – Pierre Loti cherche les meilleurs mots possibles pour formuler ses souvenirs. La quête du mot juste est cependant ardue, voire même impossible :

Et je crois que l'impression suivante fut celle-ci, que je vais essayer de traduire : impression d'été, de grand soleil, de nature, et de terreur délicieuse à me trouver seul au milieu de hautes herbes de juin qui dépassaient mon front. Mais ici les dessous sont encore plus compliqués, plus mêlés de choses antérieures à mon existence présente ; je sens que je vais me perdre là-dedans, sans parvenir à rien exprimer²⁰⁰...

Dans cet extrait, Loti souligne le fait qu'il tente seulement de traduire des impressions, il nuance donc sa démarche et ne prétend pas la réussir, l'extrait se clôture par ailleurs par le constat de son échec. Cela permet de mettre en avant à quel point le langage peut constituer une difficulté majeure dans son récit. En effet, la problématique est ici la même que chez Sand, bien que le paradigme passe de l'écriture en général au langage en particulier : il est difficile, et même parfois impossible, de fixer une fois pour toutes sur le papier ce qui n'était pas figé dans la réalité des faits. Si les faits échappent à l'écrivain, comment peut-il parvenir à les formuler ? C'est ce que Loti souligne ici : « Mais je vais m'épuiser en vain à chercher des mots pour dire tout cela, dont l'indécise profondeur m'échappe²⁰¹... ». Il met ainsi en avant l'échec des mots, leur impuissance face aux réalités de son enfance. Le langage est donc vain et il le reconnaît :

Et je voudrais, pour la première apparition de cette figure bénie dans ce livre de souvenir, la saluer avec des mots à part, si c'était possible, avec des mots faits pour elle et comme il n'en existe pas ; des mots qui à eux seuls feraient couler les larmes bienfaisantes,

¹⁹⁹ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 61.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 50.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 47.

auraient je ne sais quelle douceur de consolation et de pardon ; puis renfermeraient aussi l'espérance obstinée, toujours et malgré tout, d'une réunion céleste sans fin²⁰²...

Aucun mot n'est donc suffisant pour décrire ici sa mère, aucun n'est assez puissant pour retranscrire toute l'émotion qui imprègne ce souvenir. Loti reconnaît ainsi que le langage ne peut remplir cette fonction, ce n'est pas une émotion, à peine peut-il en être un simulacre. Il n'y aurait donc pas de mots justes, et cela est accentué par le fait qu'une distance sépare l'auteur des impressions qu'il cherche à retranscrire : « où trouverai-je à présent des mots assez frais, des mots assez jeunes²⁰³ ? ». L'impossibilité du langage dans l'écriture autobiographique est donc encore plus importante lorsque celle-ci traite de l'enfance. En effet, la distance temporelle entre les faits relatés et leur mise par écrit représente de nouveau une des grandes difficultés de ce type de récit. En plus d'avoir pour conséquence une mémoire lacunaire, le risque engendré par cette distance est de ne pas réussir à trouver les mots qui correspondent à cette étape de vie qui demeure inaccessible.

Les impressions de Loti ne sont pas les seules à subir les impossibilités et les blocages du langage, ce dernier constitue également une entrave à l'objectif de l'auteur d'échapper au temps et à la mort. Ainsi, nous avons exposé dans la première partie que cette peur de la fin inéluctable et définitive est viscérale chez l'écrivain²⁰⁴ et que c'est une des raisons qui le pousse à écrire *Le Roman d'un enfant*. L'auteur va alors mettre l'écriture au profit de cette volonté d'échapper à l'inévitable. Cette crainte de la mort est ainsi inhérente à sa vie et il la redoutait déjà enfant : « [...] le cœur serré et l'âme désorientée, n'osant pas demander la confirmation de ce que j'avais deviné si bien, et préférant ne pas entendre prononcer le mot qui me faisait peur²⁰⁵. » Cet extrait est issu du souvenir qu'il garde de la mort de sa grand-mère qu'il voit alors allongée dans son lit, les yeux fermés. L'enfant se doute de ce qui est en train de se passer, mais cette idée lui fait tellement peur qu'il ne préfère pas demander d'explications. Ainsi, la crainte de Loti était telle que même la prononciation du mot « mort » lui était insupportable. Plus tard dans son récit, l'écrivain expose le fait que cette peur ne l'a jamais quitté et le hante encore adulte :

Et ils sont devenus aujourd'hui l'instant de lucidité effroyable où je vois pour ainsi dire les dessous de la vie dégagés de tous ces mirages encore amusants qui, dans le jour, reviennent me les cacher ; l'instant où m'apparaissent le mieux la rapidité des années,

²⁰² *Ibid.*, p. 56-57.

²⁰³ *Ibid.*, p. 41.

²⁰⁴ Rolande Leguillon, « Loti et la peur du néant », *op. cit.*, p. 202.

²⁰⁵ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, *op. cit.*, p. 90.

l'émiettement de tout ce à quoi j'essaie de raccrocher mes mains, et le néant final, le grand trou béant de la mort, là tout près, que rien ne déguise plus²⁰⁶.

L'auteur est donc effrayé et obsédé par cette idée, cet extrait souligne le fait qu'il tente de se rattacher à des choses qui s'effritent et qu'il ne peut plus nier que la mort finira par le toucher lui aussi. Cela permet donc de rappeler une des problématiques de l'œuvre et de la vie de Loti : le temps qui s'écoule et qui lui échappe. Face à cela, l'écrivain essaie de le ralentir voire de le stopper comme il le peut, et l'un des procédés qu'il emploie est l'écriture. En effet, celle-ci peut-être un moyen de figer le temps et donc de rejeter la vision de la vieillesse qui se présente à lui²⁰⁷, d'autant plus lorsque c'est le temps de l'enfance qui est mis par écrit. Ce recours à la mémoire permet donc à l'auteur de fixer certains moments particuliers et marquants de son enfance pour qu'ils échappent au temps ainsi que de se positionner en dehors de ce dernier²⁰⁸. Cependant, cette tentative de dominer le temps ne peut s'accomplir ; au mieux, elle peut juste repousser les échéances de la vie durant le moment de la mise en récit. Loti a donc recours à l'écriture afin de fixer un temps qui ne peut en réalité être saisi d'aucune façon²⁰⁹, notamment car ce temps est intimement lié à une mémoire lacunaire et instable. La difficulté de l'écriture réside donc ici dans le fait que le langage ne peut ramener à leur état d'antan certains lieux et objets de l'enfance ; l'écriture est juste capable de redonner une image de ce qui n'est plus sans réussir à les ranimer avec le langage adéquat. Les ravages du temps sur la mémoire et sur le monde que Loti voyait enfant ne peuvent donc être réparés par le biais d'une mise en récit : l'écriture ne peut pas fixer sur une page la réalité fuyante et changeante avec exactitude.

L'impossibilité des mots, le fait qu'ils ne peuvent ni traduire pleinement les impressions, ni figer le temps est donc un problème majeur dans *Le Roman d'un enfant*. Chez Loti, cela est à l'origine de ce qui a déjà pu être relevé dans *Histoire de ma vie* : l'écriture ne peut s'accomplir entièrement lorsqu'il s'agit d'une autobiographie, et plus particulièrement quand celle-ci se focalise sur l'enfance. L'échec de l'écriture est, dans le récit d'enfance de Pierre Loti, directement liée à l'impuissance des mots face à la profondeur de la réalité :

Encore aujourd'hui, quand il m'arrive de jeter les yeux sur quelqu'un de ces objets que je rapportais de là-bas pour mon musée, ou sur quelqu'une de ces petites lettres que

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 222.

²⁰⁷ Noelle Ribiere, « La recherche d'un temps immobile », *op. cit.*, p. 181.

²⁰⁸ Rolande Leguillon, « Loti et la peur du néant », *op. cit.*, p. 205.

²⁰⁹ Pierre Costil, « Proust, Loti, Barrès », art. cité, p. 92.

j'écrivais chaque jour à ma mère, je sens tout à coup comme du soleil, de l'étrangeté neuve, des odeurs de fruits du Midi, de l'air vif de montagne, et je vois bien alors qu'avec mes longues descriptions, dans ces pages mortes, je n'ai rien su mettre de tout cela²¹⁰.

Même lorsqu'il trouve des mots pour décrire son enfance, l'écrivain ne peut les articuler dans une formulation qui soit suffisante pour rendre compte de la réalité, l'échec de l'écriture rejoint donc l'échec du langage. Comme il le souligne dans cet extrait, Loti ne parvient pas à redonner vie à ce qu'il a vécu et cela malgré ses efforts. Cela permet donc de rejoindre la réflexion de Marie-Cécile Levet au sujet de Sand : l'écriture ne peut se substituer à la vie²¹¹. Ainsi, les impressions de l'écrivain, qu'elles soient toujours d'actualité ou qu'elles ne lui restent plus, perdent leurs valeurs lorsqu'elles sont mises par écrit. La question de la part de construction se pose cependant beaucoup moins dans ce cas-ci que pour George Sand. En effet, même si l'auteur du *Roman d'un enfant* dit qu'il échoue dans son entreprise, son texte n'en reste pas moins autobiographique. Le fait que la réalité dépasse l'écriture est inhérent à l'autobiographie en général : écrire implique toujours une transformation de la réalité. Il est impossible que l'écriture redonne complètement vie à une personne, laquelle est dans ce cas-ci à un enfant, elle ne peut qu'en donner l'illusion. L'écriture, figée et inanimée, ne peut pas ramener à la vie quelque chose de mouvant et qui évolue. Cependant, Loti arrive à dépasser ces difficultés et conserve dès lors le statut autobiographique de son récit. En effet, il ne se contente pas de faire de son ouvrage « un simple recueil de souvenirs et d'impressions²¹² » dans la mesure où il fait parfois des liens explicites entre ce qu'il a vécu et ressenti dans son passé d'enfant et ce qu'il vit ou est en train de vivre dans son présent d'adulte²¹³. Ce sont ces sauts dans le temps qui permettent de rattacher le récit à une réalité concrète, les liens que l'auteur établit entre passé raconté et présent d'écriture lui permettent donc d'aller au-delà de l'impossibilité du langage pour redonner un sens à ce qui échappe à l'écriture. Les objectifs de Loti de se comprendre lui-même et d'échapper au temps sont donc atteints même s'il ne parvient pas à formuler correctement ses souvenirs. En effet, cela lui permet de comprendre et de retranscrire les mécanismes de sa mémoire et le fonctionnement de sa pensée d'enfant et d'adulte. De plus, il réussit à échapper d'une certaine manière au temps : ce n'est pas parce qu'il ne réussit à formuler

²¹⁰ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 177.

²¹¹ Marie-Cécile Levet, « Histoire de ma vie de George Sand : humour et autobiographie », op. cit., p. 308.

²¹² Bruno Vercier, « Le mythe du premier souvenir : Pierre Loti, Michel Leiris », art. cité, p. 1036.

²¹³ *Ibid.*, p. 1036.

ses souvenirs comme il le souhaite qu'il ne les formule pas du tout. Dès lors, l'enfance lui permet bel et bien d'échapper quelques instants aux réalités du temps même si elle ne peut pas l'arrêter.

3.2.3 Sarraute et le sens souterrain des mots pour dépasser leur impossibilité

Avec *Enfance*, Nathalie Sarraute ne fait pas exception lorsqu'il s'agit d'être confrontée aux difficultés de l'écriture et du langage. En effet, une des raisons qui la pousse à écrire ce récit est la volonté de fixer par écrit ce que le temps risque d'effacer. Cela entraîne une profonde réflexion de l'auteure à ce sujet dans l'entièreté du dialogue qu'elle entretient avec elle-même. Elle dit par ailleurs que « souvent les mots [la] guident dans [ses] choix²¹⁴ », ceux-ci occupent donc une place importante dans son récit. Au-delà du fait que les mots soient constitutifs de tout écrit, Nathalie Sarraute en fait ici un moteur essentiel, ce ne sont pas les souvenirs qui la guident, mais bien les mots qui lui permettent de les formuler. Ainsi, elle laisse « surgir des moments sensibles [...], se remémore des mots, des phrases qui évoquent le drame ou un bonheur extrême²¹⁵ ». Ceci devient alors sujet à interrogations :

- Des images, des mots qui évidemment ne pouvaient pas se former à cet âge-là dans ta tête...

- Bien sûr que non. Pas plus d'ailleurs qu'ils n'auraient pu se former dans la tête d'un adulte... C'était ressenti, comme toujours, hors des mots, globalement... Mais ces mots et ces images sont ce qui permet de saisir tant bien que mal, de retenir des sensations²¹⁶.

Cet extrait, en plus de soulever la question déjà abordée de la part de construction engendrée par la mise en récit par un adulte d'un point de vue d'enfant, rappelle les difficultés précédemment rencontrées par Sand et Loti. En effet, Sarraute problématise ici le fait que ce qu'elle désire retranscrire dans son récit est hors des mots, que ces derniers ne peuvent saisir l'instant qu'elle a vécu et le traduire comme elle l'a vécu. Au mieux, elle peut s'en approcher afin de « saisir au plus près l'insaisissable et [d']exprimer au plus juste l'indicible²¹⁷ ». Cela rencontre donc l'impossibilité de l'accomplissement des mots déjà relevée par Pierre Loti. Un autre point commun avec *Le Roman d'un enfant* est le fait que les sensations de l'écrivaine peuvent elles aussi être à la base de certains

²¹⁴ Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 211.

²¹⁵ Rolande Causse, « Au creux des mots », dans *Le récit d'enfance : enfance et écriture. Actes du colloque de NVL/CRALEJ*, Denise Dupont-Escarpit, Bernadette Poulou (dir.), *op. cit.*, p. 180.

²¹⁶ Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 17.

²¹⁷ Dominique Denès, *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance*, *op. cit.*, p. 10.

de ses souvenirs. Le lien entre le langage et les émotions est donc également présent dans *Enfance*, ce sont par ailleurs les deux grands éléments que Sarraute travaille dans ce récit d'enfance²¹⁸. Tout ceci permet de relever le paradoxe du langage dans *Enfance* : les mots permettent à l'auteure de garder certaines sensations, sources de ses souvenirs, mais ils ne peuvent pas les reproduire pour autant. Ils sont donc à la fois moteurs et obstacles aux souvenirs : de nouveau, le langage est mis en échec.

Cet échec langagier est d'autant plus fort et concret qu'il n'est pas propre à la condition d'écrivaine adulte de Sarraute. En effet, ce problème remonte déjà à son enfance, jamais les mots n'ont donc pu satisfaire ses projets et ses envies. Ce qu'elle évoque dans ce souvenir peut ainsi être vu comme fondateur de son écriture :

Je suis dans ma chambre, à ma petite table devant la fenêtre. Je trace des mots avec ma plume [...] Je vois bien qu'ils ne sont pas pareils aux vrais mots des livres... ils sont comme déformés, comme un peu infirmes... En voici un tout vacillant, mal assuré, je dois le placer... ici peut-être... non, là... mais je me demande... j'ai dû me tromper... il n'a pas l'air de bien s'accorder avec les autres, ces mots qui vivent ailleurs... j'ai été les chercher loin de chez moi et je les ai ramenés ici, mais je ne sais pas ce qui est bon pour eux [...] Les mots de chez moi, des mots solides que je connais bien, que j'ai disposés, ici et là, parmi ces étrangers, ont un air gauche, emprunté, un peu ridicule... [...] Je ne le sens pas très bien auprès d'eux, ils m'intimident... mais ça ne fait rien, je dois les accueillir le mieux que je peux, c'est ici qu'ils doivent vivre... dans un roman... dans mon roman²¹⁹ [...]

Dans un premier temps, il est important de resituer ce souvenir dans le récit. Sarraute l'insère après un dialogue réflexif avec elle-même au sujet de la critique reçue de son oncle à propos d'un roman qu'elle avait écrit enfant. Cet oncle a en effet rejeté son livre à cause des fautes d'orthographe qu'il contenait. La voix critique intervient donc pour en discuter avec la voix narrative. Un double retour à la ligne sépare ensuite la fin de ce dialogue du début de ce souvenir, ce qui laisse d'abord penser que l'auteure change de sujet. Le lecteur peut donc être troublé, il est difficile de savoir si Sarraute est toujours en train d'évoquer ce fait survenu dans son enfance ou si elle évoque son présent d'écriture. En effet, elle évoque ici l'acte même d'écrire, il n'est donc pas évident de comprendre qu'elle n'est pas en train d'évoquer l'action qu'elle réalise sur le moment. Cependant, ce doute se dissipe et le lecteur comprend qu'elle relate le moment où elle écrivait le roman que son oncle a critiqué, l'auteure est donc dans la continuité de ce qu'elle racontait avant dans son monologue

²¹⁸ Rolande Causse, « Au creux des mots », *op. cit.*, p. 180.

²¹⁹ Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 86-88.

critique. Cet extrait montre donc à quel point le problème des mots l'a suivie durant toute sa vie. Sarraute évoque comment ceux-ci peuvent être intimidants, autant ceux qui lui appartiennent déjà que ceux qu'elle doit aller chercher ailleurs. Les mots n'arrivent pas à être convaincants, ils ne rendent pas correctement sur le papier des faits fictifs sortis de son imagination : déjà à ce moment-là, ils échouent dans leur devoir. Si les mots ne peuvent pas reconstruire des images issues de son imaginaire d'enfant, il leur est donc encore plus difficile de rendre des images issues de sa mémoire d'adulte. Cela problématise donc la difficulté qu'est la rédaction d'un récit d'enfance : les mots ne sont pas capables de rendre des faits issus de la mémoire, encore moins lorsque cette mémoire est lacunaire.

Des trois récits étudiés ici, *Enfance* est donc celui qui combine le plus la problématique de la mémoire avec celle du langage. Sarraute ne peut contrôler cette première, les souvenirs lui reviennent dans un ordre plus ou moins aléatoire et ce malgré la présence d'une chronologie plus ou moins identifiable au niveau de la macrostructure de son récit. Dominique Denès dit d'ailleurs au sujet d'*Enfance* que « l'écriture du souvenir s'attachera à reproduire le fonctionnement de la mémoire involontaire²²⁰ ». Le lien entre langage et mémoire n'est donc plus à établir, d'autant plus que le caractère labile de cette deuxième se retrouve également chez ce premier. Les difficultés du récit d'enfance sont donc conséquentes : les écrivains doivent tenter de reproduire des souvenirs mouvants et incomplets avec des mots insuffisants. Le défi est donc important, les paroles sont des « mauvais agent[s] de mémoire²²¹ », laquelle est elle-même mauvaise. Le langage n'est donc qu'un leurre et l'enfant qu'elle était s'en était déjà rendu compte. Ainsi, un de ses devoirs de français consistait à raconter son premier chagrin, mais au lieu de replonger dans ses souvenirs, elle a préféré l'inventer :

Je me tiens dans l'ombre, hors d'atteinte, je ne livre rien de ce qui n'est à moi... mais je prépare pour les autres ce que je considère comme étant bon pour eux, je choisis ce qu'ils aiment, ce qu'ils veulent entendre, un de ces chagrins qui leur conviennent²²²...

Contrairement à ce qu'est en train de faire Nathalie Sarraute en tant qu'adulte rédigeant *Enfance*, la petite fille ne désire pas se dévoiler aux autres, elle préfère au contraire créer de toutes pièces un souvenir convenable. La suite du récit révèle que ce devoir lui a valu une bonne note, elle a donc

²²⁰ Dominique Denès, *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance*, op. cit., p. 26.

²²¹ *Ibid.*, p. 46.

²²² Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 208-209.

réussi à tromper son institutrice²²³. Cela permet de souligner le fait que les mots ne sont qu'un simulacre, enfant elle a pu duper une adulte avec des belles formulations, des mots « revêtus de beaux vêtements [...] des mots dont l'origine garantit l'élégance, la grâce, la beauté²²⁴ ». Ces derniers peuvent donc être trompeurs, ce qui accentue le fait qu'ils ne peuvent pas toujours réussir à rendre par écrit des vrais souvenirs. Face à ce constat, Sarraute réagit en usant d'un « langage minimaliste » et prouve que les mots ne sont pas toujours nécessaires pour communiquer²²⁵. Le portrait qu'elle dresse de son père dans *Enfance* est révélateur de cette idée dans la mesure où celui-ci n'est pas très expressif et parle très peu avec sa fille :

Je devais montrer un si total, si profond désespoir que tout à coup mon père, abandonnant cette réserve, cette distance qu'il montre toujours à mon égard, me serre dans ses bras plus fort qu'il ne m'avait jamais serrée, même autrefois... [...] Il me dit juste : « Va te coucher, ne t'en fais pas²²⁶... »

L'auteure met ici en avant le fait que cette démonstration d'affection de son père ne lui arrive que rarement, elle insiste ainsi sur la distance qui les sépare la plupart du temps. Cependant, le lien qui l'unit à ce dernier est bel est bien présent et ils n'ont pas besoin du langage pour le maintenir entre eux. L'auteure parle d'ailleurs d'un « lien invisible que rien n'a pu détruire²²⁷ » entre eux.

Les mots occupent donc une place importante dans l'écriture d'*Enfance* et cela malgré leur échec face à ce qu'ils doivent exprimer et le fait qu'ils ne soient pas toujours employés pour exprimer certaines choses. Sur ce dernier point, Sarraute rejoint Sand sur l'importance de l'implicite et du non-dit²²⁸. Cependant, cette première se distingue des deux autres auteurs quant à sa vision du langage. Là où Sand cherche à contourner les limites de ce dernier et où Loti cherche à le dépasser, Sarraute met en avant le fait que le vrai langage se situe en réalité « en deçà des mots²²⁹ ». C'est pour cela que ceux-ci occupent une place non négligeable dans sa réflexion, et cela même depuis son enfance. En effet, les mots sont plus que nécessaires à son écriture, en particulier lorsque l'auteure met par écrit son enfance puisqu'ils sont l'un des moteurs de ses souvenirs. Comme ils ne sont cependant pas suffisants, l'objectif de l'écrivaine n'est pas de trouver une

²²³ *Ibid.*, p. 216.

²²⁴ *Ibid.*, p. 210-211.

²²⁵ Dominique Denès, *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance, op. cit.*, p. 49.

²²⁶ Nathalie Sarraute, *Enfance, op. cit.*, p. 116.

²²⁷ *Ibid.*, p. 116.

²²⁸ Françoise Van Roey-Roux, « “ Enfance ” de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie », art. cité, p. 280.

²²⁹ Dominique Denès, *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance, op. cit.*, p. 49.

manière pour aller au-delà d'eux, mais plutôt de travailler sur le « sens souterrain » qu'ils recèlent²³⁰. Cela demande donc une lecture active, le lecteur ne peut se contenter de la face externe des mots, il doit creuser leurs sens. Celui-ci devient donc partie prenante de la construction du récit autobiographique dans la mesure où il doit y participer activement pour en dégager le sens. De nouveau, Nathalie Sarraute s'éloigne des sentiers battus et produit un récit qui appartient cependant toujours à l'écriture autobiographique. Tout comme Loti, les liens qu'elle établit entre enfant et adulte ancrent son discours dans la réalité. Il faut cependant rester critique face aux démarches de l'auteure dans la mesure où elle dénonce le pouvoir trompeur du langage et prouve qu'un faux souvenir peut facilement être fabriqué. Cela peut donc remettre en question la valeur autobiographique d'*Enfance*, un regard méfiant peut être porté sur tout ce qui y est dit. Est-ce un vrai souvenir ou essaie-t-elle de nous leurrer comme elle l'a déjà fait à l'école ? La question se pose, mais le fait que celle-ci adopte une attitude critique face à cela permet de douter du caractère falsifié de ses propos. La construction se situe donc ici au-delà et en deçà de son écriture, et non en elle-même. L'auteure doit construire en amont une écriture qui lui permette de véritablement se raconter elle-même et le lecteur doit reconstruire un à l'aval le sens qui se cache sous cette écriture. Les mots ont ainsi plusieurs facettes et Sarraute démontre l'importance de ne pas se fier uniquement à leurs parties visibles. L'échec de ceux-ci n'est donc pas total : il est possible d'ôter le voile qui les recouvre et de découvrir tous les sens qu'ils peuvent cacher. Le langage peut donc réussir, de manière détournée, à dépasser les difficultés qui lui sont inhérentes dans le cas de l'écriture du récit d'enfance autobiographique et rendre ainsi compte de la réalité des faits.

3.3 Les enjeux de la « belle enfance »

La mémoire et le langage ne sont pas les seules difficultés auxquelles les autobiographes peuvent se retrouver confrontés. Une troisième peut ainsi se présenter à eux : le risque de céder aux charmes de la « belle enfance ». C'est Nathalie Sarraute qui formule cette difficulté dans *Enfance* et celle-ci peut être appliquée à tous les récits autobiographiques d'enfance, même à ceux qui ont été produits avant que cette notion ne voie le jour de la sorte. Ainsi, c'est la voix critique de Sarraute qui met en avant ce concept :

²³⁰ *Ibid.*, p. 55.

- Ne te fâche pas, mais ne crois-tu pas que là, avec ces roucoulements, ces pépiements, 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...

- Oui, je me suis peut-être un peu laissée aller...

- Bien sûr, comment résister à tant de charme... à ces jolies sonorités... roucoulements... pépiements...

- Bon, tu as raison²³¹ ...

Cette tentation de la jolie formulation est donc grande et elle participe à la construction de ce que l'auteure formule quelques pages plus loin : les « beaux souvenirs d'enfance²³² ». La « belle enfance » n'est donc pas un concept qui vise uniquement à rassembler des images plaisantes et heureuses de cette période, c'est aussi une manière de raconter en enjolivant les faits. C'est donc ici que réside toute la problématique liée au récit d'enfance autobiographique. En effet, comme Sarraute l'évoque dans l'extrait précédent, la « belle enfance » est composée de morceaux préfabriqués. Ce sont les parents qui en sont la cause selon l'auteure : « Et 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 cotés²³³ ? » Ainsi, la « belle enfance » est un concept qui cherche à suivre les modèles d'écriture déjà établis, c'est une manière de raconter des choses convenables et convenablement. C'est en cela qu'elle constitue autant un danger qu'une difficulté à dépasser : y céder reviendrait à trahir l'authenticité dont doit faire preuve le récit d'enfance²³⁴. En effet, ce concept renvoie en réalité à une idéalisation et à une esthétisation de ce que devrait être l'enfance, la fiction et les (re)constructions y prennent donc une place importante ce qui exclurait ainsi les récits d'enfance qui y céderaient du genre autobiographique. La « belle enfance » problématise donc à la fois cette tension entre fiction et réalité et le risque de céder à la reconstruction fictionnalisée ou à la construction totalement inventée. Cela explique pourquoi *Enfance*, *Histoire de ma vie* et *Le Roman d'un Enfant* vont être ici analysés sous cet angle. En effet, « la belle enfance » constitue peut-être le plus grand défi des récits d'enfance car c'est elle qui risque d'ôter le plus radicalement le caractère autobiographique des trois œuvres.

²³¹ Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 20-21.

²³² *Ibid.*, p. 31.

²³³ *Ibid.*, p. 31.

²³⁴ Dominique Denès, *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance*, op. cit., p. 18.

Nathalie Sarraute est en position de pouvoir dégager ce concept dans *Enfance* dans la mesure où son recul d'adulte lui permet de constater qu'elle adoptait cette attitude du « beau discours » lorsqu'elle était enfant. Ainsi, l'épisode du devoir sur le premier chagrin évoqué dans le point précédent en est révélateur. L'auteure justifie cela en expliquant qu'elle aimait alors « ce qui était fixe, cernable, immuable²³⁵ », tant de notions qui entrent dans la définition qu'elle fait de la « belle enfance » et qui lui donnaient alors de la satisfaction. Cependant, elle dénonce et rejette désormais cette attitude dans son récit. Ainsi, dès qu'elle y cède quelque peu, sa voix critique la ramène à l'ordre comme cela a été exposé plus haut, c'est un danger duquel elle tente de s'éloigner comme elle le peut. Ce rejet des conventions ne peut cependant être total : certaines constantes, comme les *topoi* repris précédemment, sont inhérentes au récit d'enfance. Celles-ci ne permettent cependant pas d'exclure ce dernier du genre autobiographique dans la mesure où la norme est propre à chaque genre littéraire et que chaque auteur l'interprète et l'utilise comme il le souhaite. Ainsi, même les genres qui se revendiquent comme ne respectant pas une norme en suivent tout de même une : celle de ne pas en avoir. La norme est donc omniprésente et même Sarraute, qui cherche à s'éloigner de la tradition littéraire, la suit, comme nous l'avons vu avec la reprise de certains passages obligés au niveau de la thématique mais aussi avec l'apport de la psychanalyse dans son récit. D'une certaine manière, tous les récits d'enfance cèdent donc à la « belle enfance », mais c'est la façon dont ils y cèdent qui importe et qui peut les exclure ou non du genre autobiographique. Pour en revenir à Sarraute, son rejet de ce principe ne l'empêche pas de raconter certains souvenirs véritablement beaux et heureux. En effet, s'y refuser serait une manière de nier la réalité des faits. Ce n'est donc pas parce qu'elle s'empêche de tomber dans le piège des conventions qu'elle ne peut pas avoir vécu des beaux moments durant son enfance : « Voici enfin le moment attendu où je peux étaler le volume sur mon lit, l'ouvrir à l'endroit où j'ai été forcée d'abandonner... je m'y jette, je tombe... [...] C'est un moment de bonheur intense²³⁶... ». Le rejet de la « belle enfance » n'est donc pas un rejet des beaux souvenirs tant que ceux-ci sont véritables et non embellis par les artifices de la construction et de l'imagination, cela permet donc à *Enfance* de garder son statut d'autobiographie.

Sarraute est donc l'initiatrice de cette notion, mais cela n'empêche pas qu'elle existait déjà avant elle. Ainsi, ce risque est inhérent à tous les récits d'enfance même s'il n'a été formulé et

²³⁵ Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 214.

²³⁶ *Ibid.*, p. 266.

problématisé que tardivement. Dès lors, George Sand évoque déjà ce danger dans *Histoire de ma vie*, mais elle le met en rapport avec l'autobiographie au sens large et non avec le récit d'enfance en particulier, ce dernier n'étant pas encore tout à fait autonomisé à son époque : « Quand on s'habitue à parler de soi, on en vient facilement à se vanter, et cela, très involontairement sans doute, par une loi naturelle de l'esprit humain, qui ne peut s'empêcher d'embellir et d'élever l'objet de sa contemplation²³⁷. » Ce risque généralisé peut alors être mis en parallèle avec le concept de la « belle enfance » s'il est appliqué à cette période en particulier. En effet, l'autobiographe signale les tentations que représentent la vantardise et l'embellissement dans l'écriture de soi, cela peut donc être mis en relation avec l'idéalisation et l'esthétisation qu'entraîne la « belle enfance ». Sand adopte donc la même attitude que Sarraute lorsqu'elle expose et décrit cette tentation dangereuse, la conception même que cette première a de l'enfance peut donc également être interrogée et analysée aux prismes de la « belle enfance ». Ainsi, celle-ci décrit tout d'abord cette période comme « un âge si heureux » et comme un « âge d'or²³⁸ » avant d'ajouter au chapitre suivant que « l'enfance est bonne, candide, et les meilleurs êtres sont ceux qui gardent le plus ou qui perdent le moins de cette candeur et de cette sensibilité primitives²³⁹. » Cette vision de l'enfance peut donc être problématique dans la mesure où elle renvoie à une beauté et une bonté qui lui seraient alors inhérentes. Dès lors, comment ne pas la raconter en suivant les principes de la « belle enfance » ? La question se pose d'autant plus que Sand recourt au silence et à l'humour pour taire ou adoucir certaines douleurs et tristesses de son enfance. Cela lui permet donc de dresser un voile sur les parts d'ombre de sa vie qui ne correspondent pas à sa conception idéalisée, conforme et convenable de l'enfance. Si l'auteure suit ce principe, c'est pour répondre à ses objectifs d'universalisation et d'identification qu'elle poursuit dans son récit. Ceci permettrait donc d'avancer qu'elle a cédé aux charmes de la « belle enfance » dans les parties où elle traite de cette période. Cela retirerait par conséquent le statut purement autobiographique de ces passages, la norme prenant le dessus sur la réalité des faits. Cependant, cette vision doit être nuancée, le récit de Sand ne peut être considéré comme étant strictement fictionnel en ne se basant que sur cet élément. Ainsi, il est important de rappeler que la notion de Sarraute est propre à son époque et à sa conception de la littérature. Il est donc nécessaire de souligner que la « belle enfance » est un concept anachronique lorsqu'il est appliqué à *Histoire de ma vie*. Cette autobiographie s'inscrit donc dans une pensée différente qui

²³⁷ George Sand, *Histoire de ma vie*, op. cit., vol. 1, p. 46.

²³⁸ *Ibid.*, p. 141.

²³⁹ *Ibid.*, p. 162.

correspond aux critères de son époque, le genre n'a pas encore suffisamment évolué pour permettre à Sand de rejeter cette attitude. Cela permet donc de nuancer et de ne pas exclure du genre autobiographique l'œuvre de Sand. En effet, il serait discutable d'avancer indubitablement que l'auteure cède à la « belle enfance » alors que ce concept n'existait pas en tant que tel à son époque, même si elle en évoque déjà les risques de manière générale. Son récit garde donc son caractère autobiographique dans la mesure où l'auteure y porte un regard critique mais aussi car il évoque des faits de son enfance qui se sont réellement passés. Les transformations que ces derniers subissent par le biais de divers procédés d'écriture ne permettent pas de leur retirer leur part de vérité. Celle-ci est bel et bien présente et c'est au lecteur de travailler à la retrouver grâce à un regard critique et réflexif sur ce que qui est avancé en tenant compte de l'époque et de la pensée de Sand. La vérité exposée dans *Histoire de ma vie* est donc une vérité qui était valable à cette époque-là, le contexte d'écriture ne peut donc pas être nié lorsqu'on interroge le genre d'un texte. *Histoire de ma vie* répond ainsi aux exigences, aux objectifs et à la conception qui étaient alors validés socialement et littérairement.

Bien que Sand suive d'une certaine manière le principe de la « belle enfance », elle ne rejette pas l'idée que l'enfance ne soit pas uniquement composée de souvenirs heureux. Ainsi, nous avons vu que le fait qu'elle adoucisse certains faits par l'humour est en réalité une manière d'en révéler la tristesse voire même l'horreur. Le bonheur n'imprègne donc pas son récit d'enfance du début à la fin. La question des souvenirs malheureux doit donc être évoquée dans la mesure où ceux-ci ne constituent pas un critère d'exclusion de la « belle enfance » : relater un événement triste peut en fait être un leurre. Par exemple, l'épisode où Sarraute part vivre chez son père et arrête donc de voir sa mère est un événement qu'elle qualifie de « malheur²⁴⁰ ». Cette réalité est regrettable, mais elle n'est pas suffisante pour exclure la « belle enfance » de son récit. Ce qui l'exclut est la manière avec laquelle elle expose ce fait sans chercher à l'embellir ou à le minimiser :

C'est alors que la brave femme qui achevait mon déménagement s'est arrêtée devant moi [...] elle m'a regardée d'un air de grande pitié et elle a dit : « Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère. » [...] le « malheur » qui ne m'avait jamais approchée, jamais effleurée, s'est abattu sur moi. Cette femme le voit. Je suis dedans. Dans le malheur. Comme tous ceux qui n'ont pas de mère. Je n'en ai donc pas. C'est évident, je n'ai pas de mère²⁴¹.

²⁴⁰ Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 121.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 120-121.

Sarraute emploie ici des phrases courtes, elle dit qu'elle n'a pas de mère et le répète de plusieurs manières, mais elle n'en dit rien de plus. Cette réalité est exposée et aucun voile n'est employé pour la cacher ou l'idéaliser. C'est ceci qui permet de dire que l'auteure ne plonge ici pas dans la « belle enfance » et non pas le fait qu'elle raconte un événement malheureux. Il en va de même pour Pierre Loti. En effet, celui-ci évoque à de nombreuses reprises des images tristes de son enfance, il s'étonne par ailleurs de la proportion importante qu'elles occupent dans son récit :

Il est étrange que mon enfance si tendrement choyée m'ait surtout laissé des images tristes. Évidemment, ces tristesses étaient les très rares exceptions, et je vivais d'ordinaire dans l'insouciance gaie de tous les enfants ; mais sans doute, les jours de complète gaieté, précisément parce qu'ils étaient habituels, ne marquaient rien dans ma tête, et je ne les retrouve plus²⁴².

L'auteur souligne ici le contraste entre les images qu'il met en récit et l'impression générale qu'il a gardée de son enfance. La particularité de Loti est donc de revendiquer qu'il a eu une belle enfance dans les faits sans pour autant mettre par écrit une « belle enfance ». Bien que formulées de manière identique, ces deux notions sont donc à distinguer. En effet, l'enfance d'un écrivain peut avoir été heureuse sans que celui-ci ne l'idéalise dans un récit conforme du point de vue de la norme et de l'esthétique. À l'opposé, cette période peut avoir été malheureuse et correspondre tout de même aux critères de la « belle enfance » une fois mise en récit. Ce cas de figure a ainsi été illustré par Sand dans quelques cas particuliers, sans pour autant que les passages qui traitent de son enfance ne soient pas autobiographiques dans la mesure où elle n'en fait pas une généralité. La « belle enfance » est donc problématique et dangereuse : c'est en réalité un leurre, un simulacre. Dans les faits, elle ne peut exister car elle répond à une vision utopique de l'enfance ; l'enfance heureuse n'est qu'un mythe qui n'existe pas dans la réalité mais qui peut exister dans l'écriture. Il faut donc manier cette conception avec précaution et ne l'appliquer aux récits qu'après une mise en contexte de ces derniers, comme ce fut le cas d'*Histoire de ma vie*. La « belle enfance » représente donc une difficulté majeure mais elle ne constitue pas pour autant un défi insurmontable pour l'autobiographie.

²⁴² Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 77-78.

CONCLUSION(S)

Par définition, le récit d'enfance peut être le récit de l'oubli : les souvenirs ne sont conservés qu'un temps seulement dans la mémoire. Confrontés à cela, les autobiographes se retrouvent souvent démunis face aux procédés d'écriture « classiques ». En effet, ceux-ci ne sont pas suffisants et les contraignent dès lors à en trouver d'autres pour dépasser les nombreuses difficultés particulières et inhérentes au récit d'enfance. Cela n'est pas sans conséquence : à trop vouloir reproduire leur enfance par tous les moyens, les écrivains courent le risque de sortir du cadre de l'autobiographie. La problématique du genre du récit d'enfance a donc touché tous les niveaux d'analyse des œuvres de notre corpus : leurs objectifs poursuivis, leur forme et leur fond. Dans chaque partie, nous avons constaté que les questions de la construction et de la fiction initiées par le concept de la « belle enfance » resurgissent et remettent continuellement en cause le genre autobiographique duquel se prétendent les récits d'enfance. À travers nos différentes analyses et réflexions, nous avons pu nuancer notre problématique et ne pas exclure de manière catégorique le récit d'enfance de l'autobiographie malgré les détours possibles par la « belle enfance ».

Dans ce sens, il est donc tout à fait possible que certains passages racontés dans les récits d'enfance soient imprégnés d'une touche de fiction. Cependant, ceux-ci continuent d'appartenir au réel dans la mesure où les autobiographes qui cèdent à la fiction la pensent comme une réalité. Ainsi, lorsque Sand recourt à des témoignages et à des discours extérieurs pour raconter à la fois des faits qui la concernent mais aussi des éléments de contextualisation, elle postule que ceux-ci disent la vérité. De ce fait, si un élément fictif s'est glissé dans ces différentes sources externes, cela n'en reste pas moins mis au profit du réel. Dans le cas de Sarraute, la présence de la fiction dans son texte est volontaire. En effet, l'auteure démontre avec certains de ses souvenirs que la fiction peut se substituer au réel afin d'exposer les risques auxquels se retrouve confronté le récit d'enfance. L'écrivaine adopte donc une attitude critique et réflexive à ce sujet sans pour autant produire un ouvrage de fiction : elle expose les dangers et les tentations sans y céder. Sarraute suit ce même principe avec la question de la « belle enfance » qui peut causer un éventuel recours à la fiction pouvant être vue à certains moments comme plus esthétique et correcte que la réalité. Il en va de même pour la (re)construction de certains souvenirs. Ce phénomène, que nous retrouvons notamment dans les récits de Sand et de Loti, ne se présente pas comme une volonté des auteurs de nuire au caractère réel et autobiographique de leurs propos au profit d'une idéalisation et d'une

esthétisation de l'enfance. Au contraire, cela a pour but de conserver une attache avec leur vision du réel. En effet, l'enfance est une réalité devenue inaccessible, ce qui entraîne la tentative de reformer ce réel qui n'est plus et qui peut donc difficilement être saisi et fixé sur le papier. En plus de cela, l'écriture en elle-même est un acte de construction : chaque récit se construit autour d'un axe formel et thématique choisi par l'auteur. Le respect des conventions qui définit en partie la « belle enfance » ne peut ainsi pas être totalement évité. En effet, bien que la norme ne soit pas une vérité absolue, elle reste nécessaire. Dès lors, la reprise systématique de certains *topoi* ne signifie pas que les auteurs cèdent à la « belle enfance », ils suivent juste un modèle établi car il est inévitablement commun à tous. En effet, l'enfance est une étape de vie obligée, certaines scènes sont donc universelles. Cependant, nous avons vu que certains passages, *a priori* obligés, ne sont pas forcément toujours repris ; les écrivains restent libres de leurs choix et ne cèdent donc pas totalement au prestige de la « belle enfance ».

C'est donc la nature autobiographique du récit d'enfance qui est problématique et la cause de tant d'obstacles. En effet, ce qui fait du récit d'enfance une branche appartenant au large ensemble de l'autobiographie est notamment que l'auteur, le narrateur et le personnage forment une même entité. La problématique réside dans le fait que cette caractéristique est également ce qui remet en question cette appartenance : ces trois notions forment en réalité deux entités distinctes, l'adulte et l'enfant. Cela implique inexorablement une part de construction : les autobiographes ont vécu ce qu'ils racontent en même temps qu'ils ont oublié en partie cette période de vie car ils ne sont plus les enfants qu'ils étaient. Les souvenirs d'enfance deviennent dès lors inexorablement altérés dans la mesure où ils proviennent d'une mémoire d'adulte. C'est donc parce que ces souvenirs ne sont pas purs que le récit d'enfance ne peut pas l'être non plus. Les auteurs et leurs souvenirs sont ainsi confrontés aux limites de la mémoire, du langage et de l'écriture : ce sont ces mêmes limites qui empêchent l'autobiographie de s'épanouir pleinement dans le récit d'enfance. Cependant, nous avons vu que les auteurs cherchent des solutions face à cela, ils ne se laissent pas dépasser par les difficultés même quand ils échouent devant certains obstacles infranchissables. Ces possibles échecs n'entraînent pas pour autant que leur récit ne peut pas s'accomplir : l'autobiographie reste contenue dans leurs tentatives.

Il est donc nécessaire de revoir la conception que nous nous faisons du récit d'enfance : celui-ci ne peut répondre à une norme idéale et figée. En effet, chaque autobiographe fait varier

cette dernière, il prend ses distances avec celle-ci afin de dépasser les limites imposées par le genre. Cela ne peut cependant pas être considéré comme un critère d'exclusion définitive : ce sont les variations par rapport à la norme et les modifications que chacun y apporte qui permettent au genre d'évoluer et de s'adapter à chaque époque. Si le récit d'enfance était immuable, il n'aurait pas pu traverser les siècles. Le propre des genres littéraires est en effet que ceux-ci constituent le reflet de l'évolution des pensées et des mentalités. Un récit d'enfance ne peut donc avoir une définition figée, c'est d'ailleurs ce qui permet d'intégrer les œuvres du corpus dans le genre. Ainsi, la question du rejet de la fiction et de la construction fonde sa définition mais, au regard des différents éléments avancés, le recours à ces procédés n'implique pas pour autant que le récit ne soit plus autobiographique. La « belle enfance » est un risque auquel le récit d'enfance ne peut pas échapper totalement, il est donc nécessaire qu'elle entre dans sa définition sans pour autant qu'elle la définisse entièrement. Dès lors, si nous considérons la « belle enfance » comme un soutien à l'autobiographie et non comme une entrave, le récit d'enfance est un genre autobiographique dont la définition se caractérise par une série de tensions qui lui sont inhérentes. Le propos de ce mémoire dépasse donc le récit d'enfance en particulier et peut interroger ainsi chaque genre littéraire. Les grandes catégories établies au fil des siècles ne peuvent ainsi pas être considérées comme des ensembles exclusifs et figés. En effet, à l'image des sociétés, les genres littéraires doivent évoluer et s'ouvrir à ce qui les entourent ainsi qu'aux autres genres. Dans le cas contraire, ceux-ci sont voués à disparaître. Il est donc nécessaire que la littérature reste ouverte et tolérante envers les changements et les variations des codes préétablis. De ce fait, *Histoire de ma vie* tire sa force du genre historique, *Le Roman d'un enfant* souligne dès le titre l'ambiguïté des genres et enfin *Enfance* tient son principe d'un objet non littéraire : la psychanalyse. Le récit d'enfance illustre donc le fait que les genres littéraires peuvent s'interpénétrer et que le champ littéraire lui-même doit s'ouvrir aux autres s'il veut assurer sa pérennité.

BIBLIOGRAPHIE

1. SOURCES PRIMAIRES

a. Corpus d'étude

- LOTI Pierre, *Le Roman d'un enfant*, éd. Bruno Vercier, Paris, GF-Flammarion, 1988.
- SAND George, *Histoire de ma vie*, éd. Damien Zanone, Paris, GF-Flammarion, 2001, 2 vol.
- SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985.

b. Autre œuvre littéraire

- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, éd. Bernard Gagnebin, Paris, Librairie Générale Française, 1983, « Le livre de poche », 2 vol.

2. SOURCES SECONDAIRES

a. Ouvrages critiques sur l'autobiographie

- LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, « U2 », 1971.
- LEJEUNE Philippe, *Autogenèse. Les brouillons de soi*, 2, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 2013.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 1975.
- SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie : écritures de soi de langue française*, Paris, Champion, 2017.
- ZANONE Damien, *L'Autobiographie*, Paris, Ellipses, « Thèmes et études », 1996.

b. Ouvrages critiques sur le récit d'enfance

- CHEVALIER Anne et DORNIER Carole (dir.), *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003.

Dans cet ouvrage, ont été utilisés :

- CHEVALIER Anne, « La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XX^e siècle », p. 191-200.
- DIAZ Brigitte, « "L'enfance au féminin" : le récit d'enfance et ses modèles dans les autobiographies de femmes au XIX^e siècle », p. 161-176.
- DORNIER Carole, « L'enfance de l'homme de mérite au XVIII^e siècle : constitution d'un modèle », p. 49-62.
- HIMY-PIERI Laure, « Histoire d'enfances, histoire de l'enfance », p. 105-116.

- O'BEIRNE Emer, « Soi-même comme modèle : la trace du déjà-écrit dans *Enfance* de Nathalie Sarraute », p. 235-244.
- DUPONT-ESCARPIT Denise et POULOU Bernadette (dir.), *Le Récit d'enfance : enfance et écriture. Actes du colloque de NVL/CRALEJ*, Paris, Editions du Sorbier, 1993.

Dans cet ouvrage, ont été utilisés :

- CAUSSE Rolande, « Au creux des mots », p. 179-185.
- COLAS Bernard, « De la grande histoire à l'histoire individuelle. Témoignages réels et autobiographies simulées », p. 129-157.
- COUSSEAU Anne, « Enfance et modernité contemporaine : l'épreuve de l'oubli et du silence, ou le "parler mutique" », p. 251-262.
- ESCARPIT Denise, « Le récit d'enfance. Un classique de la littérature de jeunesse », p. 23-39.
- JULIET Charles, « Retour à l'enfance », p. 207-211.
- SCHAFFNER Alain (dir.), *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Arras, Artois presses université, 2005.

Dans cet ouvrage, ont été utilisés :

- DUPUY Valérie, « "Noter sans suite ni transition" : déconstruction et reconstruction du récit d'enfance chez France, Loti et Proust », p. 79-95.
- SCHAFFNER Alain, « Écrire l'enfance », p. 7-11.
- TISON Guillemette, « Le récit d'enfance : à (ne pas) mettre entre toutes les mains ? (1870-1900) », p. 33-48.

c. Ouvrages critiques sur Pierre Loti

- *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 1994, document mis en ligne le 19 juillet 2016 : <http://books.openedition.org/pur/33360>.

Dans cet ouvrage, ont été utilisés :

- LEGUILLON Rolande, « Loti et la peur du néant », p. 202-208.
- RIBIERE Noelle, « La recherche d'un temps immobile », p. 181-187.
- COSTIL Pierre, « Proust, Loti, Barrès », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1960, p. 211-234.
- DE TRAZ Robert, *Pierre Loti*, Paris, Hachette, 1948.
- VERCIER Bruno, « Le mythe du premier souvenir : Pierre Loti, Michel Leiris », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, 1975, p. 1029-1046.

d. Ouvrage critique sur George Sand

- BERNARD-GRIFFITHS Simone et DIAZ José-Luis (dir.), *Lire Histoire de ma vie de George Sand*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Cahiers romantiques », 2006.

Dans cet ouvrage, ont été utilisés :

- BOCHENEK-FRANCZAKOWA Regina, « L'épistolarité dans *Histoire de ma vie* », p. 127-141.
- CAILLET Vigor, « “Les sept châteaux du roi de Bohême” : l'art de la digression dans les deux premières parties d'*Histoire de ma vie* », p. 161-180.
- DIAZ José-Luis, « La vie comme œuvre », p. 363-381.
- JOUAN-WESTLUND Annie, « Étude de l'épigraphe d'*Histoire de ma vie* », p. 27-42.
- LAFORGUE Pierre, « Le Je dans *Histoire de ma vie* », p. 335-349.
- LEVET Marie-Cécile, « *Histoire de ma vie* de George Sand : humour et autobiographie », p. 297-309.
- PLANTÉ Christine, « “L'enfance ne passe pas pour tout le monde” : sur quelques aspects du récit d'enfance au féminin », p. 265-280.
- SZABÓ Anna, « *Histoire de ma vie* ou ce que silence veut dire », p. 77-92.

e. Ouvrages critiques sur Nathalie Sarraute

- BOULAGHZALATE Hamza, « Autobiographie et fiction. Le cas d'*Enfance* de Nathalie Sarraute », *Revue électronique de théorie de la littérature et de littérature comparée*, n°1, 2009, p. 133-148 : <http://www.452f.com/issue1/autobiographie-et-fiction-le-cas-d'enfance-de-nathalie-sarraute/>.
- DENÈS Dominique, *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance*, Paris, Ellipses, « Résonances », 1999.
- KELLER Deborah, « *Délicieusement imprécis* » : le motif de l'enfance dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, thèse de doctorat soutenue en 2011 à l'université de Zurich.
- LÉVI-VALENSI Jacqueline, « *Enfance* par Nathalie Sarraute », *Esprit*, Paris, 1983, p. 166-167.
- VAN ROEY-ROUX Françoise, « “ Enfance ” de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie », *Études littéraires*, n° 17, automne 1984, p. 273-282.

f. Dictionnaires de la langue française

- *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2015.
- *Trésor de la langue française informatisé*, ATILF - CNRS et Université de Lorraine : <http://atilf.atilf.fr/>.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	1
Introduction	3
Partie I. Pourquoi mettre son enfance par écrit ? Justifications et objectifs du récit d'enfance.....	7
1.1 Délimitation des concepts de « récit d'enfance » et d'« enfance » : point de vue théorique.....	7
1.2 Naissance et développement d'un sentiment d'enfance légitime et valorisé : point de vue historique.....	9
1.3 Pourquoi raconter son enfance ? Les objectifs poursuivis dans le récit d'enfance	10
1.3.1 Sand et son histoire personnelle comme un cas général et exemplaire.....	11
1.3.2 Loti et l'évocation de l'enfance pour se comprendre et survivre au temps.....	15
1.3.3 Sarraute et l'apport psychanalytique de son temps	19
Partie II. La mise en récit de l'enfance : méthodes	23
2.1 Différents types de narrations au service du récit.....	23
2.1.1 George Sand et l'examen historique de sa vie	23
2.1.2 Pierre Loti, les impressions et le roman	29
2.1.3 Nathalie Sarraute et le dialogue avec elle-même	34
2.2 Les <i>topoi</i> du récit d'enfance	38
2.2.1 Des <i>topoi</i> récurrents	41
2.2.2 Des <i>topoi</i> pas toujours évoqués.....	44
Partie III. Les difficultés de la mise en récit de l'enfance.....	47
3.1 Une mémoire paradoxale : la « mémoire de l'oubli »	47
3.1.1 Le parti pris de faire avec une mémoire labile : l'état lacunaire des souvenirs de Nathalie Sarraute	49
3.1.2 « Colmater » les souvenirs : la reconstruction <i>a posteriori</i> de Loti et de Sand.....	54
3.2 La mémoire face au langage et à l'écriture.....	60
3.2.1 Sand : le silence et l'humour au service de l'écriture exemplaire.....	62
3.2.2 Loti : les mots et les impressions pour dominer le temps	66

3.2.3	Sarraute et le sens souterrain des mots pour dépasser leur impossibilité.....	71
3.3	Les enjeux de la « belle enfance »	75
	Conclusion(s)	81
	Bibliographie.....	85

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial