

L'éveil à l'écriture : Beauvoir, Duras, Sarraute

An honor thesis for the Department of French

Yan Zhao

Tufts University, 2017

Remerciements

Je remercie *Professeure Claire Schub* pour sa patience, ses conseils et sa connaissance de mes trois écrivaines, et de la littérature française du vingtième siècle en générale. Le projet ne serait jamais réalisé sans ses suggestions et ses critiques de très grande valeur, qui m'ont aidé énormément à approfondir mes analyses. Je me souviens toujours du premier cours que j'ai suivi avec elle, qui marque l'origine de mon intérêt pour la littérature française du vingtième siècle.

Je remercie *Professeure Tracy Pearce*, qui est toujours prête à me soutenir et qui allume mon intérêt pour la littérature française. Mme Pearce est toujours une professeure très chère à moi pendant mes années à Tufts et elle est la meilleure conseillère pour mon plan académique ainsi que ma vie personnelle.

Je remercie les autres professeurs du Département du français, surtout *Professeure Zeina Hakim* et *Professeure Mona El Khoury*, dont passion pour la littérature m'a beaucoup inspiré. J'admire leur connaissance de la littérature française et je suis reconnaissante pour leur gentillesse et leur patience.

Je remercie *mes parents* pour leur amour, leur esprit ouvert et leur soutien moral inconditionnel. Ils s'efforcent toujours à me comprendre et à respecter mes choix.

Je remercie *Madame. et Monsieur D'Auzac*, qui m'avaient accueilli chaleureusement dans leur famille, qui m'avaient gâté par leur cuisine française authentique, et qui m'avaient fait apprendre l'essence de la culture française.

Je remercie *John K.*, qui me pousse à écrire cette thèse avec son accompagnement et son encouragement quotidien.

Je remercie *Ashley* pour son excellente cuisine, son amitié agréable, et son accompagnement déstressant.

Je remercie *Rui* pour son énergie inépuisable, son sens de l'humour et ses mots de gentillesse.

Je remercie *Xiaoyu* et *Eva*, qui m'encourage à finir ce projet exigeant malgré la distance entre nous.

Je remercie *Lei*, ma « petite sœur », qui me rappelle toujours l'importance d'être optimiste et d'aimer la vie.

Tables des matières

Introduction -----	4
Chapitre I	
<i>Mémoires d'une jeune fille rangée</i> : Le chemin vers la libération-----	12
Chapitre II	
<i>L'Amant</i> : Un désir ambiguë-----	33
Chapitre III	
<i>Enfance</i> : Un abri des traumatismes-----	50
Conclusion -----	68
Bibliographie -----	74

Introduction

Comment devient-on écrivain ?

Cette question m'intéresse vivement quand j'examine la vie des écrivaines. Il faut du courage et de la force pour être écrivain, surtout pour les femmes parce que l'écriture, c'est « réservé aux [...] grands hommes »¹. Cependant, la question est tellement intime et vague qu'il est presque impossible pour les lecteurs d'y donner une réponse. Heureusement, les textes autobiographiques des écrivains fournissent un aperçu sur leur choix d'écrire. Comme dans les projets autobiographiques il s'agit souvent des efforts de comprendre leur vie et les choix qu'ils ont fait, les écrivains cherchent les moments décisifs et présentent les souvenirs importants en examinant leur passé. Une analyse de leur description des origines de leur vocation littéraire donc devient pertinente. En effet, on peut considérer les textes autobiographiques comme un récit de vocation. Comme j'essaie d'expliquer leur choix de littérature face aux textes autobiographiques des écrivaines, la question qui m'intéresse le plus c'est la présentation de leur naissance comme écrivaine. D'où vient leur envie irrépessible d'écrire ? Comment justifient-elles leur décision d'écrire dans leurs textes autobiographiques ?

Pour répondre à ces questions, dans les chapitres suivants je vais examiner trois textes autobiographiques suivants écrits par des écrivaines françaises : *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, *L'Amant* de Marguerite Duras, et *Enfance* de Nathalie Sarraute. Nées pendant la même époque (Beauvoir en 1908, Duras en 1914 et Sarraute en 1900), les trois écrivaines sont parmi les écrivaines françaises les plus importantes du XX^e siècle et pendant la deuxième moitié de leur vie elles écrivent toutes sur leur enfance/adolescence. Elevée dans une famille bourgeoisie parisienne, Beauvoir, dès l'âge de cinquante ans, écrit quatre ouvrages sur sa

¹ Cixous, Hélène. "Le rire de la Méduse". *L'Arc*, vol.61, 1975. p.40

vie. Pourtant, dans cette étude, je ne me concentre que sur le premier volume, qui décrit les vingt et une premières années de l'écrivaine, jusqu'à sa rencontre avec Sartre. Duras, par contre, grandit avec sa mère et ses deux frères à Saïgon, une ville en Indochine française. Pendant sa vie elle écrit plusieurs œuvres avec des éléments autobiographiques, y compris *L'Amant*, *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant de la Chine du Nord*, mais dans cette étude on se focalise seulement sur *L'Amant* qu'écrivit Duras à l'âge de soixante-dix ans. Contrairement à la façon détaillée et complète dont Beauvoir raconte sa vie, Duras consacre cette œuvre autobiographique principalement à l'histoire de la liaison amoureuse qu'elle a eu avec un homme chinois à l'âge de quinze ans et demie avec l'entrelacement de la vie en Indochine et des relations familiales. Sarraute écrit *Enfance* quand elle a quatre-vingt-trois ans et interrompt son récit avant son adolescence ; cette période de sa vie est déchirée entre les deux familles de ses parents divorcés et entre la Russie et la France. Malgré une disparité dans leurs origines et leurs expériences, elles parlent toutes de leur naissance comme écrivaine d'une façon soit explicite soit implicite dans leurs textes autobiographiques. Cependant, avant d'étudier comment elles décident d'être écrivaine, il faut d'abord noter une divergence entre les trois textes à propos du genre littéraire.

Mémoires d'une jeune fille rangée et *Enfance* sont considérés comme des récits autobiographiques tandis que *L'Amant* est un roman avec des éléments autobiographiques. Pour justifier cette classification, il faut avoir une définition de l'autobiographie. Selon Lejeune dans *Le pacte autobiographique*, une autobiographie est un :

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.²

² Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, Paris, 1975. p.14

Suite à cette définition, Lejeune souligne l'exigence d'une présence de l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage « pour qu'il y ait autobiographie »³. Pour l'autobiographie à la première personne (je), on peut arriver à l'équation narrateur = personnage⁴. Puis, pour établir un lien entre l'auteur et le narrateur-personnage, un pacte autobiographique est nécessaire : bien qu'il existe une variété de formes du pacte, « elles manifestent l'intention d'honorer [la signature de l'auteur] »⁵. Donc même dans l'absence d'un pacte explicite, où l'auteur lui-même affirme un lien entre lui et le narrateur soit dans le titre soit dans les premières pages du texte, le rapport entre auteur et narrateur-personnage peut être établie « de manière patente »⁶ : si le nom donné au narrateur-personnage correspond au nom de l'auteur qui apparaît sur la couverture, on peut lier l'identité de l'auteur à celle du narrateur-personnage.

Ainsi, bien que Beauvoir ait nommé son récit *Mémoires d'une jeune fille rangée*, ce récit fait partie des autobiographies ou des récits autobiographiques comme le sujet principal est « la vie individuelle, la genèse de la personnalité »⁷ de Simone de Beauvoir au lieu de l'histoire sociale ou politique de celle-ci. En donnant au narrateur-personnage son propre nom « Simone », Beauvoir crée un lien entre l'identité de l'auteur et celle du personnage principal et atteste l'authenticité du récit. De façon similaire, Sarraute présente la petite fille dans *Enfance* en utilisant le nom Natacha Tcherniak et d'après ses données biographiques, on peut être assuré que Natacha Tcherniak est le nom donné à Sarraute quand elle est née. On sait en conséquence que l'histoire de Natacha répond au critère du récit autobiographique. *L'Amant* cependant reste un roman autobiographique. Selon Lejeune, il y a une division nette entre le roman autobiographique et l'autobiographie : le roman

³ *Ibid.* p.15

⁴ *Ibid.* p.16

⁵ *Ibid.* p.27

⁶ *Ibid.* p.27

⁷ *Ibid.* p.15

autobiographique englobe « des récits personnels » mais il peut également comporter « des récits impersonnels » tandis que pour l'autobiographie, « c'est tout ou rien »⁸. Autrement dit, le roman autobiographique peut contenir dans une certaine mesure des éléments fictifs mais pour se qualifier comme autobiographie, le récit ne devrait que raconter la vérité. De plus, non seulement dans *L'Amant* on n'arrive pas à trouver un pacte autobiographique explicite, mais aussi le nom du personnage n'est jamais donné. Selon les données biographiques de Duras on peut soupçonner la ressemblance entre le narrateur-personnage et l'auteur ; pourtant, comme Duras choisit de ne pas confirmer le lien, *L'Amant* entre dans la catégorie du « roman autobiographique » malgré les similarités entre l'expérience vécue par le personnage et celle de Duras.

Même si *L'Amant* n'est considéré qu'un roman basé sur des éléments autobiographiques, je l'inclus dans cette étude non seulement parce que Duras est une figure indispensable dans le domaine littéraire du siècle mais aussi parce que l'autobiographie n'est pas un genre pur : le mélange d'éléments fictifs dans les récits autobiographiques est tentant pour les écrivains. En effet, la frontière nette entre le roman et le récit autobiographique et la conception de l'autobiographie proposées par Lejeune deviennent peu pertinentes concernant les trois textes autobiographiques que je vais examiner ci-dessous. D'abord, les auteurs examinés par Lejeune dans *Le pacte autobiographique* sont tous des hommes écrivains : la spécificité de l'écriture féminine (s'il y a une différence) donc n'est pas considérée. En second lieu, est-il possible de dire toute la vérité et rien que la vérité, comme le suggère Lejeune dans la phrase « L'autobiographie [...], c'est tout ou rien »⁹ ? Hewitt, dans son ouvrage *Autobiographical tightropes*, fait allusion à ce problème de l'autobiographie comme genre littéraire. Dans la seconde moitié du XX^e siècle on voit une

⁸ *Ibid.* p.25

⁹ *Ibid.* p.25

évolution dans la conception de l'autobiographie. Hewitt affirme ce changement en notant le flou entre récit fictif et récit personnel :

[...] Language in this perspective is a tool to represent faithfully the already extant self and past life. In the second half of the twentieth century, this conception of autobiography has, of course, radically changed [...]: the "individual's" autonomy, with its concomitant social and linguistic authority, has been seriously eroded. The text now creates the fictions of a "self" rather than the reverse.¹⁰

Ensuite, Hewitt propose de voir l'autobiographie comme non seulement « an intertextual negotiation with traditional and avant-garde notions of the formal genre » mais aussi « a personal, life-writing whose referential effects remain persistent if problematic »¹¹. Dans son étude de cinq écrivaines françaises et francophones (y compris mes trois écrivaines), elle met l'accent sur le côté créatif de l'autobiographie : la quête de l'identité textuelle est effectuée à travers l'utilisation d'un élément fictif¹², et cet élément étranger que l'auteur approprie devient le soutien clé du texte autobiographique¹³. Comme ce que le titre suggère, Hewitt considère que l'action d'écrire sur soi-même ressemble à la marche sur une corde raide : les auteurs se balancent avec précaution entre la vérité et la fiction et donc l'autobiographie devient une création plutôt qu'une représentation.

Cela dit, même si *L'Amant* n'appartient pas au genre du récit autobiographique, cette différence du genre littéraire devient sans importance dans cette étude à cause d'un flou entre récit fictif et récit personnel. D'ailleurs, comme mon étude se concentre sur la justification de leur vocation littéraire dans le texte, la question de dans quelles mesures le texte représente la vérité devient hors de propos. *L'Amant* montre une façon fascinante de parler du choix d'écrire et donc cette œuvre de Duras est sans doute intéressante à examiner de près.

¹⁰ Hewitt, Leah D. *Autobiographical Tightropes: Simone De Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig, and Maryse Condé*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1990. p.3

¹¹ *Ibid.* p.4

¹² *Ibid.* p.194

¹³ *Ibid.* p.200

Dans cette étude, je voudrais déchiffrer l'origine de leur vocation littéraire en utilisant les textes autobiographiques de ces trois écrivaines comme preuves. Toutes les trois ont marqué leur attitude dans leur jeunesse vis-à-vis d'une vocation littéraire : Simone à l'âge de quinze ans déclare avec conviction qu'elle voudrait « être un auteur célèbre »¹⁴ plus tard. D'une certitude équivalente, la jeune narratrice chez Duras de quinze ans et demi annonce à sa mère sa volonté d'écrire : « Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère : ce que je veux c'est ça, écrire. »¹⁵. Par contre Sarraute, en repensant à son enfance, indique que « l'idée ne [lui] vient jamais de devenir un écrivain »¹⁶ ; cette affirmation crée une contradiction dans le texte étant donné sa future vocation d'écrivain et le nombre d'épisodes où elle parle de son écriture scolaire. Toutefois, comme tant d'éléments familiales ou sociales peuvent manifester à cette naissance d'écrivain, je ne me focalise que sur deux éléments principaux qui traversent les trois textes : l'oppression et l'isolement. Toutes les trois écrivaines sont opprimées de manières différentes dans leur enfance/adolescence et elles mentionnent toutes leur état d'être isolée soit émotionnellement soit intellectuellement. Donc la question se pose : comment l'oppression et l'isolement fonctionnent-ils dans leur décision d'écrire ?

Chez chacune des trois écrivaines l'oppression vient d'une origine différente : l'oppression chez Simone est déjà impliquée dans le titre « *Mémoires d'une jeune fille rangée* » : jusqu'à son abandon de sa foi religieuse, elle souffre de la rigidité du catholicisme et du contrôle total de sa mère. Sa décision d'écrire est prise simultanément avec sa perte de sa foi religieuse ; on a l'impression que pour elle son choix d'être écrivaine sert de substitut de la religion catholique dans sa vie. De plus, son milieu social lui impose des contraintes qui rendent son rêve de devenir femme de lettres difficile à réaliser. Pour la jeune narratrice chez Duras, la source de l'oppression vient

¹⁴ Beauvoir, Simone d. *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Gallimard, Paris, 1958. p.186

¹⁵ Duras, Marguerite. *L'Amant*. Editions de minuit, Paris, 1984. p.29

¹⁶ Sarraute, Nathalie. *Enfance*. Gallimard, Paris, 1983. p.216

d'une famille dysfonctionnée et pauvre. Comme sa mère envisage une bonne agrégation de mathématiques pour sa fille, cette décision d'écrire des romans représente une révolte contre la mère. De son côté, dans *Enfance* Natacha subit une oppression émotionnelle, qui vient de la réticence de son père d'exprimer l'amour ainsi que la tyrannie et la froideur de sa mère : sa mère montre une indifférence envers sa fille mais attend une obéissance ainsi qu'un dévouement total. De plus, sa belle-mère essaie toujours de l'exclure de sa famille. Malgré sa déclaration de n'avoir jamais pensé à une vocation littéraire, Natacha considère l'écriture scolaire comme un refuge et les dictées lui fournissent un sens de sécurité et d'assurance qu'elle n'arrive pas à trouver ni chez sa mère ni chez son père et sa belle-mère.

Tandis que l'écriture sert de façon de réagir contre l'oppression qu'elles subissent, la relation entre l'isolement et la décision d'écrire est plus ambiguë. Parfois l'état d'être seul représente la condition préalable d'écrire et parfois l'écriture ressemble à une solution pour les sauver de leur isolement. Chez toutes les trois écrivaines on peut remarquer une âme isolée : Simone se sent séparée intellectuellement des autres bourgeois autour d'elle parce qu'elle rejette les valeurs courantes dans la société bourgeoise ; la narratrice chez Duras est isolée à l'école à cause de sa liaison amoureuse et la couleur de sa peau la rend différente des indigènes ; enfant exclue par les familles de ses deux parents, Natacha a du mal à trouver sa propre « maison », un abri stable où elle se sent en sécurité. Toutefois, tandis qu'on peut voir que Beauvoir et Duras se sentent parfois fières de leur isolement, l'isolement provoque la souffrance et un sens d'insécurité pour Natacha.

Cette étude s'organise en trois chapitres : pour chaque texte, je vais d'abord présenter les origines et les effets de l'oppression et l'isolement de l'écrivaine, suite à une analyse sur comment les deux éléments fonctionnent dans leur décision d'écrire. Dans le premier chapitre, je considère

la décision d'écrire de Simone comme une conversion à une nouvelle religion, qui sert à dissiper sa douleur provoquée par l'abandon de sa foi en Dieu. Grâce à l'écriture, elle s'affranchit des contraintes familiales et trouve une façon de lutter contre sa solitude. Ensuite, je suppose que l'écriture pour la narratrice chez Duras est une manifestation de son oppression ; à travers l'ambiguïté et le non-dit dans son texte, elle montre sa souffrance. Comme Duras met plus d'accent sur sa liaison amoureuse et parle très peu de sa décision d'écrire, je consulte un texte supplémentaire de Duras, *Ecrire*, où elle parle du besoin et de la manière d'écrire. Dans la dernière partie, j'affirme que l'écriture scolaire ressemble à un remède pour Natacha : l'écriture scolaire lui donne une assurance ainsi qu'une liberté. Cependant, je souligne les contre-indications présentes chez Sarraute au sujet de l'écriture et les implications de ces contradictions.

Malgré leurs origines diverses et leurs expériences variés, toutes les trois écrivaines choisissent la vocation littéraire face à l'oppression et la solitude ; cependant, les deux forces se manifestent différemment dans ce choix d'écrire. Un point commun partagé par elles, c'est que l'écriture ressemble à une solution pour leur malaise. Ainsi, une nouvelle question est soulevée : est-ce que l'écriture sert de solution valable pour elles ? Autrement dit, sont-elles réellement libérées grâce à l'écriture ? Une réponse possible pour cette question est impliquée dans les façons dont elles racontent leur vie. Donc à la fin de chaque chapitre, je vais également parler de l'efficacité de ce choix d'écrire à réduire leur souffrance associée avec l'oppression et l'isolement. Je crois qu'il est important de comprendre leur décision d'écrire ainsi que l'implication de ce choix : cette étude nous permet de mieux comprendre les formes ainsi que les thèmes persistants dans leur écriture.

Chapitre I Mémoires d'une jeune fille rangée : Le chemin vers la libération

Dans le premier volume de son œuvre autobiographique, Beauvoir écrit sur les vingt-et-une premières années de sa vie et présente une métamorphose d'une fille obéissante en une jeune femme intellectuelle. Comme Beauvoir décrit son enfance/adolescence d'une façon chronologique, logique et toutes les expériences qu'elle raconte trouvent leur place dans la formation de son identité, on peut apercevoir un chemin clair vers son affranchissement de contraintes variées. Commençant comme l'enfant pieuse opprimée par le système familial, Simone rejette les idées imposées sur elle par la famille et par la société bourgeoise et patriarcale après une prise de conscience et se trouve seule sur le champ de bataille. A l'âge de quinze ans elle déclare déjà sa volonté d'être un auteur célèbre. Ce choix d'écrire représente non seulement une compensation pour sa perte de foi, mais aussi une réaction directe à l'idéologie familiale oppressive ainsi qu'un soulagement pour son isolement.

La fille rangée

« *Pendant plusieurs années, je me fis le docile reflet de mes parents.* » (44)

Comme suggéré par le titre du récit, Beauvoir se considère comme une fille rangée dans son enfance/adolescence. Déjà, le mot « rangée » implique une soumission aux disciplines. Pour Simone, les disciplines qui dominant sa jeunesse viennent d'origines différentes. En tant que bourgeoise catholique, elle se trouve étouffée par son environnement, surtout par son environnement familial. La religion et la société bourgeoise lui imposent des limites et ces oppressions représentent la condition sine qua non de son choix d'être femme intellectuelle, ce qui signifie dans un sens sa libération des chaînes familiales et sociales.

Dans *Le deuxième sexe*, Beauvoir dénonce les effets négatifs sur le sexe féminin de la religion et la société pendant la formation des filles. La religion, selon elle, ressemble au « mirage de transcendance » qui est souvent utilisé « quand on condamne un sexe ». La petite fille « trouve son salut » dans le regard de Dieu qui « transcende sa transcendance » en humiliant le garçon, qui « la métamorphose en une sœur des anges » et qui « annule le privilège du pénis ». Selon Beauvoir, la psychanalyse révèle que chez la fille il existe le désir d'une castration ; comme la religion répond à son envie d'une castration, la religion lui fait croire que « il n'est pas besoin de rien faire pour sauver son âme et il suffit de vivre sans désobéir »¹⁷. En même temps, elle dépeint comment la société incite les filles à se couler dans le moule d'un être féminin :

[...] on lui choisit des livres et des jeux qui l'initient à sa destinée, on lui déverse dans les oreilles les trésors de la sagesse féminine, on lui propose des vertus féminines, on lui enseigne la cuisine, la couture, le ménage en même temps que la toilette, le charme, la pudeur ; on l'habille avec des vêtements inconfortables et précieux dont il lui faut être soigneuse, on la coiffe de façon compliquée, on lui impose des règles de maintien [...].¹⁸

Autrement dit, la société forme les filles pour qu'elles s'adaptent à un destin féminin, et ainsi limite leurs possibilités du développement comme individu.

Comme Beauvoir n'écrit pas *Le deuxième sexe* sans être inspirée par ses propres expériences vécues, on peut donc trouver les mêmes types d'oppression dans le milieu familial de Simone. Sans aucun doute la religion et sa mère croyante font grande partie de cette oppression. En effet, il est presque impossible de séparer les deux concernant leur influence sur Simone. Dans le passage biographique que Beauvoir écrit au sujet de sa mère, elle interprète que la rigidité de la mère est directement associée avec sa foi. Françoise, ayant souffert de la froideur de ses parents pendant son enfance et son adolescence, « [trouve] des consolations dans la chaleureuse estime

¹⁷ Beauvoir, Simone d. *Le deuxième sexe II : L'expérience vécue*. Gallimard, Paris, 1976. pp.508-9

¹⁸ *Ibid.* p.31

dont l'entourèrent les religieuses » et « se [jette] dans l'étude et dans la dévotion » (52). Elle continue cet enthousiasme pour la religion et même introduit ses deux filles au monde du catholicisme où il faut « contrôler le langage [...] censurer [les] désirs [...] dire et faire exactement ce qui devait être dit et fait » (57). Dans ce régime religieux, Simone joue le rôle de l'enfant pieuse et obéissante non seulement dans la famille mais aussi aux Cours Désir, une école catholique où Simone reçoit son éducation malgré le nom ironique. La religion devient une partie indispensable de sa vie.

Cependant l'oppression maternelle se manifeste d'une autre manière que la religion. On peut remarquer que la mère de Simone exerce une autorité totale sur Simone et sa sœur. Selon Beauvoir, sa mère est tellement consciente de ses responsabilités comme « éducatrice » qu'elle surveille Simone d'une manière omniprésente :

Elle me conduisait elle-même au cours, assistait à mes classes, contrôlait devoirs et leçons ; elle apprit l'anglais et commença d'étudier le latin pour me suivre. Elle dirigeait mes lectures, m'emmenait à la messe et au salut ; nous faisons en commun, elle, ma sœur et moi, nos prières du matin et du soir. A tout instant, jusque dans le secret de mon cœur, elle était mon témoin, et je ne faisais guère de différence entre son regard et celui de Dieu. (54)

A part cette omniprésence de la mère, on peut noter la confusion de Simone par rapport au rôle de la mère et celui de Dieu. Pour la petite Simone, cette volonté de se soumettre à Dieu accompagne le désir ardent de faire plaisir à la mère. En effet, le contrôle de Françoise sur Simone et sa sœur n'est pas limité aux disciplines religieuses ; la mère impose une sorte de dictature sur ses filles comme si elles étaient des objets qui lui appartiennent. On voit dans l'extrait au-dessus une tendance chez la mère de s'installer dans l'esprit de ses filles et les surveiller. Cette oppression presque ridicule est aussi révélée dans *Une mort très douce*, un récit autobiographique de Beauvoir consacrée à la mort de sa mère. Non seulement Françoise « collait l'oreille au mur » pour espionner

les conversations de ses filles, mais aussi elle voulait être incluse dans toutes leurs distractions¹⁹. Toutefois, la petite Simone, avec un « besoin [du] sourire [de sa mère] » (12), accepte cette dictature avec bonne volonté. Pendant son enfance elle s'efforce toujours à plaire sa mère ; il faut attendre le début de son adolescence pour que elle se rende compte de l'arbitraire de sa mère.

Cette crainte du mécontentement de la mère est tout à fait naturelle chez les enfants. Dans l'enfance de Simone on voit un lien très fort entre elle et sa mère. Pour la fille, elle a l'envie d'imiter la piété et la vertu de la mère et la satisfaction de la mère devient sa raison d'être. De plus, le fait que le père de Simone ne s'occupe que de son développement intellectuel renforce ce besoin de l'approbation de la mère ; tandis que le reproche du père l'affecte peu, l'irritation de la mère « [met] en jeu [sa] sécurité » (54-55). En même temps, la mère s'identifie à la fille et lui « [attribue] les plus hautes qualités intellectuelles et morales »²⁰. Beauvoir, repensant à la relation qu'elle a eue avec sa mère pendant ses premières années, en conclut qu'elles existent dans « une sorte de symbiose » (56). Autrement dit, le rôle de la mère comme éducatrice est réalisé seulement si Simone joue le rôle de la fille rangée.

Si d'une certaine façon pour Simone sa mère ressemble à l'incarnation de la religion et de l'autorité qui limite les comportements de Simone dans son enfance, le père représente les idées associées avec la bourgeoisie qui conditionne son développement comme femme intellectuelle dans son adolescence. On peut également dire que son obéissance à sa mère signifie un instinct enfantin tandis que son envie d'attirer l'affection du père vient du désir de fasciner et séduire le sexe opposé. Simone dans son enfance est toujours obsédée de l'idée d'être l'enfant favori et elle croit que sa sœur est inférieure à elle. Quand elle décrit les photos de famille au tout début du texte, elle se dépeint comme le petit chaperon rouge qui se sent plus « intéressante » que sa sœur, qui

¹⁹ Beauvoir, Simone d. *Une mort très douce*. Gallimard, Paris, 1964. p.47

²⁰ *Ibid.* p.41

reste encore un bébé dans le berceau. Toril Moi, dans son texte sur Simone de Beauvoir, met en question cette idée d'être plus intéressante :

But interesting to whom? It is impossible to be *absolutely* interesting; one is always interesting *to* somebody. Who decides whether Simone is interesting or not? Even in the passage studied here her belief in her charm comes across as the effect of encouragement from some other source. Who, then, is Simone de Beauvoir trying to charm? If we are to take the allusion to Little Red Riding Hood seriously, it has to be the wolf.²¹

Ainsi Moi conclut que l'utilisation de ce conte de fées insinue une obligation de faire plaisir aux hommes²². En même temps, on peut aussi considérer cette envie de fasciner le père comme un instinct chez les petites filles. Carl Jung dans son œuvre *The Theory of Psychoanalysis* propose le terme « le complexe d'Electre » : tandis que les petits garçons dans le complexe d'Œdipe possèdent l'envie de tuer le père et d'épouser la mère, les petites filles subissent une expérience similaire dans lequel la jalousie envers la mère accompagne un développement de l'affection pour le père²³. En effet, on peut trouver chez Simone les correspondances avec ce complexe jusqu'à la disparition de ses parents du texte : à un certain moment elle devient jalouse de sa mère « à cause de la place qu'elle [occupe] dans le cœur de [son] père » et elle déclare qu'« [elle n'imagine] pas qu'il [existe] un homme aussi intelligent que lui » (141).

Ainsi le conflit se produit quand Simone se rend compte du décalage entre l'image idéale que son père détient pour le sexe féminin et son image d'elle-même. Pendant son enfance, Simone a gagné l'affection de son père par son intelligence mais un processus d'« enlaidissement » qui accompagne sa puberté déçoit son père. Tout d'un coup, Simone découvre qu'elle ne peut pas

²¹ Moi, Toril. *Simone de Beauvoir: The making of an intellectual woman*. Blackwell, Cambridge USA & Oxford UK, 1994. p.21

²² *Ibid.* p.21

²³ Jung, Carl Gustav. *The Theory of Psychoanalysis*. No.19. Journal of nervous and mental disease publishing Company, 1915. pp.67-9

attirer son père seulement avec son intelligence. Son père déplace plutôt son intérêt sur la sœur cadette, qui, selon Moi, est plus belle et plus féminine de manière conventionnelle. Beauvoir admet qu'elle souffre de ce rapprochement de son père et sa sœur. Plus tard, son père va détester le succès que Simone obtient dans ses études. Dans l'esprit du père, « la place de la femme est au foyer et dans les salons » (231). Comme dans la classe bourgeoise il est considéré « incongru » pour les jeunes filles de poursuivre les études supérieures et de prendre un métier, le père voit le succès scolaire de Simone comme indication de sa faillite. La misogynie chez le père atteint le plus haut niveau quand il exprime avec regret que « Quel dommage que Simone ne soit pas un garçon : elle aurait fait Polytechnique ! » (233). Pour le père, Simone deviendrait la gloire de la famille si elle était un garçon. En tant que fille intellectuelle, Simone lui rappelle son échec et avec amertume il envisage le futur de sa fille : elle ne serait jamais « une dame », ce qui représente le futur le plus usuel pour les filles d'un « père bourgeois ».

A ce moment-là, Simone a peut-être réalisé les limites que la société bourgeoise impose sur le destin des femmes. On voit l'autre côté du titre : à part « rangée », Simone est aussi une fille. Cependant, on constate des contradictions ainsi qu'une ambivalence sur le sujet de son sexe chez Beauvoir. D'un côté elle déclare avec fermeté que « je ressentis vivement mon enfance, jamais ma féminité », même « mon sexe m'assurait la prééminence » (75), et plus tard, « je ne regrettais certes pas d'être une femme ; j'en tirais au contraire de grandes satisfactions » (389). D'un autre côté elle raconte des histoires qui montrent l'injustice qu'elle subit à cause de son sexe. De plus, dans le passage où Simone, en entrant dans son adolescence, dénonce « la monotonie de l'existence adulte » (138), il est évident que le destin de « ménagère » auquel elle fait référence, c'est le destin pour les femmes (puis elle se rend compte de cette monotonie en aidant sa mère à faire la vaisselle). Mais elle ne précise pas que ce destin dont elle a peur est associé avec son sexe. En fait, elle affirme

que « l'avenir [s'était] ouvert aussi largement [qu'aux étudiants mâles] ; ils ne détenaient aucun avantage » (389), impliquant que son sexe ne lui impose jamais d'injustice. Pourquoi ces contradictions, ou plutôt, cette réticence d'admettre les limites imposées vis-à-vis de son sexe ? Selon Moi, « Beauvoir's uncompromising refusal of any notion of a female nature or essence is succinctly summed up in her famous statement 'One is not born a woman; one becomes one' »²⁴. Concernant sa position comme féministe et existentialiste, Beauvoir se voit contrainte de ne pas insinuer les inégalités entre le sexe féminin et masculin. Par conséquent, elle blâme l'essentialisme ancré dans son éducation familiale (surtout les idées de son père) et la société bourgeoise pour les restrictions qu'elle voit dans son développement comme femme intellectuelle.

En somme, l'oppression chez la petite Simone vient surtout des contraintes familiales ; ses parents représentent les deux forces principales qui l'étouffent dans sa formation. Catholique croyante et pieuse, la mère contrôle le corps, les pensées et le comportement à travers une surveillance totale des lectures, des lettres et des études de Simone. Et le père bourgeois s'oppose au souhait de Simone de rentrer dans le milieu académique. Ensuite en doutant l'autorité infaillible de ses parents, Simone rejette le contrôle de ses parents ainsi que leurs idéologies. L'abandon de la foi et le refus de la bourgeoisie n'arrivent qu'après ses révoltes contre ses parents et les deux actions de rejeter la rend seule. Ainsi Simone se trouve dans l'isolement, ce qui est parfois considérée chez elle comme une bénédiction et parfois une condamnation.

Il est intéressant que Zaza, la meilleure amie de la jeune Simone et l'autre fille rangée dans le texte, souffre aussi des mêmes contraintes religieuses et sociales. On peut noter que les deux se ressemblent, mais elles ont des destins opposés. Simone est en train de se libérer tandis que Zaza,

²⁴ Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Routledge, London and New York, 2002. p.90

qui apparaît plus rebelle au début, devient de plus en plus opprimée tout au long du livre. Leah Hewitt commente sur cet échange de rôles :

As the narrative of the *Memoirs* progresses, however, the two girls gradually exchange roles in the sense that Simone becomes more openly rebellious whereas Zaza embodies “the dutiful daughter” [...] Zaza’s situation forcefully embodies the problems of growing up female in the French middle class [...] The displacement of a typically feminine dilemma—that of the dutiful daughter—from Simone to Zaza is crucial in the *Memoirs*.²⁵

Hewitt propose donc que Zaza prend le rôle de la fille rangée de Simone. Subissant l’oppression familiale et sociale semblable à celle de Simone, Zaza ne va pas survivre. Sa mort insinue la mort symbolique de la Simone rangée et comme Beauvoir finit le premier volume de son récit avec la phrase « j’ai pensé longtemps que j’avais payé ma liberté de sa mort » (473), cette tragédie souligne le début d’un nouvel épisode dans la vie de Simone. A certains égards, la souffrance de Zaza représente la manifestation des oppressions sur les deux filles rangées et à travers la mort de Zaza, Beauvoir dénonce encore une fois la société bourgeoise.

L’adolescente isolée

« *Je suis seule. On est toujours seul. Je serai toujours seule.* » (247)

Suivant ses rejets de la religion et de la bourgeoisie, Simone ressent le poids écrasant de son isolement. Cette solitude intellectuelle, cependant, a deux côtés chez Simone : son aliénation dans sa famille et son milieu social lui fait de la peine mais elle la considère également comme un signe de son unicité. La première fois que l’idée d’être seule lui arrive, c’est directement après sa perte de la foi. Beauvoir écrit :

²⁵Hewitt, Leah D. *Autobiographical Tightropes: Simone De Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig, and Maryse Condé*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1990. p.35

Seule : pour la première fois je comprenais le sens terrible de ce mot.
Seule : sans témoin, sans interlocuteur, sans recours. Mon souffle dans ma poitrine, mon sang dans mes veines, et ce remue-ménage dans ma tête, cela n'existait pour personne. (182)

La solitude dont Simone parle représente plutôt la condition humaine. Avant d'abandonner sa religion elle sent toujours le regard de Dieu ; à ce moment-là elle se rend compte qu'elle n'existe que pour elle-même. Au lieu de dire qu'elle a peur d'être seule, on peut aussi proposer que Simone soit accablée par sa liberté. Désormais il n'y a plus d'autorité divine au-dessus ; son existence ne dépend que d'elle-même.

A part le vide dans le ciel, la solitude possède un autre sens plus courant chez Simone : elle se sent mal comprise et isolée dans le monde familial et social. Comme au début elle n'ose pas dire la vérité de sa perte de foi aux gens autour d'elle, elle entre dans la première phase de son isolement : elle fait semblant d'être croyante mais dans son esprit elle reste consciente de ses différences. A ce stage sa douleur vient d'une peur des jugements négatifs des autres : elle sait que ses actes fallacieux signifient « un sacrilège » pour les croyants et elle « ne [peut] pas [s'empêcher] de [se] voir avec les yeux des autres » (183). Ses pensées restent conditionnées par le cadre catholique et elle se considère « marquée, maudite, séparée ». Elle se sent seule moralement même quand elle est avec un groupe de gens et sa solitude est marquée négativement par les sentiments d'isolement.

La perte de sa foi religieuse marque sa première rencontre avec l'ostracisme ; en rejetant les valeurs de son milieu social, Simone se trouve encore une fois seule et exclue. Mais cette fois-ci, elle se révolte ouvertement contre sa famille et la société. Elle condamne surtout son père pour cet isolement : comme son père a loué son intelligence avant, elle espère de lui « son appui, sa sympathie, son approbation » (248) pour ses idées non-conformistes mais il ne la soutient pas. La discorde entre le père et la fille s'aggrave et Beauvoir en écrivant sur les disputes qu'elle a eues

avec son père se rend compte que son rejet des idées bourgeoises représente un reniement délibéré pour le père bourgeois (250). Tandis que son abandon de Dieu représente un éloignement de sa mère et de ses camarades au Cours Désir, sa dénonciation des idées bourgeoises signifie la rupture avec son père et « tout son entourage » (250), des membres de la société bourgeoise. Dans son cahier Simone écrit : « Je suis seule. On est toujours seul. Je serai toujours seule. » (247) ; on peut noter que son isolement approfondit par la suite et la jette dans le pessimisme : Simone admet avec amertume : « la sévérité de mon destin [m’effraie] » (248) et plus tard « personne ne m’admettait telle que j’étais, personne ne m’aimait » (250).

Grâce à la lecture elle découvre une sorte de communication avec d’autres âmes à travers un processus d’identification avec les protagonistes. L’œuvre qui signifie un point tournant pour elle, c’est *Le Moulin sur la Floss* de George Eliot qu’elle lit après avoir renoncé sa religion. Maggie Tulliver, la protagoniste, qui a « sacrifié les apparences à la voix de sa conscience », est « méconnue, calomniée, abandonnée de tous » (185). Dans l’histoire de Maggie Simone reconnaît son exil ; en fait elle sympathise tellement avec Maggie qu’elle pleure longtemps sur la mort de Maggie, ce qui est assez exceptionnel chez Simone à propos du fait qu’elle ne verse aucune larme pour la mort de son grand-père. Comme Simone considère que Maggie vaut mieux que les autres figures dans le roman, elle commence à voir son isolement comme « un signe d’élection » (185), une indication qu’elle est supérieure aux autres. Cependant, selon Laura Green, Simone se trompe sur cette identification enthousiaste. D’après Green, au lieu de mourir de solitude, Maggie est morte dans les bras d’un frère dont elle était aliénée et il y a une implication religieuse dans cette mort, comme suggéré dans les derniers mots du roman « la mort les réunit », qui est une épitaphe de l’Ancien Testament²⁶. Ainsi elle souligne que :

²⁶ Green, Laura. “‘I Recognized Myself in Her’: Identifying with the Reader in George Eliot’s ‘The Mill on the Floss’ and Simone de Beauvoir’s ‘Memoirs of a Dutiful Daughter’”. *Tulsa Studies in Women’s Literature*, vol.24,

Maggie's death thus turns her away from the splendid artistic and existential isolation that Simone envisions and back toward not only the Bible but also the literally stifling grasp of her family of origin, the Dodsons. Eliot represents this return as a desired (if fatal) reconciliation; by contrast, *Memoirs of a Dutiful Daughter* ends with Simone's escape from her parents' home.²⁷

On peut remarquer que Simone n'hésite pas à mal interpréter l'intention de George Eliot et cet enthousiasme montre son envie ardent d'établir un lien avec les autres. Chez Simone il y a toujours un paradoxe vis-à-vis de son isolement : d'un côté elle a très envie de trouver « les âmes sœurs » (245) avec qui elle peut partager le « remue-ménage » (182) dans sa tête ; d'un autre côté elle voudrait croire qu'elle est différente des autres et considère son isolement comme indication de sa supériorité.

Cette obsession d'être unique est présente tout au long du texte mais la nature de cette unicité évolue avec le développement de Simone. Avant son isolement qui suit sa perte de foi religieuse, elle associe la notion d'être « unique » avec l'idée d'être la première. Autrement dit, elle reste encore parmi les autres mais elle est meilleure. L'envie d'une suprématie se montre déjà quand elle présente sa sœur Poupette, sa rivale pour attirer l'attention du père : non seulement elle considère que sa sœur possède « une place secondaire », mais aussi elle se vante des avantages dont elle profite en tant qu'aînée et de ses réussites scolaires que sa sœur ne peut jamais dépasser (58). Pour elle, « la place qu'elle occupe dans le monde » est privilégiée et avec sa « capote bleu horizon » et son sac plein de « pétales de roses » elle appelle les autres enfants au Luxembourg les « vulgaires » (64). Tandis qu'à ce stade-là son sens de supériorité vient de la fierté associée avec son milieu social (ici on a aussi l'impression qu'elle se moque de la bourgeoisie) et de la préférence de son père, dans son isolement son orgueil tire son origine de sa domination intellectuelle. En

no.1, 2005. p.64

²⁷ *Ibid.* p.64

rejetant les valeurs bourgeoises et perdant l'affection de son père, Simone dépend de sa lecture abondante pour la confiance en soi ainsi que le courage de se révolter contre ses parents.

La lecture lui fait croire à sa supériorité intellectuelle ; désormais son état d'être seule ne marque plus l'obscurité de son destin et elle n'entre pas dans « la solidaire expérience » sans bonheur. Dans son journal intime elle se met en dialogue avec elle-même et essaie de se comprendre. En disant que « j'étais le paysage et le regard » (250), elle prend en même temps le rôle d'un objet à analyser et celui d'un œil critique. Elle profite du temps qu'elle passe avec elle-même ; pour la première fois elle goûte la douceur de la solitude. On voit le côté positif de cet isolement quand elle écrit :

Je me félicitai d'un exil qui m'avait chassée vers de si hautes joies ;
je méprisai ceux qui les ignoraient et je m'étonnai d'avoir pu si
longtemps vivre sans elles. (251)

Simone reste encore isolée mais elle ne se sent plus seule. La solitude est un choix nécessaire : en se rendant compte de l'inauthenticité qui accompagne la vie de son entourage, elle voit l'acte de se sauver d'eux essentiel pour « comprendre le monde » et pour « [se] trouver [elle-même] » (254). A part son journal, dans sa solitude livresque elle arrive à trouver des frères d'armes dans sa lutte contre l'idéologie familiale. Elle sort de la détresse et son orgueil revient. En lisant Barrès, Gide, Valéry, Claudel, elle est assurée que son isolement dans son milieu social sert de « cause sacrée » et qu'elle mène « le bon combat » (254). A travers les livres elle se reconnaît dans ces auteurs célèbres et elle s'engage dans cette « entreprise 'irréremédiablement solitaire' » avec bonne volonté (257).

Cet isolement intellectuel de Simone finit avec la fin de son adolescence. En préparant le concours d'agrégation de philosophie, elle rencontre des gens qui partagent son intérêt et sa passion, y compris Herbaud, Pradelle et Sartre, et Simone trouve enfin le groupe auquel elle

appartient vraiment. Cependant, la solitude est indispensable dans la libération de Simone ; pour voir la nécessité d'être seule, on peut noter que dans l'exemple de l'autre fille rangée Zaza, la meilleure amie de Simone et celle qui n'arrive pas à se libérer de sa famille, elle a très peu de temps pour être seule. Chez ce double de Simone on voit également l'isolement ; dans une lettre à Simone, Zaza avoue qu'elle a « vécu depuis [ses] quinze ans dans une grande solitude morale » et qu'elle souffre de « [se] sentir isolée et perdue » (314). Contrairement à Simone, elle n'a pas le droit ni la liberté d'entrer dans « l'entreprise solitaire ». Sa mère la prive du temps solitaire en multipliant « réceptions et sorties » (364) et l'enferme dans « la vie domestique » des jeunes femmes bourgeoises. Zaza se trouve donc toujours aux soirées malgré son désir ardent d'être seule. Dans une autre lettre à Simone, Zaza raconte qu'un jour elle a « un tel besoin de solitude que [elle s'est] donné un bon coup de hache sur le pied » pour ne pas aller à l'expédition (330). Tandis que la mère bourgeoise voudrait enterrer le malheur de la fille sous une façade festive avec les « pique-niques, thés, sauteries [...] sans répit » (333), Zaza se sent encore plus seule dans la foule (Simone, toutefois, trouve ses compagnons dans sa solitude livresque). Le séjour de Zaza à Berlin lui fait goûter la solitude et la liberté, mais à son retour à Paris, sa mère la reprend dans son contrôle. Le manque de solitude sous les distractions organisées par sa mère la prive du temps et de l'énergie pour réfléchir et reste une des raisons pour la fin tragique de Zaza.

La vocation littéraire

« *'Que voulez-vous faire plus tard ?' Je répondis d'un trait : 'Être un auteur célèbre.'* » (186)

Simone s'engage déjà dans l'écriture à un âge précoce. L'histoire de *La Famille Cornichon*, une réécriture de *La Famille Fenouillard* (un livre pour les enfants aimé par sa famille), marque le premier effort d'écriture de Simone ; elle justifie cet acte par sa volonté d'« inverser la magie »

qui « transmute les signes imprimés en récit » (70-71). Plus tard, elle écrit « deux ou trois nouvelles » pour imiter Joe, la protagoniste dans *Little Women* à laquelle Simone s'identifie passionnément (118). Malgré ses essais d'écrire, l'idée d'être écrivaine ne lui arrive jamais. Toutefois, à l'âge de quinze ans Simone déclare tout d'un coup qu'elle veut suivre une vocation littéraire : avant, elle ne se sent pas « douée » pour un avenir d'écrivaine mais à ce moment-là elle « [convoite] cet avenir, à l'exclusion de tout autre » (186).

La décision d'écrire apparaît un peu brutale dans le texte. Pour comprendre ce retournement abrupt, il faut remarquer que dans la structure du texte ce dévouement à la littérature se trouve directement après son abandon de Dieu et de sa foi religieuse. En expliquant son choix d'être écrivaine, Simone nous donne trois justifications : d'abord, elle est attirée par « la gloire la plus universelle et la plus intime » associée avec les écrivains. En deuxième lieu, elle a envie de la communication avec les autres et pour elle, « les romans, les nouvelles, les contes » la rendent possible. Enfin et surtout, la littérature assure « une immortalité qui compenserait l'éternité perdue » ; elle souligne que bien qu'elle ait perdu l'amour de Dieu, à travers la littérature elle peut arriver à « [brûler] dans les millions de cœurs » (186-187). Avec la dernière raison Simone implique la présence d'un rapport entre sa perte de sa foi religieuse et son choix d'écrire. Une fois que ce lien est créé, on peut voir une correspondance très claire : après avoir renoncé à Dieu, Simone fait deux découvertes douloureuses et la décision d'écrire la sauve de sa souffrance.

La première découverte de Simone c'est la révélation de sa solitude, ce que je viens d'analyser dans la partie précédente. Elle se rend compte qu'il n'y aurait aucune réponse du ciel et elle, y compris son corps et ses pensées, n'existe pour personne (182). L'autre révélation associée avec l'abandon de sa foi religieuse c'est le dévoilement de la mort. La réaction de Simone à cette découverte est très violente : « [elle a] crié, [elle a] griffé la moquette rouge » (182). Elle

croit qu'elle ne peut pas supporter l'horreur de la mort qui l'accompagnerait « pour toujours ». Ainsi on peut clarifier le rapport entre sa renonciation à Dieu et son dévouement à l'écriture : la découverte de la solitude lui donne l'envie de communiquer avec les autres, ce qui devient possible à travers la littérature, tandis que la volonté de s'incarner dans les livres et le souhait d'une immortalisation grâce à l'écriture correspond à sa découverte de la vérité de la mort. Comme deux raisons sur trois que Simone donne pour expliquer sa décision d'écrire la soulage de sa douleur suivant sa perte de la foi religieuse, l'écriture semble être une compensation pour son abandon de Dieu. Autrement dit, la littérature devient sa nouvelle religion et elle voit sa décision d'écrire comme un destin ainsi qu'une nécessité parce que à travers la littérature, elle trouve encore sa raison d'être et elle satisfait son désir d'être immortelle.

A part son rôle de substitut de la religion, cette décision d'écrire représente aussi une façon de lutter contre l'idéologie familiale et contre son isolement causé par le rejet des valeurs de son milieu social. Quand Simone montre pour la première fois son projet d'écriture, elle se promet de finir « une œuvre [...] où [elle dirait] tout, *tout*. » (316). Elle met l'accent sur le « tout » et le désir d'être authentique, de dire toute la vérité, s'oppose à l'essentialisme de ses parents qu'elle trouve faux. Quand elle dépeint la difficulté de la réconciliation avec ses parents, elle fait le commentaire suivant sur le monde chez ses parents :

[...] ce monde dont j'avais mis des années à m'évader, où chaque chose a sans équivoque son nom, sa place, sa fonction, où la haine et l'amour, le mal et le bien sont aussi tranchés que le noir et le blanc, où d'avance tout est classé, catalogué, connu, compris et irrémédiablement jugé, ce monde aux arêtes coupantes, baigné d'une implacable lumière, que n'effleure jamais l'ombre d'un doute.
(253)

On voit dans ce paragraphe encore une envie de « dire la vérité » quand elle fait face aux confrontations de ses parents ; mais une fois qu'elle s'exprime, ses parents en tant qu'essentialistes

s'habituent à réduire les choses à leur essence et trouvent ses idées trop « compliquées ». Les deux côtés ne se mettent jamais d'accord et Simone s'en fuit dans le silence en accusant l'inauthenticité de son entourage : « autour de moi on réprouvait le mensonge, mais on fuyait soigneusement la vérité ; si aujourd'hui j'avais tant de difficultés à parler, c'est que je répugnais à utiliser la fausse monnaie en cours dans mon entourage » (256). Donc l'acte d'écrire, surtout d'écrire de la vérité, marque une action contraire à l'idéologie étouffante chez ses parents. En fantasmant de dire toute la vérité (bien que plus tard elle trouve cette idée naïve), elle rêve de se libérer des contraintes familiales sur son langage et ses idées non-conformes.

De plus, l'écriture sert à satisfaire son besoin d'être entendue par les autres. Elle désire ardemment une vraie communication, une compréhension réciproque, ce qu'elle ne reçoit jamais de ses parents (Simone a l'impression qu'il y a toujours des pièges dans « les conversations les plus innocentes » (252)). Elle exprime déjà cette volonté quand elle s'identifie avec George Elliot à travers Maggie Tulliver : « un jour une autre adolescente, une autre moi-même, tremperait de ses larmes un roman où j'aurais raconté ma propre histoire » (185), affirme-elle. En effet, en examinant les projets des romans et des nouvelles que Simone propose tout au long du récit, on voit qu'elle se projette toujours dans les personnages qu'elle crée : c'est dans l'envie de « communiquer la solitaire expérience que [elle est] entrain de traverser » qu'elle invente le personnage « Eliane » qui essaie de protéger un scarabée de ses cousins. Cachée sous camouflage d'Eliane, Simone voudrait indiquer son besoin de « [se] défendre contre autrui » (251). Dans une autre œuvre qu'elle écrit, l'héroïne découvre « l'art, la sincérité, l'inquiétude » grâce à un musicien et ce récit correspond à l'expérience de Simone, où la lecture lui fait révéler un monde authentique et agité (254). Plus tard elle dépeint encore une fois dans un roman inachevé une fille qui « [s'éveille] a la 'vraie vie' » et se trouve « en conflit avec son entourage » (329) : on voit encore

l'alter ego de Simone. Cependant, elle reste très consciente des ressemblances entre les figures qu'elle invente et elle-même ; autrement dit elle reproduit délibérément ses propres expériences pour que ses lecteurs imaginaires puissent s'identifier à elle. En effet on ne devrait pas être surpris par cette tendance d'écrire sur elle-même ; après tout, Beauvoir, l'écrivaine célèbre que Simone deviendra, a écrit quatre volumes d'autobiographie. Ainsi en revenant sur la remarque que Simone fait quand elle fantasme qu'un jour ses lecteurs adolescents vont pleurer sur sa propre histoire, on voit dans cette phrase en même temps un méta-commentaire sur le premier volume de son récit autobiographique et une prophétie que Simone annonce pour son futur.

La littérature de plus en plus sert d'une solution toute-puissante pour Simone ; écrire sur ce qui est familier pour elle devient une façon de lutter contre l'incertitude de l'avenir. Dans sa perplexité envers le futur, quand elle ne voit son futur ni dans les bars ni dans les bibliothèques, elle affirme qu'elle voit le salut dans la littérature et elle envisage de commencer un nouveau roman dans lequel elle sera l'héroïne et le héros ressemble à son cousin Jacques, comme si l'acte d'écrire sur sa vie bien connue et elle-même soulageait son inquiétude d'un avenir inconnu (386). En effet, Hewitt dans *Autobiographical Tightropes* propose que l'écriture de *Mémoires d'une jeune fille rangée* serve de refuge pour Beauvoir pendant une époque difficile. En 1956 Beauvoir, l'écrivaine engagée, se trouve isolée à cause de sa position vis-à-vis de la guerre d'Algérie : non seulement elle lutte contre le traitement de l'Algérie par la France, mais aussi elle s'oppose au Front de libération nationale en Algérie en croyant à la présence d' « une manière légale et paisible pour libérer l'Algérie »²⁸. Selon Hewitt,

Alienated in the present, unable to control the events around her, de Beauvoir takes refuge in the creation of a past over which she had supreme authority. [...] The command of the writer displaces the feelings of powerlessness in the world. [...] Autobiography

²⁸ Hewitt, Leah D. *Autobiographical Tightropes: Simone De Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig, and Maryse Condé*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1990. p.33

becomes the space where the narrator can continue to justify her own necessity and freedom in the act of writing, while temporarily avoiding the prickly problems in the present: her relationship to the Algerian War and the ability to voice her protest independently of Sartre²⁹.

Hewitt suggère que la toute-puissance de Beauvoir dans le monde textuel signifie une compensation pour son impuissance dans le monde réel. Tandis que Simone dans le texte se met à écrire pour réagir contre son oppression ainsi que son isolement et pour se libérer des contraintes familiales, Beauvoir crée la figure de Simone pour éviter de penser à son incompetence d'influencer les idées au sujet de la guerre d'Algérie. Ce parallèle renforce l'importance de l'écriture chez Simone ainsi que chez Beauvoir.

En guise de conclusion, la décision d'écrire pour Simone est une conversion à la religion de la littérature, un refuge pour l'isolement qu'elle ressent et une manière de se libérer des oppressions familiales. Toutefois, Simone ne s'affranchit pas effectivement des contraintes familiales, en d'autres termes, de la religion catholique et de la bourgeoisie, à travers cette décision d'écrire. Jusqu'à la fin du premier volume on peut noter que le catholicisme possède encore quelques effets sur elle : non seulement sous l'influence de Pradelle elle va voir un abbé—un geste de retourner vers la religion--après avoir abandonné sa religion longtemps avant (322), mais aussi elle s'habitue à censurer son corps et elle a peur des sensations qu'elle ne peut pas contrôler, surtout les sensations sexuelles. Même dans les bars, ses actions sont modérées et elle se met toujours en garde (le fait qu'elle puisse encore se rappeler tout ce qu'elle a fait après avoir bu l'alcool déjà implique sa lucidité). Sur le sujet de la sexualité elle se considère encore comme « une oie blanche » à l'âge de seize ans (212). Son rapport avec Jacques est complètement platonique et elle est fière de « la hauteur » et « la pureté » de leur relation (383). Cependant, elle est consciente de

²⁹ *Ibid.* p.34

ces vestiges du catholicisme sur elle : « en fait, je restais barbouillée [du catholicisme] ; les tabous sexuels survivaient, au point que je prétendais pouvoir devenir morphinomane ou alcoolique, mais que je ne songeais même pas au libertinage » (406-407), avoue-t-elle. Malgré sa conscience, elle reste « un pur esprit » ; elle exprime sa volonté pour « toute la vie » mais elle admet vers la fin du passage qu'elle « [n'a] pas d'audace [de sombrer dans l'amour physique] ».

En même temps, on peut aussi remarquer qu'elle est encore conditionnée par l'idéologie du père bourgeois. En fait, si on revient à la première justification que Simone nous donne en expliquant sa décision d'écrire, on peut voir l'influence des idées du père sur cette choix littéraire.

La première raison, c'est l'admiration que m'inspiraient les écrivains ; mon père les mettait bien au-dessus des savants, des érudits, des professeurs. J'étais aussi convaincue moi aussi de leur suprématie. (186)

Donc Simone implique que son admiration pour les écrivains est inspirée par le père. Cependant, on peut aussi se rappeler que son père s'oppose à son choix d'être femme intellectuelle au lieu d'une « dame » bourgeoise. La contradiction se montre : le père qui s'occupe du développement intellectuel de Simone sert d'abord d'initiateur de ce choix littéraire. Cependant la décision de la fille de devenir femme intellectuelle provoque le ressentiment et le mécontentement chez le père. (Curieusement on peut voir le même paradoxe chez Sartre : dans *Les mots*, il interprète son choix littéraire comme soumission à son grand-père « pour accomplir [ses] volontés » et en même temps un métier que son grand-père « n'a jamais approuvé »³⁰.) Ainsi la décision d'écrire est en fait ancrée dans la volonté de plaire au père, ce qui ne marque pas un choix indépendant. De plus, bien que Simone en se révoltant contre sa famille se rende compte du sexisme de son père, elle se souvient toujours du commentaire sexiste de son père « Simone a un cerveau d'homme » (161) et le considère comme signe de supériorité. Même après sa rupture avec le père, elle déclare avec

³⁰ Sartre, Jean-Paul. *Les mots*. Gallimard, Paris, 1964. p.134

fierté qu'« un cœur de femme, un cerveau d'homme » s'unissent en elle et elle se trouve « l'Unique » à cause de cette dualité (390). L'idée qu'avec un cerveau homme elle se voit supérieure aux autres femmes insinue qu'elle reste encore dans le cadre bourgeois qui ne met de valeur que l'intelligence des hommes, nous rappelant les mots pleins du regret du père : « Quel dommage que Simone ne soit pas un garçon : elle aurait fait Polytechnique ! » (233)

A part l'influence des mots sexistes du père, la soumission de Simone à Sartre après leur débat au Luxembourg marque une autre preuve qu'elle croit encore à l'intelligence supérieure de l'homme. Après trois heures de ce débat fameux, Simone reconnaît « sa défaite » et cède à la supériorité intellectuelle de Sartre (452). Ensuite, elle signifie que cette modestie est également provoquée par d'autres étudiants comme Nizan, Aron et Politzer (tous les trois sont hommes) qui possèdent « une avance considérable » sur elle (453). Bien qu'elle donne des raisons pour son sentiment d'infériorité intellectuelle, Moi fait remarquer le côté peu convaincant de cette subordination.

[...]in 1929 Sartre was not yet Sartre: he was a 24-year-old student who somehow had managed to fail his *agrégation* the previous year. At this stage there would seem to be no need for anybody – least of all for the Simone de Beauvoir – to construct him as her intellectual superior. Had she wanted to, Simone de Beauvoir, three years younger and without the privilege of attending the Ecole Normale Supérieure, could have made out a good case for her own intellectual parity with Sartre at the time. Instead of scrutinizing its causes, however, she chooses to cast Sartre's intellectual superiority as *natural*.³¹

Par ailleurs, dans la deuxième moitié du texte on peut remarquer chez Simone les oscillations entre la vocation philosophique et la vocation littéraire. A un certain moment, Simone croit que la philosophie lui permet de satisfaire son souhait de « connaître *tout* » et lui fait découvrir « un ordre,

³¹ Moi, Toril. *Simone de Beauvoir: The making of an intellectual woman*. Blackwell, Cambridge USA & Oxford Uk, 1994. p.18

une raison, une nécessité ». « Sciences, littérature, toutes les autres disciplines me parurent des parentes pauvres », déclare-t-elle, en impliquant que la littérature est inférieure à la philosophie (208). Est-ce que son échec dans le débat avec Sartre la convainc de la possibilité d'un échec dans un futur philosophique et ainsi la rend résolue à suivre un futur littéraire ? La question reste ouverte à la fin du premier volume de son récit autobiographique.

Chapitre II L'Amant : Un Désir Ambigu

Tandis que Beauvoir dans son récit autobiographique planifie clairement la formation de son identité, dans *L'Amant* Duras ne nous présente que des fragments de la vie de la jeune narratrice en Indochine, sans ordre et avec peu d'explication. Cependant, en ramassant ces morceaux on réussit à avoir une image assez complète de l'environnement familial et social. La narratrice grandit dans une famille dysfonctionnelle : la bipolarité de sa mère et la violence de son frère aîné la remplissent de haine. En outre, coincée entre les indigènes et les autres Européens aisés de la colonie, elle se sent supérieure aux Indochinoises et honteuse parmi les Blancs en même temps. Comme Simone, la narratrice de *L'Amant* déclare qu'elle veut « écrire » à quinze ans et demi, mais elle ne donne aucune raison explicite pour ce choix littéraire. Chez Duras, on n'arrive pas à trouver de justification pour son désir d'écrire. Ecrire devient un besoin, une nécessité, un désir incompréhensible.

Une fille haineuse

« [...] l'amour qu'on se portait les uns les autres, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas [...] » (34)

La narratrice passe son enfance et la plupart de son adolescence en Indochine au début du vingtième siècle. Si on suppose la présence d'un lien entre la jeune Marguerite et la narratrice, on peut examiner la biographie de Duras de Laure Adler comme Duras donne peu de contexte familial dans *L'Amant*. Selon la biographie, Marie Legrand, la mère de Marguerite, se marie avec Henri Donnadiou et ils ont trois enfants : Marguerite et ses deux frères. Le père est mort d'une maladie quand Marguerite a sept ans. L'administration coloniale en Indochine a des doutes au sujet de l'authenticité de cette mort et refuse de fournir une pension de veuve pour Mme Donnadiou

pendant six ans après la mort. Après une série de voyages et de déménagements, la famille s'installe à Vinh Long quand Marguerite a dix ans et depuis ce moment-là se déroule sa « véritable enfance indochinoise », qui est dépeinte dans *L'Amant*³².

Déjà, on voit chez Duras une enfance ancrée dans la douleur, la misère et la perte. Dans *L'Amant*, la narratrice également avoue à son amant chinois son enfance malheureuse :

Je lui dis que dans mon enfance le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve. Que le rêve c'était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement, qu'elle soit la mère écorchée vive de la misère ou qu'elle soit celle dans tous ses états qui parle dans le désert, qu'elle soit celle qui cherche la nourriture ou celle qui interminablement raconte ce qui est arrivé à elle, Marie Legrand de Roubaix, elle parle de son innocence, de ses économies, de son espoir. (58-59)

La fille vit dans le désespoir de sa mère, jusqu'au point que la misère la hante dans ses rêves, le lieu d'espoir. A la place des aspirations, on trouve le vide de la mère. Si on examine l'image de la mère qui occupe la place du rêve de la narratrice, on trouve que les mots qu'elle utilise pour décrire sa mère comme « écorchée vive » « désert » « la misère » soulignent tous l'idée du dépouillement et du désespoir tandis que l'image conventionnelle d'une mère est une figure de protection et de sécurité. En utilisant le nom de jeune fille de sa mère et évoquant « son innocence » « ses économies » et son « espoir » dans le passé, la narratrice rend la misère actuelle de la mère plus atroce. Comment la jeune narratrice peut-elle rester un enfant insouciant en voyant la manifestation si effrayante du malheur de la mère ? Comment peut-elle rêver des « arbres de Noël » si elle est toujours exposée à l'ombre du désespoir ? Déjà on peut noter l'oppression émotionnelle de cette misère maternelle : la jeune fille devient le témoin de ce « pur désespoir ».

³² Adler, Laure. *Marguerite Duras*. Gallimard, Paris, 1998. pp.21-46

Dans *L'Amant* Duras fait très peu de référence à l'échec de la concession que sa mère achète au Cambodge³³ : elle donne des commentaires brefs : « Terrible aventure » (12), « les terres salées » et des conséquences : « c'est bien fini » (33). Dans la biographie d'Adler on peut voir plus de détails sur cet investissement raté. La mère achète une concession en dépensant toutes « ses maigres économies » et rêve de faire fortune en transformant cette terre en rizière. La mère ne se rend pas compte de sa naïveté que deux ans plus tard : il faut soudoyer l'administration pour obtenir une bonne concession et Marie se retrouve avec « une terre incultivable [...], inondable et inondée chaque année »³⁴. Par conséquent, la narratrice signifie le dernier espoir de sa mère. Dans le texte on voit qu'elle impose sa volonté sur sa fille. Sa fille doit avoir une bonne agrégation de mathématiques ; la mère décide cet avenir pour sa fille comme elle a décidé d'acheter la concession tandis que pour la fille, « [elle n'a] jamais imaginé que [elle pourrait] échapper à l'agrégation de mathématiques » (11). La mère donne même un consentement tacite aux rendez-vous entre sa fille et le chinois riche, semblant être un complice quand elle demande à la directrice du pensionnat de laisser sa fille libre les soirs pour que sa fille puisse aller chez l'amant (88). En plus, la mère est « au bord du fou rire » (64) quand elle voit combien d'argent l'amant paye pour leur repas au grand restaurant. Il semble que comme la concession qu'elle achète, sa fille devient son outil de se faire fortune. Cependant, on peut constater une contradiction chez la mère : bien qu'elle ne s'oppose pas aux rendez-vous entre sa fille et l'amant, elle attache une importance particulière à la chasteté de sa fille qu'elle la bat dans ce que Duras appelle « un sursaut de folie » (72). Notons cette scène décrite par Duras :

[...] ma mère *se jette* sur moi, elle m'*enferme* dans la chambre, elle me *bat* à coups de poing, elle me *gifle*, elle me *déshabille*, elle *s'approche* de moi, elle *sent mon corps*, mon linge, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois, elle va plus avant, elle regarde

³³ Les détails sur l'échec de la concession se trouvent dans *Un barrage contre le Pacifique*.

³⁴ *Ibid.* p.62

s'il y a des taches suspectes sur le linge et elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée, qu'elle va la jeter dehors, qu'elle désire la voir crever et que personne ne voudra plus d'elle, qu'elle est déshonorée, une chienne vaut davantage. (73) (c'est moi qui souligne)

On peut noter que le sujet des verbes actifs et violents que je souligne est toujours la mère. Cette scène d'une violence presque animale de la mère montre un pouvoir illégitime ; la fille devient sa proie et sa victime. Si la mère a tellement peur que sa fille ne puisse jamais se marier, pourquoi crie-t-elle en humiliant sa fille à voix haute avec « la ville à l'entendre » ? Puis si elle déteste la « prostitution » de sa fille, pourquoi en donne-t-elle l'approbation tacite au début ? L'origine de cette violence envers la narratrice reste ambiguë. Est-ce que c'est simplement la folie qui l'amène à battre sa fille ? Après tout, dans le texte elle ne bat pas ses deux fils, surtout pas son fils aîné malgré tous les crimes qu'il commet. La violence peut également être interprétée comme la jalousie d'une mère qui « n'a pas connu la jouissance », tout comme elle est jalouse de la passion d'écrire de sa fille. Ou est-ce qu'elle la hait parce que dans la « prostitution » de sa fille elle reconnaît sa misère et au lieu de haïr son destin injuste elle déplace cette haine sur sa fille ?

Chez la narratrice on voit en même temps la sympathie, la haine, la peur et l'amour envers sa mère. Elle connaît la corruption du système colonial à travers la misère de sa mère, mais elle blâme sa mère de ne pas avoir caché ses malheurs. « Notre mère ne prévoyait pas ce que nous sommes devenues à partir du spectacle de son désespoir », déclare la narratrice. Elle l'accuse d'être « imprudente, inconséquente, irresponsable » (69-70). Elle croit que sa mère est « à enfermer, à battre, à tuer » (32). En même temps elle la défend ; elle rend la société responsable pour la folie de la mère : c'est la société qui a « assassiné » cette « personne de bonne foi », qui est par hasard sa mère. La violence maternelle devient un produit de la violence sociale ; qui est à blâmer ? Selon la narratrice, même les trois enfants font partie dans cet assassinat de la mère : « nous sommes du

côté de cette société qui a réduit ma mère au désespoir », dit-elle (69). A cet égard, tout le monde est complice du crime dont la victime est sa mère.

La peur évoquée par la fille vient non seulement des explosions de la mère, mais aussi d'une crainte de tomber dans l'état de folie comme celui de sa mère. On peut noter un déplacement de cette crainte quand la narratrice décrit sa rencontre avec la folle de Vinhlong ; la narratrice pense que même un toucher léger peut la mener à l'état de folie, comme si la folie était une maladie contagieuse. De plus, la narratrice raconte une histoire où tout d'un coup elle devient folle et elle voit une autre personne assise à la place où était assise sa mère : « elle n'était pas ma mère, elle avait son aspect, mais jamais elle n'avait été ma mère » (105). Selon Julie Kristeva, cette anecdote signifie une question d'identification à la mère :

La peur de la folie maternelle conduit la romancière à faire disparaître cette mère, à s'en détacher par une violence non moins meurtrière que celle de la mère elle-même battant sa fille prostituée. Détruire, semble dire la fille narratrice dans *L'Amant*, mais en effaçant la figure de la mère elle en prend en même temps la place. La fille se substitue à la folie maternelle, elle tue moins sa mère qu'elle ne la prolonge dans l'hallucination négative d'une identification toujours fidèlement amoureuse.³⁵

Kristeva suggère que derrière cette histoire cache en même temps la haine mortelle de la fille qui tue sa mère symboliquement en la faisant disparaître et l'amour pour la mère à travers une identification dans laquelle la narratrice se substitue à la place de sa mère en « [devenant] folle en pleine raison ». Ainsi on peut noter le côté ambigu de cette relation mère-fille. Les noms qu'elle donne à sa mère, « la saleté », « mon amour », montrent déjà cette complexité. Cependant sa relation avec son frère aîné est moins ambivalente ; il représente toujours l'objet de la haine et de la jalousie pour la fille.

³⁵ Kristeva, Julia. *Soleil Noir : Dépression et Mélancolie*. Gallimard, Paris, 1987. p.250

La haine pour le frère aîné est évidente dans le portrait qu'elle fait de lui : c'est un paresseux, « un assassin d'enfants », un voleur et un toxicomane, même après qu'il devient adulte. L'écrivaine prend sa revanche à travers le texte et utilise ce texte comme procès pour accuser son frère aîné³⁶. Dans le texte il est dépeint toujours comme un être violent et monstrueux ; la narratrice le hait jusqu'à l'envie de sa mort. On voit un pouvoir absolu de ce frère dans sa famille : tandis que la mère le gâte et tolère tous ses crimes, le petit frère et la narratrice sont les victimes de sa violence injuste et fréquente. Ils n'arrivent même pas à manger tranquillement dans la présence du frère aîné (99) ; l'horreur pénètre dans la vie quotidienne. La mère elle-même ne peut pas échapper à la domination du frère aîné non plus : elle va s'endormir dans la Source, un discothèque, parce que son fils aîné voudrait y aller, comme si les ordres de son fils sont des oracles (66). Quand la mère bat la narratrice, son fils aîné l'encourage à être violente. Avec une voix presque sexuelle, « feutrée, intime, caressante », il donne à sa mère des justifications pour cette violence maternelle et il l'induit à frapper la fille encore plus fort « jusqu'au danger », comme le serpent du jardin d'Eden (73-74). On a l'impression qu'il est sadique : il prend plaisir à la souffrance de sa sœur ; en fait on a l'impression qu'il se nourrit de la douleur et la peur des autres. Toutefois, la narratrice ne précise jamais les insultes, les mots violents de son frère ; ses phrases sont réduites au silence. « Il dit une phrase très courte, cinglante, définitive » (66), « Il lui dit tout à coup, très calmement, quelque chose de terrible. La phrase est sur la nourriture » (98), ainsi décrit la narratrice, comme si elle n'arrive pas à transcrire ce que le frère dit. L'horreur est déjà suscitée par l'absence des mots ; le frère devient l'incarnation du danger et de la violence.

³⁶ Il faut noter que dans *Un barrage contre le Pacifique*, un roman autobiographique de Duras qui écrit sur la même histoire de sa famille, Duras tue le frère aîné symboliquement en présentant un seul frère, Joseph, qui semble être le petit frère de Duras comme tous les deux chassent. Plus tard dans *L'Amant de la Chine du nord*, Duras encore fait un portrait très négatif de son frère aîné.

Cette haine pour le frère aîné est renforcée par le désir pour l'amour maternel et l'envie de protéger le petit frère. Malgré tous les crimes commis par le frère aîné, il reste l'enfant favori pour la mère. En fait, le désir de tuer son frère aîné cache également un désir de punir la mère pour cette partialité. Avec amertume la narratrice se rappelle la préférence marquée de sa mère : la mère ne dit « mon enfant » que pour le frère aîné et pour les deux autres, elle les appelle « les plus jeunes » (75). De plus elle essaie toujours de trouver les points forts de son enfant aîné ; pour elle il « aurait été [...] le plus intelligent des trois » s'il avait voulu, il est « le plus 'artiste' », « le plus fin ». Le favoritisme de la mère est tout à fait évident : de ce monstre qui est aussi son fils la mère parle d'une intuition, une profonde tendresse et bien qu'il la vole et il joue, c'est elle qui doit payer les dettes. Elle demande même qu'il soit enterré avec elle dans la tombe mais « eux deux seulement » (94-99). Dans l'absence du père, le frère aîné prend le rôle paternel ; il est un œdipe classique dans la théorie freudienne qui « tue » le père et « épouse » la mère—il semble être l'amant de la mère. En même temps, le petit frère semble être l'amant de la narratrice. Le petit partage déjà certains traits en commun avec l'amant chinois : tous les deux ont la même faiblesse, et la même peur. Par ailleurs on peut noter un transfert du désir incestueux pour le petit frère à l'amant ; le petit frère se présente symboliquement dans une scène d'amour dans la narration : « quelquefois il était présent dans la jouissance et je le lui disais, à l'amant de Cholen, je lui parlais de son corps et de son sexe aussi, de son ineffable douceur, de son courage dans la forêt et sur les rivières aux embouchures des panthères noires » (122). Le petit frère est tellement aimé par la narratrice qu'elle déclare qu'elle veut « mourir de sa mort ». Comme le frère aîné est perçu par la narratrice comme l'assassin du petit frère, la haine envers le frère aîné s'intensifie.

Ainsi on peut remarquer chez la narratrice des relations familiales tordues ; l'amour et la haine s'entrelacent et la famille s'habitue au silence, à la misère et à la violence. Le

dysfonctionnement devient leur état habituel. « C'est une famille en pierre », commente la narratrice. Ensuite elle dit « chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer » (69). Le frère aîné voudrait tuer le petit frère et la narratrice voudrait tuer le frère aîné. La seule chose qui unit les trois enfants c'est le malheur de la mère et l'amour pour elle. Chez la narratrice, le bonheur de l'enfance est remplacé par la violence, la folie et la misère.

La « prostituée » blanche

« Un jour ordre leur sera donné de ne plus parler à la fille de l'institutrice de Sadec. » (110)

Dans la société coloniale en Indochine, il existe une hiérarchie basée sur l'identification raciale : les français se trouvent en haut de l'échelle sociale parce qu'ils sont « les conquérants et les colonisateurs » tandis que les Indochinois se situent au bas comme ils sont « conquis et colonisés »³⁷. La plupart de la population française en Indochine s'installe aux centres urbains et la moitié se compose de fonctionnaires, comme Marie Legrand. Selon Raoul Serène, l'auteur de *L'homme de couleur*, les Blancs qui démangent à cette colonie française s'attendent tous à une montée dans leur milieu social. Tous les Français possèdent le droit à l'estime et aux servants parce qu'ils sont en mission³⁸. On peut noter la présence de ce racisme dans le texte : « nous étions des enfants blancs » déclare déjà la narratrice au début. Elle se sépare des « enfants-vieillards » indigènes qui souffrent de la faim endémique et malgré leur condition financière, sa famille a un boy pour les servir. De plus, en rentrant à Saigon, la narratrice s'assoit à la place « réservée aux voyageurs blancs » dans le car et se met à distance des indigènes (16). Tout au long du texte on ne voit aucune interaction intime entre la narratrice blanche et les Indochinois. Par ailleurs, le racisme

³⁷ Brocheux, Pierre, and Daniel Hémerly, *Indochina : An Ambiguous Colonization, 1858-1954*. vol.2;2, University of California Press, Berkeley, 2009. p.181

³⁸ *Ibid.* pp.183-4

de la narratrice et de sa famille se montre aussi dans la liaison amoureuse de la jeune narratrice comme son amant est un homme chinois.

Bien que cette liaison représente une transgression de la hiérarchie raciale dans la colonie, la richesse de l'amant chinois ne compense pas son infériorité associée avec sa race. Quand il offre un repas très cher à la famille de la narratrice, personne ne lui parle, même sa jeune amante (64). A cause de la race de l'amant, la famille considère comme normal que la narratrice sorte avec lui pour son argent et donc ils s'habituent à ses cadeaux et à son obéissance. La condition financière de la famille ne les empêche pas de pratiquer la discrimination contre l'homme chinois. En effet, le code racial dans la colonie est si fort que la narratrice se voit contrainte d'adopter le racisme dans la présence de sa famille. Plus tard la narratrice utilise le racisme pour se défendre de la violence maternelle ; elle prétend qu'il est impossible d'aimer un homme de la « race inférieure » en criant « comment veux-tu que je fasse ça avec un Chinois, si laid, si malingre ? » (74). Ainsi la narratrice réaffirme son privilège racial et l'amant est réduit à un représentant de sa race ainsi qu'un signe d'infériorité. Par ailleurs, selon Karen Ruddy, même dans les scènes d'amour, où la narratrice se trouve seule avec l'amant et donc le code racial imposé par la société n'existe plus, la narratrice le regarde comme un Autre « orientalisé » et « féminisé ». La remarque faite par la narratrice sur le corps de son amant comme la faiblesse, le manque de force et de muscles, correspond au stéréotype des hommes asiatiques dans l'imagination des blancs coloniaux, dans lequel les hommes asiatiques sont perçus comme faibles, soumis et parfois asexuels. A travers le portrait de l'amant chinois, la narratrice remontre le racisme enraciné dans les relations coloniales du pouvoir³⁹. Malgré son défi à la hiérarchie raciale par sa liaison amoureuse, la narratrice continue à considérer son amant comme un Autre exotique.

³⁹ Ruddy, Karen. "The Ambivalence of Colonial Desire in Marguerite Duras's 'The Lover'". *Feminist Review*, no.82, 2006. p.91

Cependant, bien que la narratrice et sa famille appartiennent à la population française dans la colonie et donc devraient profiter de leur privilège racial, ils sont en fait marginalisés dans la société coloniale française. Deux raisons les mènent à cette aliénation : la pauvreté les fait entrer dans la honte et la disgrâce de la narratrice les rend exclus des Français coloniaux. « Nous avons honte » (13), avoue la narratrice. La nourriture comme des échassiers et des petits caïmans, les robes « lamentables, difformes » de la mère, les habits soldes soldés de la narratrice... l'image de cette famille française ne correspond pas à celle de la population bourgeoise des colonisateurs français, avec leurs bals et leurs villas blanches (27). En outre, la liaison amoureuse de la narratrice avec un homme chinois porte gravement atteinte à la réputation de cette jeune fille. Dans le texte, la narratrice décrit comment on parle d'elle quand ce scandale est diffusé dans la ville :

[...] La chose se sait très vite dans le poste de Sadec. Rien que cette tenue dirait le déshonneur. La mère n'a aucun sens de rien, ni celui de la façon d'élever une petite fille. La pauvre enfant. Ne croyez pas, ce chapeau n'est pas innocent, ni ce rouge à lèvres, tout ça signifie quelque chose, ce n'est pas innocent, ça veut dire, c'est pour attirer les regards, l'argent. Les frères, des voyous. On dit que c'est un Chinois, le fils du milliardaire, la villa du Mékong, en céramiques bleues. Même lui, au lieu d'en être honoré, il n'en veut pas pour son fils. Famille de voyous blancs. [...] Cela se passe dans le quartier mal famé de Cholen, chaque soir. Chaque soir cette petite vicieuse va se faire caresser le corps par un sale Chinois millionnaire. [...] (108-110)

Pour la société blanche, cette liaison amoureuse ressemble à un déshonneur racial. L'image de la fille caressée par un homme chinois les dégoûte. Les gens se moquent de la famille et en dénoncent les membres un par un. Après tout, même le père de l'amant ne veut pas que son fils se marie avec « la petite prostituée blanche du poste de Sadec » (45). La famille de la narratrice est ainsi isolée non seulement parmi les indigènes mais aussi dans la société bourgeoise française : la mère fait des efforts pour garder ses privilèges sociaux en se séparant des Indochinois (malgré la pauvre

qualité de la nourriture, elle la fait cuire et servir par un boy vietnamien, suivant les conventions des blancs coloniaux ; dans le climat tropical elle encore met les bas de coton « pour être la dame directrice de l'école », 32), mais elle avec sa fille « prostituée » et ses fils « voyous » est rejetée par la société blanche coloniale. C'est une famille misérable aliénée en Indochine ainsi qu'en France : non seulement les autres filles blanches au lycée reçoivent un ordre de leurs parents de ne plus parler à la narratrice (110), mais aussi les tantes de la narratrice qui habitent en France ne veulent plus que leurs filles la fréquentent à cause de sa « conduite scandaleuse » (117).

Toutefois cette aliénation dans la société blanche ne semble pas être désagréable pour la narratrice. Avec un regard critique elle observe les femmes blanches typiques dans la colonie, dans leur attitude passive et leur destin tragique. « Elle s'habillent pour rien [...] elles se regardent pour plus tard. [...] Certaines deviennent folles. Certaines sont plaquées [...]. Certaine se tuent. », remarque la narratrice. Elle considère « ce manquement des femmes à elles-mêmes par elles-mêmes » comme une erreur (27-28). A part la dénonciation du destin pour les femmes blanches dans la colonie, elle s'identifie avec la dame de Savannakhet qui se trouve dans la même disgrâce à cause d'une liaison adultère. « De même que toutes les deux regardent les longues avenues des fleuves, de même elles sont. Isolées toutes les deux. Seules, des *reines*. » (110-111) (c'est moi qui souligne) Elle évoque l'image des reines, suggérant que pour les deux ils existent une domination de leur propre corps, une capacité de susciter le désir et une supériorité par rapports aux autres figures féminines dans la colonie qui n'ont pas d'autonomie sur elles-mêmes. Ainsi la narratrice voit un côté privilégié associé avec cet état d'être seul ; elle est fière de sa différence de la passivité des autres femmes coloniales. On peut même remarquer un désir pour la solitude chez la narratrice : avant son départ en France, elle croit que « [sa] vie [commence] à se montrer à [elle] » et elle projette en même temps son envie d'être seule et sa résolution d'écrire dans son avenir (126).

Le désir d'écrire

« *Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée.* » (35)

Curieusement la narratrice chez Duras ne parle jamais de sa lecture ni de ses pratiques d'écrire, contrairement à Simone et à Natacha pour qui la vie scolaire possède une grande importance selon leurs autobiographies. Même la vie de la narratrice à l'école apparaît très peu, à part le fait qu'elle est première en français au lycée. La biographie de Duras réaffirme cette déclaration : « On lisait mes rédactions dans tout le lycée. Mes professeurs en seconde refusaient de les noter tellement elles étaient bonnes et pourtant, j'entendais rien à la littérature française », ainsi dit Duras à Claude Berri⁴⁰. Cependant, les résultats scolaires excellents en français ne sont pas suffisants pour justifier le désir ardent d'écriture évident tout au long du texte, ce qu'appelle Barnet « une obsession d'urgence »⁴¹. La narratrice déclare que « ce que [elle voulait] avant tout autre chose [c'est] écrire », faisant un écho à la fermeté de Simone quand elle exprime son envie d'écrire « à l'exclusion de tout autre ». Le désir d'écriture, comme le désir pour l'amant, n'est ni analysé ni analysable chez la narratrice. D'après la narratrice, « [le désir est] dans celle qui le [provoque] ou il [n'existe] pas » (28), impliquant que c'est quelque chose d'irraisonnable, d'inexplicable. Selon Barnet, « Duras répète comme une litanie son désir inassouvi d'écrire, comme une prédiction, une auto-conviction et un antidote radical contre aliénation, une passion exclusive, qui exclut et détruit tout le reste »⁴². Ainsi, comment peut-on interpréter ce besoin d'écrire ?

⁴⁰ Adler, Laure. *Marguerite Duras*. Gallimard, Paris, 1998. p.76

⁴¹ Barnet, Marie-Claire. "Ecrire, disent-elles : la vocation littéraire dans *L'amant* de Duras et *Enfance* de Sarraute." *Dalhousie French Studies*, Vol. 48 (Fall 1999), p.104

⁴² *Ibid.* p.109

En premier lieu, le désir d'écrire de la narratrice semble être une révolte contre sa mère, qui voudrait que sa fille réussisse en mathématique, ainsi qu'une façon de fuir la misère familiale. Dans le texte, on peut remarquer que la narratrice interprète la réaction de sa mère envers la passion d'écrire de la narratrice comme de la jalousie :

Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère : ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande : écrire quoi ? Je dis des livres, des romans. Elle dit durement : après l'agrégation de mathématiques tu écriras si tu veux, ça ne me regardera plus. Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague—elle me dira plus tard : une idée d'enfant. (29) [...] Je lui ai répondu que ce que je voulais avant toute autre chose c'était écrire, rien d'autre que ça, rien. Jalouse elle est. Pas de réponse, un regard bref aussitôt détourné, le petit haussement d'épaules, inoubliable. Je serai la première à partir. (31) (c'est moi qui souligne)

Ainsi la narratrice renonce au souhait maternel et elle croit que sa mère soit jalouse d'elle parce qu'à travers l'écriture elle trouve une manière d'échapper la misère tandis que sa mère n'arrive pas à en sortir. Les phrases que je souligne montre une résolution curieusement forte ; elle n'explique pas du tout son désir d'écrire—elle le présente plutôt comme un besoin, un désir absolu en niant tout d'autre parcours de vie possible. En même temps, l'oppression familiale est une condition sine qua non à la genèse de cette certitude par rapport à une vocation littéraire : « C'est dans [l'aridité de cette famille], sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écrirai » (93), affirme la narratrice, impliquant que sa décision d'écrire est ancrée dans le dysfonctionnement de sa famille. Donc il semble que la misère familiale devient en même temps la cause de la venue à l'écriture pour la narratrice et la prison dont la narratrice voudrait fuir à travers l'écriture. En plus, l'écriture ne semble-t-elle pas être une compensation pour l'impuissance de la narratrice face à l'oppression dans sa jeunesse ? Non seulement elle prend sa revanche en

dépeignant son frère aîné comme un monstre, mais aussi elle voit l'écriture comme une façon de se venger de l'injustice que sa mère subit quand elle achète la terre incultivable. Dans *L'Amant de la Chine du nord*, une réécriture de la même histoire que *L'Amant*, la narratrice dans ce nouveau texte donne un peu plus de justification pour sa décision d'écrire :

[...] Raconter cette histoire c'est pour moi plus tard l'écrire. Je ne peux pas m'empêcher. Une fois j'écrirai ça : la vie de ma mère. Comment elle a été assassinée. [...] C'est pas l'échec de ma mère. C'est l'idée que ces gens du cadastre ne seront pas tous morts, qu'il en restera encore en vie qui liront ce livre-là et qu'ils mourront de le lire.⁴³

Ainsi encore une fois l'écriture est vue par la narratrice comme un procès, qui lui permet de faire honte aux officiers français qui ont trompé sa mère en révélant la vérité de la misère maternelle.

Par contre, si on revient à *L'Amant*, on peut noter que pour Duras l'écriture de ce texte sert de démythification de sa propre histoire. Ainsi on peut remarquer l'ambiguïté de ce que sert l'écriture comme le texte représente un rapprochement à cette histoire familiale « de ruine et de mort » tandis que pour la jeune narratrice l'écriture sert de manière d'en échapper. Selon Duras, dans *L'Amant* il s'agit de :

[...] cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas [...] qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour. Elle est le lieu au seuil de quoi le silence commence. [...] Je suis encore là, devant ces enfants possédés, à la même distance du mystère. Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée. (34-35)

Il faut noter que *L'Amant* est une réécriture d'*Un barrage contre le Pacifique*, et que la même histoire de cette famille sera réécrite dans *L'Amant de la Chine du nord*. Ces efforts de refaire surface la même histoire déjà impliquent la difficulté d'éclairer cette histoire obscure cachée sous

⁴³ Duras, Marguerite. *L'Amant de la Chine du nord*. Gallimard, Paris, 1991. pp.97-8

la peau ainsi que le besoin de la raconter encore et encore. DiBattista interprète cette « porte fermée » comme « symbole de l'impasse pour Duras » et en même temps « le seuil de sa vocation littéraire, une vocation qui serait accomplie une fois la porte est ouverte »⁴⁴. Marianne Hirsch aussi affirme que *L'Amant* représente une parmi plusieurs tentatives répétées pour ouvrir « la porte fermée », mais elle va plus loin et dit que derrière la porte fermée se trouve la mère et qu'« à travers tous les autres personnages l'écrivaine cherche à obtenir finalement un accès à la mère »⁴⁵. Selon elle :

Not only does the mother not write, she also discourages, even forbids, the narrator to write. The daughter's text, emerging from that prohibition, can no longer contain the voice of the enraged mother, even though it takes shape around that missing voice in the effort to give it life, to keep it alive, to open the door that might allow her to understand it⁴⁶.

Comme dans *L'Amant* Duras n'analyse pas sa décision d'écrire, ce que l'écriture signifie pour elle reste ambiguë. Ce rapprochement/éloignement de la misère correspond-t-il à la dualité de l'amour et la haine dans la dynamique familiale ? La passion d'écrire chez la narratrice devient plutôt une certitude, une prédiction : « je vais écrire des livres » (126), prédit la narratrice, avec beaucoup plus de fermeté que l'autre déclaration « j'ai vaguement envie de mourir [...], d'être seule ». Cette passion qui semble être un désir et un besoin est réaffirmée dans *Ecrire* (dans le fait qu'elle écrit un livre sur l'acte d'écrire), selon Duras, « il y a une folie d'écrire qui est en soi-même »⁴⁷ : en utilisant « soi-même » au lieu de « moi-même », elle suggère que cette folie d'écrire est organique

⁴⁴ DiBattista, Maria. "The Clandestine Fictions of Marguerite Duras." *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*, Princeton University Press, 1989, p. 287

⁴⁵ Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Indiana University Press, Bloomington, 1989. p.149

⁴⁶ *Ibid.* p.148

⁴⁷ Duras, Marguerite. *Ecrire*. Edition Gallimard, Paris, 1993. p.64

et universelle. Elle dit aussi que l'écriture, « ça rend sauvage », comme si le désir d'écrire était violent, brutal et insoumis.

Cependant ni le rapprochement ni l'éloignement du dysfonctionnement familial n'est réalisé chez Duras. Autrement dit, non seulement Duras n'arrive pas à illuminer le passé obscur et à déchiffrer sa propre identité, mais aussi l'écriture ne sert pas de salut qui la fait sortir du malheur familial. Selon Hirsch, l'essai de réconciliation n'est qu'un effort inutile. Le processus des révisions répétées et des médiations changeantes permet à Duras et ses narratrices de réexaminer la même histoire et de faire des découvertes, mais elles ne peuvent jamais arriver à l'illumination finale⁴⁸. La narratrice dans *L'Amant* ne reste pas inconsciente de cet échec ; elle parle de la futilité de l'écriture dans les phrases suivantes :

Ecrire, maintenant, il semblerait que ce ne soit plus *rien* bien souvent. Quelquefois je sais cela : que du moment que ce n'est pas, *toutes choses confondues*, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est *rien*. Que du moment que ce n'est pas, chaque fois, toutes choses confondues en une seule par essence inqualifiable, écrire ce n'est *rien* que publicité. (14-15)

Dans cet extrait Duras s'interroge sur l'essence de l'écriture. Si l'écriture est « toutes choses confondues » qui est « inqualifiable » et qui n'a « pas de chemin, pas de ligne » comme ce qu'elle décrit de l'histoire de sa vie, peut-on dire que l'écriture ne sert à rien et que la seule fin d'écrire c'est rendre son histoire publique ? Duras vient de déclarer que « l'histoire de ma vie n'existe pas », l'acte d'écrire—l'acte de transformer son histoire en publicité—dépossède-t-il Duras de sa propre histoire ? A part l'effort presque futile d'éclairer son passé à travers l'écriture de *L'Amant*, l'écriture en général ne sert pas à une libération de l'oppression familiale. Par contre, l'écriture devient une manifestation du dysfonctionnement familiale, qui se révèle par le silence dans le texte.

⁴⁸ Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Indiana University Press, Bloomington, 1989. p.151

Pour la narratrice, l'histoire de sa famille est « le lieu au seuil de quoi le silence commence » (34). Julie Kristeva appelle l'écriture durassienne « une nouvelle rhétorique de l'apocalypse » dans laquelle « la monstruosité [...] aveugle et impose le silence »⁴⁹ et selon Kristeva, « la mort et la douleur sont la toile d'araignée du texte »⁵⁰. Les images proposées par Kristeva comme « la monstruosité aveugle » et « la toile d'araignée » suggèrent une douleur imposante et l'impossibilité d'en sortir. Non seulement l'écriture ne guérit pas Duras de son traumatisme dans sa jeunesse, mais aussi les lecteurs de Duras sont séduits par le pouvoir de la maladie et la douleur : « Sans guérison ni Dieu, sans valeur ni beauté autre que celle de la maladie elle-même prise au lieu de sa brisure essentielle, jamais, peut-être, art ne fut aussi peu cathartique »⁵¹.

De l'autre côté, l'isolement, en se transformant en solitude, possède un sens positif dans la décision d'écrire pour Duras. L'état d'être seule nourrit son désir d'écrire, et à la différence de Simone qui essaie de communiquer avec d'autres d'âmes par l'écriture, Duras voit la solitude comme une condition préalable d'écrire. « Dans cette période-là de ma première solitude j'avais déjà découvert que c'était écrire qu'il fallait que je fasse », affirme Duras dans *Ecrire*. Selon elle, il faut toujours être séparé du monde pour écrire, et « cette solitude réelle du corps devient [...] celle de l'écrit »⁵².

⁴⁹ Kristeva, Julia. *Soleil Noir : Dépression et Mélancolie*. Gallimard, Paris, 1987. p.231

⁵⁰ *Ibid.* p.237

⁵¹ *Ibid.* p.235

⁵² Duras, Marguerite. *Ecrire*. Edition Gallimard, Paris, 1993. p.17

Chapitre III Enfance : Un abri des traumatismes

Comme Duras, Sarraute ne présente que des morceaux de son enfance mais chez elle, le texte devient encore plus visiblement fragmentaire. Dans chaque anecdote, elle vagabonde dans ses souvenirs enfantins et nous plonge dans des histoires séparées. Sarraute crée deux voix, l'une de suspicion et l'autre de narration, en racontant son enfance et les met en dialogue pour se mettre en garde contre l'inauthenticité. L'enfant déchirée entre deux familles (ainsi que deux pays, deux cultures, deux langues), Natacha souffre d'oppressions émotionnelles qui sont souvent sous forme de mots toxiques prononcés par les adultes. Les sauts d'humeur de sa mère et l'hostilité de sa belle-mère la laisse dans un monde incompréhensible, imprévisible et incontrôlable. Elle découvre un refuge dans son écriture scolaire, où elle arrive à trouver la sécurité ainsi que l'indépendance. Cependant, contrairement aux narratrices chez Beauvoir et chez Duras, Natacha prétend qu'elle ne pense jamais à une vocation littéraire dans le futur.

L'enfant abandonnée

« C'est évident, je n'ai pas de mère. Mais comment est-ce possible ? Comment ça a-t-il pu m'arriver, à moi ? » (121)

On peut remarquer le caractère singulier de l'enfance de Natacha : elle ne vit pas une enfance insouciantes comme celles de « vrais enfants », dans une famille avec des parents unis, chaleureux et affectueux. Au contraire, il existe chez Natacha une oppression émotionnelle formée par l'accumulation de petits traumatismes, dont une grande partie est liée aux trahisons et à l'abandon maternel. A travers le texte on est témoin des efforts de Natacha en vain de trouver les preuves de l'amour que sa mère possède pour elle. Au début Natacha montre une loyauté et une obéissance totale à sa mère, traitant les mots de sa mère comme des oracles : même quand elle

rend visite à son père, elle s'accroche à l'ordre de la mère⁵³ que « tu dois mâcher les aliments jusqu'à ce qu'ils deviennent aussi liquides qu'une soupe » (15) comme si cet ordre représentait un véritable lien entre sa mère et elle. Quand sa mère prétend que « si tu touches à un poteau comme celui-là, tu meurs » (27), Natacha évoque effectivement la mort : « je me roule par terre [...] je sanglote, je hurle, je suis morte... » (28). En tant que petite enfant, Natacha ne comprend ni la métaphore ni l'exagération dans ces phrases maternelles—elle les prend littérairement. Ce pouvoir imposant de la parole maternelle nous rappelle la mère de Simone avec son idéologie étouffante et rigide. Cependant, tandis que Françoise de Beauvoir accable sa fille par son omniprésence ainsi que par une sorte de dictature, la mère de Natacha est décrite comme indifférente, capricieuse et égoïste avec son ambivalence par rapport à ses responsabilités.

Malgré l'hésitation de Sarraute d'accuser sa mère, les souvenirs à propos de sa mère qu'elle montre sont souvent lamentables, remplis de trahisons et de chagrin ; même dans les moments de bonheur, il y a toujours quelque chose d'amer qui contamine la douceur, comme des petits points blancs qu'elle trouve dans la confiture de fraises chez son père. La lecture de sa mère pendant sa maladie peut faire partie des « beaux souvenirs » mais la douceur disparaît une fois que la fille se rend compte du manque de passion de sa mère quand sa mère lui lit des contes—« Maman me lit de sa voix grave, sans mettre le ton... les mots sortent drus et nets... » (39)—et ainsi de la réticence de sa mère de s'occuper de sa fille malade. Dans d'autres scènes, on peut remarquer l'influence traumatisante des phrases dites par sa mère, par exemple, « un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle » (95). C'est le commentaire de la mère quand Natacha partage avec elle une de ses « idées », celle qu'elle trouve la poupée plus belle que sa mère. Comme d'autres phrases toxiques chez Natacha, cette phrase se répète dans sa tête et comme si elle était

⁵³ qui vient du conseil d'un médecin.

ensorcelée par ce verdict maternel, elle ne peut pas en sortir (En effet, on a l'impression que même Sarraute l'adulte ne s'en est jamais sortie : les deux voix en racontant cette histoire essaient de reformuler la phrase et donner encore des interprétations possibles pour trouver une version plus acceptable). Enfant hypersensible, Natacha considère la remarque de sa mère une condamnation de sa monstruosité. Cette remarque lui fait se séparer des autres « vrais enfants », une notion qui revient plusieurs fois chez Sarraute, et ainsi marque un des grands traumatismes de l'enfance chez Sarraute. Gosselin souligne l'idée que cette séparation fait Natacha considérer que les enfants sont « comme une tribu aux normes strictes auxquelles on ne peut refuser de se conformer sous peine d'exclusion » et elle nous rappelle la réponse de Véra à la « question angoissée » de Natacha « est-ce que tu me détestes ? » : « Comment peut-on détester un enfant ? »⁵⁴. Considérant que sa mère lui refuse cette identité générale, la réponse de Véra apparaît peu rassurante et marque encore un autre traumatisme. Cependant, Brodzki souligne un autre aspect traumatisant de ce verdict maternel : non seulement Natacha se considère comme « un monstre » et un être « à l'écart », mais aussi elle craint que si son raisonnement est solide, elle ne mérite pas l'amour de sa mère comme elle porte des signes d'un enfant qui n'aime pas sa mère⁵⁵. Tout au long du texte Natacha est en train de lutter contre la suspicion croissante de l'indifférence de sa mère pour elle et ainsi cette condamnation d'un faux enfant représente une phrase dévastatrice.

Le point tournant qui marque une blessure profonde dans la relation entre mère et fille ainsi qu'une construction d'un lien entre père et fille, c'est la trahison de la mère qui révèle leur code secret. Natacha, pour que sa mère vienne la chercher au plus tôt chez son père, écrit « Je suis heureuse ici » au lieu de « Ici je suis très heureuse » à la fin d'une lettre à sa mère, qui est leur

⁵⁴ Gosselin, Monique. "Enfance de Nathalie Sarraute : les mots de la mère". *Revue des sciences humaines*, vol.222, 1991. p.133

⁵⁵ Brodzki, Bella. "Mothers, displacement, and language in the autobiographies of Nathalie Sarraute and Christa Wolf." *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, 1988. p.251

façon secrète de communiquer si Natacha est bien traitée chez son père. Cependant, sa mère révèle leur code secret à son père pour l'accuser de ne pas rendre Natacha heureuse. Quand Natacha découvre cette trahison, elle se rend compte que non seulement sa mère ne respecte pas leur pacte, mais aussi sa mère ne vient pas la chercher malgré son malheur—elle est abandonnée. Cet incident signifie le début d'une évolution chez Natacha : peu après cette trahison maternelle, Natacha, pour la première fois, exprime une volonté de rejeter sa mère, qui se démarque de sa passivité et sa soumission à sa mère dans le passé. « J'ai envie de ne plus jamais recevoir aucune lettre, de briser pour toujours ces liens [...] », déclare Natacha. Bien qu'il y ait un « mais » suivant cette déclaration, cette révolte signifie déjà une transformation chez Natacha.

De plus, cet abandon maternel expose Natacha à d'autres traumatismes potentiels. A cette époque, en général les enfants de parents divorcés vivent avec leurs mères ; comme la mère de Natacha renie ses responsabilités, Natacha est souvent réduite au symbole du malheur dans le regard des autres. Quand Natacha est obligée de déménager pour évacuer une chambre pour sa demi-sœur Lili, la bonne commente « Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère » (121). La réaction de Natacha envers cette phrase est très douloureuse : ce verdict prononcé par une étrangère possède un effet plus profond que les phrases de sa mère.

« Quel malheur ! » ... le mot frappe, c'est bien le cas de le dire, de plein fouet. Des lanières qui s'enroulent autour de moi, m'enserrent [...] 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 mère. Mais comment est-ce possible ? Comment ça a-t-il pu m'arriver, à moi ? (121)

Les phrases courtes et incomplètes créent un rythme rapide et révèle l'état bouleversé de Natacha après avoir entendu ce commentaire. Les mots comme « frappe », « fouet », « lanière », « enrouler » et « enserre » souligne en même temps la violence de cette phrase, la douleur et

l'étouffement ressentis par Natacha. Le contraste entre les verbes « approcher », « effleurer » et « s'abattre » rend ce mot « malheur » plus brutal. De plus, elle coupe la phrase « cette femme voit que je suis dans le malheur » en trois phrases incomplètes, comme si elle ne supportait pas de le dire. Ensuite, pour la première fois, on voit la révolte de Natacha contre les mots. Au lieu de laisser les mots tomber sur elle comme toujours, elle lutte contre eux :

[...] Et puis tout en moi se révolte, se redresse, de toutes mes forces je repousse ça, je le déchire, j'arrache ce carcan, cette carapace. Je ne resterai pas dans ça, où cette femme m'a enfermée... (122)

Selon Gosselin, cette révolte signifie que « Natacha a déclaré la guerre aux mots, ou du moins aux trop grands mots »⁵⁶. Désormais elle refuse même le mot « bonheur », qui, comme « malheur », appartient aux grands mots, comme si elle a peur qu'un jour le mot « bonheur » aussi tombe sur elle avec un poids écrasant.

Il n'est donc pas par hasard que les livres qui impressionnent Natacha dans son enfance sont *Sans famille*, *David Copperfield*, *Le prince et le pauvre* et les contes d'Anderson ; tous ces livres racontent des histoires malheureuses, des histoires de l'enfant abandonné, qui fait un parallèle avec la vie de Natacha. Cependant, il faut noter que son père, malgré son silence et sa réticence d'exprimer son amour, joue un rôle positif dans l'enfance de Natacha. Le père est souvent dépeint comme une figure de soutien et de sécurité, « un lien invisible que rien n'a pu détruire nous a attachés l'un à l'autre... », affirme Natacha.

L'étrangère exclue

« *Jamais plus d' 'à la maison', tant que j'ai vécu là, même quand il fut certain que hors de cette maison il ne pouvait y en avoir pour moi aucune autre.* » (132)

⁵⁶ Gosselin, Monique. « *Enfance de Nathalie Sarraute : les mots de la mère* ». *Revue des sciences humaines*, vol.222, 1991. p.137

Bien qu'on puisse remarquer l'isolement de Natacha surtout dans la famille de son père, elle se sent déjà exclue quand elle habite encore avec sa mère et Kolia. Dans une scène où sa mère et Kolia font semblant de « lutter », Natacha veut s'engager dans ce jeu et défendre sa mère, mais sa mère la repousse en disant que « femme et mari sont un même parti » (74). En racontant cette histoire, tandis que la voix de narration veut encore défendre la mère, la voix de soupçon demande qu'elle fasse plus d'efforts et regarde en face ses sentiments :

- C'est vrai...je dérangeais leur jeu.
- Allons, fais un effort...
- Je venais m'immiscer...m'insérer là où il n'y avait pour moi aucune place.
- C'est bien, continue...
- J'étais un corps étranger...qui gênait... (75)

Natacha se voit comme une intruse qui se mêle de la relation entre sa mère et Kolia. La notion d'un « corps étranger » signifie non seulement une aliénation, mais aussi un caractère superflu, comme si sa mère n'avait pas besoin d'elle et son existence devenait inutile. La voix de soupçon l'encourage à exprimer honnêtement ses sentiments comme il semble qu'elle ne veut pas, et n'ose pas, penser à la possibilité que sa mère la voit comme une charge. Natacha reste en dehors de la famille de sa mère.

Si on examine le livre préféré de Natacha, on peut également remarquer l'isolement qu'elle ressent pendant son enfance. « Je crois qu'il n'y en a aucun dans mon enfance, où j'aie vécu comme j'ai vécu dans celui-là », déclare Sarraute quand elle parle du *Prince et le pauvre*. Elle mentionne spécifiquement deux images dans le livre, qui laisse en elle les « sillons » : « deux sillons que deux images, et elles seules, ont creusés... » (79). Cette description donnée par Sarraute souligne déjà une violence : elle n'utilise pas de mots qui sont plus légers, par exemple, « marque » ou « signe », mais « sillon », un trou creusé et allongé dans la terre, suggérant que ces deux images influencent profondément sa vie. Les deux images que Sarraute évoque, celle d'un prince parmi une foule de

mendiants et celle d'un pauvre dans le palais du roi, souligne un malaise, une exclusion et un manque d'assurance : le petit prince et le petit pauvre se trouvent dans un environnement étranger qui n'est pas sous leur contrôle. Ils n'appartiennent pas dans cet espace mais ils y sont enfermés. En plus, ils ne sont pas entourés par des gens auxquels ils peuvent faire confiance et cette solitude affreuse les dépouille de leur sécurité. Sarraute s'identifie passionnément avec ces deux personnages dans ces deux scénarios ; en effet, ces deux images représentent une allégorie de sa situation chez sa mère ainsi qu'un présage de son état chez son père après la naissance de Lili.

On voit l'exclusion de Natacha dans la nouvelle famille de son père bien que Sarraute ne dise jamais qu'elle est marginalisée chez son père. Sarraute raconte ces histoires d'une façon non-sentimentale : elle n'accuse jamais sa belle-mère (elle la défend même) et elle n'insiste pas sur le fait qu'elle est abandonnée par sa mère et négligée par sa belle-mère. Cependant, à travers les histoires de sa vie chez son père, on peut remarquer qu'elle est considérée comme une étrangère exclue de la famille. Si l'hostilité de Véra ne se montre pas avant la naissance de Lili, l'arrivée de sa propre fille la fait voir Natacha comme une menace, une charge et une rivale de Lili. D'abord, Natacha trouve qu'elle perd tout à coup sa chambre et qu'elle doit déménager dans « ce qui [l'apparaît] comme un sinistre réduit » (120), sans en être prévenu. Plus tard Véra fait la remarque funeste : « Ce n'est pas ta maison » (130). Bien qu'il soit possible que Véra dise cette phrase sans intention vicieuse, la phrase marque un autre geste de rejet pour Natacha. Elle décrit ces mots comme « closes de toutes parts, toutes nettes et nues » (131), impliquant en même temps une impossibilité d'y entrer, un refus précis et une hostilité brute. Elle ne voit aucune sortie possible de ce rejet et encore une fois, elle absorbe ses mots toxiques sans pouvoir y résister. Chez Sarraute les mots traumatisants sont toujours personnifiés, « elles sont tombées en moi de tout leur poids [...] » déclare Natacha. Le traumatisme mental se traduit par une souffrance physique ; en même

temps, la démonstration se montre dans l'incapacité de dire les mots « à la maison » : « [...] et elles ont une fois pour toutes empêché qu' 'à la maison' ne monte, ne se forme en moi... » (131-132). Par conséquent l'enfant déchirée se rend compte qu'elle n'appartient ni à au foyer de sa mère ni à celui de son père et qu'elle n'a pas un abri réel et stable, comme les personnages dans ses lectures, *Sans Famille* et *David Copperfield*.

Tandis que l'exclusion apparaît explicite dans les exemples au-dessus, il existe également une exclusion implicite pour Natacha. Pour les bonnes et les gouvernantes anglaises, l'attention, selon Véra, devrait toujours se porter sur Lili tandis que Natacha, elle n'a pas d'accès aux avantages comme l'éducation en anglais. Natacha semble devenir un fantôme, surtout dans ses rendez-vous « clandestins » avec les filles anglaises comme elle n'ose parler avec ces filles que pendant l'absence de Véra. Même les bonnes, qui sont conscientes de l'hostilité de leur maîtresse envers Natacha, peuvent la traiter comme quelqu'un de moindre importance. Natacha décrit ainsi son isolement :

[...] où ceux qui vivent avec moi ne peuvent pas me suivre...
d'ailleurs s'ils le pouvaient ils ne le voudraient pas, cela ne les
concerne pas, c'est moi seule qui cela concerne... (249)

Dans cet état d'exclusion, Natacha est séparée de ces « ils » comme si elle était enfermée en dehors de leur monde. Elle reste très passive et elle a du mal à s'intégrer dans leur monde, étant donné leur indifférence. Négligée et impuissante chez son père, Natacha retrouve le contrôle et le sentiment de sécurité dans la vie scolaire.

Les pratiques d'écriture

« *L'idée ne me vient jamais de devenir un écrivain.* » (216)

La solution de l'écriture apparaît très tôt dans la vie de Natacha, malgré le fait que cette future écrivaine ne commence à écrire sérieusement qu'à l'âge de trente-deux ans. Non seulement son obsession avec le jeu « le quatuor des écrivains » semble être un présage de sa future vocation (70), mais aussi elle arrive à finir « tout un long roman » (83) à quatre ans. Cependant, ce premier essai d'écrire chez Natacha marque une expérience négative ; en effet, Sarraute l'appelle « un de ces magnifiques 'traumatismes de l'enfance' », ayant l'air de se moquer un peu en appelant un traumatisme « magnifique » et en mettant l'expression entre parenthèses. Dans ce traumatisme, Natacha, poussée par sa mère, montre son roman à un « Monsieur », qui est un ami de sa mère. Malgré sa « réticence » de le lui montrer, elle admet que curieusement elle est attirée par ce qui l'attend, peut-être même avec un peu d'espoir pour une louange possible. Ce Monsieur, en lisant cette œuvre enfantine, commente qu' « avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe » (85). Comme dans tous les autres petits traumatismes chez Natacha, ces mots toxiques se répètent et par conséquent elle se trouve dans un état d'emprisonnement, qui est la réticence d'écrire à ce moment-là. Toutefois, Sarraute, revoyant cette histoire, considère cette remarque comme « une opération » douloureuse mais nécessaire (86), comme si l'écriture était une sorte de maladie physique et elle est délivrée de la malaise grâce au commentaire brutal de cet « oncle ».

On peut mieux comprendre cette remarque par Sarraute si on examine le processus d'écrire que l'écrivaine révèle ensuite. Elle souligne un malaise et une difficulté à trouver sa place dans le monde textuel en repensant à la composition de son premier roman. Non seulement les mots chez elle semblent être étranges et maladroits, mais aussi elle ne s'attache pas aux personnages qu'elle crée elle-même : « je m'efforce [...] de m'approcher d'eux plus près, tout près, de les tâter, de les manier...Mais ils sont rigides et lisses, glacés », déclare Natacha (88). On a l'impression que

Natacha ressemble plutôt à l'intruse qu'à la créatrice dans ce monde textuel ; au lieu de manipuler les mots comme elle veut, elle est sous leur contrôle. Intimidée et faible, elle n'est pas sûre d'elle-même. Dans leur personnification les mots chez elle sont personnifiés comme des gens égarés, et Natacha compare son effort d'écrire à une errance « dans des lieux [qu'elle n'a] jamais habités » (87) : elle souffre du manque d'assurance mais elle est enfermée dans ce pays inconnu. On peut dire que pour Natacha, la remarque décourageante de « l'oncle », malgré sa cruauté, lui offre une façon de s'affranchir de cette expérience maladroite de l'écriture : « ces paroles magiques [...] rompent le charme et me délivrent » (88). Cependant, il ne faut pas oublier que Natacha est encore très jeune quand elle écrit son premier roman et c'est tout à fait pour elle de sentir impuissante comme l'écriture est vraiment « un pays inconnu » pour les enfants. Ainsi, quel est l'intérêt pour Sarraute de reconstruire le processus douloureux et la condamnation de ce première création littéraire ? Selon Havercroft, l'histoire de son premier roman sert à « reconnaître le caractère faux et figé des mots empruntés, [...], des mots stéréotypés et des personnages des contes de fée qui ne sont pas les siens » et à montrer « le contraste entre son écriture toute faite et stérile d'autrefois et implicitement, celle, vivante, des textes de Sarraute écrivaine »⁵⁷. Ainsi la remarque de Sarraute prend un autre sens : l'échec devient une délivrance parce que Sarraute écrivaine n'exalte pas d'écriture conformiste et de roman traditionnel fait par Natacha.

En même temps, on se demande d'où vient la motivation de finir un roman pour un petit enfant, ce qui est omis par Sarraute dans le texte. Natacha prétend qu'elle est « envoûtée », « enfermé [...] dans ce roman » et qu'il lui est « impossible d'en sortir » (88), mais d'où vient cette « magie » qui la séduit à l'écriture ? Il faut noter que sa mère est écrivaine et ainsi une réponse potentielle c'est que Natacha est en train d'imiter la mère ou de faire plaisir à la mère : on sait déjà

⁵⁷ Havercroft, Barbara. "L'autobiographie comme reprise : l'exemple d'Enfance de Sarraute." *Tangence*, 42, 1993. p.142

que la mère possède un pouvoir absolu sur Natacha avant l'abandon maternel, ce qui insinue la possibilité que l'amour et le respect pour sa mère peut la mener à l'imitation et l'effort de la contenter ; cependant le rôle de la mère dans ses décisions de (ne pas) écrire se développe plus tard dans la vie de Natacha.

Contrairement à la gaucherie et à l'incertitude de Natacha dans son premier essai d'écriture, elle est beaucoup plus à l'aise dans l'écriture scolaire. Comme pour Beauvoir, on voit une grande importance de la vie scolaire pour Sarraute. En effet, l'écriture scolaire devient pour Natacha un refuge. Deux types d'écriture sont soulignés chez Natacha, les dictées et les rédactions ; dans toutes les deux Natacha réussit à trouver un lieu de sécurité, d'indépendance et de contrôle. Pendant les dictées, Natacha est encore en train de chercher les mots exacts, mais avec plus de certitude, plus de confiance en soi. La rigidité du système scolaire lui plaît ; elle l'aperçoit même comme un jeu « excitant », mais un jeu de justice, un jeu dans lequel elle n'est responsable que de sa propre écriture. De plus, elle plaît aux autres facilement à travers ce jeu : « [le signe sous mon nom] seul fait apparaître cette trace d'approbation sur le visage de la maîtresse quand elle me regarde », déclare la petite Natacha fièrement (168). Si on se souvient du commentaire de l'oncle sur sa faiblesse orthographique, sa réussite dans les dictées devient une compensation ainsi qu'un remède pour ce traumatisme. En même temps, les dictées fournissent un remède pour d'autres traumatismes pour Natacha :

Je ne suis rien d'autre que ce que j'ai écrit. Rien que je ne connaisse pas, qu'on projette sur moi, qu'on *jette* en moi à mon insu comme on le fait constamment là-bas, au-dehors, dans mon autre vie...je suis complètement à l'abri *des caprices, des fantaisies, des remuements obscurs, inquiétants, soudain provoqués*...est-ce par moi ? ou est-ce par ce qu'on perçoit derrière moi et que je recouvre ? Et aussi il ne pénètre rien jusqu'ici de *cet amour*, « notre amour », comme maman l'appelle dans ses lettres...qui fait lever en moi *quelque chose qui me fait mal*, que je devrais malgré la douleur

cultiver, entretenir et qu'ignoblement *j'essaie d'étouffer*...Pas trace ici de tout cela. Ici je suis en sécurité. (168) (C'est moi qui souligne)

Ici le monde à l'extérieur de l'école est dépeint comme capricieux, obscur et un peu dangereux, surtout quand on examine les mots que je souligne dans l'extrait, tandis qu'à travers les dictées, elle trouve une place prévisible, cohérente et ainsi contrôlable : « je suis *complètement* à l'abri », « *pas trace* ici de *tout* cela », « ici je suis en *sécurité* » (c'est moi qui souligne). Dans ce passage Natacha évoque la source de son malaise dans la vie familiale : sa douleur vient de son isolement dans la famille de son père, où même un nouveau bonne qui ne connaissant pas du tout sa mère présuppose une présence d'une figure non désirée en elle (« 'On ne t'a donc pas appris chez ta mère que ce n'est pas comme ça qu'on doit passer des ciseaux ?' », 160), et où elle devrait ne pas parler de sa mère (« je parle le moins possible de maman... ») tandis qu'en même temps sa mère exige d'être aimée par Natacha à travers ses lettres. En même temps, de nombreux autres « accidents » la prennent au dépourvu : le déménagement de la maison de sa mère à celle de son père, le changement de chambres après la naissance de Lili, les dommages à Michka, son ours en peluche, etc. On peut marquer son impuissance ainsi que sa passivité dans la famille de son père ; par conséquent sa passion pour les dictées marque une compensation contre cette oppression émotionnelle.

Similairement, les rédactions scolaires lui offrent un sens de sécurité et de contrôle. La rédaction sur laquelle Sarraute met plus d'accent, c'est l'écriture de son premier chagrin (207). Au lieu de choisir de raconter un vrai souvenir mélancolique (il y en a quand-même beaucoup chez Natacha comme la plupart des histoires racontées dans *Enfance* sont tristes), elle présente une histoire « fictionnelle » : bien que cette histoire puisse représenter une réalité, ce n'est pas sa réalité. Comme la voix de soupçon remet en question ce choix, Sarraute le justifie par des mérites de la fiction : elle peut se distancier de l'histoire et la distance lui donne le contrôle, la puissance et la

liberté (208). Cependant, une autre justification se cache derrière la phrase « je ne pouvais pas espérer trouver un chagrin plus joli et mieux fait [...] un modèle de vrai premier chagrin de *vrai enfant...* » (209). Cette idée d'un « vrai enfant » apparaît plusieurs fois chez Sarraute : « un *vrai enfant* empli des sentiments qu'ont tous les vrais enfants, un enfant qui aime sa mère [...] il n'y a plus en moi [...] comme en tous les autres, les *vrais enfants* » (97-98) ; « les '*vraies*' enfances vécues dans l'insouciance, dans la sécurité » des gouvernantes anglaises (262) (c'est moi qui souligne). Derrière cette idée existe un traumatisme, non seulement celui dans lequel sa mère dit qu'« un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle » (95) mais aussi celui dans lequel Natacha commence à remarquer que son enfance est différente de celles des autres. Si on examine le contexte du faux chagrin exprimé dans la rédaction, on peut remarquer que Natacha projette une image d'une enfance idéale dans son écriture : la petite fille qui reçoit un cadeau de ses parents (qui ne sont pas divorcés) dans « un beau grand jardin, prairies en fleur, pelouses » et qui s'entend bien avec ses frères et sœurs (210). Ce portrait s'oppose à la réalité dure, où Natacha, plus ou moins abandonnée par sa mère, semble être Cendrillon avec la méchante marâtre et une sœur désobéissante qui vit dans sa « petite chambre [...] près de la cuisine » (120). Par ce choix de la fiction, Natacha peut non seulement fantasmer une enfance qu'elle n'a pas vécue, mais aussi cacher son enfance de malheur et ainsi se protéger des jugements toxiques potentiels, comme celui de la bonne « quel malheur quand même de ne pas avoir de mère » (121). L'écriture devient son refuge en double sens : non seulement l'écriture scolaire la protège de l'injustice de sa vie familiale, mais aussi en construisant une fausse histoire elle se protège du regard de pitié de ses lecteurs. Comme souligné par Sarraute, la mort d'un petit chien est un chagrin « imbibé de la pureté enfantine, d'innocence » (209) tandis que l'abandon maternel et l'exclusion dans la famille du père sont des symboles du malheur qui ne représentent pas l'insouciance de l'enfance.

Outre la liberté et le refuge, la rédaction donne aussi à Natacha un pouvoir : elle dirige le scénario en calculant les effets sur ses lecteurs : quelle est la plus belle façon de faire mourir le chien, quelle est la saison la plus convenable à raconter un chagrin, etc. Elle cherche la meilleure façon de traiter ce sujet ainsi que l'image la plus belle et la plus efficace. Selon Persson, en lisant comment elle invente son premier chagrin, on a l'impression que Natacha devient « un écrivain accompli, un poète avec sa muse fidèle, mais sensible »⁵⁸. De plus, les mots sont encore une fois personnifiés mais elle les manipule adroitement cette fois-ci. On peut noter une progression depuis son premier essai d'écrire : à ce moment-ci, Natacha se plaît dans la compagnie des mots. La relation avec les mots évolue : alors que dans son écriture enfantine elle « lance » un mot sur un personnage (87), dans ses rédactions elle « glisse ici ou là un mot rare » (c'est moi qui souligne), impliquant sa dextérité dans l'écriture. Elle ne se trouve plus dans un pays inconnu ; au contraire, elle reste à l'intérieur des limites du sujet donné, « sur un terrain bien préparé et aménagé » (212). Cette habileté accompagne une confiance de son contrôle sur ses lecteurs, notamment les maîtresses d'école et son père. Elle sait bien plaire aux autres à travers son écriture : en choisissant prudemment les mots et les moments dans ses rédactions, elle est consciente que ses efforts seront récompensés soit par une note qui la met en tête de la classe soit par le commentaire de son père « c'est très bien ». Ces résultats prévisibles et légitimes signifient une certitude et une sécurité quand elle ne sait pas plaire à ses deux mères, ou autrement dit, elle ne comprend pas les sauts d'humeur de sa mère ni l'hostilité de Véra.

Malgré tous les signes qui marquent la naissance d'une future écrivaine, Sarraute choisit de ne pas confirmer le stéréotype et coupe le lien entre l'enfant et la future écrivaine en disant que « l'idée ne me vient jamais de devenir un écrivain » (216). Bien que Natacha soit encore très jeune

⁵⁸ Persson, Ann-Sofie. "L'écriture de l'enfance et l'enfance de l'écriture." *Samlaren*, arg, 133, 2012, p.296

et cette décision de ne pas écrire peut être une décision provisoire, cette négation mérite d'être examinée de près parce qu'elle est également une négation de Sarraute écrivaine, qui, en retournant vers son enfance, choisit de nier le lien entre son écriture scolaire et son écriture littéraire. Comment peut-on interpréter cette négation ? Au premier regard la déclaration va contre le stéréotype de la naissance d'écrivain ; en reniant ses « dons d'écrivain », est-ce que Sarraute est en train d'éviter un biais de confirmation ?

Juste avant la déclaration de Natacha, elle explique la raison pour laquelle elle ne pense jamais à la possibilité d'une vocation littéraire :

Je n'ai fait qu'un très bon devoir. Je ne me suis rien permis, je n'en ai d'ailleurs aucune envie, je ne cherche jamais à dépasser les limites qui me sont assignées, pour aller vagabonder Dieu sait où, là où je n'ai rien à faire, chercher je ne sais quoi... (216)

Cependant, la future écrivaine fait tout ce que l'enfant prétend ne pas faire : comme écrivaine du mouvement littéraire du « nouveau roman », Sarraute cherche à dépasser des limites, elle vagabonde et elle se cherche. Ainsi selon Barnet, le reniement d'une vocation littéraire souligne la différence fondamentale entre l'écriture scolaire de Natacha la jeune fille et l'écriture littéraire de Sarraute l'adulte :

Ce que Sarraute nie, rejette, c'est l'écrit conformiste, rassuré et rassurant, assuré conforme et homologué par l'institution scolaire. L'écriture sera déchirure, déchirée et déchirante, éminemment subversive.⁵⁹

Barnet soutient que Sarraute se révolte contre la littérature traditionnelle à travers cette déclaration et que ce que Sarraute l'écrivaine écrit s'oppose aux rédactions auxquelles Natacha prend du plaisir.

Persson va plus loin en déclarant qu'on ne peut pas considérer *Enfance* comme un récit de vocation littéraire ; que « c'est plutôt une allégorie sur l'éloignement vis-à-vis du roman traditionnel

⁵⁹ Barnet, Marie-Claire. "Ecrire, disent-elles : la vocation littéraire dans *L'amant* de Duras et *Enfance* de Sarraute." *Dalhousie French Studies*, Vol. 48 (Fall 1999), p.104

entrepris par les Nouveaux Romanciers et Sarraute »⁶⁰. Le refus de la vocation littéraire signifie un décalage entre l'écriture de l'enfant et celle de l'adulte ainsi qu'une distanciation de Sarraute de l'écriture conformiste.

De plus il existe une autre motivation possible derrière le refus. Bien que la mère de Sarraute semble être une initiatrice de l'écriture concernant la possibilité que Natacha écrit son premier roman pour imiter sa mère qui est écrivaine des livres pour les enfants, le rôle de la mère est plutôt négatif dans la venue à l'écriture pour Sarraute. Quand « l'oncle » critique l'orthographe de Natacha dans son premier roman, sa mère participe activement dans ce traumatisme d'enfance : non seulement c'est sa mère qui lui fait montrer son roman à ce Monsieur malgré la réticence de Natacha, mais aussi l'estime et l'affection de sa mère pour ce Monsieur rend le poids de sa phrase critique plus écrasant (83-85). A part ce lien entre sa mère et le traumatisme, sa mère représente également un découragement de l'écriture scolaire, dans laquelle Sarraute obtient la confiance et l'assurance. Quand la mère et la fille se retrouvent à Paris trois ans après l'abandon maternel, la mère accuse le système scolaire en France qui fait Natacha un des « petits vieux » et la fille se souvient que « maman n'attache pas grande importance au travail scolaire...elle le dédaigne plutôt un peu... » (251). Cette dissemblance fait séparer la mère et la fille encore plus loin l'une de l'autre et rend un rétablissement des liens impossible :

[...] tandis qu'elle me regarde et me dit combien elle trouve malsain le système scolaire d'ici, je ne lui raconte rien sur mon école, rien sur mes efforts, sur mes succès... (252)

On peut remarquer que non seulement la mère ne connaît rien sur sa fille, mais aussi le fossé entre elles s'élargit et Natacha ne s'identifie plus à sa mère, ce qui peut l'entraîner à un refus d'une ressemblance à sa mère. De plus, le fait que tous les signes associés à sa mère sont vus comme

⁶⁰ Persson, Ann-Sofie. "L'écriture de l'enfance et l'enfance de l'écriture." *Samlaren*, arg, 133, 2012, p.299

« des signes mauvais » chez son père en fournit une autre impulsion (160). Hewitt marque une absence de liens explicites chez Sarraute entre sa vocation littéraire et le fait que sa mère soit une écrivaine⁶¹. Ainsi, elle considère la déclaration « l'idée ne me vient jamais de devenir un écrivain » comme un rejet de la mère.

Sarraute does not write because her mother wrote; but she does conjecture that she may not have written for a long time because her mother and stepfather were writers.⁶²

Ainsi on peut interpréter la déclaration d'une autre façon : derrière le refus d'une vocation littéraire se cache une réticence de s'identifier avec sa mère.

En somme, les pratiques d'écriture chez Natacha représente pour elle un abri dans lequel elle peut éviter les oppressions émotionnelles ainsi que la marginalisation et retrouver l'assurance et le pouvoir. Cependant, il y a un décalage entre l'écriture de l'enfant et l'écriture de l'adulte : ce que Sarraute l'écrivaine écrit est le contraire de l'écriture scolaire de Natacha⁶³. Voyant cette disparité, on se demande si l'écriture littéraire de Sarraute lui fournit également l'assurance et le pouvoir comme l'écriture scolaire de Natacha. Bien qu'il semble que la genèse de ce projet autobiographique qu'on est en train de lire est ancrée dans l'arbitraire du désir⁶⁴, on y voit le contraire de la domination et l'assurance de Natacha dans ses écritures scolaires. En effet, on a l'impression que Sarraute n'est pas très sûre d'elle-même quand elle raconte son enfance⁶⁵. Le titre « *Enfance* », et pas « *Mon enfance* », implique déjà une distance. De plus, la présence des deux voix montre un espace de dualité : il y a toujours une voix qui raconte la « vérité » selon elle, et

⁶¹ Hewitt, Leah D. *Autobiographical Tightropes: Simone De Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig, and Maryse Condé*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1990. p.86

⁶² *Ibid.* p.88

⁶³ Cependant il existe une différence fondamentale entre l'écriture de l'enfant et celle de l'adulte : les sujets sur lesquels Natacha écrit sont donnés par les maîtresses d'école tandis que l'écrivaine peut écrire tout ce qu'elle veut.

⁶⁴ Au début du texte, la voix narrative répond à la question « tu vas vraiment faire ça » de la voix du soupçon que « oui, je n'y peux rien, ça me tente... » et à la fin du texte, elle s'arrête en disant que « je n'en ai plus envie... je voudrais aller ailleurs... ».

⁶⁵ Le fait qu'elle ait 83 ans quand elle écrit ce texte peut contribuer à ce manque d'assurance.

l'autre qui soupçonne tout ce qu'elle dit. De temps en temps cette voix de critique arrête la voix narrative quand elle tente de tomber dans le cliché (par exemple, l'image de Véra comme la méchante marâtre, la possibilité de sentir tout ce qu'elle raconte dans son enfance, etc.). En montrant les deux voix, Sarraute se met en garde et soulève une question--est-ce qu'on peut raconter notre vie véritablement ? Selon Persson, « Sarraute parle dans l'interview d'Adolfsson de l'écriture scolaire comme d'une réussite qui lui donnait beaucoup de confiance en elle, ce qui lui manquait à propos de son écriture littéraire plus tard »⁶⁶. La présence du soupçon (ce qui ne nous étonne pas comme elle est aussi l'écrivaine de *L'ère du soupçon*), la crainte de tomber dans le stéréotype et l'incertitude ainsi que l'hésitation de la voix narrative, tous ces éléments impliquent un manque d'assurance en soi dans ce récit autobiographique. L'écriture pour l'adulte ne sert plus de lieu de sécurité et de contrôle.

⁶⁶ Persson, Ann-Sofie. "L'écriture de l'enfance et l'enfance de l'écriture." *Samlaren*, arg, 133, 2012, p.299

Conclusion

Les souvenirs d'enfance/d'adolescence programment toute la vie. Quand on y plonge et repense aux expériences vécues, la question qui nous intéresse la plus, c'est comment on devient ce qu'on est aujourd'hui. Souvent on y cherche les moments décisifs et on essaie de comprendre les choix qu'on a faits. De la même façon, nos trois écrivaines, dans leurs efforts de raconter leur enfance/adolescence, cherchent à éclairer un espace obscur et à se justifier. Certainement la question comment elles deviennent écrivaines fait partie des questions inévitables dans cette rétrospection. Dans la présentation de chacune sur leur venue à l'écriture, on peut remarquer l'influence de l'oppression et l'isolement qu'elles subissent dans leur enfance/adolescence⁶⁷. L'écriture pour elles devient en même temps un recours possible, une compensation et un abri. Cependant, la signification de l'écriture pour elles se transforme et on peut toujours remarquer un côté paradoxal dans la présentation de cet éveil à l'écriture.

Pour Beauvoir, la « conversion » à l'écriture d'abord marque un substitut du catholicisme, qui représente une source d'oppression pendant son enfance. Plus tard, l'écriture représente une libération de la bourgeoisie et une compensation pour son isolement en raison de son rejet des valeurs de son entourage, qui invitent les femmes à entrer dans le moule d'un être féminin traditionnel. Toutefois, l'origine de cette décision d'écrire sert à plaire au père bourgeois, qui met en valeur la féminité conventionnelle. Ensuite, le choix littéraire est renforcé après son échec dans le célèbre débat philosophique avec Sartre au Luxembourg, qui est dépeint à la fin de *Mémoires d'une jeune fille rangée* et qui lui fait croire à son infériorité intellectuelle « naturelle » dans le

⁶⁷ Il faut noter que je ne confirme pas de liens de cause à effet à travers cette étude. Autrement dit, l'oppression et l'isolement ne sont pas des conditions suffisantes pour que toute le monde arrive à la décision d'écrire. Non seulement il existe beaucoup d'autres éléments qui fonctionnent dans la décision d'écrire pour nos trois écrivaines, mais aussi la seule manière de contester cette causalité serait de tenir toutes les autres variables constantes et uniformes en considérant l'oppression et l'isolement comme des variables indépendantes, comme dans une expérience scientifique, ce qui est tout à fait impossible dans l'étude de la vie humaine.

domaine de la philosophie. Ainsi on peut noter que bien que le choix littéraire pour Simone soit une façon de se libérer du système d'oppression basé sur la notion de sexe, ce choix est ancré dans une « soumission » à l'autorité patriarcale.

Au premier regard le désir d'écrire de la narratrice dans *L'Amant* semble être quelque chose qu'elle utilise pour vexer sa mère, qui voulait que sa fille réussisse en mathématiques. De plus, on peut noter que ce désir est né du dysfonctionnement de sa famille et l'écriture est vue comme une façon de le fuir. Cependant, *L'Amant* est une réécriture d'un ancien texte de Duras, *Un barrage contre le Pacifique* et la même histoire va être reprise dans *L'Amant de la Chine du nord*⁶⁸. A travers ses efforts de réécrire la même histoire de sa famille dysfonctionnelle, Duras montre une volonté de comprendre cette période de sa vie : au lieu de la fuir, elle l'examine encore et encore, essayant d'ouvrir « la porte fermée » et de déchiffrer son passé.

Dans le cas de Sarraute, on a raison de douter que le premier essai d'écrire chez Natacha est une imitation de sa mère, qui est écrivaine elle-même, ainsi qu'un effort à lui faire plaisir. Quand la rupture avec sa mère élargit à cause des « trahisons » maternelles et elle se trouve marginalisée dans la famille de son père à cause de l'hostilité de sa belle-mère, l'écriture scolaire devient un refuge où elle est en sécurité et où elle se sent assurée. Néanmoins, elle prétend ne jamais penser à la possibilité d'une vocation littéraire, ainsi semblant « refuser de voir *Enfance* comme un récit de vocation littéraire »⁶⁹, malgré le nombre des pages où elle parle de ses pratiques de l'écriture. Cette négation contradictoire souligne en même temps le décalage entre l'écriture de l'enfant et celle de l'adulte ainsi qu'un rejet de la mère.

⁶⁸ La raison de la reprise de l'histoire dans *L'Amant de la Chine du nord* est plus compliquée ; il s'agit également de l'insatisfaction de Duras avec le film *L'Amant* réalisé par Jean-Jacques Annaud.

⁶⁹ Persson, Ann-Sofie. "L'écriture de l'enfance et l'enfance de l'écriture." *Samlaren*, arg, 133, 2012, p.299

Cependant, il faut noter que ce n'est que beaucoup plus tard que les trois écrivaines commencent à écrire sérieusement malgré la précocité de leur décision de (ne pas) écrire : en fait, Beauvoir ne publie son premier ouvrage qu'à l'âge de 35 ans. Similairement, le premier roman de Duras apparaît quand elle a 29 ans, et pour Sarraute, 32 ans. Tandis qu'on peut remarquer les influences de l'oppression et l'isolement dans leur venue à l'écriture, les deux éléments ne conduisent pas nécessairement à une vocation littéraire.

De toute façon, l'oppression et l'isolement qu'elles ont vécus dans leur enfance/adolescence continuent à affecter le contenu et la forme de leur écriture littéraire. Beauvoir, féministe et l'écrivaine du *Deuxième sexe*, nous rappelle que c'est la société dominante masculine qui impose l'inégalité homme-femme et nous encourage à faire sentir aux enfants « autour [d'elles] un monde androgyne et non un monde masculin »⁷⁰. Elle utilise même plusieurs de ses œuvres comme véhicules de ses théories féministes. De plus, par rapport à Sarraute et Duras, on trouve plus de caractéristiques de l'écriture masculine chez Beauvoir : selon Hewitt, « Beauvoir écrit comme un homme » ; sa philosophie l'empêche d'envisager une écriture « féminine » et dans son écriture elle emploie « a 'neutral, transparent' no-nonsense style that acknowledges its indebtedness to a male discourse of logic and reason »⁷¹. Par contre, dans presque chaque texte de Duras on peut remarquer des éléments autobiographiques. Non seulement il existe souvent un couple typique (l'homme asiatique et la femme européenne) et l'amour impossible, qui sont associés avec son adolescence, mais aussi le désir féminin reste toujours au centre de l'œuvre. La présence de la jouissance féminine est tout-à-fait révolutionnaire comme traditionnellement les lecteurs observent souvent le désir masculin ; et Duras est une des rares écrivaines dont l'écriture

⁷⁰ Beauvoir, Simone d. *Le deuxième sexe II : L'expérience vécue*. Gallimard, Paris, 1976. p.645

⁷¹ Hewitt, Leah D. *Autobiographical Tightropes: Simone De Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig, and Maryse Condé*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1990. p.15

est considérée comme « l'écriture qui inscrit de la féminité »⁷² par Helene Cixous. En outre, dans l'écriture de Sarraute il existe aussi des influences de ses parents : selon Gosselin, la mère de Natacha lui enseigne « le poids des mots » ainsi que « les libertés qu'on peut prendre avec eux » tandis que le père lui fait apprendre « le poids et l'efficacité du silence » : malgré la réticence du père de dire les mots d'amour, Natacha ressent l'amour du père à travers ses « gestes de tendresse » et les noms prononcés par lui seul, « tachotchek », « ma fille » « Pigalitza », etc⁷³. On peut noter l'influence de la mère dans les recherches des mots chez Sarraute (notamment dans la scène du jardin du Luxembourg) et dans ses efforts de reformuler les mêmes phrases alors que l'influence du père se manifeste dans son usage trop fréquent des points de suspension, qui est une caractéristique typographique dominant dans *Enfance* et qui ralentit le rythme de la narration ainsi que crée des espaces de réflexion qui, selon Went-Daoust, nous fait croire à la discrétion et l'authenticité de l'écrivaine⁷⁴.

En même temps, leurs positions féministes autobiographiques sont différentes : tandis que Beauvoir dans son autobiographie dénonce l'oppression étouffante de la société bourgeoise sur le développement des filles, Duras prend le stéréotype d'un corps féminin objectivé dans cette histoire de la « prostituée » blanche mais elle le transcende en soulignant le rôle d'initiatrice de la narratrice dans la relation sexuelle et en mettant le désir féminin en valeur. Sarraute, cependant, évite à confirmer les différences par rapport aux sexes ; elle n'évoque jamais sa féminité en racontant son enfance. En outre, on peut remarquer les différences dans leurs situations biographiques en tant que femmes : Beauvoir, écrivaine engagée, a participé activement dans les

⁷² Cixous, Hélène. "Le rire de la Méduse". *L'Arc*, vol.61, 1975. p.42

⁷³ Gosselin, Monique. "Enfance de Nathalie Sarraute : les mots de la mère". *Revue des sciences humaines*, vol.222, 1991. p.140

⁷⁴ Went-Daoust, Yvette. "Enfance de Nathalie Sarraute ou le pouvoir de la parole". *Les Lettres romanes* vol.41-4, 1987, p.348

mouvements politiques aux manifestations ; elle n'a jamais joué le rôle d'une mère ni celui d'une femme mariée malgré le milieu social dans lequel elle était née. La vie de Duras est plus compliquée : bien qu'elle ait eu un mari et un fils, elle a développé un certain nombre de liaisons amoureuses et elle est devenue alcoolique à tel point qu'elle est hospitalisée plusieurs fois. Comme dans son écriture, la démesure de la jouissance et le désir féminin restent au centre de sa vie. Par rapport à ces deux, la vie de Sarraute est plus similaire à celle d'une bourgeoise conventionnelle : elle a fait les études de droit avant d'écrire ; elle s'est mariée et elle a eu trois enfants.

Comme on a parlé de comment l'oppression et l'isolement fonctionne dans leur décision d'écrire et comment ils continuent à influencer leur écriture littéraire, on se demande aussi pourquoi elles décident d'écrire des textes autobiographiques. A quoi sert cette « écriture sur soi », cet acte de reproduire les souvenirs de la jeunesse ? On en a déjà discuté un peu pour Beauvoir et Duras : pour Beauvoir, le premier volume de son autobiographie sert de refuge du monde extérieur pendant la guerre d'Algérie à cause de sa position isolée vis-à-vis de la guerre : selon Hewitt, non seulement elle s'oppose au mauvais traitement d'Algérie par la France, qui est soutenu par la majorité en France, mais aussi elle n'est pas d'accord avec les « freedom fighters » qui croient que l'Algérie ne peut atteindre son indépendance qu'à travers la violence⁷⁵. Hewitt propose également une autre théorie : en nous rappelant que la mort de Zaza est le sujet du premier effort de Beauvoir dans l'écriture littéraire, Hewitt affirme que *Mémoires d'une jeune fille rangée* représente une dette que Beauvoir paie pour sa meilleure amie de sa jeunesse⁷⁶. Chez Duras, les éléments autobiographiques sont toujours présents et elle essaie de comprendre et de réconcilier avec son passé. Cependant, la raison pour laquelle Sarraute, qui n'a jamais écrit sur sa vie privée, fait ce

⁷⁵ Hewitt, Leah D. *Autobiographical Tightropes: Simone De Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig, and Maryse Condé*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1990. p.33.

⁷⁶ *Ibid.* p.195

projet autobiographique reste inconnue et mystérieuse. En effet, *Enfance* est son premier et seul effort d'écrire sur elle-même et on peut noter son hésitation à commencer ce projet au début du texte. *Enfance* marque-t-il une volonté de retrouver le temps perdu ? On n'a pas de réponse certaine. De toute façon, pour nous, ces textes autobiographiques semblent être des machines qui nous ramènent au temps passé ; on commence par la fin et on retrace la vocation littéraire à partir du début—cet éveil à l'écriture, ou autrement dit, la naissance des écrivaines.

Bibliographie

Textes primaires

Beauvoir, Simone de. *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Gallimard, Paris, 1958.

Duras, Marguerite. *L'Amant*. Editions de minuit, Paris, 1984.

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

Textes secondaires

Adler, Laure. *Marguerite Duras*. Gallimard, Paris, 1998.

Barnet, Marie-Claire. "Ecrire, disent-elles : la vocation littéraire dans L'amant de Duras et Enfance de Sarraute." *Dalhousie French Studies*, Vol. 48 (Fall 1999), pp.101-114

Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe II : L'expérience vécue*. Gallimard, Paris, 1976.

Beauvoir, Simone de. *Une mort très douce*. Gallimard, Paris, 1964.

Brocheux, Pierre, and Daniel Hémerly, *Indochina : An Ambiguous Colonization, 1858-1954*. vol.2;2, University of California Press, Berkeley, 2009.

Brodzki, Bella. "Mothers, displacement, and language in the autobiographies of Nathalie Sarraute and Christa Wolf." *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, 1988. pp.243-259

Cixous, Hélène. "Le rire de la Méduse". *L'Arc*, vol.61, 1975. pp.39-54

DiBattista, Maria. "The Clandestine Fictions of Marguerite Duras." *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*, Princeton University Press, 1989, pp. 284–298

Duras, Marguerite. *Ecrire*. Edition Gallimard, Paris, 1993.

Duras, Marguerite. *L'Amant de la Chine du nord*. Gallimard, Paris, 1991.

Gosselin, Monique. "Enfance de Nathalie Sarraute : les mots de la mère". *Revue des sciences humaines*, vol.222, 1991. pp.121-142

Green, Laura. "'I Recognized Myself in Her': Identifying with the Reader in George Eliot's 'The Mill on the Floss' and Simone de Beauvoir's 'Memoirs of a Dutiful Daughter'". *Tualsa Studies in Women's Literature*, vol.24, no.1, 2005. pp.57-79

Havercroft, Barbara. "L'autobiographie comme reprise : l'exemple d'Enfance de Sarraute." *Tangence*, 42, 1993. pp.131-145.

Hewitt, Leah D. *Autobiographical Tightropes: Simone De Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig, and Maryse Condé*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1990.

Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Indiana University Press, Bloomington, 1989. pp.146-154

Jung, Carl Gustav. *The Theory of Psychoanalysis*. No.19. Journal of nervous and mental disease publishing Company, 1915.

Kristeva, Julia. *Soleil Noir : Dépression et Mélancolie*. Gallimard, Paris, 1987.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, Paris, 1975.

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Routledge, London and New York, 2002.

Moi, Toril. *Simone de Beauvoir: The making of an intellectual woman*. Blackwell, Cambridge USA & Oxford UK, 1994.

Persson, Ann-Sofie. "L'écriture de l'enfance et l'enfance de l'écriture." *Samlaren*, arg, 133, 2012, pp.287-303

Ruddy, Karen. "The Ambivalence of Colonial Desire in Marguerite Duras's 'The Lover'". *Feminist Review*, no.82, 2006. pp.76-95

Sartre, Jean-Paul. *Les mots*. Gallimard, Paris, 1964.

Went-Daoust, Yvette. "Enfance de Nathalie Sarraute ou le pouvoir de la parole". *Les Lettres romanes* vol.41-4, 1987, pp.337-350.