

**« Ce n'est pas moi qui ai pensé ça » : délire infantile et poétique de la séparation
dans *Enfance* de Nathalie Sarraute**

Marie-Ève Dubé

Pour citer cet article :

Dubé, Marie-Ève. 2023. « “Ce n'est pas moi qui ai pensé ça” : délire infantile et poétique de la séparation dans *Enfance* de Nathalie Sarraute », *Postures*, Dossier « Bribes : la littérature en fragment » no 38, En ligne <<http://www.revuepostures.com/fr/articles/dubé-38> > (Consulté le xx / xx / xxxx).

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

« Ce n'est pas moi qui ai pensé ça » : délire infantile et poétique de la séparation dans *Enfance* de Nathalie Sarraute

Marie-Ève Dubé

[T]out à coup en moi un diabolin, un petit esprit malicieux, comme les « domovoï » qui jouent toutes sortes de farces dans les maisons, m'envoie cette giclée, cette idée : « Maman a la peau d'un singe. » Je veux essayer ça, l'effacer... ce n'est pas vrai, je ne le crois pas... ce n'est pas moi qui ai pensé ça¹.

Enfance, Nathalie Sarraute

Ainsi se défend la petite Natacha de *Enfance*, « livrée sans défense aux “idées” » (*E*, 100) qui assaillent de toutes parts l'image d'une mère jusqu'alors sans faille : « Ce n'est pas moi qui ai pensé ça ». Terrifiée, l'enfant éprouve ses propres pensées comme des « giclées » venues du dehors, des idées qui l'envahissent malgré elle, auxquelles elle ne peut se soustraire et qui menacent de la plonger dans une « véritable folie » (*E*, 101). Seulement, l'enfant a raison de dire « ce n'est pas *moi* », car aussitôt que surgissent les idées hostiles, c'est l'image même du « moi » qui se fissure — image primordiale que j'entends mobiliser dans cet article depuis l'acception qu'en donne Jacques Lacan, et qui suppose que le « moi » est l'image par laquelle le sujet « se représente son identité » (Lacan, 2001, 42). Or, s'il est généralement considéré que l'être qui échoue à se reconnaître dans sa propre image bascule dans la folie — ce serait le cas, par exemple, d'une personne en état de psychose qui ne se reconnaît pas dans le miroir —, le roman de Sarraute a ceci de commun avec la psychanalyse qu'il fait

¹ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p.99. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « *E* », suivi du folio.

de l'identification première entre le corps vécu et la réalité perçue « la formule la plus générale de la folie » (Lacan, 1966, 99). Folie donc, que celle de se reconnaître dans l'image du moi, mais folie « générale », en ce qu'elle permet à l'être de se constituer comme sujet, de s'éprouver distinct des autres et du monde.

Entre « folie » et « folie générale », *Enfance* raconte le tourment de la jeune Natacha, envahie d'idées qui entraînent la chute de l'image du moi et, avec elle, l'image maternelle érigée par la petite fille d'une fidélité dévote envers la mère, une enfant qui, en recevant un ordre de sa mère, affirme : « elle me l'a donné à garder [cet ordre], je dois le conserver *pieusement*, le préserver de toute atteinte... » (E, 17, je souligne). Se retrouve là toute l'angoisse d'un *moi, enfant aimante, je suis envahie d'idées qui te destituent toi, objet de ma piété*. L'image maternelle chancelle, se lézarde, lançant la porteuse de cette image dans l'épreuve du doute : épreuve du leurre de l'image — du moi et de l'autre — et du langage qui la fait tenir, épreuve de leur inadéquation constitutive avec le réel.

Publié en 1983, soit bien après *Tropismes* (1939) et *L'ère du soupçon* (1956), *Enfance* est le récit de la reconstruction de cette épreuve du leurre — sur laquelle je reviendrai — à même le langage. Une épreuve que le titre de l'œuvre annonce, puisqu'« enfance », du latin *infans*, renvoie au temps, à « l'étape », écrivait Jacques Lacan, « d'avant la parole » (1966, 114) : *in*, préfixe privatif (« sans ») et *fans*, du verbe *fari*, « parler² ». C'est donc l'enfance comprise en tant qu'étape, passage *vers* la parole que Sarraute reconstruit dans un récit d'entrée de jeu clivé par une narration « autodialogale ». En d'autres termes, la voix narrative se scinde elle-même entre le « Je » et le « Tu », entre deux voix internes donc, qui, par le dialogue, négocient la récollection des sensations, des affects, des fragments de l'enfance. Cette part dialogique du langage, mise en scène à même le dispositif textuel de *Enfance*, fait d'emblée intervenir *l'autre* dans le champ de la parole. La première phrase du texte — « Alors tu vas vraiment faire ça? » — fait du « Tu » la désignation inaugurale du « Je » énonciateur. C'est qu'avant d'entrer dans la parole, dans ce temps mythique d'avant la

2 Cf. Keiling Wei, « Pluralité des voix et repentirs autobiographiques : une lecture d'*Enfance* de Nathalie Sarraute », *Études françaises*, vol. 40, no. 2, 2004, pp. 101–114. Je remercie l'auteur de cet article, par qui j'ai découvert l'étymologie de « enfance » ainsi que l'analyse lacanienne de celle-ci.

subjectivation, nous sommes déjà désigné·e·s, interpellé·e·s; objet de la parole de l'autre avant d'être parlant. En cela, si Lacan écrit que «l'aliénation [e]st le fait du sujet» (1966, 840), c'est bien parce que l'aliénation à l'Autre, à cette parole qui arrive du dehors et que l'*infans* reçoit comme du pur vocable, est la structure fondamentale de toute subjectivation; une structure que l'écriture sarrautienne travaille à révéler comme ce leurre primordial, source d'angoisse et de jouissance.

Par le récit d'une folie infantile, celle des mots qui saisissent le corps de la petite fille — «les paroles m'entourent, m'enserrent, me ligotent» (*E*, 12) —, l'écriture sarrautienne met en scène la violence de l'éclatement de l'image. De là, l'écriture imprime dans son corps textuel, jusqu'à sa typographie même, les marques d'une coupure, comme si une poétique de la séparation — entre l'enfant et la langue de l'autre — devenait le rempart contre la folie qui pointe dans le récit de l'enfance. Il s'agira ici d'analyser en quoi le délire infantile montre à la fois la charge totalisante du langage, avec ses mots durs, lisses et rigides, autant qu'il inaugure la tentative poétique de crever la surface des mots pour en laisser couler le sens irreprésentable par le langage : ces «mouvements indéfinissables [qui forment] la source secrète de notre existence» (Sarraute 2012 [1957], 8) et que Sarraute aura très tôt nommés dans son œuvre les «tropismes».

«Un pauvre enfant fou» : folie infantile et aliénation à l'autre

Comment est-il possible que j'aie pu éprouver cela il y a si peu de temps, il y a à peine un an quand elles arrivaient, s'introduisaient en moi, m'occupaient entièrement... «mes idées» que j'étais seule à avoir, qui faisaient tout chavirer, je sentais parfois que j'allais sombrer... un pauvre enfant fou, un bébé dément, appelant à l'aide... (*E*, 135)

Les idées de la petite Natacha font effectivement tout « chavirer ». Sous l'égide du délire, l'enfant « sombre », « occup[ée] entièrement » par des idées qui, parce qu'elles sont à la fois reconnues comme siennes (« mes idées ») et comme étrangères (elles s'« introduis[ent] »), instillent un doute dans la sensation de séparation entre le moi et le dehors. Mais les idées agissent aussi en creux, c'est-à-dire qu'elles fissurent la certitude de l'enfant de correspondre au moi, comme image d'une enfant absolument admirative envers son parent, entièrement loyale à sa figure. Le dilemme est périlleux : *ou bien les idées ne « collent » pas, ne sont pas « moi », et « mon » image est sauve, ou bien les idées collent et l'image de « maman » s'en trouve irrémédiablement profanée.* L'image maternelle, corollaire de l'image du moi de l'enfant, en est pareillement « chavirée ». Voilà pourquoi, si les idées visent la destitution de la figure maternelle — « “Maman est avare.” “Maman n'est pas reconnaissante.” “Maman est mesquine...” » (E, 102) —, elles suscitent d'abord chez la petite fille un « [appel] à l'aide » (qui sera ignoré). En un refus de séparation, la petite fille élabore le scénario idéal de sa confession :

[J]e ne peux pas à ce point m'écarter d'elle [...] [,] c'est à nous deux que ça appartient [...] [,] je dois absolument m'ouvrir à elle, je vais le lui montrer... comme je lui montre une écorchure, une écharde, une bosse... Regarde, maman, ce que j'ai là, ce que je me suis fait... « Je trouve qu'elle est plus belle que toi »... et elle va se pencher, souffler dessus, tapoter, ce n'est rien du tout, voyons, comme elle extrait délicatement une épine [...]. (E, 94-95)

« Je vais le lui montrer », « Elle va se pencher » : conjuguées au futur simple, ces assertions inscrivent les attentes de la petite dans le registre du fantasme, celui d'une fusion (« c'est à nous deux que ça appartient ») entre une mère et son enfant, toutes deux indubitablement exemplaires. Fantasme, oui, que l'usage du discours direct libre signale à son tour en abolissant la distinction des voix. Si mère et enfant semblent parler ensemble, sur un même plan d'énonciation, c'est bien parce que la voix du moi de l'enfant fantasme la voix, non de la mère réelle, mais bien de celle de l'image maternelle. Mais davantage qu'un simple récit

fantasmatique, la typographie de l'extrait ci-dessus rend compte d'une poétique de la séparation; elle met en scène le surgissement des idées et la séparation des voix qu'elle induit. La phrase intrusive, soit «Je trouve qu'elle est plus belle que toi», surgit dans l'aposiopèse sarrautienne, entre deux séries de points de suspension. Pire, seule phrase à apparaître sous la forme du discours direct, elle fait irruption encadrée de guillemets et casse du même coup le discours direct libre par lequel les voix se confondaient. À elle seule, la typographie suffit à faire de l'idée délirante un véritable corps étranger apte à heurter le scénario fantasmatique, et illusoire, d'une pure adéquation à l'image.

Le désir de l'enfant de s'ouvrir et d'exposer ses idées-blessures va en outre se heurter à la fermeture de la mère réelle, qui, aussitôt la «faute» avouée, «lâche [l]a main» (E, 95) de sa fille et lui répond : «Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle.» (E, 95) La réponse maternelle inscrit sa loi dans le corps de l'enfant. La coupure physique (lâcher la main) est une sanction, doublée par l'énonciation de la loi enfreinte; celle d'une fidélité envers la figure maternelle qui, parce qu'elle est énoncée comme une sentence ou un axiome, expulse l'enfant de sa propre scène, la confinant dans son délire. C'est que «Un enfant» renvoie la parole de la petite fille à la violence de l'indéfini, une violence dont l'effet fait retour dans la narration : «Et ce sont ces mots qui ressortaient, ce sont eux qui m'occupaient... Un enfant. Un. Un. Oui, un enfant parmi tous les autres, un enfant comme tous les autres enfants.» (E, 96) Plus qu'une loi, l'assertion maternelle opère une coupure. Ce lien à l'autre, que la confession de l'enfant tentait d'affirmer, la parole maternelle le tranche dans l'exacte mesure où, et c'est ce que le linguiste et psychanalyste Laurent Danon-Boileau rappelle, «il n'y a échange que si, face à "je", "tu" se distingue de "il". Et cette différence foncière entre "tu" et "il" tient au fait que "tu" peut s'échanger avec "je", ce qui n'est pas vrai de "il". » (2007, 25) Ainsi la réponse de la mère, par un déplacement pronominal, opère-t-elle une rupture de l'interlocution entre le couple je-tu, une rupture qui n'échappe pas à l'enfant désormais «occupée» par cette désignation à la troisième personne («Un enfant. Un. Un.») dans laquelle elle ne parvient pas à se repérer.

C'est bien ce repérage du sujet que la narration en fragments de *Enfance* interroge, et d'abord en reconstituant la trame temporelle du temps de l'*infans*. Car si *infans* désigne le temps d'avant la parole, l'enfance sarrautienne apparaît bien plutôt comme le temps d'entrée dans la parole, un temps dès lors rythmé par la langue maternelle et par la dimension d'agression qu'elle suppose. Dans son essai *Tu ne te feras pas d'image*, Anne Éline Cliche rend compte de l'écart insoluble, «hiatus», écrit l'autrice, entre le désir de la mère

réservé, dérobé à l'enfant, et l'implacable d'une demande qui prend la force d'un discours anonyme dont elle se fait le porte-voix. «Les mots qu'elles avaient employés la masquaient.» (*E*, p. 96) On découvre, si on ne l'avait déjà déduit, que chez Sarraute, les mots sont restés des incisions, des brûlures, des traumas ou des pièges, des ensorcellements. (2016, 268, l'autrice souligne)

Aussi les paroles de la mère ont-elles une force de frappe inégalée pour la narratrice : «Jamais aucune parole, si puissamment lancée qu'elle fût, n'a eu en tombant *en moi* la force de percussion de certaines des siennes.» (*E*, 27, je souligne) Cette emprise des mots sur le corps force l'échec de la jeune Natacha à se repérer dans la parole maternelle, dont le désir demeure irrepérable (Cliche 2016, 268). De fait, cette liaison entre le sujet et le désir de l'Autre — à l'aune de laquelle la relation entre Natacha et la mère s'envisage — est travaillée en psychanalyse depuis un rapport d'aliénation du premier au second. Dire que le nourrisson, aux premiers battements de sa vie, est objet de la parole de l'Autre avant d'entrer lui-même dans la parole, c'est dire aussi qu'en l'*infans* s'imprime la demande et le désir que la parole de l'Autre charrie. Que veut-elle donc, cette mère qui ignore la plaie ouverte par les idées de son enfant ? Par quel lieu, quelle parole, l'enfant peut-elle atteindre cette mère qui, à en croire les voix narratives du récit, se tient «au-dehors, au-delà», refuse d'être comparée et située, qui ne veut «avoir sa place nulle part» (*E*, p.96) ? Tout se passe comme si le désir de la mère n'apparaissait qu'en négatif, ne s'énonçait que sous le signe de l'interdit. En cela, comme l'écrit Cliche,

la parole de la mère est une demande qui exige l'adhésion. La mère n'entend pas la parole sous les mots, et entraîne par sa réponse toute faite une folie chez la petite fille, une sorte de sérialisation des idées dans laquelle la perception que l'enfant a de sa mère est emportée. Sérialisation d'idées-appels devant lesquelles la mère n'a pas la force de rire, de tenir, livrant Natacha à leur toute-puissance. Sans rempart, les idées parviennent à destituer la mère. (2016, 270)

Elles y parviennent, ces idées, oui, et aussi parce qu'elles transgressent la demande de la mère d'être inassignable, incomparable ; une demande dont rend compte ce « Un enfant », qui, en tombant sur Natacha, dévoile toute sa puissance d'inassignement. Seulement, voilà qu'à l'inverse les idées situent la figure maternelle, tant corporellement (« Maman a la peau d'un singe » [E, 99]) que moralement (« Maman est avare [...] [,] n'est pas reconnaissante [...] [,] est mesquine » [E, 102]). Par là, c'est à toute l'emprise injonctive de la parole maternelle que le délire infantile attende.

L'épisode de la folie infantile révèle bien cette part du délire paraphrénique qui, ainsi que Freud l'a avancé, correspond à une tentative de guérison : « Ce que nous considérons comme la production de la maladie, la formation du délire, est en réalité la tentative de guérison, la reconstruction » (2018, 139). Suivant l'intuition freudienne, le « travail [du] délire » (139) opère à la fois comme une coupure de la réalité³ et comme une reconstruction de celle-ci, reconstruction « certes pas plus splendide » (139), concède Freud, mais qui néanmoins ouvre pour le sujet en souffrance la possibilité d'habiter sa réalité⁴.

3 Je propose ici d'entendre la notion de « réalité » depuis la définition qu'en donne Vassilis Kapsambelis : « la réalité (la réalité dite extérieure) est avant tout, psychologiquement parlant, la réalité de l'objet qui nous prend pour objet, c'est-à-dire qui nous investit et nous adresse ses désirs ; [la] réalité est donc le désir de l'autre. » (2013, 755)

4 Voir la définition fort éclairante de Philippe Fontaine : « Mais le délire est une réalité biface : à la fois perception déformée, pseudo-perception d'une réalité vécue comme persécutrice, et réponse à cette perception, à l'aide d'un mécanisme de défense permettant de s'en protéger, et qui consiste en la substitution d'une "autre réalité" à celle qui est perçue comme insupportable. Le délire n'est rien d'autre que cette élaboration secondaire ayant pour fonction de procurer au sujet un monde redevenu habitable. » (2014, 15)

Pour peu que l'on accepte de lire le récit sarrautien de la folie infantile à l'aune de la théorie freudienne, le délire projette effectivement la petite Natacha dans une réalité au sein de laquelle la mère, au désir irrepérable et à la demande insoluble, est repérée, assignée et dès lors destituée. En d'autres termes, le travail du délire parvient à situer et à fendre l'image lisse, insaisissable et insituable de la mère; il *fonctionne*⁵, très littéralement. En séparant symboliquement et figurativement l'enfant de la mère, le délire devance la séparation réelle qui sera racontée dans un second temps du récit (c'est-à-dire que la mère abandonne la jeune Natacha à la garde exclusive du père). Une séparation, affirme la narratrice, «qui [met] fin brutalement à ce qui en se développant [la sérialisation d'idées] risquait de devenir une véritable folie...» (E, 101) et que le récit sarrautien reconvoque et rejoue dans l'écriture, de telle sorte que les images appelées par le langage semblent elles-mêmes porter la marque de cette coupure.

Des ciseaux et de la soie : poétique de la séparation

Les premières pages de l'œuvre sarrautienne l'annoncent; la reconstruction du temps de l'enfance sera fragmentaire, comme si l'espace même entre les fragments attestait des conditions d'apparition de la fuite du réel entre les mailles du langage :

- Mais justement, ce que je crains, cette fois, c'est que ça ne tremble pas... pas assez... que ce soit fixé une fois pour toutes, du « tout cuit », donné d'avance...
- Rassure-toi pour ce qui est d'être donné... c'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpite faiblement... hors des mots... comme toujours... des petits bouts de quelque chose d'encore vivant... (E, 9)

Entre ces «petits bouts de quelque chose» s'énonce un irréprésentable dont seuls les points de suspension indiquent la présence et le mouvement : c'est le

⁵C'est-à-dire qu'il occupe une fonction dans le dispositif textuel.

registre des tropismes, « palpitant[s] », « vacillant[s] » et « vivant[s] », autour duquel l'écriture sarrautienne tisse son récit. Contre le « tout cuit », le « donné d'avance » et le « fixé », l'écriture s'emploie à fendre ces mots « qui s'abattent sur vous et vous enferment » (E, 122). Déchirer « leurs surfaces glissantes » (E, 88) vise bien à rendre visible (par la graphie) et sensible (par les signifiants) le point d'achoppement du langage, là où ce dernier choit dans l'impossible totalisation du réel⁶. Mais plus encore, cette « déchirure » des mots opère comme le délire de Natacha : par séparation, par décollement du langage et de l'image qu'il échoue à représenter.

À ce sujet, l'image de la soie en est une des plus exemplaires pour rendre compte du retour des signifiants de la mère dans l'écriture du récit. Depuis le regard de la jeune Natacha, c'est la soie qui donne son nom à la surface du corps de la mère, aux cheveux « lisses et soyeux » et à la « peau dorée, rosée, douce et soyeuse au toucher, plus soyeuse que la soie, plus tiède et tendre que les plumes d'un oiselet, que son duvet... » (E, 93) Ce signifiant « soie » insiste, et fait également retour vers la fin du récit : « je ne connais pas d'autre peau semblable, plus soyeuse et plus douce que tout ce qui est soyeux et doux au monde » (E, 251). Or, voilà que dans la première scène du récit, Natacha, en réponse à des paroles qui l'« enserrent » (E, 12), enfonce la pointe d'une paire de ciseaux dans un « canapé recouvert d'une délicieuse soie à ramages » (E, 11) :

« Si, je le ferai. » « Non, tu ne feras pas ça... » les paroles m'entourent, m'enserrent, me ligotent, je me débats... « Si, je le ferai »... Voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras, j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, *la soie cède, se déchire*, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort... quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente... (E, 11, je souligne)

⁶ Dans la terminologie lacanienne, le réel se comprend comme ce « quelque chose devant quoi tous les mots s'arrêtent et toutes les catégories échouent, l'objet d'angoisse par excellence. » (Lacan 1978, 227)

Se retrouvent dans cette scène la puissance des paroles injonctives (dont l'enfoncement est également un signifiant important et récurrent) et une libération jouissive de leur emprise. L'association entre la mère-soie et le canapé déchiré n'est que plus manifeste du fait que c'est d'abord la soie qui est attaquée, et non le canapé en tant que tel. L'acte de coupure est une « atteinte... un attentat... criminel » (E, 11) en cela qu'il attente à l'image qui représente la mère. Fendre la soie lisse du canapé apparaît ici comme une jouissance qui surplombe l'angoisse de l'emprise du langage sur le corps de l'enfant, une jouissance qui se nourrit également de ce qui s'échappe de la déchirure; ce « mou » qui, délesté de son enveloppe lisse, remue, fuit. De fait, cette opposition entre le lisse, clôt, et ce mou préhensile, voire crevable, taraude l'écriture de *Enfance* : l'enfant préfère les « vieilles poupées [...] un peu flasques, désarticulé[e]s » à la (E, 49) poupée « toute dure, trop lisse » (E, 49); désire « palper » et « caresser » l'image « immuable » d'un souvenir d'enfance (E, 42); échoue à « tâter, [à] manier [des mots] rigides et lisses, glacés » (E, 88); collectionne des flacons d'une « éclatante pureté » (E, 37) qu'elle protège jalousement de l'atteinte des « regards, des paroles frivoles » (E, 37); « déchire, [a]rrache ce carcan » dans lequel les mots de sa mère l'ont « enfermée » (E, 121), etc. Depuis ces réseaux de signifiants du clôt et du crevable se dessine une tension entre la fascination et la crainte de Natacha pour la charge totalisante du langage — dont les mots font clôture — et sa coupure, qui sépare la jeune fille de l'illusion de coïncidence entre le langage et le réel et, plus encore, de l'illusion d'une adéquation entre l'image et le réel de la mère. Si donc j'ai parlé d'une poétique de la « séparation », c'est justement pour insister sur la cohérence entre le dispositif textuel et l'épisode du délire infantile. Par ses signifiants, *Enfance* met son lectorat sur la piste d'une séparation douloureuse, d'un épisode délirant dont les traces perdurent jusque dans l'écriture, et qui plonge la petite fille dans l'épreuve du doute, du leurre du langage et de ses images.

En psychanalyse, ce leurre de l'image est la condition par laquelle advient le sujet. Ce que Jacques Lacan a théorisé comme le stade du miroir, c'est cela; l'expérience ontologique inaugurale et mythique lors de laquelle l'enfant, alors à un stade de son développement qui ignore les frontières de son corps, voit sa

propre image dans le miroir. L'image embrasse le corps propre, le recouvre et le capte comme unité :

C'est que la forme totale du corps par quoi le sujet devance dans un mirage la maturation de sa puissance, ne lui est donnée que comme Gestalt, c'est-à-dire dans une extériorité où certes cette forme est-elle plus constituante que constituée, mais où surtout elle lui apparaît dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse, en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer. (Lacan 1966, 94-95)

Au corps livré à la turbulence motrice, l'image du « moi » surgit en tant que captation du corps par l'imaginaire; « assumption jubilatoire », écrit Lacan (1966, 94), de se percevoir — et par là de se croire — constitué alors même que le moi s'éprouve morcelé. Le récit lacanien de l'apparition du moi, par la médiatisation du miroir, suppose en somme que le moi est vu avant d'être vécu; que l'unité corporelle est représentée d'abord, éprouvée ensuite; qu'en cela l'image aliène le sujet autant qu'elle lui permet de se dire, de dire « moi » comme condition nécessaire au remplissement du signifiant trou et irréprésentable qu'est le « je ». Par là s'ouvre le registre du symbolique; dire « je », nommer ce qui n'apparaît pas dans le miroir, tient, justement, sur la supposition qu'il correspond au moi. Il n'y a de possibilité de se dire que parce que l'être se perçoit unifié, autrement dit comme *sujet* de ce *moi* que lui renvoie l'image spéculaire. En ce sens, tant l'aliénation à l'image que l'aliénation à l'Autre marquent le temps de l'*infans* et forment ses conditions de possibilité.

Le délire, je l'ai dit, *fonctionne* dans l'écriture sarrautienne comme une révélation du leurre de l'image spéculaire, de l'image maternelle et du langage. Laurent Danon-Boileau le rappelle à juste titre : la racine grecque du langage, *logos*, « désigne [dans le langage] cette fonction essentielle de "liaison". » (2022, 11) La logorrhée intérieure que vit la petite fille se fait délirante précisément parce que son principe est celui d'une déliaison, d'une séparation d'avec la mère.

Or, cette déliaison rend manifeste du même coup toute la charge aliénante de la relation infantile avec la mère. Voilà bien la logique d'attaque qui opère : le « sujet en proie aux puissances de cette langue maternelle » (Cliche 2016, 270) devient un sujet qui attaque la figure de prédation qui l'aliène. Devant l'inquiétant désir maternel, c'est une giclée de mots qui vient séparer l'enfant de l'image angoissante de la mère lisse. Les « idées » viennent effectivement crever la surface de l'image, au même titre qu'il s'agira dans l'écriture sarrautienne cette fois de crever la surface des mots en tant qu'ils font image. En cela, l'épisode des idées met en scène une folie productrice qui, parce qu'elle brise le désir de fidélité envers la figure de la mère, parce qu'il y a séparation fracassante, pro-jette la petite fille hors de l'aliénation originaire à la langue de l'Autre dont l'écriture sarrautienne expose les déchirures, les cicatrices, les fragments. Ce sont ces séparations incarnées de corps et de mots qui forment la trame d'une poétique de la séparation au sein de laquelle circulent les tropismes, ces « mouvements indéfinissables » qui fissurent le « tout-cuit », le « donné d'avance », d'une totalité originaire et fantasmée dont il s'agit de briser l'illusion.

Je ne pourrais plus m'efforcer de faire surgir quelques moments, quelques mouvements qui me semblent encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance... (E, 277)

Bibliographie

Corpus primaire

Sarraute, Nathalie. 1983. *Enfance*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio ».

Corpus secondaire

Cliche, Anne Éline. 2016. *Tu ne te feras pas d'image*. Montréal : Le Quartanier, Coll. « Série QR ».

Danon-Boileau, Laurent. 2007. *Le sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique*. Paris : Ophrys, Coll. « L'homme dans la langue ».

— — —. 2022. *Dans les plis du langage. Raisons et déraisons de la parole*. Paris : Odile Jacob.

Freud, Sigmund. 2018. *Le Président Schreber*. Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris : Payot et Rivages, Coll. « Petite biblio Payot. Classiques ».

Fontaine, Philippe. 2014. « La psychose et les frontières de la folie ». Recherche en soins infirmiers, vol. 117, no. 2 : 8-20.

Kapsambelis, Vassilis. 2013. « Interpréter le délire : sens et contre-sens », *Revue française de psychanalyse*, vol. 77, no. 3 : 748-761.

Lacan, Jacques. 1966. *Écrits*. Paris : Seuil.

— — —. 1978. *Livre II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. 1954-1955*, Paris : Seuil, Coll. « Essais ».

— — —. 2001. *Autres écrits*. Paris : Seuil.

Sarraute, Nathalie. 2012 [1957]. *Tropismes*. Paris : Minuit.