

## « Enfance » de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie

Françoise Van Roey-Roux

Volume 17, numéro 2, automne 1984

La question autobiographique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500647ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500647ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Van Roey-Roux, F. (1984). « Enfance » de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie. *Études littéraires*, 17(2), 273–282.  
<https://doi.org/10.7202/500647ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1984

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

*ENFANCE*  
de NATHALIE SARRAUTE  
OU  
de la fiction à l'autobiographie

---

*françoise van roey-roux*

---

Lorsqu'en 1983 parut *Enfance* de Nathalie Sarraute, ce fut l'étonnement. Le nom de l'auteure a toujours été attaché au Nouveau Roman qui est aux antipodes du récit autobiographique. « Jusqu'à ces derniers temps je n'ai guère été tentée de ressusciter les événements de mon enfance »<sup>1</sup>, avoue-t-elle sans effort. En effet, Nathalie Sarraute s'est toujours fait un point d'honneur de construire des récits où les événements sont peu importants, où rien n'est donné d'avance ; alors que raconter des souvenirs, c'est puiser dans un réservoir bien rempli d'éléments qui ne laissent rien à l'invention, du « tout cuit » (*E.*, p. 11) pour utiliser ses propres termes. Presentant le reproche qui pourrait lui être fait d'avoir finalement, comme tout auteur vieillissant, fléchi devant ses propres exigences et cédé à la facilité, l'auteure prévient les coups. La matière même de son récit, dit-elle, « 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... je voudrais, avant qu'ils disparaissent... » (*E.*, p. 11).

Ce qui est proposé au lecteur, ce n'est pas un beau récit, bien organisé avec les thèmes conventionnels : « Je suis né, Mon père et ma mère, La maison, Le reste de la famille, Le premier souvenir, Le langage, Le monde extérieur, Les animaux, La mort, Les livres, La vocation, L'école, Le sexe, La fin de l'enfance »<sup>2</sup>. Ce qui frappe d'emblée, c'est moins le contenu

de l'œuvre que la fidélité de l'auteur à un certain style. En effet, dans *Enfance*, Nathalie Sarraute utilise les procédés techniques qui caractérisent ses romans. Les critiques ont déjà souligné l'aspect fonctionnel de ces procédés pour les œuvres de fiction. Je me propose d'analyser ici comment l'utilisation de certaines de ces mêmes formules fait d'*Enfance* une autobiographie originale par sa facture, tout en demeurant dans le genre considéré. La plupart des techniques utilisées dans *Enfance* ne le sont pas pour la première fois en autobiographie ; c'est l'accumulation de procédés qui d'ordinaire ne sont pas appliqués à l'autobiographie qui étonne et donne à ce texte son aspect simple et original.

La structure même du récit rappelle déjà une des premières œuvres de Nathalie Sarraute, *Tropismes*. Les souvenirs sont, en effet, ramenés sous forme de petites séquences ou scènes de quelques pages qui sont autant d'épisodes significatifs de la vie de l'enfant, mais dont le signifié n'est pas nécessairement donné immédiatement. L'épisode a souvent comme déclencheur le souvenir d'une émotion ressentie. C'est le souvenir de l'émotion d'autrefois qui ramène au jour les circonstances dans lesquelles elle fut vécue. « Pourquoi vouloir faire revivre cela, sans mots qui puissent parvenir à capter, à retenir ne serait-ce qu'encore quelques instants ce qui m'est arrivé... » et Natacha revoit le Jardin du Luxembourg, en compagnie de son père et de Véra, sa belle-mère, « à ce moment-là, c'est venu... quelque chose d'unique... qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant [...] j'éprouve... mais quoi ? » (*E.*, p. 64). Ainsi donc l'entreprise de Nathalie Sarraute présente des analogies avec le processus psychothérapeutique ; le retour aux émotions du passé reconstruit le champ des souvenirs et permet d'assumer le passé avec son poids de chagrins et de frustrations.

Et c'est bien à un travail semblable que nous convie le texte, car, petit à petit, ces courts épisodes qui paraissent d'abord n'avoir pour fil conducteur que leur suite chronologique, révèlent une trame plus profonde et infiniment douloureuse. Enfant d'un couple séparé, « Tachok » comprend sans vouloir l'accepter que sa mère la néglige d'abord pour enfin l'abandonner au profit d'un nouvel époux qu'elle adore. L'enfant a senti, toujours sans vouloir se l'avouer, qu'elle « gêne », qu'elle « dérange » (*E.*, p. 73), avant d'être laissée à la garde définitive

de son père. Elle n'a jamais douté de ce dernier mais souffre de sa froideur, de son silence affectif. Le livre se termine sur une confrontation avec Véra, la seconde femme de son père, à qui elle demande si elle la déteste (*E.*, p. 252). Désormais tout est clair, Natacha sait à quoi s'en tenir sur les sentiments qu'elle inspire à chacun, le récit d'enfance est terminé.

Malgré le morcellement du récit en petits épisodes que la présentation typographique sépare sans toutefois les numéroter, le texte n'est pas un livre de souvenirs. Parce qu'il a adopté le processus de reconstruction d'une vérité, « l'histoire d'une personnalité » pour reprendre la terminologie de Lejeune, on se trouve en pleine autobiographie.

Or l'autobiographie, on le sait, est le domaine privilégié du récit à la première personne. La triple identité : auteur, narrateur, personnage, favorise ce choix, même si elle autorise les exceptions. Le premier « je » est celui du narrateur, celui qui mène le récit, celui qui est la manifestation de l'auteur au moment de l'écriture, et celui qui accompagne le lecteur tout au long de sa lecture. C'est en effet ce premier « je » que le lecteur suit, tout occupé à comprendre comment l'adulte d'aujourd'hui revit l'enfance d'autrefois, comment il la perçoit aujourd'hui. C'est la seule vérité que ce même lecteur peut attendre, car le passé ne peut revivre, sinon dans le souvenir plus ou moins fidèle qui en demeure. Ce « je » du narrateur, qui intervient ostensiblement dans le récit, pour interrompre le souvenir par le commentaire, rend sensible l'éloignement dans le temps. Il donne de la validité au récit du passé, grâce à son affirmation claire de la distanciation : il s'affirme comme conscience actuelle plus que comme mémoire fidèle. C'est lui qui fait les rapprochements et enchaînements, les déductions qui s'imposent à partir des événements évoqués. Le narrateur se fait également le porte-parole de l'auteur pour énoncer des vérités d'ordre général, à la manière des psycho-récits dans le roman<sup>3</sup>. Ainsi, au milieu d'un épisode, la narratrice interrompt le récit pour ce commentaire : « [...] qui peut prétendre ignorer cette sensation qu'on a parfois, quand sachant ce qui va se passer, ce qui vous attend, le redoutant... on avance vers cela quand même... » (*E.*, p. 82), donnant par le fait même à l'épisode en question un caractère exemplaire mais non exceptionnel.

Le second « je », celui qui sera le plus apparent tout au long du récit, est le personnage raconté, en l'occurrence l'enfant. Il

est celui que le narrateur montrera en train de poser des gestes, de ressentir des sentiments, de réfléchir au moment même de l'épisode raconté. Le « je » personnage évolue durant le récit (dans *Enfance*, il passe de l'âge de cinq à six ans à celui de l'entrée au Lycée, soit douze ans environ). Si les faits évoqués sont bien limités dans cet espace de temps, les réflexions ou sentiments qu'ils ont inspirés sont moins faciles à situer. Il arrive au narrateur d'hésiter lorsqu'il s'agit de savoir si tel ou tel sentiment a bien été ressenti au moment décrit, ou éventuellement plus tard. « Cela ne pouvait pas m'apparaître tel que je le vois à présent, quand je m'oblige à cet effort... dont je n'étais pas capable » (*E.*, p. 84). Il y aurait donc des cas de prolepses fréquents dans les autobiographies, dès que le narrateur quitte le domaine des faits bruts pour analyser la perception que le personnage en a, ou pouvait en avoir. Le narrateur peut être conscient que la réflexion n'est apparue ni au moment des faits ni lors de la narration, mais dans l'intervalle entre les deux, à un moment difficile à situer.

C'est donc dans le commentaire sur les événements que se marque le mieux la distance entre personnage et narrateur. Ce qui rend le processus de distanciation plus difficile à évaluer dans *Enfance* (entendons par là la distance qui sépare histoire et discours, diégèse et narration), c'est que Nathalie Sarraute n'a pas respecté une autre tradition du récit autobiographique, c'est-à-dire le temps de la narration. Parce qu'il est essentiellement rétrospectif, surtout dans le cas d'un récit d'enfance, le récit autobiographique utilise traditionnellement le passé pour tout ce qui appartient à la diégèse et le présent pour le commentaire actuel du narrateur (ce qui n'évite pas les cas de prolepses signalés plus haut). Or, comme dans ses romans, Nathalie Sarraute utilise ici essentiellement le présent de narration. Sans être inexistante<sup>4</sup>, cette formule assez rare en autobiographie annule d'emblée un critère de distanciation commode pour le lecteur. Le présent appliqué à des faits passés a pour but essentiel de les réactualiser, de donner l'impression d'une redécouverte que le narrateur fait lui-même au moment de la narration. Puisque Nathalie Sarraute met l'accent sur l'émotion déclenchée par les événements, ou encore sur le fait que c'est le souvenir de l'émotion qui suscite le souvenir de l'événement, l'utilisation du présent rend plus plausible l'intensité de l'émotion. Si l'utilisation du présent a pour effet de projeter le lecteur directement dans le passé, cet

effet est encore accentué par l'absence de verbe d'énonciation signalant que l'épisode appartient au domaine du souvenir. Ce dernier n'est jamais introduit par un « indicateur de subjectivité<sup>5</sup> » du genre « je me souviens que, je me rappelle » ; de temps en temps on rencontre un « je me souviens de » suivi d'un nom de personne ou de chose.

L'accentuation de l'émotion ressentie par l'enfant est également favorisée par la focalisation, dans la diégèse, sur le personnage de l'enfant. C'est toujours sa perception des choses qui est rapportée. Les paroles des autres personnages sont rapportées au discours direct comme l'enfant a pu les entendre. La voix narrative demeure stable. Ce procédé de focalisation combiné à l'utilisation du présent aux deux niveaux (énoncé et énonciation) pourrait avoir pour résultat d'occulter pratiquement la fonction du narrateur qui a perdu ses attributs les plus efficaces : le rôle de commentateur clairement identifié grâce au changement de temps (le présent du commentaire s'opposant au passé narratif) et la fonction de régie qui lui permet de distribuer la focalisation sur l'un ou l'autre personnage.

Pour rendre au narrateur son efficacité, Nathalie Sarraute a choisi un procédé original<sup>6</sup> : la fonction se trouve ici dédoublée entre ce que je nommerai deux voix qui alternent dans un dialogue portant toutes les marques de ce type de discours : marques typographiques avec retour à l'alinéa et tiret qui indiquent le changement d'interlocuteur ; marques grammaticales avec l'alternance des pronoms de la première et de la deuxième personne. On se tutoie comme deux intimes. Les rôles sont rapidement distribués : une des deux voix assume le récit principal et joue donc le rôle traditionnel du narrateur, ou plutôt faudrait-il dire de la narratrice, car elle se donne la marque du féminin : « Oui, je me suis peut-être un peu laissée aller... » (*E.*, p. 21), alors que la seconde voix porte les marques du masculin : « Oui, ça te rend grandiloquent. Je dirai même outrecuidant. » (*E.*, p. 10). C'est pourquoi je nommerai la première voix « narratrice » ; c'est elle qui prend la parole pour raconter, à la première personne, l'histoire de l'enfant. Elle est Nathalie Sarraute l'auteur, le « je » qui raconte et « Tachok » l'enfant ; les personnages qui l'entourent dans l'histoire sont nommée « mon père », « ma mère », elle a donc été « l'enfant ».

Quel est alors le rôle de la seconde voix qui dialogue avec la narratrice ? Au début du texte, elle met en évidence le travail d'énonciation. C'est la narratrice qui construit le récit à partir des matériaux bruts que fournit la mémoire et qui n'ont pas encore été touchés par la parole (*E.*, p. 11), comme elle se hâte de le signaler. Les premières interventions de celle que je nommerai désormais « la voix » (par opposition à « narratrice ») se font au niveau de l'encodage, sur le choix des mots : « Tu connaissais déjà ces mots... » (*E.*, p. 15) dit-elle sur un ton interrogatif ; ou encore : « Des images, des mots qui évidemment ne pouvaient pas se former à cet âge-là dans ta tête... » (*E.*, p. 17-18). Ces remarques mettent en évidence ce qui est le propre du travail du narrateur : mettre en forme. D'où la réponse de la narratrice :

**C'était ressenti, comme toujours, hors des mots, globalement... Mais ces mots et ces images sont ce qui permet de saisir tant bien que mal, de retenir ces sensations. (*E.*, p. 18).**

La voix indique ici quel va être, au départ, son rôle : celui d'un censeur qui va surveiller l'authenticité du récit, la conformité idéale entre les faits et leur narration. Bien sûr, les mots sont d'aujourd'hui, mais la voix n'acceptera pas que la narratrice se laisse emporter par eux au point de déformer ou d'embellir la réalité par des effets de style. Elle sera impitoyable :

**... tu n'as pas pu l'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué... c'est si tentant... tu as fait un joli petit raccord, tout à fait en accord... (*E.*, p. 21)<sup>7</sup>.**

La narratrice vient de raconter une scène avec sa mère dans un parc. C'est la description détaillée de l'atmosphère qui règne dans le parc qui lui vaut ces reproches, alors qu'elle admet au même moment qu'elle « n'arrive plus à entendre la voix [de sa mère] en ce temps-là ». La narratrice comprend que « sa voix » ne lui permettra rien de maniéré ou de fabriqué au niveau du style. Elle-même, par extension, n'acceptera pas de reconstituer par la logique des faits dont la mémoire lui échappe :

**... rien ne m'en est resté et ce n'est tout de même pas toi, qui vas me pousser à chercher à combler ce trou par un replâtrage (*E.*, p. 25).**

Ainsi le début du récit est-il fréquemment interrompu pour apporter des précisions sur le travail de la narratrice, tout ceci ayant pour effet immédiat de confirmer le lecteur dans sa conviction qu'il va lire un texte sans artifice, sans construction savante, s'en tenant à l'objectivité. L'absence d'artifice est

accentuée par le ton familier du dialogue entre la narratrice et la voix, cette dernière utilisant essentiellement les caractéristiques de la langue parlée.

Ces règles une fois bien établies, le rôle de la voix se modifie peu à peu. Toujours amicale, même dans son rôle de censeur, elle va se faire encourageante et même laxiste : « laisse-toi aller un peu » (*E.*, p. 33), jouant cette fois le rôle de stimulant. Ses questions, qui interrompent le récit, ont toujours le même but : amener la narratrice à dévoiler le malaise qu'elle ressent depuis qu'elle est petite, et dont elle lui suggère la description :

**... ne crois-tu pas que [...] c'était le désir d'empêcher ce qui se préparait, ce qui allait arriver, et qui avait déjà pour toi le goût de la trahison sournoise, de l'abandon ? (*E.*, p. 53).**

C'est la voix qui oblige la narratrice à quitter le souvenir factuel pour le souvenir émotif, souvent pénible à évoquer. Mais tout au long du récit, le censeur continue à veiller : il lui arrive de suggérer le mot juste, de rectifier une interprétation (*E.*, pp. 104-105).

Puis, la voix ne se contente plus de questionner pour amener la narratrice plus loin, elle va elle-même enclencher le processus du souvenir en commençant le récit, sous forme affirmative cette fois : « Une fois pourtant... tu te rappelles... » (*E.*, p. 71). Et comme la narratrice se fait réticente car le souvenir est douloureux, la voix va assumer le récit. Elle ne dit pas « je » mais « tu » pour parler de l'enfant, se dégageant ainsi de la narratrice ; par contre elle dit « maman » comme l'aurait fait la narratrice.

**Et c'est tout ? Tu n'as rien senti d'autre ? Mais regarde... maman et Kolia discutent [...], ils rient et tu t'approches (*E.*, p. 73).**

La voix a repris le syntagme utilisé précédemment par la narratrice « maman et Kolia », qu'elle fera suivre plus loin d'un « ta mère ». Cependant vers la fin du récit, elle ne calque plus les paroles de la narratrice, lorsqu'elle affirme « tu te souvenais assez de maman [...] » (*E.*, p. 237). Le mot « maman » fonctionne cette fois à l'égal d'un nom propre et la voix se permet d'appeler les personnages par leur nom, comme le fait la narratrice.

À mesure que le récit progresse, que l'on a laissé entendre quel est le drame vécu par l'enfant, la voix se fait plus



envahissante. Elle interroge de moins en moins. Si elle semble informée de faits vécus, elle est aussi au courant des émotions ressenties.

**Jamais au cours de toute la vie aucun des textes que tu as écrits ne t'a donné un pareil sentiment de satisfaction, de bien-être... (E., p. 200).**

C'est l'évidence même, la voix connaît le passé de la narratrice aussi bien que cette dernière. Plus le texte avance, plus la voix se combine avec la narratrice pour devenir pratiquement son double.

La narratrice se garde le rôle du souvenir émotif et factuel. C'est elle qui vibre au souvenir. Elle est conscience émotive. D'où ces phrases hésitantes qui cherchent, par approches successives, à cerner ce qu'elles appréhendent, en un style qu'on pourrait qualifier d'impressionniste (au sens de ce mot en peinture). La voix, quant à elle, creuse plus profondément vers ce qu'on aimerait autant taire, mais qui était l'objectif même de l'opération : « ce qui tremblote quelque part dans les limbes » (E., p. 11), alors que ce qui suit cette époque est « un énorme espace très encombré, bien éclairé » (E., p. 257). Elle est conscience réflexive, celle qui veut savoir, expliquer : d'où un style plus assertif, parfois interrogatif mais rarement hésitant. Elle opère le travail de retraitement des souvenirs fournis par la narratrice. Celle-ci donne l'interprétation lointaine, la voix l'implication actuelle. Elles sont les deux aspects de la personnalité : l'anima (narratrice) et l'animus (voix). On se rappellera que la première est féminine et la seconde masculine. Grâce à ce dédoublement, *Enfance* est une autobiographie qui met en évidence le travail de l'écrivain et le traitement du souvenir.

Ainsi donc, lorsque Nathalie Sarraute a entrepris de passer de la fiction à l'autobiographie, elle est demeurée fidèle à un modèle d'écriture qu'elle s'est construit au fil des ans. Cette écriture suit le cheminement d'une prise de conscience à travers les « conversations et sous-conversations », où l'implicite et le non-dit se révèlent souvent plus importants que le discours explicite. Ce cheminement intérieur se fait grâce à un style très simple dont les principales caractéristiques se retrouvent dans *Enfance*. L'utilisation généralisée du présent plonge le lecteur au cœur des événements, le privant de la sécurité que constitue le recul dans le temps : tout vit et palpite devant lui, de manière à ce qu'il puisse presque le

toucher du bout du doigt. Les personnages sont essentiellement caractérisés par leur discours : le manque d'ouverture d'esprit de Véra, l'aspect conventionnel de sa pensée, le côté contraint de sa personnalité trouvent leur illustration dans sa manière de parler : elle supprime les voyelles ou du moins les réduit au minimum (*E.*, p. 172 et p. 187) ; elle recourt au russe lorsque cette langue est plus expressive que le français et peut donc mieux atteindre l'enfant au vif. Chaque phrase prononcée par un personnage est analysée, soupesée, évaluée pour son contexte, ses sous-entendus, ses objectifs avoués ou inconscients. C'est à ce dernier niveau que se manifeste toute l'utilité de ce double narrateur qui demeure la grande originalité d'*Enfance*. En voulant conserver à son personnage toute sa sensibilité et sa fragilité d'enfant, Nathalie Sarraute ne pouvait se permettre de lui donner de froides qualités d'analyste. D'une part, l'écart dans le temps (l'enfant de cinq à douze ans est racontée par une adulte de quatre-vingts ans) rendait impossible un récit naïf, mais d'autre part, le désir de conserver l'émotion interdisait le recours à la froide énumération de faits, parfois accompagnée d'une ironie mordante qu'on retrouve dans certaines autobiographies qui couvrent le douloureux sous le masque de la dérision<sup>9</sup>.

En chargeant la voix de la partie analytique du récit, Nathalie Sarraute a permis à la narratrice de rester plus attentive à l'émotion de l'enfant. Cependant la voix est loin d'être insensible : elle se montre attentive et délicate, mais ferme, dans l'intention de faire apparaître au grand jour ce qui doit être dit pour que le passé soit pleinement assumé en toute lucidité ; d'où la comparaison esquissée plus haut avec le processus psychothérapeutique. Cette coloration analytique est indispensable au récit autobiographique qui a pour objectif, par définition, de mettre en évidence le fil conducteur d'une existence. Lorsque le récit d'enfance se borne à rapporter des faits isolés, le résultat final est un livre de souvenirs souvent charmants mais qui tend aux stéréotypes. Pour devenir autobiographique, le récit doit choisir un fil conducteur : l'enfance est le lieu de la découverte d'une dimension importante de la personnalité. Ainsi Nathalie Sarraute aurait-elle pu centrer son récit sur sa découverte précoce de l'écriture, avec son compagnon obligé la lecture. Elle revient à plusieurs reprises sur son goût pour les mots, la lecture et ses compositions. Mais sur ce dernier sujet, elle relève surtout l'épisode qui mit

un frein à son travail créateur: un premier critique, bien intentionné sans doute, lui conseilla d'apprendre d'abord l'orthographe avant de songer à rédiger un roman (*E.*, p. 81-86). Cette remarque perfide eut pour effet de bloquer pour longtemps les élans créateurs de la petite Natacha.

Nathalie Sarraute a choisi de centrer son récit sur une autre dimension qui semble avoir joué un rôle capital dans sa vie: ses relations avec ses proches. L'abandon progressif dont elle fut l'objet, tout le monde du non-dit qui l'a entourée, ont développé chez elle une hypersensibilité quant aux rapports humains et à leurs manifestations les plus subtiles. C'est le dédoublement du narrateur qui permet à Nathalie Sarraute de mettre en évidence cet aspect du récit, grâce à cette séparation entre rôle expressif et rôle analytique. De tous les procédés relevés dans cette analyse, ce dernier est le seul que l'auteure n'utilise pas de manière systématique dans ses écrits de fiction.

Si la grande fidélité de Nathalie Sarraute à son système d'écriture lui permet d'inscrire *Enfance* dans la suite naturelle de sa production dont ce dernier volume respecte les exigences, cette même fidélité rencontre avec bonheur la finalité autobiographique, faisant d'*Enfance* une véritable illustration de ce genre littéraire, pour en devenir un des représentants les plus originaux de ces dernières années.

### *Cegep Maisonneuve*

#### Notes

1. Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, 257 p. Les références entre parenthèses renverront à cette édition.
2. Bruno Vercier, «Le Mythe du premier souvenir: Loti, Leiris», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, n° 6, pp. 1033-1034.
3. Sur le psycho-récit, voir Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, pp. 37-44.
4. Le présent de narration fait l'originalité de *l'Enfant* de Jules Vallès. Voir l'analyse de P. Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, pp. 10-30.
5. E. Beveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 264.
6. Nathalie Sarraute a déjà utilisé ce procédé dans ses romans, notamment dans *Martereau*.
7. Voir aussi p. 158: «Fais attention, tu vas te laisser aller à l'emphase».
8. L'exemple du genre demeure Vallès.