



Écrit Dialogique Musical d'*Enfance* de Nathalie Sarraute*

Malihe ZIAEE**/Reza ZATALYAN***/Mahboobeh FAHIMKALAM***

Résumé— Nathalie Sarraute rassemble, dans *Enfance*, des souvenirs de ses onze premières années dont le dialogisme, comme l'une des originalités du récit, est l'aboutissement des mouvements intérieurs qui glissent très rapidement aux limites de sa conscience. Il importe de savoir comment *Enfance* s'inscrit dans les canons d'un genre en rêvant un caractère neuf par un geste d'écriture poétique qui permet à un surmoi d'ouvrir inconsciemment le texte sur un dialogue théâtral. Dans cet article, on étudie comment cette écrivaine vieillie avec une méfiance, se penche sur son passé en faisant résonner une voix double narrative d'ami imprudent. Pour étudier les procédés utilisés autobiographiques dans l'élaboration de cette œuvre, nous aurons recours aux théories de Philippe Lejeune, spécialiste de l'autobiographie, et aux commentaires de Monique Gosselin. On va aussi découvrir par la méthode de lecture analytique et psychanalytique, en se référant à la théorie de l'inconscient Freudien, les origines de la vocation correspondant à l'écriture de cette œuvre. Nous voudrions montrer comment Sarraute assemble les souvenirs de l'écrit dialogique musical à la forme sonate comme un collage d'images autonomes par des chapitres discontinus.

Mots-clés— Sarraute, *Enfance*, Freud, Autobiographie, Inconscient.

***Date de réception** : 2020/08/01

Date d'approbation : 2020/12/10

**Doctorante, Université Azad Islamique, Branche de l'Université de Sciences et recherches de Téhéran, Iran, E-mail : baharzm@gmail.com

***Maître assistant, Université Azad Islamique, Branche de l'Université de Sciences et recherches de Téhéran, Iran, (auteur responsable), E-mail : rezazatalyan1932@gmail.com

****Maître de conférences, Université Azad Islamique, Branche de l'Université Téhéran Ouest, Téhéran, Iran, E-mail : mahramin2004@yahoo.com



Nathalie Sarraute's Musical Dialogical Writing of *Childhood**

Malihe ZIAEE**/Reza ZATALYAN***/Mahboobeh FAHIMKALAM***

Extended abstract— The twentieth century was distinguished by a romantic upheaval which made it possible to translate the feelings of unease marked by the world wars. Reinvention is nothing other than the discovery of a new order of sensations and the putting into practice of new means of expression which make necessary the transformation of conventional forms considered as bothersome and sterile. In expressing this opinion, Nathalie Sarraute was of course speaking about the novel, but this remark can also be implicitly true about autobiography. Reinventing autobiography therefore means shifting the main centers of interest formulated by the questions “who am I?” And “what am I doing there?” towards the games on the potentialities of the self. What is the position of the narrator in the plot and why does he tell us what he tells? The plot and the character, regarded as the origin of all fiction, become less lively. Sarraute had already challenged her conventions in her essay “The Era of Suspicion”. Her romantic work was therefore an attempt to put her theoretical reflection into practice. The new novel renews the romantic genre dating back to Antiquity. Sarraute is a French woman of Russian origin and one of the figures of the new novel ever since the publication of “The Era of Suspicion”. Her *Enface* which records the memories of her first eleven years is known for its dialogism as one of the originalities of the story. The author seeks to rediscover what creates personality, devoting herself to reconstructing her first encounters with words, the pleasure of reading and the activity of observing an individual consciousness by herself in writing. Considerations of how to approach autobiography coincide with important debates concerning current psychoanalysis. Freud believed that childhood memories were not destroyed, but repressed because they were painful, so he used hypnosis to inform many people about their childhood memories. Hypnosis, or more precisely, hypnotism, does not render one dominant to another. Rather the person deals with his subconscious (the subconscious mind controls the human being). In psychoanalysis, associations of memories, thoughts, or feelings that are distressed by self-consciousness are called retrogression. These unwanted contents, often containing painful childhood memories, are driven unconsciously. Repression is thought to increase anxiety and neurotic symptoms when a prohibited drive or impulse threatens to enter the psyche. Retrogression is a defense mechanism, which guarantees to prevent something unacceptable to the conscious mind, and, if recalled, provokes anxiety. In this article, we study how this aged writer who distrusts her past makes a double narrative voice of a reckless friend resonate. We also aim to study the processes used in the elaboration of this work and, to do so, we will make use of the theories of Philippe Lejeune and Monique Gosselin. We will examine the piece by making use of Freudian analytical reading, as well as the techniques and the

*Received: 2020/08/01

Accepted: 2020/12/10

**PhD student, Islamic Azad University, Tehran University of Science and Research Branch, Iran, E-mail: baharzm@gmail.com

***Assistant Professor, Islamic Azad University, Tehran University of Science and Research Branch, Iran (corresponding author), E-mail: rezazatalyan1932@gmail.com

****Associate professor, Islamic Azad University, University of West Tehran Branch, Iran, E-mail: mahramin2004@yahoo.com

reasons corresponding to writing this book. We would like to show the importance of the musical dialogical writing by which Sarraute assembles memories into fragments like a collage of autonomous images throughout discontinuous chapters.

To study the processes used in the elaboration of this work, we will use the analytical and formalist method of reading the theories of Philippe Lejeune and Monique Gosselin. Through Freudian analytical and psychoanalytic reading, we will also study the motives corresponding to the inscription of this book. Lejeune, a literary theorist and specializing in autobiography believes that an autobiography is a retrospective narrative in prose that a real person makes of his own existence when he focuses on his individual life, especially on his personality. He shows us the relationship that the author establishes with himself through writing.

There are several ways to write an autobiography and, in this research, we study how Sarraute will talk about herself and how she will write? “I” dominates as in a first-person narrative in this style, but can we clarify the status of a disrespectful double who dares to suspect in an elderly lady a fallout in childhood and raise the ghost of a forced retirement. As a result, we will be particularly concerned with the dialogic form which Sarraute's *Enfance* benefits from. We will also examine how and why the second voice does not hesitate to penetrate it deeply for this evocation?

In the XX^e century, autobiography was a genre with great success which evolved because of Freud and psychoanalysis; of successful autobiographers, we can name André Gide, Jean-Paul Sartre and Nathalie Sarraute. The Freudian model finds a lever having provisions to clear the psychic terrain through the notion of the return of the repressed which does not remain buried in the abysses of the psyche but exerts a remarkable pressure to emerge in the consciousness by infiltrating what it can with all its peculiarities in form of contradictions, inconsistencies, and repetitions, in the very fabric of the manifesto, to the point of laying itself almost bare in some cases. Nathalie Sarraute only agrees with Freud on one point that all the autobiographies are false and *Enfance* subscribes, according to her, in the perspective of the renewal of literary forms speaking of her childhood tropisms. She avoids the risks of suggestion and indoctrination and answers the question of the problem of truth and the falsifications induced by resistance, namely the risks of narcissistic seduction and intoxication.

One of her new means of expression is her use of two opposing voices which never cease conversing in *Enfance*: the voice of the narrator who tells us about her life and, the voice of a double psychic critic who regularly interrupts the narration to warn the narrator against the pre-established patterns which account for adulteration of autobiography. The text begins with a theatrical dialogue in which we find the playwright. These states of consciousness gradually hide the character behind a game of questions and answers. In fact, you have to go from the preverbal sensation to the word of the character. It is an age-old deluge of the court of conscience which will be expressed and explained by the outside world. This is what she calls dialogue. The dialogue is the result of internal battles and the characters are those of many movements, advanced from the depths. The most important point is to manage to grasp a truth, this deep truth is, in principle, unattainable, that Nathalie Sarraute seeks in what she calls tropisms as primitive movements, they are at the origin of our gestures, of our words, of the feelings that we manifest and appear to us to constitute the hidden source of our existence. Tropisms play an essential role in Sarraute's work whose language is not influenced by the outside world, a language which Julia Kristeva calls real semiotic language, defining the deep self. This is therefore opposed to the symbolic or imaginary language that we use to adapt to and communicate in our society. The double also takes the posture of an attentive psychotherapist by using words dear to N. Sarraute exploring the blurred areas of the subconscious. It forces the narrator to delve deeper to analyze her reactions towards others, to avoid the risks of suggestion and indoctrination, to report information on the past, and to then hesitate between a critical posture and that of an actor present at the time.

Sarraute in fact rejects the traditional form of narrative, which places *Enfance* outside the usual definition of autobiography. It is not a question of simply relating facts, according to B. Vercier: “I was

born, my father and my mother, the house, the rest of the family and the first memory ...” (Vercier, 1975: P. 1033). Multiple techniques are used for a linear temporality; the fragmentation of the text is shown in form of very short passages and the moments are juxtaposed and presented without cause-effect links. Nathalie Sarraute was unable to avoid an autobiographical dimension despite the absence of a confession.

N. Sarraute has created a new type of free reader who is left to fill the silences represented by discontinuities of the sentences and a new autobiography which appears as a true matrix of the whole work, which is revealed by the many experiences which resurface in the stories and theatrical plays. Classic literary autobiographies rely on formal requirements. However, these formal aspects would lend themselves particularly well to defense and disguise. This is one of the reasons for Freud's hostility toward the arts, in particular the arts of visual artists: “Meaning does not matter for these gentlemen; they only care about the line, shape, concordance of contours. They give in to the pleasure principle.” (Freud, Jones, 1998, p. 321) Sarraute is thus interested in the latent content of the work, in the truth pushed back to the depths of the unconscious, fearing the power of dissimulation offered by the search for perfection and beauty formal. Only the truth of the unconscious counts. Therefore, anything that can obscure it results from resistance and, hence, deserves our consideration.

Keywords— Sarraute, *Childhood*, Freud, Autobiography, Unconscious

SELECTED REFERENCES

- [1] GOSSELIN Monique, *commente Enfance de Nathalie Sarraute*, Gallimard, Foliothèque, Paris, 1996.
- [2] FREUD Sigmund, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (dementia paranoides) (Le Président Schreber) », trad. M. Bonaparte et R. Loewenstein, in *Cinq psychanalyses*, Puf, Paris, 1954.
- [3] FREUD Sigmund, *Dostoïevski et le Parricide*. In : *Résultats, idées, problèmes II*, PUF, Paris, 1985.
- [4] LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- [5] SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Gallimard, folio PLUS, Paris, 1995.

پښتونخواه پښتانه علوم انساني و مطالعات فرانسوي
پرتال جامع علوم انساني

نوشته موسیقایی اثر کودکی ناتالی ساروت*

ملیحه ضیایی** / رضا ذاتعلیان*** / محبوبه فیهم کلام

چکیده — ناتالی ساروت، در اثر کودکی، خاطرات یازده سال اول (زندگی) خود را گردآوری نموده، که دستیابی به ناهوشیار، به عنوان یکی از اصالت‌های داستان او، اوج حرکت‌های درونی را نشان می‌دهد که خیلی سریع به سمت مرزهای خود آگاهی حرکت می‌کنند. این امر مهم است که بدانیم چگونه اثر «کودکی» یک ویژگی جدید را با نوعی نوشتار شاعرانه، وارد قواعد و معیارهای سبک ادبی می‌کند که به یک فرامتن اجازه گشودن متن بر اساس یک گفتگوی تئاترگونه را می‌دهد، نمایشی زیبا که جدالی بین خود آگاه و ناخود آگاه است. ما در این مقاله با بررسی این که چگونه نویسنده سالخورده با بی‌اعتمادی با طنین‌انداز کردن یک صدای روایی همزاد همچون دوستی بی‌پروا به گذشته می‌پردازد، و همچنین برای مطالعه رویه‌های مورد استفاده در تهیه این اثر، با خوانش تحلیلی روانکاوانه و با تکیه به نظریات فروید، به بررسی اثر برای دسترسی به لایه‌های نهفته می‌پردازیم. با استفاده از نظریه‌های فیلیپ لوژون و مونیک گوسلین برای بررسی ساختار متن بر آن هستیم تا در این نوشته موسیقایی مبتنی بر دیالوگ نشان دهیم که ساروت از این طریق خود زیست‌نامه‌نگاری منحصر به فردی را در بخش‌هایی با چیدمان تصاویر مجزا در فصل‌های ناپیوسته گرد هم می‌آورد.

کلمات کلیدی — ساروت، کودکی، فروید، خود زیست‌نامه‌نگاری، ناخود آگاه.

پرتال جامع علوم انسانی

I. INTRODUCTION

LE XX^e siècle est distingué par un bouleversement romanesque qui permet de traduire la sensation de malaise marquée par les guerres mondiales. Les textes des nouveaux romanciers proposent paradoxalement une recherche du sens en cumulant des énigmes qu'il faut déchiffrer au fur et à mesure qu'on dévide. Ils essaient de convaincre le lecteur que dans ce laps de temps qui s'étend entre la mort supposée du sujet et la proclamation de son retour, l'individu n'est toujours pas définissable. La réinvention n'est d'autre que la découverte d'un nouvel ordre de sensations et la mise en pratique de nouveaux moyens d'expression qui rendent nécessaire la transformation des formes conventionnelles considérées comme gênantes et stériles¹. En exprimant cette opinion, N. Sarraute parlait bien entendu du roman, mais implicitement l'autobiographie y est également concernée. Réinventer l'autobiographie veut donc dire déplacer les principaux centres d'intérêt formulés par les questions « qui suis-je ? » et « qu'est-ce que je fais là ? » vers les jeux sur les potentialités du moi. Quelle est la position du narrateur dans l'intrigue et pourquoi raconte-t-il ? L'intrigue et le personnage, vus comme l'origine de toute fiction, se rendent moins vifs. En 1956, Nathalie Sarraute avait déjà récusé ses conventions dans son essai *l'Ère du soupçon*. Ses œuvres romanesques sont la mise en pratique de sa réflexion théorique. Le nouveau roman renouvelle le genre romanesque datant de l'Antiquité. Nathalie Sarraute cherche dans ce livre, *Enfance*, à retrouver ce qui crée la personnalité, se consacrant à reconstituer ses premières rencontres avec les mots, le plaisir de la lecture et l'activité de l'observation d'une conscience individuelle par elle-même dans l'écriture à deux voix qui présente ce texte sous la forme d'un dialogue entre son moi et son surmoi, en obligeant l'entreprise autobiographique à une vérification en même temps conservant et précise. Dans cet article, on a essayé de montrer la façon dont la narratrice évoque son enfance. Il y a plusieurs façons d'écrire une autobiographie et dans cette recherche, on a étudié comment cet auteur s'est racontée d'une manière différente ? Tout en tenant compte des théories de Philippe Lejeune, on va essayer de présenter un condensé des caractères spécifiques de cette œuvre autobiographique et en considérant celles de Freud, on va préciser aussi le statut d'un surmoi irrespectueux qui ose suspecter chez une dame âgée un retombé en enfance et fait surgir le fantôme d'une retraite forcée, comment et pourquoi cette seconde voix n'hésite pas à la pénétrer profondément pour cette évocation ?

II. AUTOBIOGRAPHIE ET SA FONCTION DANS LE RECIT DE *L'ENFANCE*

L'autobiographie est le récit que l'auteur décide de confirmer la vérité de ses expériences assez importantes pour transmettre quelque chose aux autres hommes. Son terme est apparu au début du XIX^e siècle où les auteurs sont préoccupés avec soin de leur souffrance intérieure et développent un véritable culte du moi et celui devient un point d'ancrage plus ou moins rassurant dans l'océan troublé de l'Histoire. Cela existe essentiellement dans le domaine romanesque et dans l'épanouissement des écrits à la première personne ou le genre autobiographique (journaux intimes, romans épistolaires, mémoires et confessions). L'autobiographie s'écrit en général à deux "je" coexistant : celui du moment du fait raconté d'hier et celui du moment de l'écriture, d'aujourd'hui. Le récit autobiographique suit souvent l'ordre chronologique, comme *les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau : « Je suis né à Genève en 1712, d'Isaac Rousseau, citoyen, et de Suzanne Bernard, citoyenne ». L'autobiographie traditionnelle est basée souvent sur la croyance d'un moi individuel, dont l'intériorité est antériorité. Dans le type traditionnel, le narrateur mûr s'identifié à l'auteur qui domine et organise le texte. Le récit s'y constitue selon un fil événementiel, repose sur une chronologie extratextuelle et raconte du contenu de mémoire qui se rattachent à des événements vérifiables. Ces bases concrètes permettent au récit autobiographique traditionnel de dissimuler la distinction entre les composantes véritables et inventées. Au XX^e siècle, l'autobiographie est un genre à grand succès qui a cependant évolué grâce à la lecture psychanalytique, on peut citer André Gide, Jean-Paul Sartre et Nathalie Sarraute. Cette lecture nous permet de considérer une autobiographie comme un jeu d'esprit qui concerne la question du problème de la vérité et les

falsifications induites par la résistance à savoir les risques de suggestion, de séduction narcissique et d'intoxication. Pour Freud, le père de la psychanalyse, les souvenirs du récit d'enfance sont souvent le fruit des histoires d'enfance et celles étant racontées par la famille à l'enfant, il s'agit donc de roman d'enfance. « *Presque tous les tenants des approches freudiennes et tous ses descendants, y compris Charles Mauron, considèrent l'œuvre artistique comme une consolation à l'inaccessibilité de la vie réelle et enfantine.* »² (Sabbaghian, Assadollahi et Djavari, 2017, p. 3) C'est comme un artifice que l'auteur d'*Enfance*, Nathalie Sarraute, veut éviter en remettant en mémoire grâce à l'intériorité tropismique :

« *Pourquoi vouloir faire revivre cela sans mots qui puissent parvenir à capter, à retenir ne serait-ce qu'on encore quelques instants ce qui m'est arrivé...comme viennent aux petites bergères les visions célestes, mais ici aucune sainte apparition, pas de pieuse enfant...* » (Sarraute, 1995, p. 66)

De plus, le travail de souvenir par le complot que l'inconscient vise avec la narratrice scrutatrice à restituer attentivement un vécu lointain, se passera par un patient travail de correction qui garantit plus l'authenticité du récit d'enfance. L'auteur s'efforce de reconstituer son passé, l'itinéraire de sa vie, ses expériences, les influences qu'il a subies et, ce faisant, construit une image de sa personnalité. Nathalie Sarraute essaie de répéter les scènes comme en miroir :

« *... L'idée a glissé, elle est passée ... elles sont discrètes maintenant, les idées elles ne font que me traverser, elles m'obéissent, c'est moi qui décide de les retenir, de les faire rester le temps qu'il faut, quand il m'arrive d'avoir envie de les examiner, avant de les congédier.* » (Sarraute, 1995, p. 136)

L'autobiographie favorise certaines périodes de la vie (notamment l'enfance, comme dans *ma Vie d'enfant* de Maxime Gorki, *l'Enfant noir* de Carmara Laye).

Philippe Lejeune a tenté d'établir des bases théoriques qui permettent cerner le genre autobiographie. Lejeune définit une autobiographie ainsi : « 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 ». (Lejeune, 1975, pp. 13-14)

Les différents critères qu'on a envisagés jusqu'ici pour caractériser le genre autobiographique sont des critères relatifs : une autobiographie peut être en effet plus ou moins narrative ou plus ou moins un analepse et centrée sur l'histoire d'une personnalité. Mais le récit qu'elle propose est invariablement celui qu'une personne réelle fait de sa propre existence : tel est le critère absolu de la définition formulée par Lejeune. Cela revient à dire que le narrateur (l'instance qui dit JE), le personnage (le JE dont il est question) et l'auteur (le producteur du texte) sont rigoureusement identiques, et renvoient en dernier ressort au nom propre qui figure sur la couverture, lui-même essentiel au dispositif autobiographique. On conçoit mal en effet une autobiographie anonyme. L'identité entre ces trois instances doit être affirmée dans le texte, elle doit être garantie par ce que Lejeune nomme un pacte autobiographique. Ce pacte est une sorte de contrat de lecture qui est souvent explicite : un titre comme *les Confessions de Rousseau* ou *Histoire de mes idées d'Edgar Quinet* suffit à le sceller. Mais il est parfois implicite, et c'est le cas lorsque le nom du personnage dans le cours du récit confirmé, coïncide avec celui de l'auteur. On remarquera qu'il n'est pas supposé certifier au lecteur la vérité absolue de ce qui est raconté : il se contente de décliner une identité, au niveau de l'énonciation. Un roman autobiographique peut ressembler en tous points à une autobiographie sur le plan de sa forme (*À la recherche du temps perdu*, par exemple), tant que cette condition n'est pas remplie, il sera lu comme un roman. Cela nous enseigne qu'un genre littéraire ne se définit pas seulement à partir d'un ensemble de formes, mais aussi à partir de certaines conventions contractuelles reliant l'auteur et le lecteur. Pour finir, il faut noter que l'autoportrait ou le journal intime supposent l'existence de ce pacte, au même titre que l'autobiographie.

Le titre de l'œuvre « *Enfance* » suffit à mettre en garde contre toute tentation de joindre cet ouvrage au corpus des classiques obéissant tous à des projets analogues : leurs auteurs parlent à la première personne et veulent se confesser comme Saint Augustin et Jean-Jacques Rousseau qui veulent se livrer à une opération d'aveu et aussi dans le récit d'enfance de Julien Green, l'exact contemporain de Nathalie Sarraute, *Partir avant le jour* (1963). De la confrontation entre ces divers récits d'enfance il résulte que le désir d'avouer l'enfance à travers la sienne propre est commun à tous, mais Sarraute ne prétend pas à une recherche égoïste de soi. « *Et le personnage sarrautien n'est pas fait pour s'imposer, pour tracer son histoire, sa vie, mais il est là en tant qu'« inconnu » faisant faire le portrait non d'une vie mais de la vie, de l'existence.* »³ (Nodeh, et Nassehi, 2017, p. 2)

Elle ne raconte pas tout pour atteindre à l'essentiel et, si elle recherche la réalité passée, elle garde pour elle une partie de vécu. Loin d'être devenue une romancière comme les autres, elle a su garder sa force novatrice et fera d'enfance non pas un rapport mais l'autobiographie de ses tropismes d'enfant. *Enfance* s'inscrit dans la perspective de renouvellement des formes littéraires prônées par *l'Ere du soupçon* et dans la continuité de *Tropismes*, les deux livres-phares de l'œuvre sarrautienne. Avec le tropisme, il s'agit de décrire des éléments intérieurs et non des actions. Quel contrat peut-on alors trouver selon des bases théoriques de Philippe Lejeune dans le corps du texte ?

« *Je ne les aime pas en tant que genre littéraire, déclare-t-elle, car ce qui ressort pour moi, ce n'est pas la vie ou le caractère de l'écrivain, mais ce qu'il veut montrer lui-même ; cela me passionne toujours, ce personnage qu'on projette au-dehors, je crois qu'on ne peut pas parler très sincèrement de soi-même.* » (Denès, 1999, p. 13)

En refusant de considérer *Enfance* comme une autobiographie, Sarraute ne se réfère pas à la conception poéticienne formulée par Philippe Lejeune, mais cela implique un pacte selon lequel le nom du signataire est identique à celui de la narratrice et à celui de l'héroïne, Natacha ou Tachok⁴. Donc *Enfance* est une autobiographie bien que Nathalie Sarraute ne s'appesantisse pas sur ce problème d'identité. Elle ne propose aucun pacte explicite avec son lecteur. Elle s'explique dans un ensemble d'interviews qui ont accompagné la sortie de l'ouvrage. « *Quand on veut parler de soi-même, de ses sentiments, de sa vie, ...* »⁵. (Gosselin, 1996, p. 195).

Philippe Lejeune nous dit dans *Le pacte autobiographique* que l'autobiographie est une histoire d'une vie qui ne doit pas forcément être « de l'ordre de la stricte ressemblance »⁶, et ceci signale à la fois que la forme que prend le récit peut donc être relativement secondaire et que l'autobiographie peut être inexacte, mais « vraie ». Un autre fait marquant dans la définition de l'autobiographie comme genre est l'emploi du mot récit : « un terme principal qui contribue à distinguer l'autobiographie d'un roman autobiographique lorsqu'on se base sur le fait que le récit montre plutôt une « image » du réel au lieu de produire un « effet » de réel, souvent plus réel que la réalité. » (Lejeune, 1975, p. 26).

Selon Lejeune, l'identité se divise en trois concepts : auteur, narrateur et personnage, il est vrai que cette définition correspond d'une certaine manière à notre texte ; le *je* narrant est pareil au personnage principal et le texte est ainsi conforme à l'autobiographie classique à la première personne. Du reste, l'identité entre l'auteur et la narratrice se révèle clairement aussi par une valorisation de son prénom à la façon russe, Natacha, voire Tachok et Tachotchek comme son père l'appelle de temps en temps, un critère textuel qui évoque un aspect de son propre corps. De surcroît, dans la séquence n° 45 (Sarraute, 1995, pp. 162-164) où la narratrice évoque les règles dont elle avait besoin et la sécurité scolaire, elle écrit Nathalie Tcherniak avec un T (T) un peu archaïque, mais très joli quand même, et « ce T vieillot » (Sarraute, p. 164) peut être susceptible de désigner une sorte de signature de la narratrice qui suppose ainsi un engagement de sa responsabilité. Les métiers de ses parents et ceux des parents de l'écrivain étaient à l'identique. Étant donné qu'un pacte est normalement envisagé comme une convention, entre deux ou plusieurs personnes, fondée sur la confiance, on peut se demander dans quelle mesure c'est un

« vrai » pacte. Supposons en plus que Nathalie Sarraute a fait un bon syncrétisme entre le factuel et le fictionnel, comme elle l'éclaircit à propos de ce qu'elle appelle « le petit fait vrai » :

« 'Le petit fait vrai', en effet, possède sur l'histoire inventée d'incontestables avantages. Et tout d'abord celui d'être vrai. De là lui vient sa force de conviction et d'attaque [...], cette désinvolture qui lui permet de franchir les limites étriquées où le souci de la vraisemblance tient captifs les romanciers les plus hardis et de faire reculer très loin les frontières du réel. Il nous fait aborder à des régions inconnues où aucun écrivain n'aurait songé à s'aventurer, et nous mène d'un seul bond aux abîmes⁷. » (Sarraute, 1956, p. 69)

Nous venons de voir selon Lejeune, l'auteur qui prétend faire le récit de sa vie conclut avec le lecteur un « pacte autobiographique » qui établit que l'auteur, le narrateur et le personnage principal sont une seule et même personne et que cette personne s'engage à raconter la vérité, sans rien déguiser et nous venons d'étudier comment Nathalie Sarraute crée en général son œuvre en tenant compte ces bases théoriques. Nous allons aussi voir comment elle utilise la forme freudienne pour montrer les ondes perpétuelles entre la réalité et le mensonge qui se cachent derrière les tropismes, pour faciliter leur franchissement de limites afin d'atteindre les profondeurs du moi saisissant la vérité marquée par Lejeune.

« Il faut beaucoup d'innocence pour écrire ! » c'est la réponse de Nathalie Sarraute à une étudiante norvégienne qui l'interrogeait sur son rapport à Freud au sujet d'Enfance⁸. Le refus de Sarraute caractérisant son récit comme une autobiographie qui apparaissent contre la conception classique selon laquelle il faut tout dire sur sa vie. Dans une interview donnée à la revue *Lire*, elle différencie son projet de celui de Leiris qui voulait tout dire. Elle ne désire ni se confesser, ni se défendre d'avoir livré au lecteur tous les souvenirs, en prétendant de choisir les souvenirs qui relevaient d'une généralisation potentielle en permettant de mettre au jour des réactions élémentaires (tropismes). : Le terme s'applique à la totalité des mouvements, des éléments physiques comme la sensation, le rêve et le souvenir qui, à peine perceptibles, viennent tout d'un coup envahir la conscience et l'agitent, de sorte que cet échange profond forme ainsi la substance du perpétuel flot mental. C'est une force cachée et surnaturelle grâce à laquelle Nathalie Sarraute s'évertue donc à rendre la particularité d'une expérience revécue dans le souvenir et s'enfouit dans les gouffres étranges de l'intérieur en cherchant dans les mouvements psychiques, et lorsque les images apparaissent l'une après l'autre, elle essaie de les rendre palpable et visibles au dehors en les manifestant. Selon Freud, c'est l'univers inconscient où se développent les sous-conversations révélatrices de la vie humaine, c'est une théorie à laquelle recourt Freud afin de signaler les phénomènes de condensation et de déplacement à l'œuvre littéraire, les altérations provoquées par la censure.

« Le romancier psychologique doit sans doute dans l'ensemble sa particularité à la tendance du créateur littéraire moderne à scinder son moi en moi partiels, par l'effet de l'observation de soi ; et par voie de conséquence à personnifier les courants conflictuels de sa vie psychique en plusieurs héros. » (Freud, 1985, p. 43)

La lecture psychanalytique de la littérature équivaut à celle du contenu de l'inconscient, c'est-à-dire le trait d'esprit. Freud dévoile derrière le discours conscient les désirs refoulés dans l'inconscient et nous conseille de ne pas nous fier aux apparences : derrière le manifeste un latent bien plus vrai est prêt à éclater. Le rêve et les jeux des enfants renvoient à un préalable refoulé qui ne peut être dit que sous couvert du déguisement. La théorie de l'inconscient freudienne est comme un levier pour dégager le terrain psychique à travers la notion du retour du refoulé qui ne reste pas enfoui dans les abîmes du psychisme, mais il exerce une pression remarquable pour émerger à la conscience, en s'infiltrant là où il peut révéler avec toutes ses particularités, sous forme de contradictions, d'incohérences, de répétitions, dans la trame même du manifeste, au point d'y apparaître, dans certains cas, presque nu. C'est une

solution globale au problème qui se pose à toute autobiographie, Sarraute la pratique donc contre les schémas préétablis qui constituent une falsification de l'autobiographie.

« Elle brise toute apparence conventionnelle du langage conventionnel, toute norme adaptée à l'écriture du point de vue des discours et des signes diacritiques en en faisant un moyen efficace pour écrire tout ce qui résiste à l'écriture. Par son tropisme et son emploi spécifique du langage, Sarraute nous invite à descendre dans les couches inconnues et cachées de l'âme et à faire corps avec l'intériorité de notre interlocuteur. Son texte révèle les couches les plus intérieures et les plus intimes des hommes. Son langage trouve son sens par rapport à la portée du tropisme évoqué dans une co-présence physique. »⁹ (Assadollahi, 2009, p. 11)

Christian Boltanski¹⁰ déclare dans ce domaine :

« Je crois qu'il est très difficile de départager le vrai du faux. Dans une de mes premières interviews, je jouais le rôle d'un jeune homme désespéré et tourmenté. Pendant que je parlais, je me disais : je joue bien, ils me croient... mais quand je suis sorti, j'étais affreusement déprimé, parce qu'en fait, c'était une vérité que je me cachais à moi-même et que je ne pouvais me dire que sous l'apparence du jeu. » (Gumpert, 1992, p. 176)

Boltanski montre ainsi comment il n'est possible de s'avouer ce qui est profondément vrai qu'en le déguisant en mensonge déclaré. Nathalie Sarraute discute avec Français Marie Banier¹¹ qu'elle est seulement d'accord avec Freud sur un point que toutes les autobiographies sont fausses et *Enfance* s'inscrit, selon elle, dans la perspective de renouvellement des formes littéraires parlant de ses tropismes d'enfant.

III. LE SURMOI DIALOGUISTE

L'un de ses nouveaux moyens d'expression est son emploi de deux voix opposées qui ne cessent de dialoguer dans *Enfance* ; d'autre part, celle du surmoi critique psychique qui interrompt régulièrement le fil de la narration pour mettre en garde la narratrice contre les schémas préétablis qui constituent un frelatage de l'autobiographie. Le texte commence à un dialogue théâtral dans lequel nous retrouvons le dramaturge. Deux voix dialoguent l'instance narrative écrivant son enfance et l'autre c'est la voix critique :

- « Alors, tu vas vraiment faire ça ? Evoquer tes souvenirs d'enfance » ...comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux « évoquer tes souvenirs » ... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça. - Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi... » (Sarraute, 1995, p. 7), et l'aveu prompt de la narratrice « - Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi... » (Sarraute, 1995, pp. 20-21). Cette voix est peut-être une figure du lecteur virtuel, son usage donne du style animé à ce qui risquerait de n'être qu'un récit monotone et permet à Nathalie Sarraute de retrouver ce qui a toujours été son domaine de romancière. Par le dialogue à deux voix, l'auteur apporte aussi une solution globale au noyau qui se pose à toute autobiographie, nous venons de le voir : « écrire au présent une histoire passée, c'est à dire non pas reproduire des comportements, mais les analyser dans le mouvement de l'écriture, en chercher la signification et la vérité ». (Gosselin, 1996, pp. 237-238)

Ces états de consciences disparaissent progressivement le personnage derrière un jeu de questions-réponses. En fait, il faut aller de la sensation préverbale jusqu'à la parole du personnage. Il s'agit d'un déluge sempiternel du tribunal de conscience qui sera exprimé et expliqué par le monde extérieur. C'est ce qu'elle appelle le dialogue. Le dialogue est le résultat des combats intérieurs et les personnages sont ceux de nombreux mouvements, avancés des tréfonds. Le point le plus important est de parvenir à saisir une vérité, cette vérité profonde est, par principe, inatteignable, que Nathalie Sarraute cherche dans ce qu'elle appelle les tropismes comme des mouvements primitifs, ils sont à l'origine de nos gestes, de nos

paroles, des sentiments que nous manifestons et nous paraissent encore pour constituer la source cachée de notre existence. Les tropismes jouent un rôle essentiel dans l'œuvre de Sarraute dont le langage n'est pas influencé par le monde extérieur et que Julia Kristeva¹² appelle le langage réel sémiotique, soit le sens pour le moi profond. Ceci s'oppose donc au langage symbolique ou encore imaginaire qu'on utilise pour s'adapter et communiquer dans notre société. Un psychanalyste postérieur, W. R. Bion (1897-1979) a repris la pensée de Freud sur la connexion avec la réalité. La notion bionienne de O¹³ dit qu'il est impossible d'arriver à la vérité profonde, il restera toujours une part d'inconnu. Et pourtant, même en le sachant, il est absolument nécessaire de tenter sans cesse d'y arriver.

La première personne de la narratrice est questionnée et corrigée par un alter ego. Ce double, tantôt il cherche à fidélité de la restitution et tantôt il signale à la narratrice quelque incohérence qui trahit le vécu de l'enfant. Les questions qui incitent la narratrice à la précision : « Tu le sentais vraiment déjà à cet âge ? » (Sarraute, 1995, p. 58) Tantôt il circonscrit les blancs du récit et souligne les points de résistances ; dans ce cas les interventions concernant les relations de l'enfant avec ses parents, Kolia et Vera appellent à un effort de mémoire supplémentaire : « Mais essaie de te rappeler ...il a dû pourtant arriver parfois... » (Sarraute, 1995, p. 61)

Le surmoi prend aussi la posture d'un psychothérapeute attentif en usant des mots chers à N. Sarraute en train d'explorer les zones floues du subconscient. Il oblige la narratrice à pénétrer plus avant dans l'analyse de ses réactions envers des autres, pour éluder les risques de suggestion et d'endoctrinement, il fait état d'informations sur le passé impliqué, hésitant alors entre une posture critique et celle d'un acteur présent à l'époque. La voix narrative première s'en tient à l'idée d'une profondeur subconsciente mais le double se livre à une maïeutique indiscreète en exhibant une scène plus douloureuse qu'elle n'évoquait pas spontanément ; Kolia et sa mère luttant pour s'amuser, Natacha avait souhaité de s'immiscer :

- « *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...*
- *Oui : un corps étranger. Tu ne pouvais pas mieux dire. C'est cela que tu as senti alors et avec quelle force ... un corps étranger ... Il faut que l'organisme où il s'est introduit tôt ou tard l'élimine...*
- *Non, cela je ne l'ai pas pensé... ».* (Sarraute, 1995, p. 75)

Ce double change de rôle, comme l'a montré par Philippe Lejeune¹⁴ et tient le rôle de lecteur fringant. Plusieurs interprétations sont fournies, à travers ce jeu, au lecteur. Le texte bouge sous nos yeux alors que le lecteur est amené à prendre parti comme un spectateur mais aussi un lecteur de lui-même. Nathalie Sarraute recherche tellement la vérité de l'expérience existentielle, authentifiée par le dialogue, pas par celle de l'aveu. Ce dédoublement permet à l'auteur-narrateur d'explicitier son projet consistant à se remémorer ses souvenirs pour défricher les complications posées par la temporalité afin de ne pas altérer volontairement une substance en vue de tromper. Il remplit une triple fonction d'écoute, de contrôle et de collaboration au récit et tend à demander plus d'exactitude et plus de vérité comme si seul ce dialogue est à même de rétablir la vérité des faits qui ne sont pas d'emblée dans la mémoire. Il fait avancer la connaissance de ce moi profond et garantit, à la manière d'un dialogue avec les différents rôles, l'authenticité autobiographique. C'est une manière intellectuelle de montrer le brouillon, les ratures et les étapes nécessaires pour quitter le souvenir enjolivé du passé. Dans cette perspective,

l'autobiographie ne pourrait pas être envisagée un tas de mensonges qui nous sont nécessaires, du moins provisoirement, en attendant qu'on puisse construire une version plus vraie de nous-mêmes.

IV. LA COMPOSITION D'UNE SONATE MUSICALE

Ce qui donne à ce texte autobiographique une sorte de composition musicale, c'est deux voix cherchant à reprendre la palpitation de ce passé brûlant comme un jeu de contrepoint, en effet, les voix sont discordantes et le texte se fait même jeu d'échos ; la première personne de la narratrice revit les sensations qu'elle récite en classe de la poésie : « - Aucune actrice n'a pas pu en éprouver de plus intense... » ; et l'autre complète la première de reprendre en écho : « - Aucune... ». (Sarraute, 1995, p. 80) Le narrateur est comme ivre de mots, pour le seul plaisir de leurs harmonies ou des images de rêve qu'ils font lever : « tu as fait un joli petit raccord, tout à fait en accord... ». (Sarraute, 1995, p. 21) Accord rime avec raccord. Le narrateur est suspecté de combler le discontinu des images du souvenir en complétant les blancs d'une musique de récits antérieurs dont on retrouve spontanément les mots. D'autre part, les scènes se mettent aussi en groupe en deux parties en ce qui concerne le temps et les foyers ; dans les chapitres 1 à 26 sa mère existe toujours là, réellement ou comme une ombre. Ce n'est qu'à partir du chapitre 27 (pp. 111-112) que le renoncement irrémédiable de sa mère l'entame progressivement. Puis, juste au milieu du livre, dans le chapitre 35 (pp. 135-137), la narratrice, pleine de courage et d'humour, confirme son chemin tortueux vers l'assurance générale, vers la « *complète et définitive indépendance* » (p. 137). D'un autre côté, la structure peut être divisée en trois grandes parties : d'abord la tirailerie affreuse et perpétuelle entre les deux orbites ; deuxièmement la péripétie de sa phobie suivie par la séparation nécessaire d'avec sa maman et ainsi, par la suite, les problèmes qu'elle aura vis-à-vis de la duplicité de la marâtre ; en troisième lieu, le défoulement obtenu et la confiance retrouvée grâce aux lois paternelles et scolaires, et la « vraie » vie qui s'offre à elle en toute sécurité. Aussi pourrait-on dire, à cause de cette dualité du thème et de la construction de cette autobiographie, que la composition est organisée comme une sonate d'une structure ternaire à deux thèmes et à trois mouvements, mais d'une manière dantesque¹⁵.

V. LA FRAGMENTATION NARRATIVE ET LA CHRONOLOGIE

Le livre se présente sous la forme de soixante-dix chapitres courts sans numéro ni titre, chacun d'eux conforme à une unité mémorielle libérée et offre un album d'images et de tropismes sans un fil narratif organisé selon un axe logique et chronologique. Il ne s'agit pas de mettre simplement en relation des faits, selon Bruno Vercier¹⁶ : « Je suis né, mon père et ma mère, la maison, le reste de la famille et le premier souvenir... » (Vercier, 1975, p. 1033). Les phrases sont aussi coupées, et prennent fin par des points de suspension mais cette interruption est lorsque la logique exigerait qu'on passe à un autre thème : « Cela me donne chaque jour la sensation de grimper jusqu'à un point culminant de moi-même, où l'air est pur, vivifiant... un sommet d'où [...] ». (Sarraute, 1995, p. 173) La progression de la phrase s'interrompt car un second thème s'introduit par, la relative « où l'air est pur, vivifiant ». Cette fragmentation sert la continuité de la pensée, que le langage n'assure pas toujours. Le refus de recréer l'enfance a posteriori et le double parti pris de la spontanéité des mémoires et de l'intériorité de l'optique caractérisent la manière jaillissante du rappel des souvenirs avec une grande technicité qui fait l'objet de chaque chapitre et imposent l'importante fragmentation de l'ensemble narratif.

Selon Philippe Lejeune, sur dix autobiographies, neuf commenceront au récit de naissance et suivront ensuite ce qu'on appelle l'ordre chronologique. L'autobiographie éprouve aussi une certaine difficulté à respecter cet ordre au moins pour le récit d'enfance : ses souvenirs mal datés, il craint de confondre les époques ; sa mémoire lui joue des tours- l'oubli, le souvenir qui revient après coup, le document retrouvé ultérieurement et qui dément le souvenir, etc. La démarche d'autobiographie suit un ordre chronologique. Peu d'autobiographies adoptent le refus de celui-ci. Ce refus est sensible dans le caractère éclaté du récit *Enfance* ; la date de naissance de l'enfant et son âge au moment des événements

sont mentionnés seulement à la fin du texte : « il y a si longtemps que je ne l'ai pas vue, je n'avais que huit ans.... - Huit ans et demi exactement, c'était en février 1909.- Et le 18 juillet, j'ai onze ans.... » (Sarraute, 1995, p. 249)

De plus, la progression du texte est interrompue effectuant une analepse. Le séjour de l'enfant chez son oncle maternel, en Russie, est raconté de la page 31 à 40. La naissance est évoquée avec le thème de la maison natale et l'évocation de la séparation des parents à l'âge de deux ans à la page 43. *Enfance* se signale par le refus de la chronologie d'une autobiographie classique, plus qu'une structure chronologique, il faut voir deux structures donnant au texte une allure constante de dédoublement. À travers le non-respect de la chronologie du récit, on peut lire une autre idée du temps. On trouve peu de dates dans le texte de Sarraute, mais les souvenirs sont présentés de façon juxtaposée permettant au texte de conserver un caractère enfantin. Le mouvement du texte indique la structuration de l'esprit enfantin en ayant l'absence de vraie conscience du temps. En fait, le texte se constitue plus par passages de souvenirs comme des flash-back, que par succession d'événements et c'est la juxtaposition des souvenirs que figure indirectement le passage du temps par exemple, l'enfant a tout oublié de son séjour chez ses grands-parents paternels car elle a été surprise, au moment de leur arrivée, par le ton sur lequel son père leur a parlé : « mais on dirait que ce moment-là, tellement violent, a pris d'emblée le dessus sur tous les autres, lui seul est resté . » (Sarraute, 1995, p. 56). On trouve quelques remarques sur l'évolution de l'enfant (ne pas savoir lire heure (p. 23), savoir lire (p. 31)).

L'ensemble de ces éléments figurant le passage du temps est soumis à l'éternité qui semble séparer chaque instant. La notion du temps qu'ont les enfants n'est pas celle des adultes et ce procédé reflète l'état d'une conscience achevée. C'est ce point de vue que l'auteur-narrateur tente de retrouver : Il s'agit de reconstituer la spécialité de cette conscience. Le travail de remémoration glisse ainsi des faits extérieurs vers les mouvements intérieurs que Nathalie Sarraute exploite dans ses œuvres. En règle générale, les autobiographes sont obligés à raconter chronologiquement les événements de leur vie. Pourtant, Sarraute cherche à montrer leur singularité par le contenu de leur existence ou par leur style, mais pas la structure de leur récit. Comme Philippe Lejeune l'a constaté :

« Autour du fil chronologique, les grandes scènes ponctuent la double évolution des rapports avec la mère (détachement progressif) et avec le père (attachement progressif) et dans la seconde moitié du livre, les fluctuations des rapports avec Vera et la découverte du salut par l'école. Des seuils irréversibles (par exemple, page 116) sont nettement marqués. Cette organisation d'ensemble nous donne l'impression de suivre, une évolution compréhensible, d'autant plus que certaines scènes qui se répètent permettent d'évaluer les changements : deux scènes de maladies (chapitres 8 et 58), deux visites à l'usine paternelle (chapitres 9 et 68), deux rédactions (chapitres 20 et 55), deux peurs nocturnes (chapitres 21 et 63)... C'est le côté « armature » du montage, la carcasse, opus certum, si je puis dire. »¹⁷ (Lejeune, 1990, pp. 24-40)

VI. CONCLUSION

Sarraute refuse en fait la forme traditionnelle du récit, ce qui situe *Enfance* hors la définition habituellement proposée de l'autobiographie. De multiples techniques sont alors utilisées pour une temporalité linéaire ; la fragmentation du texte vient très courts passages et les moments sont juxtaposés présentés sans liens de causes à effets. Nathalie Sarraute n'a pas pu éluder une dimension autobiographique en dépit de l'absence d'aveu. Aussi n'a-t-elle échappé aux passages obligés ni la quête d'identité en donnant la parole à un surmoi qui retrace à la première personne les souvenirs du personnage, Natacha ou Tachok, l'enfant qui a été l'auteur. On y trouve quand-même la maison natale de manière centrale avec l'évocation des nombreuses figures qui ont accompagné cette enfance comme les jeux, compagnon de jeux, les diverses écoles et même les sentiments religieux. En refaisant ce parcours, on pourra mesurer l'originalité de cette nouvelle autobiographie. La chronologie est celle

d'une perception enfantine et n'obéit pas à une logique narrative. C'est un genre d'écriture y remets en harmonie le présent de l'écriture et le passé de l'enfance qui permettent à la narratrice une réapparition de soi par l'humour et la raison et ce double irrespectueux de la narratrice suggère un texte subtil qui est le fait d'un écrivain parvenu au sommet de sa carrière. Sarraute permet de s'appliquer à elle-même les interrogations sur un passé renaissant dans le présent les questions portant jusqu'alors sur des scènes prises sur le vif dans une indécision spatio-temporelle. Cela devient comme un jeu entre l'inconscience sarrautienne et l'autobiographie classique grâce auxquelles elle décrit la souffrance intolérable du manque d'empathie maternelle par des idées obsédant l'enfant. Faisant résonner le surmoi d'une instance narrative qui interprète, notre écrivain revit son enfance afin de la protéger contre l'oubli et lui rend justice d'une certaine manière pour la sauvegarder par une forme d'universalisation. Avec la typographie qui laisse place à de nombreux blancs, l'abondance de ponts de suspension qui apparentent le texte à un recueil de poème en prose, Nathalie Sarraute a créé un nouveau lecteur libre qui est laissé pour remplir les silences figurés par les discontinues des phrases et une nouvelle autobiographie qui apparaît comme une véritable matrice de l'œuvre entière, ce que révèlent les nombreuses expériences qui refont surface dans les récits et pièces théâtrales. Les autobiographies littéraires classiques résident dans le fait d'exigences formelles. Or, les aspects formels se prêteraient particulièrement bien à la défense et au déguisement. C'est l'une des raisons qui explique l'hostilité de Freud envers les arts, en particulier les arts et les artistes visuels : « Le sens n'a pas grande importance pour ces messieurs, ils ne se soucient que de ligne, de forme, de concordance des contours. Ils cèdent au principe de plaisir. » (Freud, Jones, 1998, p. 321). Sarraute est intéressée ainsi par le contenu latent de l'œuvre, par la vérité repoussée au tréfonds de l'inconscient, crainte la puissance de dissimulation offerte par la recherche de perfection et de beauté formelles. Seule compte la vérité de l'inconscient. Tout ce qui peut l'obscurcir ressort de la résistance et, par conséquent, mérite notre méfiance.

NOTES

- [1] Cf. Nathalie Sarraute, *Le langage dans l'art du roman* », dans Simone Benmussa, *Nathalie Sarraute, Qui êtes-vous ?*, Lyon, éd. La Manufacture, 1987, p. 187.
- [2] ALIEH Sabbaghian, ASSADOLLAHI Allahchokr et DJAVARI Mohammad-Hossein, « Pour une approche Freudolacanianne de *Le Petit Prince* », in *Revue des Études de la Langue Française*, Vol. 9, 2017, n° 16, p. 3.
- [3] NODEH Zahra et NASSEHI Zohreh, « De la caractérisation des personnages anonymes dans *Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute », *Revue Recherches en Langue et Littérature Françaises*, Vol. 11, 2017, n° 19, p.2.
- [4] Les trois prénoms correspondent à trois périodes : Nathalie est l'identité officielle, et celle de la narratrice ; Natacha est le prénom russe utilisé dans la sphère familiale ; Tachok est utilisé par son père.
- [5] GOSSELIN Monique, commente *Enfance de Nathalie Sarraute, Réponse à P. Boncenne de Sarraute sur son projet d'écriture dans Enfance*, Gallimard, Foliothèque, Paris, 1996, p. 19.
- [6] LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, réédité en 1996, p. 37.
- [7] Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon, Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, folio 1956, p. 69.
- [8] Conférence de Nathalie Sarraute, centre culturel d'Oslo, octobre 1984.
- [9] ASSADOLLAHI Allahchokr, « Les mécanismes de la déconstruction chez Sarraute et chez Robbe-Grillet (*Les Fruits d'Or* et *Les Gommés*) », *Plume*, Vol. 5, 2009, n° 10, p. 11.
- [10] Christian Boltanski est un artiste plasticien français, né le 6 septembre 1944 à Paris. Photographe, sculpteur et cinéaste, connu avant tout pour ses installations, il se définit lui-même comme peintre, bien qu'il ait depuis longtemps abandonné ce support. Boltanski est reconnu comme l'un des principaux artistes contemporains français.
- [11] François Marie Michel Banyai, dit François-Marie Banier est un écrivain, photographe, dessinateur, peintre et acteur français. Il a publié plusieurs romans et pièces de théâtre aux éditions Grasset et Gallimard. Ses photographies ont fait l'objet d'une trentaine d'expositions dans différents musées et galeries d'Europe, d'Asie, d'Amérique du Nord et d'Amérique du Sud.
- [12] Julia Kristeva, née le 24 juin 1941 à Sliven en Bulgarie, est une philologue, psychanalyste et femme de lettres française d'origine bulgare. Elle est professeur émérite de l'université Paris-Diderot.
- [13] Bion choisit la lettre O pour désigner la vérité la plus profonde et l'ultime vérité.
- [14] LEJEUNE Philippe, « paroles d'enfance », in *Revue des sciences humaines*, 1990, n. 217, pp. 24-40.
- [15] Qui imite ou rappelle le caractère (terrifiant, grandiose etc.) de la Divine Comédie de Dante.

- [16] Historien de la littérature, spécialiste de Pierre Loti. Professeur de littérature contemporaine en retraite, Bruno Vercier a enseigné à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Il a édité plusieurs ouvrages de Pierre Loti, et notamment son journal. Il est président de l'association pour la Maison de Pierre Loti à Rochefort.
- [17] LEJEUNE Philippe, « paroles d'enfance », in *Revue des Sciences humaines*, 1990, n. 217.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] ASSADOLLAHI Allahchokr, « Les mécanismes de la déconstruction chez Sarraute et chez Robbe-Grillet (*Les Fruits d'Or* et *Les Gommages*) », in *Revue de Plume*, Vol. 5, 2009, n° 10, pp. 15-28, http://www.revueplume.ir/article_48815.html
- [2] ASSADOLLAHI Allahchokr, SABBAGHIAN Alieh et DJAVARI Mohammad-hosseini, « Pour une approche Freudo-lacanienne de Le Petit Prince », in *Revue des Études de la Langue Française*, Vol. 9, n° 16, 2017, pp. 1-10, http://relf.ui.ac.ir/article_22294.html
- [3] DENÈS Dominique, *Etude sur Nathalie Sarraute Enfance*, Ellipses, Paris, 1999.
- [4] DÉCOTE Georges, Laure Himy, Profil (*Enfance Nathalie Sarraute*), Hatier, Paris, 2001.
- [5] FREUD Sigmund, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (dementia paranoides) (Le Président Schreber) », trad. M. Bonaparte et R. Loewenstein, in *Cinq psychanalyses*, Paris, Puf, (1911) 1954.
- [6] FREUD Sigmund, *Dostoïevski et le Parricide*. In : *Résultats, idées, problèmes II*, PUF, Paris, [1928] 1985.
- [7] FREUD Sigmund, et JONES Ernest, *Correspondance complète*, R. A. Paskauskas (dir), trad. P-E. Dauzat, Puf, Paris, [(1908-1939)] 1998.
- [8] GOSSELIN Monique, *commente Enfance de Nathalie Sarraute*, Gallimard, Foliothèque, Paris, 1996.
- [9] LECARME Jacque et LECARME-TABONE Éliane, *L'Autobiographie*, Armand Colin, Paris, 1997.
- [10] LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, 3e éd, 1998, Armand Colin, Paris, 1971.
- [11] LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.
- [12] LEJEUNE Philippe, *Je est un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1980.
- [13] LEJEUNE Philippe, *Brouillons de soi*, Éditions du Seuil, Paris, 1998.
- [14] NODEH Zahra et NASSEHI Zohreh, « De la caractérisation des personnages anonymes dans *Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute », in *Revue Recherches en Langue et Littérature Françaises*, Vol. 11, 2017, n° 19, pp. 225-239, https://france.tabrizu.ac.ir/article_6495.html
- [15] Petit Robert, *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert –VUEF, Paris, (1993/2002).
- [16] ROUGÉ Dominique, « Les lectures psychanalytiques des œuvres littéraires », in *Revue d'Synergies Pologne*, 2011, n° 8, pp. 13-20, <https://gerflint.fr/synergies-pologne>
- [17] SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Éd. Gallimard, folio PLUS, Paris, (1983) 1995.
- [18] SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon*, Essais sur le roman, Gallimard, Paris, 1956.
- [19] Vercier Bruno, « Le Mythe du premier souvenir : Loti, Leiris », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, n° 6, pp. 1033-1034.