

# #01

# AUTOBIOGRAPHY AND FICTION. THE CASE OF *ENFANCE* BY NATHALIE SARRAUTE

**Hamza Boulaghzalate**

“Máster Oficial” in “Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales”

*Universidad Autónoma de Barcelona*

**Recommended citation** || BOULAGHZALATE, Hamza (2009): “Autobiography and fiction. The case of *Enfance* by Nathalie Sarraute” [online article], 452ºF. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 1, 133-148, [Consulted on: dd/mm/yy], < <http://www.452f.com/issue1/autobiographie-et-fiction-le-cas-d'enfance-de-nathalie-sarraute/> >.

**Illustration** || Elena Macías

**Translation** || Loli Castillo

**Article** || Received on: 03/04/2009 | Scientific Committee's suitability: 29/05/2009 | Published on: 01/07/2009

**License** || Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 2.5 License.



**Abstract** || *Enfance* is Nathalie Sarraute work that depicts how an author can cross the hues of dream and fiction in a story that purports to be autobiographical. The reader is thus encountered with a highly composed game where sarrautian fiction, lassical autobiography and the singular use of narrative voices are interwoven harmoniously to a point that leads us to question the nature and identity of even literary genres.

**Keywords** || Sarraute | *Enfance* | Autobiography (genre) | Fiction | Autofiction | Diegesis | Mode and narration voices | Chronology.

Alors, tu vas vraiment faire ça? “Evoquer tes souvenirs d’enfance”<sup>1</sup>.

Who speaks? Is it the voice of Nathalie Sarraute, or is it the voice of her double who, because of her warnings, her scruples, her interrogations, helps her to rise “quelques moments, quelques mouvements encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs (...) ouatés qui se défont et disparaissent avec l’enfance”? This singular incipit stresses an element, indeed a very uncommon literary technique in autobiographical narratives, that is to say dialogism. And yet, really and above all is it about an autobiography if we take into account the existence of an anti-autobiographical ideology (the case of Paul Valéry, Julien Green, Gertrude de Stein, etc.)? It is well known that Nathalie Sarraute made it clear during two interviews that... it is not an autobiography. She asserted she abhorred autobiographies and implicitly suggested that she had not perpetrated such a horrible deed with *Enfance*: “Je n’aime pas l’autobiographie, parce que je n’ai aucune confiance dans les autobiographies, parce qu’on s’y décrit toujours sous un jour..., on veut se montrer sous un certain jour. Et puis c’est toujours très partial, enfin, moi, je n’y crois jamais. Ce qui m’intéresse toujours quand je lis les vraies autobiographies, c’est de voir “ah bon c’est comme ça qu’il voulait qu’on le voit”<sup>2</sup>. Sarraute also introduces another objection, an even more disturbing one than the one stated in the original preamble of the *Confessions*, a criticism that rises from her point of view as a reader. “Si le lecteur ne croit pas à l’autobiographie, celle-ci se décompose littéralement, faute d’un crédit que personne d’autre ne peut lui donner”<sup>3</sup>. But all of a sudden, Sarraute remembers someone she trusted: the Rousseau of the *Confessions*, and here she is all returned to the stake of the debate: “Ecoutez, je crois qu’un des textes que j’admire le plus de tous les textes littéraires, ce sont *Les Confessions* de Rousseau. Alors, ça suffirait déjà pour que je ne puisse pas dire du mal d’une autobiographie. Je trouve surtout le premier volume admirable d’un bout à l’autre, quelque chose qui n’a jamais été dépassée, ni même atteinte”<sup>4</sup>.

Nathalie Sarraute, refusing then to consider *Enfance* as an autobiography, does not refer to the poetic conception expressed by Philippe Lejeune who, as far back as 1972, defines it as being: “un récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”<sup>5</sup>. “Cela implique –as Monique Gosselin emphasizes- un pacte<sup>6</sup> suivant lequel le nom du signataire –Nathalie Sarraute– est identique à celui de la narratrice et à celui de l’héroïne –Natacha ou Tachok- dont la vie est racontée”<sup>7</sup>. For that one good reason, *Enfance* would be without a doubt an autobiography even if Sarraute did not over-insist on this identity problem. “À l’évidence, une autobiographie”<sup>8</sup>, as is clearly reaffirmed

## NOTES

1 | SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Ed. Gallimard, coll. “olio”, 1983, 7.

2 | Broadcast on 5th April 1984 by Jean Montalbetti, on *France-Culture: Entretien avec Natacha Sarraute*. The transcription was done by Philippe Lejeune, quoted in LECARME, Jacques, et LECARME-Tabone, Eliane, *L’autobiographie*, A. Colin, 1997.

3 | Ibid.

4 | LECARME, Jacques, et LECARME-Tabone, Eliane, op.cit, 10.

5 | LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, coll. “Poétique”, 1975, 13-14.

6 | Concept used by Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*), who distinguishes different “agreements”. Kerbart defines it as being “la promesse implicite que fait à ses lecteurs l’auteur d’un livre, en suscitant chez eux, d’emblée, une certaine attente” (*Leçon littéraire sur l’écriture de soi*, Presses Universitaires de France, 1996, 40).

7 | GOSSELIN, Monique, *Enfance* de Nathalie Sarraute, Ed. Gallimard, 1996, 23.

8 | LEVI-VALENS, Jean, “Enfance de N. Sarraute”, in *Esprit*, novembre, 1983, see dossier, 234.

by Jean Lévi Valens in *Esprit*.

Before returning to the beginning of the sarrautian story, it seems essential to dwell on the title: “*Childhood*”. The author of *Le portrait d’un inconnu* asserted to Monique Gosselin during an interview on 16th November 1993, that the title was suggested to her by one of her close friends, worried because she wanted to reject any influence of Tolstoï’s title on hers. And yet, it is a title that casts doubt on the book genre: anew, is it an autobiography? Should this title be understood as a singular childhood, but worthy of being a model, or on the contrary a common childhood in which each of us could find something of his/her own childhood? “Le but de Sarraute –Monique Gosselin puts forward– y est moins de raconter sa propre enfance que de saisir à travers elle ce continent inconnu ou méconnu qu’est toute enfance, en particulier si l’on se réfère à l’étymologie latine du mot (L’enfant est celui qui n’a pas encore accès aux mots)”<sup>9</sup>. A last question has also to be asked and, from our point of view, is of a major importance: is it a fiction? No-one can contest that some fiction scenes seem to find their origin in childhood. The fiction in *Enfance* by Tolstoï has been entirely proven on several occasions. Gosselin brings us that

“le récit de Tolstoï relève explicitement de la fiction. Il y dépeint sa propre enfance, mais aussi celle de ses amis Isléniev. C’est un récit linéaire, où le temps est fortement distendu. Le narrateur y introduit des souvenirs de sa mère qui ne peuvent être les siens puisqu’il l’a perdue quand il avait deux ans. Dès le début, la dramatisation romanesque est très apparente, le jeune Tolstoï invente un cauchemar dans lequel il aurait vu sa mère mourir, et qui rétrospectivement apparaît comme annonciateur du dénouement –la mort de la mère”<sup>10</sup>

Another example that could also be put forward and that conveys this duel, autobiography vs. fiction, is *Les Mots* by Jean-Paul Sartre. And it is Sarraute herself who is persuaded that *Les Mots* have nothing to do with an autobiography. “Je suis persuadée qu’il était différent et qu’il était par exemple excessivement tendre. Il a écrit *Les Mots*, une démonstration presque inhumaine pour tacher de retracer la formation intellectuelle de l’enfant. C’est une belle construction mais qui ne correspond pas à toute la réalité (...), l’ensemble des *Mots*, bien que très beau, sonne faux”<sup>11</sup>. And yet, the reader of *Enfance* by Sarraute can only be a privileged reader because he/she finds himself/herself in front of “un jeu” well-conceived and well written in which the Sarrautian fiction, the classical autobiography and the singular use of the narrative voices mingle harmoniously to a point that leads us to wonder about the nature and the identity of literary genres themselves. And it is “ce jeu” we are going to try and demonstrate hereafter.

---

## NOTES

9 | GOSSELIN, Monique, op.cit, 21.

10 | GOSSELIN, Monique, *Enfance* de Nathalie Sarraute, 22.

11 | SARRAUTE, Nathalie, interview donnée à Lire, juin 1983, p. 87.92. See dossier, 195.

The beginning of *Enfance* is certainly original for a childhood narrative. The text begins with a theatrical dialogue in which dramatization rings. Two voices have a dialogue, two narrative instances: Nathalie Sarraute and her double, or simply the other whose identity creates at first a problem, “voix critique, inquisitrice”:

- Alors, tu vas vraiment faire ça? “Evoquer tes souvenirs d’enfance”... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnaît 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...(2)

And yet, who is this double, this *other*, this second narrative voice that questions Nathalie, even Natacha? Is it only a new process that will allow the narrator to talk about her childhood? Is this double also a representation of the virtual reader, the reader that previous fictions of Sarraute have turned into a faithful reader? This other one cannot but imply, in other words, translate, in our eyes, a complicity between an instance of the I and an internalised representation of the faithful reader. Sarraute said this occurrence helped her to “remettre les choses en place”, to “relire”, to “demander”. “J’avais employé pour relire un double, ce lecteur idéal que tout écrivain projette”<sup>12</sup>. However, this double, let’s indicate it, does not play one role, but several roles as Philippe Lejeune has shown in *Paroles d’enfance*, and plays many times the role of the alert reader, who surprises the narrator while she is dressing up her words with fictitious sonorous images, and others of dreams:

- Ne te fâche pas, mais ne crois-tu pas que là, avec ces roucoulements, ces pépiements, tu n’as pas pu t’empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué... c’est si tentant... tu as fait un joli petit raccord, tout à fait en accord...
- Oui, je me suis peut-être un peu laissée aller. (20-21)

The narrator admits this with a “je me suis peut-être laissée aller” that she has reached the lines of dream and fiction in a narrative that means to be autobiographical and “genuine”: “Bien sûr, comment résister à tant de charme... à ces jolies sonorités... roucoulements... pépiements” (21).

The alert and experienced reader becomes more “incisive” sometimes and stops the narrative voice to suggest a verification that “authenticates” the autobiographical narration:

- Est-il certain que cette image se trouve dans Max et Moritz? Ne vaudrait-il pas mieux le vérifier ?
- Non, à quoi bon? Ce qui est certain, c’est que cette image est restée liée à ce livre et qu’est resté intact le sentiment qu’elle me donnait d’une appréhension, d’une peur qui n’était pas de la peur pour de bon, mais juste une peur drôle, pour s’amuser. (48)

---

## NOTES

12 | SARRAUTE, Nathalie, interview in *Lire*, op.cit, 92.

Let's not forget that this double also takes the voice of a circumspect psychotherapist: "tu le sentais déjà vraiment à cet âge?", that explores the fuzzy zones of the subconscious, or what she calls in this way: "pas pensé, évidemment pas, je te l'accorde... c'est apparu, indistinct, irréel... un promontoire inconnu qui surgit un instant du brouillard... et de nouveau un épais brouillard le recouvre". And also the voice of a poet to explore by means of the metaphor an "indescribable" and "intolerable" real: "Non, tu vas trop loin...", protests the female narrator, and she, implacable: " Si. Je reste tout près, tu le sais bien".

In almost the whole of Sarraute's story, the use of the childish "I" can only translate, among other things, the direct entry in the space of fiction followed by the unrestraint of the verisimilitude code and the autobiographical naturalness:

"Je peux courir, gambader, tourner en rond, j'ai tout mon temps...Le mur du boulevard Port-Royal que nous longeons est très long...c'est seulement en arrivant à la rue transversale que je devrai m'arrêter et donner la main pour traverser". (23)

In his book entitled *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Philippe Lejeune explains giving the example of the childhood narrative of Vallès that if one introduces the perspective of the child, delegating to him the function of the narration, one has to forget the elements of verisimilitude and accepts the game of fiction: "il ne s'agira plus de se souvenir, mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur un lecteur plutôt que dans une perspective de fidélité à une énonciation enfantine qui, de toute façon, n'a jamais existé sous cette forme"<sup>13</sup>. This break-up with the autobiographical narration where the voice is always the voice of the adult narrator that dominates and organises the text is to be added to the voice used in the "present of narration", a figure of style that introduces an apparent disruption in the distinction between the story and the discourse, and between anteriority and simultaneity. In addition, the use of oral characteristics and the mixture of the language levels complete the recourse to dialogism (in this case, through a double) and the use of the autobiographical "I" represented in almost the whole story as a childish "I". And it is from this dialogism that this orality emanates, this musical voice, this game of echoes and variations: "deux voix tentent de ressaisir la palpitation même de ce passé encore ou de nouveau présent et même brûlant –explains Gosselin– ; un jeu de contrepoint subtil qui module le texte, lui donne une sorte de composition musicale. Ici les voix discordent: l'une fait entendre la dissonance que l'autre refusait; là elles concordent et le texte se fait même jeu d'échos, avec des menues variations"<sup>14</sup>. Thus, the double will speak in order to complete the first narrative voice and relive the sensations that Natacha felt when she had to recite a poetry in the classroom: "Aucune actrice

---

## NOTES

13 | LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1980, 10.

14 | GOSSELIN, Monique, op.cit, 36.



n'a pu éprouver de plus intense" and Natacha will answer: "Aucune" in a game of echoes well woven.

As far as the chronological order of a narrative is concerned, it is logical that an autobiography is asked to chronologically tell the educative path of a narrator/author; nevertheless, an autobiography cannot follow imperturbably this order. In her book *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, Marie-Claire Kerbart presents three autobiographies that globally follow the chronology: the narrative by Rousseau (*Les Confessions*), beginning with: "je suis né à Genève en 1712, d'Isaac Rousseau, citoyen, et de Suzanne Bernard, citoyenne", and in which the dates are unusual and the time is subjective, unlike the objective time, the historical time, it does not pass regularly; the Sartre in *Les Mots* who does not suspend the flight of time, but flies over the daily life, faster than it, so as to live free; and the *Mémoires d'Hadrien* that "quoiqu'il suive chronologiquement (à partir de Varius) le cours de sa vie, et que son histoire soit celle d'un personnage historique ne jalonne pas son récit de dates"<sup>15</sup>. And yet, Kerbart gives three reasons explaining why the autobiographies swerve more or less the chronology:

"le personnage et le narrateur sont une seule et même (première) personne désignée par un 'je' ambigu. 'Je forme une entreprise...' C'est Rousseau qui parle: 'je veux montrer à mes semblables un homme (...) ; et cet homme ce sera moi'. L'opération consiste à se dédoubler ('je', sujet, montre en exemple 'un homme' son objet d'étude) pour, en même temps, rassembler, voire assimiler les deux hypostases ('cet homme', c'est 'moi'), le narrateur (qui montre) et le personnage (montré)". Or, ce personnage, puisqu'il est "moi", dira, "je" tout comme moi, que je suis le narrateur à intervenir, en tant que tel dans le récit: puisque le sujet c'est "moi", "je" ne suis jamais hors sujet"<sup>16</sup>

This ambiguity that emanates from the fusion of narrator and character is equally accentuated in *Enfance* by Sarraute who has even created a double, another "I", an "other me" who holds talks. The second reason is the intervention of the narrator once the character is closely connected to him/her. Kerbart will say that "son sujet (ce 'moi' qu'il fut, qu'il est encore, voudrait ou ne veut plus être) ne se peut traiter qu'avec subjectivité. Juge et partie, l'autobiographie ne peut pas garder, en admettant qu'il s'y efforce, l'objectivité impavide de l'historien"<sup>17</sup>. The third and last reason is the fact of undertaking anticipations. "L'autobiographie se propose de se peindre, d'analyser son propre caractère, qu'il considère ou bien comme (son) naturel, inchangé depuis l'enfance jusqu'à l'heure où il présente cet autoportrait, ou bien comme culturel, produit par l'éducation qu'il a reçu. Dans l'un comme dans l'autre cas, il procède à des anticipations"<sup>18</sup>.

---

## NOTES

15 | KERBART, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, op.cit, 25.

16 | *Ibid*, 26.

17 | *Ibid*, 27.

18 | KERBART, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, op.cit, 28.

In *Enfance* by Nathalie Sarraute, it is also visible that the chronological thread does not organize the story itself but acts as a basis to recreate the past. “Trop de scènes essentielles sont datées de manière imprécise; –comment Monique Gosselin– la focalisation sur l’enfant qu’elle était implique un certain flou, les âges et les dates n’interviennent qu’au moment où elle-même peut les manier. Le récit se fait, dans le détail, plus sinueux. La scansion des souvenirs ne relève-t-elle donc pas plutôt d’une respiration intime avec des temps forts et des temps faibles, des épisodes où le temps passe légèrement et d’autres où il faut s’appesantir, avec la nécessité d’éclairages différents?”<sup>19</sup>. Questioned by Boncenne about her writing project in *Enfance*, Sarraute thinks she did not yield to that flaunting of oneself by her insisting on the discontinuity that allows her to escape from writing her life story: “oui, il y a des événements très personnels mais qui ne sont pas rattachée entre eux, qui sont espacés. Je n’ai pas essayé d’écrire l’histoire de ma vie parce qu’elle n’avait pas d’intérêt d’un point de vue littéraire et qu’un tel récit ne m’aurait pas permis de conserver un certain rythme dans la forme”<sup>20</sup>. In the same sense, Gérard Genette specifies in his book *Fiction et diction* that a rigorous and implacable respect of the chronology is very far, without taking up the expression “practically impossible” by Barbara Hernestein Smith quoted by Genette. “Aucun narrateur – the author of *Nouveau discours du récit* states- y compris hors fiction, y compris hors littérature, orale ou écrite, ne peut s’astreindre naturellement et sans effort à un respect rigoureux de la chronologie”<sup>21</sup>, and adds that “la plupart des analepses<sup>22</sup> et des prolepses<sup>23</sup> en fiction originale et ailleurs, sont soit explicites, c’est-à-dire signalées comme telles par le texte lui-même au moyen de diverses marques verbales, soit implicites mais évidentes de par notre connaissance “du processus causal en général”<sup>24</sup>. And in this sense he gets ahead Godman’s assertion who declares that “la distorsion n’est pas par rapport à un ordre des événements absolu et indépendant de toutes les versions, mais par rapport à ce que cette version elle même dit être l’ordre des événements”<sup>25</sup>. Besides, the narrative speed that characterises every single story, fictional or factual according to the terminology of Genette, can only communicate to the reader an impression of “fictionalisation”. “Les accélérations, ralentissements, ellipses ou arrêts que l’on observe, à doses très variables, dans le récit de fiction sont également le lot du récit factuel, et commandés ici comme là par la loi de l’efficacité et de l’économie et par le sentiment qu’a le narrateur de l’importance relative des moments et des épisodes”<sup>26</sup>, says Genette. The narration by Sarraute expresses two types of time: the strong time that introduces us to the inwardness of the child and her lively present in which everything is at stake in a struggle between “l’atemporalité des profondeurs et la menace de l’oubli”; the weak times that appeal to the imperfect tense and to iterative narrative –which is according to Genette, a frequency fact, in a

---

## NOTES

19 | GOSSELIN, Monique, *op. cit.*, 60-61.

20 | SARRAUTE, Nathalie, interview in *Lire*, *op.cit*, quoted by Monique Gosselin, *op.cit*, 196.

21 | GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Ed. du Seuil, 1991, 72.

22 | “Analepse: 1927, Genette, du grec ‘analêpsis’ ‘recouvrement, récupération’. Didact: dans une narration, retour en arrière sur des événements antérieurs au récit en cours (Flash-back)”

23 | “Prolepses: 1701(prolepsis XVI). Didact. Figure de rhétorique par laquelle on prévient une objection, en la réfutant d’avance. Dans une narration, récit anticipé d’événement qui se produiront dans le future”

24 | *Idem*.

25 | *Ibid*, 73.

26 | *Ibid*, 74.



wider way a resource to speed up the story: an acceleration through syllepsis that identifies the events exposed as relatively similar–, a narrative that returns us to an everyday life less scalding, sometimes softer, to some singular scenes Natacha has made the object:

“Mais aucun de ces mots vaguement terrifiants, dégradants, aucun effort de persuasion, aucune supplication ne pouvait m’inciter à ouvrir la bouche pour permettre qu’y soit déposé le morceau de nourriture impatientement agité au bout d’une fourchette, là tout près de mes lèvres serrées...” (15).

The (narrative) mode is in principle also a differential element and a revealing element of the factual or fictional nature of the story. The internal monologue is among the most characteristic indications of the narrative fiction because it impregnates to the limit the totality of the discourse that it insidiously refers to the character’s consciousness. Let’s not forget in this sense the free indirect style that organizes the integration of two different enunciations and is also considered to be a most important textual indication in the narrative fiction. The narration in *Enfance* is associated with a dialogical fragmentation that always adds meaning (objection, adjunction, commentary, question...). “Cette fragmentation –explains Philippe Lejeune– est pratiquée entre les chapitres, mais aussi à l’intérieur de certains chapitres (...) L’absence d’annonce en tête de chapitres, les débuts “in media res”, le fait que ces points de repère sont disséminés aux endroits les plus variés du texte, et ce blanc général dans lequel flottent les deux voix, tout est fait pour donner l’impression inverse: on circulerait dans le chaos d’une mémoire, que les deux voix ont grand mal à débrouiller”<sup>27</sup>.

As for the voices and modes of enunciation, it is necessary to point out a priori that such elements, that lead to distinctions of times, of “personae”, of level, could hardly be a distinctive criterion to separate the fictional narrative from the factual or referential narrative.

“Il ne me semble pas –states Gérard Genette– que la situation temporelle de l’ordre narratif soit a priori différente en fiction et ailleurs: le récit factuel connaît aussi bien la narration ultérieure (c’est ici aussi la plus fréquente), antérieure (récit prophétique ou prévisionnel), simultanée (reportage), mais aussi intercalée, par exemple dans le journal intime. La distinction de “personne”, c’est-à-dire l’opposition entre récits hétérodiégétiques et homodiégétiques, partage aussi bien le récit factuel (Histoire/Mémoire) que le récit fictionnel. La distinction de niveau est sans doute ici la plus pertinente, car le souci de vraisemblance ou de simplicité détourne généralement le récit factuel d’un recours trop massif aux narrations du second degré : on imagine mal un historien ou un mémorialiste laissant à l’un de ses “personnages” le soin d’assumer une part importante de son récit, et l’on sait depuis Thucydide quels problèmes posent au premier la simple transmission d’un discours un peu étendu”<sup>28</sup>.

---

## NOTES

27 | LEJEUNE, Philippe, “Paroles d’enfance”, *RSH*, n°1, 113-126, 1990, quoted by Monique Gosselin, op.cit.

28 | GENETTE, Gérard, op. cit., 79.

In the case of the autobiography, the identity of the narrator and of the main character is most of the time marked by the use of the first person (the autodiegetic narration), even if there can be a narration in the first person without the narrator being the same person as the main character (the homodiegetic narration). The focalisation in the autobiography (autodiegetic) is internal because “il ne rapporte en principe -as Philippe Gasparini underlines in his work *Est-il je-* que ce qu’il perçoit, ce qu’il sait et ce qu’il pense. Le champ de son récit est étroitement circonscrit à son champ de conscience. Son récit est filtré par sa subjectivité”<sup>29</sup>. The narrator tells then in the first person a story whose main character is him, a case that has been sketched out by Philippe Lejeune as follows: author = narrator = character. The existence of an autobiography “in the third person” raises several interrogations about the dissociation of the character and the narrator (N ≠ P) in the two regimes: the heterodiegetic and the homodiegetic.

The heterodiegetic type is a priori defined by the absence of the narrator of the story he tells and the absence of any referential pact. The narrator does not play any role as a character. “La troisième personne -states Benveniste- n’est pas une personne; c’est même la forme verbale qui a pour fonction d’exprimer la nonpersonne”<sup>30</sup>. Having said this, the reader will certainly attribute a fictional existence to these “non-persons” manipulated by an invisible hand. In this sense, it is important to indicate that the heterodiegetic voice cannot constitute a distinctive criterion for the narration of fiction because there are a lot of novels in the first person. In the case of an autobiography in the third person, the attribution of the autobiography to the fictional narration rather than to the factual narration is really obvious, especially if we accept that the fictionality of the narration derives from the fictivity of the narration and not the fictivity of the story (Barbara Hernestein Smith). The most classical example of this kind of autobiography is provided by *The Commentaries* by Julius Caesar, which presents itself as being at the same time a historical narration and an autobiographical narration, without being a heterodiegetic narration *stricto sensu* since the narrator is the hero of the story. The narrative of Caesar should therefore be analysed as a variation of the autodiegetic type transposed through “énallage de convention”<sup>31</sup>.

The process of talking about oneself in the third person has been widely employed (*The Autobiography of Alice B. Toklas*, *The education of Henry Adams*, ...) for different reasons and to reach diverse objectives. According to Philippe Lejeune, this process can only satisfy an immense pride (this is the case of the *Commentaries* by Caesar), express a form of humility (the case of the ancient religious autobiographies) or simply fictionalize the narrative. “Dans le cadre d’un genre comme l’autobiographie (...) -précise

---

## NOTES

29 | GASPARINI, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* Paris, Seuil, 2004, 142.

30 | BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, quoted by Gasparini in *Est-il je?*, 144.

31 | GENETTE, Gérard, *Figures III*, Ed. du Seuil, 1972, 252. G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. “Le livre de Poche”, 1992, 131 : “on emploie quelquefois le même terme d’énallage pour désigner tout changement dans l’usage des embrayeurs (articles, pronoms, désinences personnelles, etc.), à l’intérieur d’une unité assez rassemblée de discours, soit sans changement de la valeur de désignations correspondante, soit de manière à produire ainsi de brusquerie ou de brouillage assez saisissant”.

Lejeune dans *Je est un autre*—, l'emploi de la troisième personne produit un effet frappant : on lit le texte dans la perspective de la convention qu'il viole. Pour cela, il faut que le lecteur se souvienne de la conversation. Si le texte est entièrement écrit à la troisième personne, il ne reste que le titre (ou une préface) pour imposer une lecture autobiographique. Et si ce texte est long, le lecteur risque de l'oublier. C'est ce qui explique qu'il y ait si peu d'autobiographie modernes écrites entièrement à la troisième personne<sup>32</sup>. This is also to say the reader expects the fiction to be in the third person and the autobiography in the first. A point rejected by Philippe Lejeune who refuses the autodiegetic enunciation to be considered a distinctive criterion of the autobiography.

The narrative identity in Sarraute's narration, as it has been demonstrated at the beginning of this study is very clear: the name of the author N. Sarraute is identical to the name of the female narrator and to the name of the heroine Natacha or Tachok. A simplified identity as follows: A = N = P, and put a priori in the category of the autobiographical and factual narration. And yet, this formula cannot prevent an author from telling a fictional story, be it in a heterodiegetic (Chariton, Fielding) or homodiegetic relation (the author-narrator is a character of the story be it witness, confidant or protagonist). It is this last case which was commonly baptized since some years ago, "autofiction"<sup>33</sup>. Let not forget that this case was well and truly envisaged as a virtual theoretical model by Philippe Lejeune and announced in the blind boxes of his board: "le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche"<sup>34</sup>. This empty box is going to be filled later on by Serge Doubrovsky, the novelist and critic, who came upon this passage of *Pacte autobiographique* and decided to take up the challenge: "j'ai voulu très profondément remplir cette 'case' que votre analyse laissait vide —explains Doubrovsky in a letter to Lejeune—, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire"<sup>35</sup>. The text that he was "just in the process of writing" was no other than *Fils*, a novel published in 1977 and in which the hero-narrator declines several times his identity that reveals itself to be none other than the identity of the author. And it is in the cover where there figured a plead, insert that signed the birth certificate of a neologism: "autofiction":

Autobiographie? Non. [...] Fiction d'événement et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau (DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, roman, Paris, Galilée, 1977)

## NOTES

32 | LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, 47.

33 | "Une autofiction est une oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence tout en conservant son identité (son véritable nom)", 367-473, in COLONNA, Vincent, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, dissertation under the direction of G.Genette, EHESS, 1989, unpublished.

34 | LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, 31.

35 | Letter on 17 October 1977 quoted by Philippe Lejeune in the chapter "autobiographie, roman et nom propre" de *Moi aussi*, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1986, 63.

36 | DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographique. De Corneille à Sartre*, PUF, 1988, incluant "Autobiographie/vérité/psychanalyse", 61-79.

A definition developed afterwards in a text of self-criticism entitled *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*<sup>36</sup>:

“Un curieux tourniquet s’instaure alors. [...] Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte.”

Doubrovsky, and after having linked the autofiction with psychoanalysis, introduces a new defining characteristic of autofiction, that is to say: the literariness (the sparkling of the style, the structural sophistication, the density ...).

According to Gérard Genette, the pact and the subject of the “autofiction” can only be problematic and contradictory. “Moi, auteur –Genette writes between brackets in *Fiction et diction*– je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m’est jamais arrivée”, or to assign “c’est moi et ce n’est pas moi”. He asserts in this sense that a narrative identity defines itself through the serious adherence of the author to a narration whose veracity he/she assumes. An adherence that is ambiguous and contradicts a point that he himself has put forward at the beginning of his reasoning: author = narrator defines the factual narration in which the author takes full responsibility for the assertions of his/her narration, and author # narrator defines the fiction in which the author does not take the veracity seriously.

That same point has been also mentioned by Manuel Alberca in *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. He asserts that:

“Para Genette cabe hablar de autoficción cuando un narrador identificado con el autor produce un relato de ficción homodiegética según la fórmula autobiográfica (A=N), es decir, con una identidad nominal común. A su juicio esto no es además de contradictorio suficiente para darle carácter verídico, pues esta condición viene sólo de la “adhesión seria del autor a su relato”. A mi juicio, Genette se contradice en este punto con respecto a lo que afirma en el comienzo del libro, donde el carácter factual o ficticio de un relato reside en la relación entre su narrador y el autor (A # N, para la ficción; A = N, para los relatos factuales”<sup>37</sup>

This particular narrative mechanism (the autofiction), envisaged by Philippe Lejeune and put in practice by Serge Doubrovsky, makes us ask a number of questions every time, due to its fecundity and its problematic personality: Vincent Colonna, who has submitted a thesis under the management of G. Genette entitled *L’autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi* was able to demonstrate how the homonymy author-protagonist is found in many narrative texts and how a fictionalization of oneself bases itself on the invention of the adventures that “l’on s’attribuera”, to “donner son nom d’écrivain à un

---

## NOTES

37 | ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, 153.

personnage introduit dans des situations imaginaires”. According to Colonna, the writer is called on to encourage a fictional indecipherable reading “le texte des confidences indirectes”. Philippe Gasparini does not confine himself to the narrow case of the author-narrator homonymy, but overtakes it by means of a series of operators of identifications between hero and author: their age, their socio-cultural background, their profession, their aspiration..., and also by means of the strategies of the plausible, of echoes, of reflections, of encodings, of anonymity and consonance so as to be able, in the end, to identify, or even weigh the degree of fictionality.

After this theoretical and critical approach of fictionality and autobiography that we pretended to be succinct, and the textual and para-textual elements that we have been able to find in the narration by Sarraute, where could we therefore place *Enfance*? Would it be a fictionalized or fictitious autobiography, anti-memoirs, an autofiction or simply a temperate and innovative version of the autobiographical genre? No-one can contest the fact that *Enfance* has aroused the analysis of researchers in conferences, and that a lot of ink has been spilled over this in specialised and non specialised magazines. Apart from the laudatory speeches that this work has received, some literary critics think that the narration of Sarraute can only be a fictionalized autobiography of her childhood from the time she was five or six years old, which implies a quick reading. Here, it is important to underline the difference between autobiographical novel and fictitious autobiography. The former refers to any narrative text that inscribes the double fictional and autobiographical style. It is based on the three identification criteria of the novel: narrative, fictional and literary, combined afterwards with a protocol of autobiographical enunciation. The latter simulates, as Gasparini underlines, “une énonciation autobiographique sans prétendre qu’il y ait identité entre l’auteur et le héros – narrateur”<sup>38</sup>. The most eminent example of a narration of this type is *El Lazarrillo de Tormes*. He adds that “la fictionnalité de ces romans en première personne se déduisait d’abord de la disjonction onomastique de l’auteur réel et du narrateur allégué. Elle se signalait ensuite, conventionnellement, par une préface dans laquelle l’auteur réel prétendait reproduire un témoignage écrit ou oral qu’on lui avait transmis. La fonction paradoxale de ce discours était d’assurer à cette mimesis d’autobiographie une réception romanesque”<sup>39</sup>. Manuel Alberca also described this type of narration. For him, a fictitious autobiography is “una novela cuyo narrador, que también es por supuesto ficticio, cuenta de forma retrospectiva a la manera autobiográfica más usual, sin hacer guiños ni señales que permitan atisbar en principio ninguna intención autobiográfica ni indicios reales de autobiografismo a pesar de su afinidad formal con la autobiografía”. That said, *Enfance* cannot be considered a fictitious autobiography. Denis Boullée, in *Homophonies* (n°193,

---

## NOTES

38 | GASPARINI, Philippe, *op.cit.* 20.

39 | *Idem.*



November 1983), does not hesitate to qualify the text as a novel of the memory, letting it show whatever of this childhood that still lives in her, intense or obscure images that have never parted her. André Bourin, in the *Nouvelle République du Centre-Ouest*, has a very different opinion: he prefers to talk about anti-memory. Another beautiful formula is the one by Gilles Barbedette that sees in *Enfance* a very temperate version of the autobiographical genre. The specialists and researchers talk about a new autobiography without a severance with the (new) novel. “*Enfance* –explains Bruno Vercier– est le roman des origines, de la vie et de l’oeuvre mêlée [...]. Les romans se sont écrits avec l’enfance, l’autobiographie s’écrit avec les romans [...]. Le récit de cette enfance met en place les structures qui hantent tous ces livres [...]. S’inscrivant sans heurt dans une tradition autobiographique qu’elle ne conteste que pour mieux l’assimiler et la prolonger. Nathalie Sarraute prouve, s’il en était encore que le Nouveau Roman, bien loin d’être cette rupture totale avec la littérature antérieure, ou, pire encore, la fin de la littérature, a contribué à sa manière au renouvellement de celle-ci”<sup>40</sup>. On his side, Philippe Lejeune, a specialist in autobiography, calls attention to some elements that are more peculiar to fiction -and we dare say, on our part, to auto-fiction- than to a simple autobiography, as: the new tempo founded on the fragmentation, the montage of the sequences, the split character, the under-conversation, the dialogism, the double voice of the narrative instance, the identity games, the time of enunciation, etc. “*Enfance* –Lejeune concludes– est un livre à entendre. Une chambre d’échos. Un travail sur la voix: l’oral dans l’écrit avec les vertigineuses profondeurs de champ (ou de chant?) et les fondus les plus subtils qu’autorise l’emploi du discours rapporté dans un texte autobiographique. Un récit d’enfance sans passé simple et sans point virgule”<sup>41</sup>.

*Enfance* is the narration which directs the game between the Sarrautian fiction and the classical autobiography, a narration that invites the reader to dream, “en s’arrêtant, ou en poursuivant ce que le texte ne livre qu’en pointillé”.

---

## NOTES

40 | VERCIER, Bruno, “(Nouveau) Roman et autobiographie : *Enfance* de N. Sarraute” dans *Autobiography in french literature, French Literature Series*, vol. XII, p. 162-171, University of South Carolina, 1987, quoted by Monique Gosselin, 238.

41 | LEJEUNE, Philippe, “Paroles d’enfance”, *op.cit.* quoted by Gosselin, 239.

## Works Cited

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALLEMAND, André (1980): *L'ouvre romanesque de Nathalie Sarraute*, La Baconnière.
- BEAUJOUR, Michel (1980): *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Ed. du seuil, coll. "poétique".
- BENVENISTE, Emile (1966): *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard.
- BUTOR, Michel (1964): *Répertoire II*, Ed de Minuit.
- CARRON, Jean-Pierre (2002) : *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Ed. OUSIA.
- CHAUCHAT, Catherine (1993): *L'autobiographie. "Les Mots" de Sartre*, Gallimard, coll. "Lire".
- COLONNA, Vincent (1989): *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la dir. de G.Genette, EHESS, inédite.
- (2004): *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Ed. Tristram.
- DARRIEUSQUE, Marie (1976): "L'autofiction, un genre pas sérieux", poétique, n° 107, septembre, p. 369-380.
- DOUBROVSKY, Serge (1977): *Fils*, roman, Paris, Galilée,
- (1988): "Autobiographique. De Corneille a Sartre", PUF incluant "autobiographie/vérité/psychanalyse", p.61-79.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1966): *Figures I*, Ed. du Seuil.
- (1969): *Figures II*, Ed. du Seuil, coll. "poétique".
- (1972): *Figures III*, Ed. du Seuil.
- (1979): *Introduction a l'architexte*, Ed. du Seuil.
- (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Ed. du Seuil.
- (1983): *Nouveau Discours du récit*, Ed. du Seuil.
- (1991): *Fiction et diction*, Ed. du Seuil.
- (1999): *Figures IV*, Ed. du Seuil.
- GOSSELIN, Monique (1996): *Enfance de Nathalie Sarraute*, Ed. Gallimard.
- KERBART, Marie-Claire (1996): *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, Presses Universitaires de France.
- LECARME, Jacques, "La légitimation du genre", dans *Le récit d'enfance en question*, p.21-39.
- LECARME, Jacques, et LECARME-Tabone, Eliane (1997): *L'autobiographie*, A. Colin.
- LEJEUNE, Philippe (1971): *L'autobiographie en France*, A. Colin.
- (1975): *Le Pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, coll. "Poétique".
- (1980): *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Ed. du Seuil, coll. "Poétique".
- (1986): *Moi aussi*, Ed. du Seuil, coll. "Poétique".
- , "L'ère du soupçon", dans *Le Récit d'enfance en question*, Cahiers de sémiotique textuelle, p. 41-67.
- (1990): "Paroles d'enfance", *RSH*, n°1, p. 113-126.

- RICOEUR, Paul (1983): *Temps et récit*, t. I, Ed. du Seuil, coll. "L'ordre philosophique".
- (1984): *Temps et récit*, t. II, *La configuration dans le récit de la fiction*, Ed. du Seuil, coll. "L'ordre philosophique".
- (1986): *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II, Ed. du Seuil.
- (1990): *Soi-même comme un autre*, Ed. du Seuil.
- SARRAUTE, Nathalie (1983): *Enfance*, Ed. Gallimard, coll. "Folio".
- (1950): "L'ère du soupçon", *Les temps modernes*.
- VERCIER, Bruno (1987): "(Nouveau) Roman et autobiographie : *Enfance* de N. Sarraute" dans *Autobiography in french literature, French Literature Series*, vol. XII, p. 162-171, University of South Carolina.
- YVON, Belaval et CRANAKI, Myriam (1956): *Nathalie Sarraute*, Ed. Gallimard, coll. "La bibliothèque idéale".