

***Rien ne s'oppose à la nuit*, de Delphine de Vigan : le roman familial, une fiction de la mémoire**

ANA MARIA DE ALBUQUERQUE BINET

Université Bordeaux-Montaigne – France

« L'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie »

(Perec, 1975 : 58)

Introduction

Delphine de Vigan, née en 1966, est une écrivaine française très prolifique. Auteure d'une dizaine de romans, dont certains ont obtenu des prix comme le prix Renaudot, elle a souvent trouvé son inspiration dans l'histoire de sa famille maternelle, une famille nombreuse, un véritable clan, qui la fascine de façon évidente.

Le roman dont nous nous proposons de parler aujourd'hui s'insère dans cette saga familiale, où l'auteur plonge dans l'histoire de sa mère et de sa grand-mère, personnages centraux, éléments pivot d'une lignée féminine à laquelle Delphine de Vigan appartient. En effet, même s'il s'agit d'un roman, il n'est pas fait mystère du caractère autobiographique de celui-ci. Il met en scène une famille nombreuse, que Liane et Georges, publicitaire, ont fondée, famille de neuf enfants dont un enfant adopté, famille que nous accompagnons dans ses joies comme dans ses peines, un microcosme où chacun doit trouver sa place, son rôle. Et où l'auteure espère peut-être trouver des réponses à des questions qu'elle se pose sur elle-même...

I – Le Roman familial

Écrire sur sa famille, se plonger dans une histoire qui est la vôtre tout en essayant de la tenir à une distance permettant de la voir et de l'écrire est assurément un défi sur lequel Delphine de Vigan revient à plusieurs reprises dans son roman. Elle a conscience d'être en « terrain miné » (Vigan, 2011 : 17), surtout si l'on considère qu'elle écrit essentiellement sur sa mère, Lucile Poirier, femme

d'une grande beauté et d'une grande sensibilité, ayant souffert toute sa vie d'une terrible instabilité psychique. D'emblée, l'auteure relie de façon indissoluble son écriture à cet état psychique particulier, qui s'est avéré fatal : « l'écriture, mon écriture, était liée à elle, à ses *fictions*, ces moments de délire où la vie lui était devenue si lourde qu'il lui avait fallu s'en échapper, où sa douleur n'avait pu s'exprimer que par la *fable* » (*ibid.*, : 18-19). Je me permets de souligner ici les mots « *fictions* » et « *fable* », de par l'intérêt qu'ils ont pour notre réflexion sur cet ouvrage, dans une perspective simplement littéraire, mais aussi mémorielle. En effet, ces *fictions* et ces *fables*, relevant d'un état plus ou moins délirant de la mère, semblent imprégner, de l'aveu même de l'auteur homodiégétique, son écriture, son imaginaire donc, comme un héritage qu'il faut assumer à travers un récit qui le mette en perspective. L'entreprise n'est pas particulièrement originale, d'autres l'ont fait : « Et puis, comme des dizaines d'auteurs avant moi, j'ai essayé d'écrire ma mère » (*loc. cit.*) ; cependant, cette objectivation de la mère nous semble un signe, conscient ou inconscient, d'une construction de la figure de la mère, bien au-delà d'un simple récit de sa vie et de sa mort. L'auteure s'en rend compte rapidement, et le dit quelques pages plus loin : « Qu'avais-je imaginé ? Que je pouvais raconter l'enfance de Lucile à travers une narration objective, omnisciente et toute-puissante ? » (*Ibid.* : 46). L'auteure traverse parfois de vrais moments de désespoir, avoue tenter de capter la vérité d'un être qui s'éloigne au fur et à mesure : « Je recompose, certes, je comble les creux, j'arrange à ma manière. Je m'éloigne un peu plus de Lucile en voulant l'approcher » (*ibid.* : 152).

Autre personnage féminin important dans le roman, et qui semble fasciner Delphine de Vigan, sa grand-mère maternelle, Liane, femme s'épanouissant dans de nombreuses grossesses, personnalité plutôt bohème, méprisant les conventions, éternellement jeune :

Un nouvel enfant ne lui faisait pas peur. Liane, malgré ses nombreuses grossesses, avait gardé sa taille fine et sa silhouette sportive. Lorsqu'elle sortait le soir avec Georges, elle se maquillait un peu, fumait quelques cigarettes menthol, passait sa main dans ses cheveux, riait aux éclats (*ibid.* : 131).

L'auteure place d'emblée Lucile, sa mère, dans cette fratrie nombreuse : « Lucile, ma mère, était la troisième d'une famille de neuf enfants » (*ibid.* : 51). Une fois le lien filial établi pour le lecteur, le prénom prend le dessus et est utilisé presque systématiquement. Une distance que l'on pourrait appeler fictionnelle est ainsi établie ; mais on pourrait considérer aussi qu'il s'agit du reflet d'une relation peu filiale entre Delphine de Vigan et sa mère, marquée par la fragilité psychique de celle-ci. Comme nous le voyons au fur et à mesure que le récit avance, très tôt les deux filles de Lucile sont obligées de jouer le rôle de mères de leur mère...

À mi-roman, nous avons d'ailleurs une explication partielle de ce traitement du personnage de

la mère :

Avant de commencer l'écriture de ce livre [...], je prévoyais d'écrire les dérivés de Lucile à la troisième personne, [...] à travers un *elle* réinventé, recommencé, qui m'eût ouvert le champ de l'inconnu. [...]. Je n'ai pas su. (*Ibid.* : 273)

De toute manière, qu'il s'agisse d'un roman autobiographique ou pas, « l'élaboration [est] faite à partir du matériel fantasmatique initial » (Danon-Boileau, 1995 : 98). Ce travail est absolument nécessaire pour transformer le magma initial en littérature. Écrire c'est « associer, inventer, imaginer, [...], c'est poursuivre, reprendre, reformuler, reverser, proposer des liens, faire que “le jour pousse la nuit et la nuit pousse le jour qui luit d'une obscure ombre” ». Gloser, en un sens » (*ibid.* : 100)¹. C'est dans cette œuvre, littéraire par définition, et inachevée, que le lecteur va trouver sa place, se faufiler avec ses propres fantasmes, son vécu, ses interdits, ses blocages, lui permettant de ressentir une vraie affinité avec l'œuvre, ou bien de la rejeter, car elle serait insupportable au sens premier du mot.

Quoi qu'il en soit, « la pulsion d'écrire [...] ne semble pouvoir s'étayer que sur un manque radical ou sur un défaut d'accomplissement » (Lecarme, Lecarme-Tabone, 1999 : 131). Delphine de Vigan va donc développer une « poétique du deuil et de l'impossible réparation », selon les mots de Jacques et Eliane Lecarme (*ibid.* : 132). La création littéraire va opérer ce que Charles Mauron a appelé « la régression réversible », « le pouvoir orphique » de revenir du royaume des morts « et d'en ramener l'objet d'amour perdu » (Mauron, 1995 : 234). Ce que nous percevons est l'ultime reflet de Lucile dans le miroir de la mémoire, de l'amour, de la détresse de sa fille, de l'ambivalence de son regard, de son impossibilité à réparer le passé. Il n'est pas étonnant que « l'autobiographe soit en général mélancolique, alors que le romancier est animé par le dynamisme du fictif, du possible et d'un avenir ouvert. Les jeux sont faits, dans le récit de vie ; dans la fiction, tout est à inventer » (Lecarme, Lecarme-Tabone, 1999 : 137).

II – Roman autobiographique, autofictionnel, mémoriel ?

1 – Roman autobiographique ?

Il nous semble que, *stricto sensu*, *Rien ne s'oppose à la nuit* ne peut pas être qualifié de roman autobiographique, car Delphine de Vigan n'écrit, pas directement son autobiographie, mais la biographie, ou mieux, sa vision, autant que celle de ses oncles, tantes et sœur, qui permettrait

¹ La citation exacte de cette *Ode* de Pierre DE RONSARD (1524-1585) à Cupidon, est la suivante : « Le jour pousse la nuit, / Et la nuit sombre / Pousse le jour qui luit / D'une obscure ombre ».

d'établir un portrait de Lucile, sa mère, en l'insérant dans le contexte familial, social, culturel, dans lequel elle a vécu : « À tâtons, j'écrivais sur "la rue de Maubeuge", avec la volonté de rendre compte à la fois de l'époque et du milieu social dans lequel ma mère avait grandi » (Vigan, 2011 : 106). Le poids de l'entreprise est particulièrement lourd, car elle se propose de raconter l'histoire d'une autre, qui est sa mère, même si elle se raconte aussi, se cherche dans les reflets, lumineux, puis sombres, de celle qui l'a toujours fascinée, dans sa présence, et surtout dans son absence. Nous suivons ici Jacques et Eliane Lecarme lorsqu'ils affirment « biographie et autobiographie sont intimement liées dans ces textes de deuil et de réparation » (Lecarme, Lecarme-Tabone, 1999 : 129). Et plus loin, ils se demandent : « Doit-on considérer les traces de la Mort comme principe générateur de l'autobiographie ? Il semble bien que le besoin d'écrire, c'est-à-dire de sauver sa vie, apparaisse chez ceux qui ont connu très précocement la disparition d'un parent et qui ont ainsi perçu ce que la mort a d'absolu » (*ibid.* : 131). Ici, il ne s'agit donc pas, pour les raisons exposées plus haut, d'une autobiographie au sens strict, mais d'un écrit autobiographique.

L'auteur s'avoue « terrorisée à l'idée de trahir l'histoire, de me tromper dans les dates, les lieux, les âges ». Il est vrai qu'« une autobiographie se remarque à l'emploi récurrent des indications qu'on peut appeler référentielles » (Clerc, 2001 : 24)². Cependant, dans un métatexte omniprésent dans le roman, qui constitue une mine de renseignements sur le processus créatif de l'auteure, elle avoue encore : « Incapable de m'affranchir tout à fait du réel, je produis une fiction involontaire, je cherche l'angle qui me permettra de m'approcher encore, plus près, [...] je cherche un espace qui ne serait ni la vérité ni la fable, mais les deux à la fois » (Vigan, 2011 : 151). De quelle « fiction involontaire », de quelle « fable » parle-t-elle ? Celles issues du discours de sa mère, auxquelles nous avons fait référence plus haut dans notre texte ? Elle semble en tout cas aboutir à un récit qui est à mi-chemin entre le réel et la fiction comme s'il était impossible d'atteindre une objectivité qui ne peut exister lorsqu'il s'agit du domaine des affects.

Impossible également d'échapper à la *mythologie familiale*, ensemble de récits qui fondent et font tenir la continuité de l'histoire familiale, où fiction et réalité se mêlent de façon souvent inextricable. Voici ce que Delphine de Vigan en dit elle-même :

Lucile nous a très peu parlé de son enfance. Elle ne racontait pas. Aujourd'hui, je me dis que c'était sa manière d'échapper à la mythologie, de refuser la part de fabulation et de reconstruction narrative qu'abritent toutes les familles (*loc. cit.*).

Peut-être se sentait-elle différente, autre, incapable de s'insérer dans ce récit familial, qu'elle

² Un peu plus loin, l'auteur définit l'autobiographie : « L'autobiographie est donc un texte dont le degré d'adhésion au réel se mesure à ce que Philippe Lejeune a appelé le "pacte référentiel", par lequel l'auteur s'engage à être le plus véridique possible » (p. 25).

regardait, d'après ce que nous dit le roman, avec une forme de distance polie. Nous en avons un exemple dans la description du mariage de Lucile et Gabriel, un mariage qualifié par l'auteure de « bourgeois », dont témoigne un film super-huit qu'elle a récupéré : « Ils sont beaux, ils ont l'air amoureux, pourtant quelque chose dans le regard de Lucile semble dilué, une forme d'absence (ou de vulnérabilité) la soustrait à ce qui l'entoure » (*ibid.*, 172). La faille est là, elle est encore cachée sous la beauté de Lucile, qui est omniprésente dans la première partie du récit.

Elle éclate dans un documentaire sur la famille qui fut tourné, en 1969, par l'ORTF, et dont Delphine de Vigan affirme qu'il « participait de la mythologie familiale » (*ibid.*, 173). Lucile y apparaît, bien entendu, elle y est même très présente : « Dans cette position de réserve qui fut toujours la sienne, mesurant la portée de chaque mot qu'elle prononce, Lucile crève l'écran. Elle est d'une beauté stupéfiante, pétillante d'intelligence ». Elle avoue même au journaliste : « Je suis d'un tempérament très angoissé » (*ibid.*, 176). La construction du mythe familial fait un grand pas avec ce film, et Lucile est au centre de cet édifice : « On est au cœur du mythe. Le film est à l'image de la légende que Liane et Georges écrivent à mesure qu'ils la construisent, comme nous le faisons tous de nos propres vies » (*ibid.*, 178). D'ailleurs, Delphine de Vigan ajoute ensuite : « Je suis le produit de ce mythe et, d'une certaine manière, il me revient de l'entretenir, de le perpétuer » (*ibid.*, 179).

Elle entretient particulièrement le mythe de Lucile, car c'en est un également, en le bâtissant à partir de sources fragmentaires, des enregistrements, des lettres, des écrits de toute sorte, des entretiens avec la famille et les amis³, des photos, des formes brèves, en somme. Et puis, n'est-il pas vrai que « parler, c'est associer dans le contenu de ce que l'on dit, sa propre parole, à celle que l'on prête à autrui » (Danon-Boileau, 1995 : 94) ?

Proche des écrits autobiographiques, le roman de Delphine de Vigan l'est aussi de l'autofiction, même si nous n'avons pas tout à fait un homonymat auteur-narrateur-personnage principal.

2 – Roman autofictionnel ?

Même si ce roman témoigne donc d'une volonté de coller à une vérité, celle d'un personnage réel, plongé dans une famille, une société, une époque, il est malgré tout une construction à partir d'éléments mémoriels, de témoignages qui, tout en aspirant certainement à l'honnêteté, subissent des interférences affectives, temporelles, inconscientes pour la plupart. Cette construction, littéraire qui plus est, est empreinte de la subjectivité de l'auteur, comme de celle des membres de

³ L'auteure nous dit elle-même comment elle a procédé : « Pour avoir le sentiment d'avancer, j'ai décidé de retranscrire les entretiens que j'avais menés, les retranscrire mot pour mot [...]. J'ai commencé et j'y ai passé des journées entières, casque sur les oreilles, les yeux brûlants face à l'écran, avec cette volonté insensée de ne rien perdre, de tout consigner » (*Ibid.*, p. 44).

la famille et des amis qui témoignent. L'auteure / narratrice le dit sans ambages : « Je donne à voir ma vérité. Elle n'appartient qu'à moi » (Vigan, 2011 : 253). Elle s'approche ainsi de l'écriture autofictionnelle, car de toute manière elle affirme que « la vérité n'existait pas. Je n'avais que des morceaux épars et le fait même de les ordonner constituait déjà une fiction. Quoi que j'écrive, je serais dans la fable » (*ibid.* : 47). Pourtant, son travail d'écriture est une lutte pour parvenir à une forme de dévoilement de la vérité profonde de sa mère, bien qu'avant de commencer ce travail elle ait pensé qu'elle n'aurait « aucun mal à y introduire de la fiction, ni aucun scrupule à combler les manques » (*ibid.* : 150). Cette tentation fictionnelle, plus légère et attirante que la quête de la vérité d'un être, des êtres qui lui sont liés, est une constante qu'elle avoue :

Parfois je rêve que je reviens à la fiction, je me roule dedans, j'invente, j'élucubre, j'imagine, j'opte pour le plus romanesque, le moins vraisemblable, j'ajoute quelques péripéties, m'offre des digressions, je suis mes chemins de traverse, je m'affranchis du passé et de son impossible vérité (*ibid.* : 253).

Même si Delphine de Vigan ne cède pas véritablement aux sirènes de la fiction, le fait d'avoir opté pour le genre « roman » la contraint à une certaine qualité poétique du langage, qui rapproche son œuvre de la fiction. À la suite de Serge Doubrovsky, qui a été un des grands initiateurs du concept d'autofiction (Doubrovsky, 1966 ; 1974 ; 2001 ; 1988 ; 1996), Philippe Gasparini rappelle que « seule l'esthétisation du verbe peut transcender l'impasse référentielle et justifier l'entreprise autobiographique » (Gasparini, 2008 : 49). Mais, constate-t-il plus loin, « la notion de roman autobiographique semble avoir été chassée par le concept d'autofiction » (*ibid.* : 236). Concept plutôt polysémique, il est vrai, comme le souligne l'auteur (*ibid.* : 296), tout en précisant immédiatement après que « cette polysémie trouve son origine dans l'équivoque entretenue autour du mot « fiction ». Et encore : « En autorisant une écriture du moi sans référence à la notion de vérité, il [S. Doubrovsky] rendait caduque la notion de contrat de lecture. Or nous savons depuis Philippe Lejeune qu'il ne peut y avoir de réflexion sur les écritures du moi sans définition du contrat de communication qui les régit » (*ibid.* : 296-297).

Dans l'opposition méthodologique entre l'espace autobiographique et l'espace romanesque, il existe l'espace du roman autobiographique, là où nous pouvons parler en effet d'autofiction. L'emploi d'indications référentielles reste récurrent, mais l'insertion explicite dans le genre romanesque permet de s'en éloigner, laissant le lecteur face à un questionnement concernant la véracité des faits. Dans le roman que nous analysons ici, l'emploi de la troisième personne indique qu'il pourrait s'agir d'une biographie familiale, mais le métatexte, très fréquent et à la première personne, apporte un élément autobiographique et révèle en même temps les « ficelles » de l'entreprise d'écriture de la vie de Lucile par sa fille. Pourrions-nous alors parler de « biographie

autofictionnelle », genre hybride par définition, où se mêlent à la fois produits de la mémoire (vrais ou faux), oublis (véritables ou voulus), fantasmes qui dévient, modifient la réalité, constructions fictionnelles assumées ou inconscientes, « travail » que le langage poétique (puisqu'il s'agit ici d'un roman) exerce sur les faits les transformant aux yeux du lecteur ? Raconter son histoire, ou bien celle de ceux qui nous sont très proches, c'est raconter sa vérité, c'est-à-dire, sa fiction personnelle de l'expérience vécue.

3. Roman mémoriel ?

Garder la mémoire de la mère disparue, trouver, à travers l'écriture, une vérité de ce personnage qui s'esquive, se cache, malgré la façon dont il attire la lumière sur lui, reste l'objectif déclaré de l'auteure de ce roman. Se servant pour cela de ses propres souvenirs ou bien de ceux de sa sœur, de ses tantes et oncles, et d'amis de la famille, elle nous propose un portrait tout en demi-tons de Lucile, dont la beauté fascine, tout en servant l'économie familiale. En effet, elle avait, enfant, été modèle, ce qui apportait des revenus à cette famille nombreuse. Mais, « à l'âge de sept ans, Lucile avait édifié les murs d'un territoire retiré qui n'appartenait qu'à elle, un territoire où le bruit et le regard des autres n'existaient pas » (Vigan, 2011 : 28). Typique de l'écriture de ce roman, la phrase que nous venons de citer associe des éléments probablement apportés par des membres de la fratrie de Lucile (« cette manière qu'elle avait de s'isoler, de s'abstraire » (*ibid.* : 30), à une transcription « auctoriale », soumise à la charge émotionnelle du langage poétique. Un peu plus loin, la narratrice dévoile la source, ou une des sources, du renseignement : « Des années plus tard, sa mère [Liane] raconterait cette attraction que Lucile exerçait sur les gens, ce mélange de beauté et d'absence, cette façon qu'elle avait de soutenir le regard, perdue dans ses pensées ». Ce silence de Lucile deviendra peu à peu un mutisme propre à ses crises dépressives, à la « camisole chimique » sous laquelle elle a vécu plusieurs années, alors qu'elle avait juste la trentaine. La description que l'auteure donne de sa mère à ce moment-là semble être issue de son propre vécu : « Son regard était fixe, embué [...]. Derrière les yeux, on pouvait deviner les comprimés pris à heure fixe, les gouttes diluées dans des verres d'eau [...]. Ses mains tremblaient à cause des médicaments [...]. Lucile ressemblait à tous les gens qui prennent des neuroleptiques à haute dose » (*ibid.* : 291). Derrière la description clinique, soulignée par l'emploi de la troisième personne, nous sentons la douleur de l'auteure, et surtout le souvenir de la douleur de l'enfant qu'elle était, face à une mère diagnostiquée bipolaire (*ibid.* : 113). Consciente de la difficulté de démêler sa propre souffrance de celle de sa mère, Delphine de Vigan avoue : « je mêle à mon regard d'enfant celui de l'adulte que je suis devenue » (*ibid.* : 202). Et malheureusement, puisque « l'écriture ne donne accès à rien » (*ibid.* : 203), faut-il « pleurer sur ce qui ne sera jamais dit » (*ibid.* : 75) ?

Cette réflexion interne au roman participe de sa fragmentation, et témoigne, s'il le fallait, d'une « forte implication de l'énonciateur » (Bordas, 2002 : 215), d'un travail à partir de la mémoire, la sienne et celle de ses proches, teintée par les affects, si présents et puissants dans ce roman.

III – *Mémoire et affects*

Le roman s'ouvre sur l'image de Lucile morte, s'étant suicidée depuis plusieurs jours. Sa fille Delphine la retrouve donc trop tard, et décrit ce qu'elle voit à ce moment-là. C'est la première scène traumatique et fondatrice, qui va la pousser à écrire ce « tombeau », pour approcher la douleur de sa mère (Vigan, 2011 : 47), cette « douleur de Lucile [qui] a fait partie de notre enfance et plus tard de notre vie d'adulte » (*id.*). Hélas, « l'écriture ne peut rien. Tout au plus permet-elle de poser les questions et d'interroger la mémoire » (*id.*).

Une autre scène fondatrice, et traumatique, mais cette fois-ci pour Lucile, ses frères et sœurs et ses parents, bien qu'héritée par Delphine de Vigan, est celle de la mort du petit Antonin, tombé dans un puits sous les yeux des autres enfants. « La mort d'Antonin – considérée, dans la mythologie familiale, comme *le* drame inaugural » (*ibid.* : 45). Pour Lucile, il y aura plus tard, son viol par son père, dont elle ne parle pas, sauf dans un texte qu'elle envoie, quelques années avant sa mort, à ses filles et à toute sa famille : « Il m'a violée pendant mon sommeil, j'avais seize ans, je l'ai dit » (*ibid.* : 237).

Au-delà des traumatismes qui ont pu creuser la faille dont souffrait Lucile, il y a pour l'auteure le spectre de la « folie héréditaire transmise de génération en génération » (*ibid.* : 280). Elle avoue :

J'ignore comment ces choses (l'inceste, les enfants morts, le suicide, la folie) se transmettent. Le fait est qu'elles traversent les familles de part en part, comme d'impitoyables malédictions, laissent des empreintes qui résistent au temps et au déni (*ibid.* : 283).

La mémoire fera son tri, comme le reconnaît l'auteure elle-même (*ibid.* : 196), elle construira sa propre mythologie personnelle. À travers une forme d'anamnèse, elle tente de s'approcher du mystère de l'autre, un autre qui est si proche, qui est presque un autre soi-même. Le rapport au temps est ici essentiel, ce voyage à travers son propre temps et celui de l'autre, que l'on fait sien. Il y a donc, pour reprendre la terminologie utilisée par Paul Ricoeur, « la noèse qu'est la remémoration et le noème qu'est le souvenir » (Ricoeur, 2000 : 27). Et il rappelle plus loin que « la forme pronomiale des verbes de mémoire témoigne de cette adhérence qui fait que se souvenir de quelque chose c'est se souvenir de soi » (*ibid.* : 155). Et « le souvenir dit, prononcé, est déjà une sorte de discours que le sujet se tient à lui-même » (*ibid.* : 158).

Conclusion

La mémoire est une construction imaginaire, elle choisit, elle invente, elle crée un fantasme de vérité (Lejeune, 2005 : 40). Elle est tributaire des affects, qu'elle refoule, déplace, surtout lorsque nous sommes dans le domaine du « roman familial ». L'inconscient est à l'œuvre, qui bloque ou met en avant les éléments du passé, protège, emprisonne l'indicible. Raisons de plus pour saluer la tentative de Delphine de Vigan pour remonter les labyrinthes du passé en suivant le fil d'Ariane du temps familial, pour échapper peut-être au Minotaure que sont les démons tapis au creux des joies et peines vécues par ceux qui sont inscrits dans la même histoire que la sienne, et sortir mieux armée pour lui faire face avec ses fragilités, ses résistances, sa résilience – pour oser ainsi choisir de conquérir la vie en traversant le royaume des morts, et en les laissant reposer en paix, retrouvant ainsi une liberté, sinon totale, ce qui est impossible, du moins remplie et soutenue par la création littéraire, qui semble si bien lui convenir.

Références bibliographiques :

- BORDAS, Eric. 2002. *L'analyse littéraire*, Paris, Nathan.
- CHIANTARETTO, Jean-François. 1996. *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan.
- CLERC, Thomas. 2001. *Les écrits personnels*, Paris, Hachette.
- DANON-BOILEAU, Laurent. 1995. *Du Texte littéraire à l'acte de fiction : lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, Paris, Ophrys.
- DOUBROVSKY, Serge. 1966. *Pourquoi la nouvelle critique : critique et objectivité*, Paris, Mercure de France.
- DOUBROVSKY, Serge. 1974. *La Place de la Madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France.
- DOUBROVSKY, Serge. 1988. *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF.
- DOUBROVSKY, Serge. 2001. *Fils*, Paris, Galilée.
- GASPARINI, Philippe. 2008. *Autofiction – Une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Eliane. 1999. *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe. 2005. *Signes de vie*, Paris, Seuil.
- MAURON, Charles. 1995. *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel – Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti.
- PEREC, Georges. 1975. *W ou le souvenir de l'enfance*, Paris, Gallimard.
- RICOEUR, Paul. 2000. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- VIGAN, Delphine de. 2011. *Rien ne s'oppose à la nuit*, Paris, Jean-Claude Lattès.