

L'ÉPREUVE DU RÉCIT, OU LE GAIN DE SOI

Bruno Blanckeman

Université de Rennes 2-Haute Bretagne

Comment appréhender la dissémination des écritures autobiographiques que connaît la littérature d'expression française depuis une trentaine d'années, interpréter les évolutions hétérodoxes dont ces écritures constituent à la fois un révélateur culturel et un déclencheur esthétique ? À ces questions, j'aimerais répondre en pointillé depuis les figures de l'épreuve, appliquée à la pratique du récit, et du gain, ou ce qu'en retirent les faiseurs de récit quand, autobiographes dévoyés, ils endossent l'identité du témoin ou du poète, la peau du fabuliste ou les oripeaux de l'anthropologue.

Épreuve d'écriture : s'éprouver, s'exposer, se mettre à l'essai. En aval du genre autobiographique, son amont, la libre conduite d'un Montaigne, toujours vivace – *Dernier royaume* de Pascal Quignard (1998) suffit à en convaincre. Serait-il quelque affinité de civilisation entre une Renaissance qui s'achève et un siècle, le nôtre, qui n'en finit pas de tourner ? L'époque littéraire de Montaigne, mouvante, sans genres fixes, sans langue établie, est en prise sur des identités personnelles elles-mêmes en devenir – les catégories du sujet individuel et de l'intime restant encore à inventer. Tout aussi bien la littérature de notre temps semble plus que jamais marquée par des porosités internes – contraintes typologiques s'estompant, seuils génériques s'interpénétrant – et par sa friabilité externe – sciences humaines et

sciences sociales constituant un libre support de création pour des écritures qui se redéfinissent à leur contact. Ces recompositions du littéraire s'effectuent alors même que les identités du sujet, communautaire ou privé, sont en pleine mutation et que leurs référents traditionnels clignotent. Se mettre à l'épreuve du récit, c'est alors, pour de nombreux écrivains, engager une relation paradoxale au texte, se livrer à une pratique qu'ils savent à la fois consubstantielle de l'identité subjective et susceptible de dérives autonomes. Paul Ricœur, dans le tome II de *Temps et récit* (1983) et dans *Soi-même comme un autre* (1990), a montré comment l'individu, à l'image de la collectivité, se constituait nécessairement par des actes de narration, ordinaires ou littéraires. Mais cette autocomposition de l'*idem* – moi je – et de l'*ipse* – soi-même – se fait dans le jeu, dans l'écart, dans les glissements de la langue et les chausse-trappes de la rhétorique, dans les incertitudes de la dérivation symbolique. En sa qualité de produit langagier et de production imaginaire, chaque récit est mythomane : on sait combien, dans le champ épistémologique, philosophique et politique contemporain, l'idée de postmodernité s'est définie en réaction contre cette puissance de fabulation, contre les vices de fait qu'elle imposait, dénonçant en les métarécits de légitimation des pourvoyeurs de mythes (Lyotard, 1979). Constat proche établi plus récemment, dans *Enfance et histoire*, par Giorgio Agamben (2002) : le récit se serait vu partiellement dépossédé de sa relation privilégiée à l'expérience, collective et personnelle, au profit de médiations jugées plus fiables : technoscience, nombres, images. Le philosophe, il est vrai, considère l'âge de la seule modernité.

Dans ces conditions, il me semble que les nouvelles écritures autobiographiques convertissent en gain une épreuve commune : celle d'un sujet qui se constitue depuis ses propres lacunes, sans superbe égotique ni certitude métaphysique, dans des pratiques narratives qui doivent elles-mêmes faire avec leur double mise en cause : leur relativisation postmoderne, cumulée avec les effets encore agissants de leur suspicion moderne. Cette structuration par la perte tourne paradoxalement au bénéfice du sujet et du

récit. Ce qui altère la représentation de soi, ce qui vient d'ailleurs dans l'écriture de soi, dynamise en effet le processus narratif identitaire. L'autre de soi et l'autre du récit, parce que leur localisation bouge, parce que leur provenance est multiple, génèrent des formes expressives profondément différenciées. Je proposerai d'en distinguer en souplesse deux modèles principaux (en souplesse, c'est-à-dire en prenant comme critère de différenciation ce rapport à l'autre, existentiel et disciplinaire, particulièrement gratifié dans les récits actuels) : le modèle autofictionnel, dans lequel la figure de l'autre est intériorisée (se présenter soi-même comme autre) ; le modèle transpersonnel, dans lequel la figure de l'autre est au contraire projetée hors de soi (se représenter soi-même en l'autre). Chacun de ces modèles peut à son tour se décliner en plusieurs modes, dominants mais non pas exclusifs, selon le genre littéraire ou la pratique culturelle qui infléchissent en priorité la recherche textuelle de soi.

Le modèle autofictionnel est à la fois le plus célèbre et le plus flou, le terme d'autofiction connaissant tantôt un usage journalistique extensible, qui le fait désigner d'un bloc tout roman d'inspiration autobiographique, tantôt un usage théorique rétractile, qui en limite la portée à de seuls jeux de fiction patronymiques. Serge Doubrovsky, qui créa le terme en 1977 dans *Fils*, fut aussi quinze ans après l'un des premiers avec Philippe Lejeune à faire le point sur son champ litigieux de recouvrement. Dix ans plus tard, la notion semble bel et bien dépassée par son propre succès, au point que l'on peut désormais parler, comme le propose Barbara Havercroft (2002), d'« espace autofictif ».

J'appellerai ici *autofiction* tout substitut de récit autobiographique qui entend rendre sciemment compte de la part d'altérité, ou d'étrangeté, inhérente au sujet. Un siècle de psychanalyse aidant, la connaissance de soi inclut la prise en compte de l'inconscient et, pour cette raison, dépasse la seule restitution consciente des événements vécus et leur seule analyse rationnelle : elle se déplace hors de la croisée qui définit le lieu autobiographique par excellence, celle d'un horizon narratif et d'une verticale introspective. Seule la fiction peut atteindre

l'inconscient parce qu'elle le sollicite de biais et le crypte à la manière d'un rêve, ou d'un rébus. D'une œuvre à l'autre, ce modèle autofictionnel essaime en plusieurs modes – phénoménologique, poétique, romanesque – souvent dissociés, parfois complémentaires, certains récits de Claude Simon en offrant une illustration magistrale.

Dans l'autofiction phénoménologique, le sujet se constitue en narrant une suite d'événements vécus qu'il ne distingue pas de certains états de conscience insistants. Devenu phénomène, l'événement inclut une part de fantasme manifeste, et ce fantasme lui-même devient événement à part entière : il prend corps narrativement. C'est l'autofiction selon Hervé Guibert (*Les gangsters*, 1987), selon Philippe Sollers (*Portrait du joueur*, 1987), selon Hector Bianciotti (*Le pas si lent de l'amour*, 1995), selon Serge Doubrovsky dans la tétralogie ouverte par *Fils* (1977). D'autres récits multiplient les figures démultipliatrices de soi. Le texte fonctionne en boucle, avec des situations d'énonciation circulaires. La relation aux autres, le principe inter-subjectif se déplacent sur la scène intime, le récit organisant un concert de voix disparates qui renvoient toutes à une seule et même personne, mise à mal par un tel effet de *polydysphonie*. Christine Angot s'est spécialisée dans cet activisme textuel, revendiquant en cela l'héritage et d'Hervé Guibert et de Marguerite Duras, parfois pour le meilleur : *Pourquoi le Brésil ?* (2002). Il est un côté *work in progress* dans ce type de parcours, la fiction de soi s'écrivant en quelque sorte d'elle-même, de façon expérimentale, auto-fiction aux deux sens, alors, du terme. Sont en jeu les limites du texte en tant qu'écriture effacée par sa tension monstrative, dépassée par sa pulsion génétique, acte-performance dont dépend, à côté de tout critère esthétique, la réalisation de soi. Peut-être pourrait-on d'ailleurs parler à cet égard d'une illusion autofictionnelle, qui constituerait le pendant biographé de cette illusion référentielle que l'on moquait naguère en matière de roman. L'écriture autofictionnelle d'Hervé Guibert hésite ainsi constamment entre deux modèles concurrents, celui de la toile qui substantifie l'autoportrait sur un mode pictural et

se rapproche en cela de la pose littéraire ; celui du cliché, qui le décompose sur un mode photographique, au plus près d'un bio-rythme vital, ou de la suite mécanique des instants qui passent. Même ambivalence chez les artistes qui, entre photographie et récit, investissent l'autofiction en travaillant sur les états seconds de leur quotidien, sur l'intime considéré comme antichronique, comme dérapage des heures acquises, à travers des montages organisés en séries, sous tensions, par contrastes de phénomènes saisissants : Nan Goldin, photographe américaine vivant à Paris, co-auteure de l'ouvrage *Le terrain de jeu du diable* (2003) ; David Wojnarowicz, artiste d'images et de mots américain mort à 38 ans en 1992, dont la pièce maîtresse, *Au bord du gouffre*, vient d'être traduite en français ; Sophie Calle, auteure de *Doubles jeux* (2000), dans lequel les dispositifs textuels et photographiques jouent entre eux de telle sorte que chacun empêche l'autre d'acquérir la valeur probatoire qu'il ambitionne. Larry Clark (1971 et 1984), avant même de réaliser des films (*Kids*, *Bully*, *Ken Park*), fut peut-être, sur fond de voyages et de dérives personnelles, l'instigateur de cette pratique qui déstabilise tout support générique ou moral et transgresse certaines limites, entre autres celle qui sépare vie privée et vie professionnelle, conduite intime et comportement social, quotidien sans relief et imaginaire de la pulsion, souci de soi et implication de l'autre (parfois à leurs dépens respectifs).

Dans l'autofiction poétique, le récit de soi se détache des circonstances vécues et vise à dégager quelque vérité essentielle de soi. L'exemple le plus achevé en est sans doute *Ostinato* de Louis-René des Forêts (1997). L'écriture magnifie quelques épisodes empruntés aux différents âges de la vie, scènes électives à partir desquelles le récit construit, dans la pleine conscience de l'artifice, un ordre de personnalité qui se veut électif – une ipséité, dirait Ricœur. On pense à ce qu'un autre écrivain de l'ombre, Claude Louis-Combet, appelle des « mythobiographies » et, de façon plus sereine, aux recueils publiés par Jean-Claude Pinson, *J'habite ici* (1991) et *Laius au bord de l'eau* (1993). Dans ce journal poétique disposé sous forme de vers

libres, l'auteur cherche à exprimer ce qu'il appelle un « jus concentré de la vie » (1991 : chap. 5). Des notations intimes, petits faits du quotidien, souvenirs-hommages familiaux, traits de société politiques, mémoire militante et amoureuse constituent une même écriture du monde à soi et de soi au monde dont l'objectif est de « raconter vaguement sa vie » (1993 : 57) (vaguement, c'est-à-dire par vagues – des flux qui s'élancent – mais aussi en faisant abstraction des circonstances vécues). On trouverait alors en amont de la seconde moitié du vingtième siècle certaines annonces ponctuelles de ces autofictions épiphoniques : *Le journal du voleur* de Jean Genet (1949), *Mon corps et moi* de René Crevel ([1926] 1974) (et, si l'on continue le jeu de la remontée, dans la littérature romantique, *Sylvie* de Gérard de Nerval (1854) ou *Lettres d'un voyageur* de George Sand – 1837).

Un troisième mode autofictionnel, plus résolument romanesque, peut toutefois être distingué, certains récits convertissant l'expression de soi dans des systèmes de fictions particuliers. En accord avec l'univers composite des désirs, des songes, des méditations, ils révèlent ainsi l'intime sans le trahir. Cette autofiction romanesque superpose des biographèmes, au sens barthésien du terme, et ce que je proposerai d'appeler des psychographèmes (traits de la psyché disséminés dans les récits et levés en unités romanesques). Le sujet-narrateur se raconte au travers de modèles-types ou de formes-schémas romanesques : Alain Robbe-Grillet et le roman d'espionnage dans le cycle des *Romanesques* (trptyque publié entre 1985 et 1994), Renaud Camus et le récit d'épopée parodique dans *Roman roi* (1983), Muriel Cerf et le journal de bord dans *L'antivoyage* (1974), Emmanuel Hocquard et le roman policier dans *Un privé à Tanger* (1987), Marie Redonnet et le roman exotico-politique dans *Nevermore* (1994). Quant à Patrick Modiano, ses romans, qu'ils relèvent de l'enquête à suspense ou de la fiction en costume, fonctionnent souvent comme une fable obsessionnelle agençant de façon différente les motifs identiques d'une hantise personnelle (le père, juif italien trafiquant de marché noir ; la mère, comédienne,

à la carrière incertaine ; le frère, disparu adolescent ; la jeune et célèbre fiancée, morte dans un accident de voiture).

Plus radicalement, certains, comme Marcel Bénabou, tentent de se *programmer* : ils soumettent l'expression de soi à un ensemble de règles narratives coercitives (*Jacob, Ménaïem et Mimoun. Une épopée familiale*, 1995). Quelques années avant de composer *W, ou le souvenir d'enfance* (1975), Georges Perec raconte dans *La disparition* (1969) un trauma fondateur de sa personnalité sans jamais le nommer, mais en le déplaçant dans l'ordre structural de la langue et dans le déroulement thématique d'un roman. La suppression de la voyelle « e » rend imprononçable le nom même de l'auteur : elle pulvérise son identité patronymique par un acte de sévices, la contrainte, à laquelle, victime et bourreau de cette cruauté onomastique, il s'adonne. La disparition linguistique se trouve par ailleurs thématisée dans l'intrigue romanesque elle-même, qui raconte les tribulations d'un peuple persécuté et d'un narrateur assassiné.

Si l'autofiction romanesque se rapproche ainsi parfois du roman autobiographique, elle s'en différencie en raison de ses fins propres. Par le roman autobiographique, l'écrivain se désinvestit de son moi intime en le transposant, à des fins de connaissance générale, dans des schèmes de fiction communs, sinon universels ; par l'autofiction romanesque, il tente de se l'approprier en profondeur, d'en saisir la dimension irréductible en altérant, sinon en désaxant, ces mêmes schèmes. Mais tous les récits de soi ne campent pas par choix sur cette ligne de fiction dont Lacan a pu affirmer qu'elle était définitoire de toute identité. Certains s'y résignent faute de mieux ; d'autres s'y refusent, qui n'accréditent pas l'expansion de la catégorie même de fiction, les uns et les autres constituant ce que j'ai appelé, dans *Les récits indécidables*, des récits transpersonnels (Blanckeman, 2000).

Dans les récits transpersonnels, le sujet individuel et le récit littéraire se projettent résolument hors d'eux-mêmes : ils entretiennent une relation fondatrice avec leur autre respectif, intersubjectif pour le sujet, anthropologique pour le récit. Ce modèle connaît aujourd'hui plusieurs variantes, selon les influences

transdisciplinaires qui sont siennes. Deux d'entre elles, l'une généalogique, l'autre ethnologique, révèlent un jeu de médiations psychiques et de constructions symboliques particulièrement complexes. Laurent Demanze expose en ces termes la contradiction élémentaire de ces écritures : d'une part « le sujet se constitue par confrontation, identification et réappropriation de soi à travers l'autre », d'autre part « l'identité d'un sujet fragmenté se disloque jusqu'à se perdre en d'infinis reflets », en une « multiplication des figures de soi » (Demanze, 2003 : 119). Certains écrivains cherchent ainsi à se connaître en s'intéressant à leur préhistoire : ils interrogent leur lignée, reconstituent la vie avant leur vie, les destins des parents et ancêtres dont ils sont issus, tentent d'évaluer ce qu'ils leur doivent et de le leur restituer sous forme de livre. On pense à certains ouvrages de Pierre Bergounioux (*La maison rose*, 1987), de Richard Millet (*La gloire des Pythre*, 1995), de Jean Rouaud (*Les champs d'honneur*, 1990), de Dominique Pagnier (*Les vies simultanées*, 1994), au récit de Pierre Jourde (*Pays perdu*, 2003). Cette figuration généalogique de soi appelle souvent une transfiguration romanesque : il s'agit, pour l'écrivain, de ressusciter des personnalités depuis longtemps oubliées, de combler un vide dans leur propre histoire, d'en comprendre les énigmes en partant de souvenirs partiels et d'histoires fallacieuses. Les liens de filiation sont entrecroisés, les zones d'ombre nombreuses, les secrets de famille tenaces, les cassures de l'histoire ou la loi de l'oubli puissantes : l'écrivain semble voué à composer des fictions rétrospectives depuis des souvenirs romancés ou des hypothèses aléatoires. Deux faits récurrents semblent symptomatiques de cette déperdition généalogique autour de laquelle plusieurs récits transpersonnels se construisent : la géographie du centre perdu (Creuse de Michon, Corrèze de Millet, Cantal de Bergounioux, Auvergne de Jourde) et la généalogie du père disparu : *Autobiographie de mon père* de Pierre Pachet (1987), *Cyclone* de Frédéric-Yves Jeannet (1997), *Lettre morte* de Linda Lê (2000), *Mécanique* de François Bon (2001). Centre perdu, père disparu : la crise déborde l'intime, atteint ici aux désarrois de l'histoire collective.

D'autres récits généalogiques procèdent de façon dérivée : ils s'attachent à recréer les influences littéraires et artistiques qui ont infléchi le caractère de l'écrivain. Celui-ci se décrit de biais, à l'oblique pour reprendre la formule de Jean-Pierre Richard, à travers des figures d'écrivains et d'artistes fortement romancées. Parce que l'être intime se fonde aussi dans des transactions culturelles opaques (lectures, méditations), Pascal Quignard consacre plusieurs *Petits traités* (1990) à Guy Lefèvre de la Boderie, à Martial, à Sei Shonagon. De l'exercice critique et du registre savant comme supports extérieurs de l'écriture de soi : d'autres franchissent un seuil supplémentaire et ne partent pas d'une figure d'auteur réel pour se projeter en elle, mais d'un substrat hétéronymique fictif pour, en quelque sorte, se fuir eux-mêmes et se rattraper ailleurs – Benjamin Jordane, inventeur, comme chacun sait, de Jean-Benoît Puech (Puech, 2004).

Autre mode transpersonnel, le récit de soi ethnographique atteste d'une existence personnelle qui se présente avant tout comme un segment de vie communautaire. Ce type de récit ne relève pas d'une culture de la subjectivité intimiste, le moi ne l'intéresse pas en tant que tel, ni d'une culture du Sujet philosophique, l'être abstrait ne le concerne pas. Entre le singulier et l'universel, le récit ethnographique cible le sujet commun, celui qui, dans un temps de civilisation donné, se fonde à l'interaction de l'intime et du culturel. Ainsi les récits d'Annie Ernaux (dont *La place*, 1984) présentent-ils, depuis une situation intime, une étude dépersonnalisante. Quelques jeunes écrivains, comme Philippe Vilain (*Le renoncement*, 2001) et Grégoire Boullier (*Rapport sur moi*, 2002), inscrivent leurs débuts littéraires dans sa lignée. Ernaux elle-même poursuit à sa façon, sociopolitique, un projet qui rappelle celui de Georges Perec, l'homme de *Je me souviens* (1978), de *Lieux* (extraits publiés dans *Espèces d'espaces* – 1974), des textes rassemblés dans *Penser/classer* (1998). La connaissance de l'intime ne passe pas par les figures conscientes de la personnalité, mais par son environnement élémentaire – des gestes, des automatismes, un rapport aux objets, matériels et imaginaires, et aux lieux, géographiques et

symboliques, qui font office d'écrans spontanés et qu'il s'agit de lister sur le long terme, le plus objectivement possible. L'écriture neutre de Perec cherche à énumérer des objets sans en faire des fétiches, des circonstances qui ne deviennent pas des situations, des souvenirs qui ne forment pas une mémoire. Elle neutralise autant que faire se peut les signes acquis de la connaissance de soi pour retrouver, enfouies en soi, dispersées, les identités atmosphériques d'une époque.

La littérature de soi recouvre à l'heure actuelle une multitude d'expériences narratives qui renouvellent l'autobiographie selon des dynamiques hétérodoxes. Elle constitue une réponse à la crise du sujet qui s'est radicalisée tout au long du vingtième siècle. Au dédoublement du sujet entre un moi réel et un moi fictif qui fait, à la fin du dix-neuvième siècle, les délices de la littérature fantastique succède, dans le premier tiers du vingtième siècle, un véritable éclatement kaléidoscopique, sous l'influence conjuguée de la psychanalyse, des arts cinétiques, de la physique relativiste. À cet éclatement succède au lendemain de la Seconde Guerre mondiale une franche nébulisation, qu'illustrent entre autres l'œuvre de Beckett et les exécutions sommaires de la figure de l'auteur. Depuis le milieu des années 1970, les récits de soi constituent autant de tentatives circonstanciées pour instituer de nouvelles approches du sujet qui tiennent à distance et son hypostasie classique, un peu trop intégriste, et sa liquidation moderne, un peu trop totalitaire. Pour cela les écrivains testent des dispositifs narratifs ouverts au jeu, au doute, à leurs propres lignes de fuite, qui altèrent l'image de soi ainsi que la pratique strictement biographique et analytique du récit.

Il convient alors de prendre en compte, dans l'étude de cette littérature, les bénéfices de l'épreuve, ses gains, ce que l'écrivain est susceptible d'en tirer. La configuration ici esquissée s'y est attachée en distinguant différentes *formes-sens* du récit de soi. Elle complète provisoirement la démarche que j'ai suivie dans *Les fictions singulières* (Blanckeman, 2002) en déplaçant l'étude de ces mêmes récits vers la mesure de leurs effets attendus, ou supposés, et en proposant à cet effet plusieurs catégories –

L'ÉPREUVE DU RÉCIT, OU LE GAIN DE SOI

formes-fins, en quelque sorte : l'autodiction (se constituer existentiellement par le biais d'une parole ressassée), l'autoscription (s'enraciner dans un rapport d'appropriation de la langue écrite à fonction compensatrice), l'autofabulation (inventer la fable de sa vie, forcer son destin, selon l'expression employée par Jean-Claude Kaufmann dans *L'invention de soi* – 2004).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN, Giorgio (2002), *Enfance et histoire*, Paris, Éditions Payot.
- ANGOT, Christine (2002), *Pourquoi le Brésil ?*, Paris, Éditions Stock.
- BÉNABOU, Marcel (1995), *Jacob, Ménaïem et Mimoun. Une épopée familiale*, Paris, Éditions du Seuil.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1987), *La maison rose*, Paris, Éditions Gallimard.
- BIANCIOTTI, Hector (1995), *Le pas si lent de l'amour*, Paris, Éditions Grasset.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000), *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les fictions singulières*, Paris, Prétexte éditeur.
- BON, François (2001), *Mécanique*, Lagrasse, Verdier.
- BORGOMANO, Madeleine (2004), « L'ombre du père », dans Aline MURA-BRUNEL, Marc DAMBRE et Bruno BLANCKEMAN (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 249-261.
- BOUILLIER, Grégoire (2002), *Rapport sur moi*, Paris, Éditions Allia.
- CALLE, Sophie (2000), *Doubles jeux*, Arles, Éditions Actes Sud.
- CAMUS, Renaud (1983), *Roman roi*, Paris, Éditions P.O.L.
- CERF, Muriel (1974), *L'antivoyage*, Paris, Éditions Gallimard.
- CLARK, Larry (1971), *Tulsa*.
- CLARK, Larry (1984), *Teenage Lust*.
- CREVEL, René ([1926] 1974), *Mon corps et moi*, Paris, Éditions Pauvert.
- DEMANZE, Laurent (2003), « Gérard Macé, une écriture en miroir », *Roman 20/50*, n° 35 (juin), p. 119-128.
- DES FORÊTS, Louis-René (1997), *Ostinato*, Paris, Éditions Mercure de France.

L'ÉPREUVE DU RÉCIT, OU LE GAIN DE SOI

- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Éditions Galilée.
- ERNAUX, Annie (1984), *La place*, Paris, Éditions Gallimard.
- GENET, Jean (1949), *Le journal du voleur*, Paris, Éditions Gallimard.
- GOLDIN, Nan (2003) [avec la collaboration de John JENKINSON], *Le terrain de jeu du diable*, Paris, Éditions Phaidon.
- GUIBERT, Hervé (1987), *Les gangsters*, Paris, Éditions de Minuit.
- HAVERCROFT, Barbara (2002), « Espace autofictif, sexualité et deuil chez Denise Desautels et Paul Chanel Malenfant », dans Louise DUPRÉ, Jaap LINTVELT et Janet M. PATERSON (dir.), *Sexualité, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota bene, p. 43-63.
- HOCQUARD, Emmanuel (1987), *Un privé à Tanger*, Paris, Éditions P.O.L.
- JEANNET, Frédéric-Yves (1997), *Cyclone*, Bègles, Éditions Le Castor astral.
- JOURDE, Pierre (2003), *Pays perdu*, Paris, Éditions L'Esprit des péninsules.
- KAUFMANN, Jean-Claude (2004), *L'invention de soi*, Ivry-sur-Seine, Éditions Armand Colin.
- LÊ, Linda (2000), *Lettre morte*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- LECARME, Jacques (2004), « Origines et évolution de la notion d'autofiction », dans Aline MURA-BRUNEL, Marc DAMBRE et Bruno BLANCKEMAN (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 13-23.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit.
- MILLET, Richard (1995), *La gloire des Pythre*, Paris, Éditions P.O.L.
- NERVAL, Gérard de ([1854] 1966), *Les filles du feu*, Paris, Éditions Garnier Frères.
- PACHET, Pierre (1987), *Autobiographie de mon père*, Paris, Éditions Belin.

VIES EN RÉCIT

- PAGNIER, Dominique (1994), *Les vies simultanées*, Paris, Éditions Gallimard.
- PEREC, Georges (1969), *La disparition*, Paris, Denoël. (Coll. « Les lettres nouvelles ».)
- PEREC, Georges (1974), *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée.
- PEREC, Georges (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Denoël. (Coll. « Les lettres nouvelles ».)
- PEREC, Georges (1978), *Je me souviens*, Paris, Éditions Hachette.
- PEREC, Georges ([1989] 1998), *Penser/classer*, Paris, Éditions du Seuil.
- PINSON, Jean-Claude (1991), *J'habite ici*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- PINSON, Jean-Claude (1993), *Laïus au bord de l'eau*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- PUECH, Jean-Benoît (2004), *Jordane revisité*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- QUIGNARD, Pascal ([1990] 1997), *Petits traités*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- QUIGNARD, Pascal (2002), *Les ombres errantes*, vol. I : *Dernier royaume*, Paris, Éditions Grasset.
- REDONNET, Marie (1994), *Nevermore*, Paris, Éditions P.O.L.
- RICEUR, Paul (1983), *Temps et récit 2*, Paris, Éditions du Seuil.
- RICEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « L'ordre philosophique ».)
- ROBBE-GRILLET, Alain (1985-1994), *Romanesques : Ce miroir qui revient* (1985), *Angélique ou l'enchantement* (1988) et *Les derniers jours de Corinthe* (1994), Paris, Éditions de Minuit.
- ROUAUD, Jean (1990), *Les champs d'honneur*, Paris, Éditions de Minuit.
- SAND, George ([1837] 1971), *Lettres d'un voyageur*, Paris, Éditions Garnier Flammarion.
- SOLLERS, Philippe (1987), *Portrait du joueur*, Paris, Éditions Gallimard.

L'ÉPREUVE DU RÉCIT, OU LE GAIN DE SOI

- VILAIN, Philippe (2001), *Le renoncement*, Paris, Éditions Gallimard.
- WOJNAROWICZ, David ([1991] 2004), *Au bord du gouffre*, Paris, Éditions du Serpent à plumes. (Coll. « Désordres ».)
- YOURCENAR, Marguerite (1974), *Souvenirs pieux*, Paris, Éditions Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1977), *Archives du Nord*, Paris, Éditions Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1988), *Quoi ? l'éternité...*, Paris, Éditions Gallimard.