

Vérité ou fiction? Le récit intime à la lumière du discours de confession

Nathalie Kok

Number 125, Spring 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59574ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kok, N. (2002). Vérité ou fiction? Le récit intime à la lumière du discours de confession. *Québec français*, (125), 43–47.

Vérité ou fiction ?

Le récit intime à la lumière du discours de confession¹

Il n'est jamais facile, faute de distance, d'apprécier la littérature de son époque et de l'évaluer à sa juste valeur. Dominique Viart constate que les mutations qui traversent la littérature actuelle « paraissent aujourd'hui moins identifiables que lors des décennies passées » (1998, p. 1). La raison serait que la « production littéraire contemporaine se déploie [...] hors des théories et des écoles, chaque écrivain frayant sa propre voie dans la solitude de ses préoccupations » (*ibid.*). N'empêche que plusieurs tendances se profilent, dont un engouement marqué pour l'écriture de soi que le succès foudroyant du récit *Putain*, écrit par la jeune Québécoise Nelly Arcan, a souligné encore tout récemment.

L'accueil critique réservé au récit « scandaleusement intime » d'Arcan, qui raconte sa vie comme escorte, fait bien ressortir la dualité inhérente au genre, hésitant entre l'autobiographie et la fiction². Ainsi, les critiques répètent qu'il s'agit d'une histoire vraie. Dans leurs articles, ils ne manquent pas de signaler que l'auteure, étudiante en littérature, a elle-même travaillé comme prostituée. Arcan, par contre, nuance cette interprétation du récit. « J'ai écrit ce roman dans la haine », dit-elle. « Puis, je me suis détachée de cette histoire. Elle est autobiographique, c'est vrai ; mais en même temps je l'ai écrite «à côté de la réalité» : la forme que j'ai choisie est celle de l'enfermement, de l'excès, il

ya un parti pris littéraire et esthétique de la haine³ ». Et ailleurs : « Mon récit n'est pas autobiographique car le contenu d'une autobiographie se rapporte à la vérité globale, ce qui n'est pas le cas ici. Ma réflexion met en scène des faits historiques incontestables, mais tout n'est pas vrai : je n'ai jamais été serveuse dans un bar, mes professeurs n'étaient pas des religieuses, mes parents ne sont pas mes vrais parents⁴ ». Tandis que, pour les lecteurs du livre, la vérité du récit ne fait aucun doute, le texte relève plutôt de l'autofiction aux yeux de son auteure.

Afin de mieux comprendre le caractère hybride de l'écrit intime, il sera profitable de se pencher sur un genre apparenté où exactement la même ambiguïté pose problème. Il s'agit du récit de confession qui, aujourd'hui, est de plus en plus souvent reconnu comme un genre littéraire autonome (Foster, 1987 ; Levin, 1998). Dans les pages suivantes, je tenterai de préciser le rôle du discours de confession dans le récit intime à partir de trois récits québécois contemporains : *Belle-Moue* d'Huguette O'Neil, *Un après-midi de septembre* de Gilles Archambault et *Putain* de Nelly Arcan.

Le paradoxe de l'aveu

La confession est un acte verbal nécessitant la présence d'un interlocuteur qui, après avoir écouté l'aveu, pardonne ou punit. Depuis le

récit intime

XIII^e siècle, l'aveu fait obligatoirement partie du rituel de la pénitence⁵. Les croyants doivent se confesser régulièrement à un prêtre, qu'ils aient péché ou non. En effet, à partir de cette époque, la confession se généralise : il ne s'agit plus d'énoncer uniquement les fautes commises mais, par surcroît, de raconter sa vie, ses actions et ses pensées.

Dans le champ littéraire, se confesser consiste généralement à révéler « une vérité essentielle du moi » (Coetzee, 1992, p. 252). Toutefois, comme une pareille définition s'applique à de nombreux textes littéraires, mieux vaut s'en tenir à une définition plus restreinte. Ce qui distingue effectivement la confession d'autres formes littéraires, c'est que le narrateur de la confession met le lecteur dans le secret. Celui qui se confesse s'engage à dire la vérité. Le *Je-narrant* dévoile ainsi une réalité inconnue, qui n'a pas encore été dite et qui, le plus souvent, ne s'accorde pas avec les normes et valeurs de la société. *L'immoraliste* d'André Gide (1902), pour citer un exemple bien connu, avoue qu'il a causé la mort de sa femme.

Pourtant, affirmer que la confession est le récit d'une faute dont le narrateur cherche à se faire pardonner serait trop simple. Ainsi, Henri-Michel Moyal (1984) a observé qu'il y a au fond deux classes de confession : d'une part, les confessions conventionnelles qui visent une catharsis et, d'autre part, les confessions doublées de ce que Moyal appelle un « discours politique ». Tandis que le narrateur de la confession traditionnelle fait appel au lecteur pour expier sa faute et rentrer dans l'ordre social, le narrateur de la confession politique ne se sent aucunement coupable mais se sert de la confession pour jeter de la poudre aux yeux du lecteur et réaliser un objectif narcissique.

Le texte *Belle-Moue* (1992) d'Huguette O'Neill pourrait être classé dans la première catégorie. Dans ce récit, la narratrice raconte la vie de sa mère après la disparition de celle-ci. Elle déclare qu'elle l'a aimée et, comme la plupart des enfants après la mort de leurs parents, se reproche de ne pas avoir fait assez pour l'aider⁶ :

Suis-je coupable ou non coupable de négligence à l'égard de ma mère ? Aurais-je dû accepter d'assumer sa vie en plus de la mienne ? Souvent la tentation a été grande de le faire. Quelque chose de mystérieux, d'indéfini, me retenait. Sauver ma peau n'appartenait qu'à moi. Et si je voulais y arriver, je me devais de prendre les moyens nécessaires, même si cela voulait dire me sentir coupable de ne pas être à la hauteur des attentes de ma mère : l'adopter. Avoir un sixième enfant, c'était au-dessus de mes forces [...]. Comment ai-je pu refuser de lui parler la dernière fois au téléphone avant sa mort ? Comment ? Comment ? Une fois de plus ne m'aurait pas fait mourir, moi ! Saloperie de saloperie. Je porte sur mon dos tous les péchés du monde en plus des miens (p. 35-37).

La narratrice de *Belle-Moue* plaide coupable. Elle excuse sa mère d'avoir été malade et alcoolique : sa mère n'y pouvait rien car elle n'avait pas reçu l'éducation qu'il lui fallait :

[...] vois-tu maman pour pardonner il faut comprendre aujourd'hui si je raconte ta vie c'est pour te parler pour te dire ce que je n'ai pas dit pour arriver à comprendre ta faiblesse ton manque de préparation pour faire face aux difficultés de la vie te pardonner d'avoir été une charge pour moi et une honte je sais aussi que tu n'y pouvais rien parce que tu n'avais pas la capacité de prendre ta vie en main tu étais une démunie face à l'existence démunie démunie démunie voilà le mot-clé maman (p. 44-45).

Tout en pardonnant à la mère, la narratrice cherche à se faire pardonner elle-même et à restaurer ainsi le lien qui la liait, autrefois, à elle.

Dans *Putain* (2001) de Nelly Arcan, l'enjeu est radicalement différent. Là, il s'agit de faire l'aveu d'une vie secrète que les parents de la narratrice ignoraient : « dire enfin ce qui se cachait derrière l'exigence de séduire qui ne voulait pas me lâcher et qui m'a jetée dans l'excès de la prostitution » (p. 16-17). Le ton du récit est implacable, imbu d'une haine de toute l'humanité. En effet, « je ne sais pas pardonner », confesse cette narratrice, « je ne sais que serrer les dents toujours plus sur l'insistance des queues dans ma bouche, sur la queue de mon père qui commerce avec les putains, et pas avec une seule je suppose car la putain en désigne automatiquement une autre avec son corps qui par nature en représente une autre, et ainsi se renvoient-elles la queue de leurs clients, la queue de mon père qui bande pour toute autre femme que la sienne » (p. 83).

Dans l'avant-propos où elle s'adresse directement à un interlocuteur anonyme (« vous »), tout en avouant qu'elle « n'[a] pas l'habitude de [s]'adresser aux autres [lorsqu'elle] parle » (p. 7), la narratrice explique la raison de cet aveu :

[...] il me fallait faire quelque chose pour ne pas rester ainsi agenouillée dans la succession des clients, dans cette chambre où je passais tout mon temps, et puis j'étais en analyse avec un homme qui ne parlait pas, quelle idée d'ailleurs d'avoir voulu m'étendre là, sur un divan alors que toute la journée il me fallait m'allonger dans un lit avec des hommes qui devaient avoir son âge, des hommes qui auraient pu être mon père, et comme cette analyse ne menait nulle part, comme je n'arrivais pas à parler, muselée par le silence de l'homme et par la crainte de ne pas bien dire ce que j'avais à dire, j'ai voulu en finir avec lui et écrire ce que j'avais tu si fort (p. 16).

Son récit, autrement dit, lui permet de continuer son analyse à sa façon. En fait, on pourrait dire que la narratrice essaie de transformer sa confession en un acte de prostitution. Comme elle le signale, il n'y a qu'un petit pas du divan dans le cabinet de son analyste au lit de la prostituée dans la chambre d'hôtel :

**Ce qui distingue
effectivement la
confession d'autres
formes littéraires,
c'est que le
narrateur de la
confession met le
lecteur dans le
secret. Celui qui se
confesse s'engage à
dire la vérité.**

[...] du lit au divan et du client au psychanalyste, c'est presque pareil, un homme et une femme qui pensent à chaque instant à ce qu'ils ne doivent pas faire, qui ne se regardent pas ou si peu, que pour l'arrivée et le départ, un commerce entre moi qui parle de sucer à la chaîne et lui le voyeur qui voit malgré lui, deux pervers qui s'en tiennent à la veille de se toucher, aux limites du pardonnable, en équilibre entre ce qui se dit et ce qui ne se fait pas, et ainsi se penche-t-on sur la seule chose qui peut nous unir, mon malheur, mon destin de larve où il vient me rejoindre comme pour m'y soustraire, mais il n'y peut rien au fond car je suis si près de la mort (p. 53).

Pourtant, la narratrice n'est pas sans savoir que son psychanalyste ne fréquente pas les prostituées ; lui, il préfère les livres, « joui[t] des mots et des concepts » (p. 46). N'empêche qu'elle voudrait faire l'amour avec lui, qu'elle s'imagine le faire bander et renverser les rôles : « que deviendrait-on si je le surprénais la main calée au fond de son pantalon et que je prenais sa queue dans ma bouche, combien de temps à vivre nous resterait-il si je la promenais de bas en haut et de droite à gauche, combien de temps avant la jouissance, avant la fin du monde de la foudre qui nous frappe » (p. 186). Avec son récit, la narratrice escompte peut-être avant tout faire jouir son analyste qui aime tellement les mots.

Le but de la séduction, évoquée par cette confession, est incontestablement « politique » car, à travers l'analyste, il s'agit de séduire et de démasquer la figure du père. Ce dernier est dépeint comme un homme croyant, mais la narratrice suppose que cette croyance ne l'empêche nullement de fréquenter les prostituées, puisqu'il ne ferait plus l'amour avec son épouse depuis longtemps. La narratrice espère donc qu'un jour, son père entrera dans la chambre d'hôtel où elle reçoit ses clients. Jusqu'au jour où ce rêve se réalisera, elle se contente de harceler ses clients en les interrogeant au sujet de leurs femmes et de leurs filles. En effet, si le Je-narrateur se prostitue, c'est à la fois pour remplacer sa mère, pour faire mieux qu'elle et pour la venger. La narratrice ne cesse de dénoncer le fait que les hommes couchent avec des femmes qui ont le même âge que leurs filles. Toutefois, en même temps, elle confronte le lecteur à ces rapports « incestueux » et le rend ainsi complice de « cette putasserie ». Tout en se voulant une dénonciation du « crime » des pères, l'aveu s'inscrit donc dans une répétition de cette « perversion » et pourrait, pour cette raison, être qualifié d'*acting-out*. Étant donné que le lecteur a acheté ce livre intitulé *Putain* et qu'il prend, pour ainsi dire, la relève du père, du client et du psychanalyste, prêtant l'oreille aux paroles de la narratrice, le récit réalise en quelque sorte ce fantasme de séduction.

Bien que la confession « authentique » semble donc se distinguer nettement de la confes-

sion « politique », en réalité, il n'est pas toujours facile de dire à quelle catégorie appartient une confession, la ligne de démarcation séparant les deux genres de confession étant plutôt floue. De fait, comme le signale Peter Brooks (2000), ce qui caractérise toute confession, c'est l'éventualité de sa propre subversion. Il y a des personnes, constate Brooks, qui ont confessé des crimes qu'elles n'avaient pas commis. Or, comment peut-on mentir en se confessant ? En effet, la notion de confession n'est pas aussi simple qu'elle paraît ; la confession, dit Brooks, « is one of the most complex and obscure forms of human speech and behavior » (2000, p. 10).

Pour expliquer la complexité du discours de confession, Brooks se réfère à la théorie de J.L. Austin (*The Speech Act Theory*). En tant qu'énoncé, observe Brooks, la confession comporte deux aspects : l'aspect constatif (le péché et/ou la culpabilité qu'on avoue) et l'aspect performatif (l'action même de se confesser, le fait d'avouer qu'on a péché). C'est précisément cette duplicité de la confession qui, très souvent, pose problème. Ainsi, il est possible que l'aspect performatif à lui seul produise le péché ou la culpabilité que l'acte de confession exige : « That is, the verbal act that begins «I confess» entails guilt, which is already there in the act of confessing, so that the referent – this particular guilt – may merely be a by-product of the verbal act » (Brooks, 2000, p. 21). Par exemple, si je dis « Je confesse que j'ai acheté des pommes », cela sous-entend que je n'aurais pas dû en acheter. L'énonciation même de la proposition commençant par « je confesse » produit à la fois la faute et la culpabilité. En fait, à chaque fois, c'est à l'interlocuteur de décider s'il s'agit d'une culpabilité authentique ou fictive.

Bref, comme le constate Brooks, « There is something inherently unstable and unreliable about the speech-act of confession, about its meaning and its motives » (2000, p. 23). Cette instabilité du discours de confession est principalement due à cette dynamique existant entre fond et forme qui fait qu'il est très possible que la culpabilité ne soit qu'un effet secondaire de la forme. Selon Foster, c'est précisément à cause de son ambiguïté que l'aveu constitue une forme littéraire de prédilection (1987, p. 2). Il est très probable en effet que ce soit précisément à cause de sa parenté avec la confession que le récit intime comporte souvent un discours contradictoire. Pourtant, tout en admettant qu'il y a des causes linguistiques pour expliquer ces contradictions, je voudrais souligner qu'il y a aussi des enjeux d'ordre psychologique. C'est ce qu'un récit de Gilles Archambault permet de voir plus en détail.



Son récit lui permet de continuer son analyse à sa façon. On pourrait dire que la narratrice essaie de transformer sa confession en un acte de prostitution.

Une confession pour consolider son moi

Un après-midi de septembre (1993) de Gilles Archambault commence par une lettre qui apprend au lecteur que la mère de l'auteur est décédée. Reconstituant le passé, faisant le portrait de sa mère, le narrateur essaie de parer à cette absence irrévocable et de trouver les réponses aux questions qu'il se pose depuis son enfance : pourquoi suis-je né un après-midi de septembre et quelle est la raison de cette vie ?

À l'origine du récit, semble-t-il, se trouve la « confession » de sa mère (p. 43 et 47), relatant dans quelles circonstances l'auteur/narrateur a été conçu. Pour consoler son fiancé malheureux qui était au chômage, la mère lui avait cédé : « ma venue au monde », constate le narrateur, « n'était que le résultat d'un bref moment de jouissance dans le couloir du logis de mes parents. [Ma mère] ne s'était livrée à [mon père] que pour prévenir une certaine désespérance » (p. 43).

Pourquoi cet aveu a-t-il pris autant d'importance pour le narrateur ? Pourquoi celui-ci reprend-il cette confession, destinée à lui seul, littéralement ? Par « obligation » dit-il : « Pour l'évoquer, elle, pour dire sa souffrance. Il me semble qu'elle me regarde écrire et qu'elle m'approuve » (p. 46). L'auteur veut souligner le courage de sa mère⁷ et se propose de dénoncer le « puritanisme bien pensant » de l'époque : « [Ma mère] dut se serrer la taille dans un corset rigide pour cacher le plus longtemps possible sa grossesse » (p. 44). Un peu plus loin il avoue qu'il « n'[a] jamais compris les raisons de [cette] confession » (p. 47). Pourtant, il évoque bel et bien différentes raisons possibles et précise que, très probablement, sa mère a voulu corriger une certaine image que le narrateur avait de son père. Le narrateur introduit donc la confession de sa mère ainsi : « Ton père t'a beaucoup aimé, commença-t-elle prudemment. J'ai une révélation à te faire... » (p. 42).

Le narrateur, en effet, insiste beaucoup sur « l'hostilité » qu'il a ressentie envers le père : « Je n'aimais pas le voir. J'avais peur de la force qu'il incarnait. Il me semblait qu'il pouvait redevenir à tout instant le destructeur qu'enfant j'avais vu en lui » (p. 18)⁸. C'est sa mère que le narrateur aimait par-dessus tout ; elle était son « alliée » (p. 12) ; lui, il était son « confident » (p. 33). L'auteur, et il le constate lui-même, a vécu le complexe d'Œdipe : « Lorsque j'ai appris ce qu'était le complexe d'Œdipe, j'ai tout de suite su qu'il m'allait comme un gant. J'ai aimé ma mère et n'ai aimé qu'elle pendant longtemps. Combien de fois n'ai-je pas imaginé que mon père était injuste à son endroit ? » (p. 21).

Toutefois, si la confession de la mère a bouleversé le narrateur (« J'étais en pleine confu-

sion », p. 51), c'est qu'elle met en évidence que la puissance destructrice de la mère a été bien plus réelle que la violence du père. Par cette confession, il découvre en effet qu'il a frôlé la mort : sa mère a essayé de « se faire avorter à trois reprises » (p. 44). L'aveu maternel contredit donc l'image d'une mère douce et aimante que chérissait l'auteur depuis sa tendre enfance. Au fil du récit, il devient clair que la mère de l'auteur pouvait être violente et « d'une implacable dureté » (p. 57), ce qui se manifeste de plus en plus avec son âge : « Ma mère était devenue un danger. Elle allait détruire le pacte qui nous liait depuis si longtemps. [...] j'ai cru que je ne reverrais plus ma mère » (p. 62). Mais le narrateur souligne : « Je ne veux garder de ma mère que des images pacifiantes » (p. 77).

Tout porte à croire que le récit *Un après-midi de septembre* est une tentative pour refouler la figure de la mère destructrice, voire mortifère. En effet, la relation du narrateur avec ses parents n'est pas aussi simple, aussi « œdipienne » qu'il le suppose. La honte et les sentiments de culpabilité dont l'auteur/narrateur fait preuve dans son texte en sont, pour ainsi dire, les symptômes. Ainsi, le narrateur se reproche d'avoir pris ses distances par rapport à sa mère, d'avoir pensé du mal d'elle, d'avoir détesté son père. Bien qu'il ne prétende pas se confesser, le ton que le narrateur adopte rappelle celui d'une confession : « Il n'était pas rare qu'allant la [sa mère] visiter ces dernières années je me sente contraint » (p. 10) ; « Je ne cherche pas d'excuse. J'ai eu tort. On n'a pas le droit d'agir ainsi envers une vieille personne » (p. 60) ; « Même si maintenant je parviens difficilement à penser à elle sans avoir les larmes aux yeux, je mentirais si je prétendais que je me livrais à cette routine des appels sans en ressentir toute la contrainte » (p. 75) ; « Je n'ai pas été un fils dévoué » (p. 76)...

En fait, *Un après-midi de septembre* montre qu'une confession en appelle souvent une autre : à une « profession d'amour » du fils à la radio (p. 39) succède la confession imprévue de la mère qui, mettant en évidence la capacité destructrice de celle-ci, appelle une rectification. Comment vivre en effet tout en sachant que votre mère a essayé de vous tuer ? « J'ai renoué avec la douceur initiale » (p. 100), remarque le narrateur vers la fin du récit. Mieux vaut que rien ne change. En rétablissant le portrait d'une mère tendre, pleine d'amour et de bons sentiments, le narrateur préserve aussi son antipathie pour le père, quoiqu'il lui arrive de défendre son père quand sa mère se fâche contre celui-ci :



Confronté à une vérité désagréable, dont il ne voudrait rien savoir, le Je-narrateur mobilise les défenses du Moi pour réparer et consolider l'image « fictive » de lui-même et celle des autres.

Il m'arriva même, ces dernières années, de prendre la défense de mon père devant elle. Elle n'avait aimé que cet homme et pourtant, se remémorant certains épisodes de leur vie commune, elle émettait de sérieuses réserves. Trente ou quarante ans après, elle semblait lui en vouloir. Elle avait alors des accents de violence telle que j'en étais gêné. (p. 77).

Le récit d'Archambault montre donc qu'une confession n'est pas sans provoquer un certain malaise chez le sujet. Confronté à une vérité désagréable, dont il ne voudrait rien savoir, le Je-narrateur mobilise les défenses du Moi pour réparer et consolider l'image « fictive » de lui-même et celle des autres.

En fait, il en va de même dans *Belle-Moue* d'O'Neill et *Putain* d'Arcan. Alors que la première invoque « l'injustice du monde » (p. 94) pour ne pas avoir besoin d'approfondir son auto-analyse, la deuxième laisse toute la place à la haine. Plutôt que d'assumer sa part de responsabilité, la narratrice de *Putain* se met à détester l'humanité, elle-même y comprise. Tout en accusant les pères du monde entier de coucher avec leurs filles, elle se prête à ce jeu et s'y plaît. Et elle le sait : « je suis une femme de la pire espèce » (p. 43), confesse-t-elle. Aussi se considère-t-elle aussi coupable que les autres :

[...] oui, j'ai tué ma mère, je lui ai pris sa jeunesse et l'attention des hommes, et ce n'est pas ma faute direz-vous car je n'ai pas choisi de naître ainsi, de cette mère et dans cette famille, et moi je dis qu'on peut être coupable sans avoir choisi ou fait quoi que ce soit, on peut avoir été coupable d'avoir été là où il ne fallait pas, d'avoir vu et entendu des choses qui ne nous concernaient pas, de la mort du Christ et du génocide des Juifs, de la saison des pluies qui tarde à venir et de l'écrasement d'un avion dans la mer, et moi je suis coupable de la laideur de ma mère et de la mienne aussi [...] (p. 80).

Seulement, sa haine, son dégoût d'elle-même, l'emporte sur cette culpabilité. Il y a toujours, autrement dit, un revers du récit même si apparemment, comme dans le récit d'Arcan, la parole du narrateur ou de la narratrice exclut toute autre interprétation.

Notes

- 1 Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche effectuée au CRELIQ (U. Laval) grâce à l'aide du ministère des Affaires étrangères et du Commerce international.
- 2 Sur cette dualité caractéristique du récit, voir Mercier, 1998.
- 3 « Nelly Arcan, Journal intime », par Pascale Navarro, *Voir*, 6 septembre 2001.
- 4 Propos recueillis par Marie-Claude Massie, le 26 novembre 2001.
- 5 Pour un historique de la confession littéraire et de ses origines, voir Foucault (1974-1975, p. 155-186) et Senior (1994). Susan Levin (1998) a décrit l'évolution du genre à l'époque romantique.
- 6 Il s'agit d'un motif récurrent dans les récits qui évoquent la mort d'un ou des deux parents (voir ci-dessous la section sur

Un après-midi de septembre de Gilles Archambault ainsi que cette remarque de Claude Jasmin dans le récit *Comme un fou* (1992) : « En tout cas, deux ans plus tard, le 29 mai 1987, papa est mort. Souvent, de plus en plus souvent on dirait, je m'ennuie de lui. Je regrette aussi, et c'est classique, de ne pas être allé le voir et le faire parler plus souvent » p. 140.

- 7 « Elle avait eu la grandeur d'aimer un homme dans la difficulté et l'interdit » (p. 43).
- 8 Voir aussi : « Tant d'années à l'imaginer violent pour découvrir ça » (p. 19 ; c'est moi qui souligne).

Bibliographie

Ouvrages de référence

- BROOKS, Peter, *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*, Chicago & London, Chicago University Press, 2000.
- COETZEE, J.M., « Confession and Double Thoughts : Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky », in David ATTWELL [dir.], *Doubling the Point, Essays and Interviews*, J.M. Coetzee, Cambridge, Mass. & London, England, Harvard University Press, 1992 (1985), p. 251-293.
- FOSTER, Dennis A., *Confession and Complicity in Narrative*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 1987.
- KOK, Nathalie, *Confession et perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*, Louvain & Paris, Peeters/VRIN (Accent), 2000.
- LEVIN, Susan M., *The Romantic Art of Confession. De Quincey, Musset, Sand, Lamb, Hogg, Frémy, Soulié, Janin*, Columbia S.C., Camden House, 1998.
- MASSIE, Marie-Claude, « Nelly Arcan : Putain à ses heures ? », dans *Canoe Tempo*, édition Internet, <http://www2.canoe.com/artsetculture/entrevues/musiquelivres/archiv.../20011126-104039.htm>, 2001.
- MERCIER, Andrée, « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre », dans *Voix et Images*, n° 69, 1998, p. 461-480.
- MOYAL, Henri-Michel, *Le discours confessionnel : l'énonciation de la faute dans Les Confessions de Rousseau et La Chute de Camus*, Dissertation inédite, Ohio State University, 1984.
- NAVARRO, Pascale, « Nelly Arcan. Journal intime », dans *Voir*, 6 septembre 2001.
- SENIOR, Matthew, *In the Grip of Minos. Confessional Discourse in Dante, Corneille, and Racine*, Columbus, Ohio State University Press, 1994.
- VIART, Dominique, « Mémoires du récit », dans *Écritures contemporaines 1*, Paris & Caen, Lettres Modernes Minard/ La Revue des Lettres Modernes, 1998.
- Œuvres de fiction**
- ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- ARCHAMBAULT, Gilles, *Un après-midi de septembre*, Montréal, Boréal, 1993.
- GIDE, André, *L'immoraliste*, Paris, Gallimard (Folio), 1972.
- O'NEIL, Huguette, *Belle-Moue*, Montréal, Trptyque, 1992.