

Quebrar el silencio: la enfermedad mental a través de la autoficción en *Rien ne s'oppose à la nuit*

Shattering the Silence: Mental Illness and Autofictional Writing in *Rien ne s'oppose à la nuit*

NEREA RODRÍGUEZ BARRIL
Universidade de Santiago de Compostela
nerea.rodriguez.barril@rai.usc.es

Résumé

Cet article explore la manière dont *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan utilise l'autofiction pour représenter et donner une visibilité à la maladie mentale. Marqué par des ruptures narratives, le texte aborde la dépression et le suicide en tant que thèmes et formes. S'appuyant sur la sociologie et la théorie de l'autofiction, cette étude montre comment la littérature peut rompre le silence autour d'expériences intimes liées à l'identité et à la famille.

Mots-clés

Autofiction, maladie mentale, Delphine de Vigan, silence, deuil.

Abstract

This article explores how Delphine de Vigan's *Rien ne s'oppose à la nuit* uses autofiction to represent and give visibility to mental illness. Marked by narrative ruptures, the text addresses depression and suicide as themes and forms. Drawing on sociology and autofiction theory, this study shows how literature can break the silence surrounding intimate experiences tied to identity and family.

Key-words

Autofiction, mental illness, Delphine de Vigan, silence, grief.

1. Introducción

Durante las últimas décadas, la autoficción se ha consolidado como un fenómeno central en la creación y en la crítica literarias en Francia¹. En 1993, Jacques Lecarme intentó sintetizar su complejidad al afirmar: “L’autofiction est d’abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l’intitulé générique indique qu’il s’agit d’un roman” (Lecarme, 1993: 227). No obstante, a pesar del creciente número de estudios dedicados a esta hibridación, el concepto de autoficción sigue siendo más próximo a un cajón de sastre que a un género delimitado con precisión. El debate continúa vigente: algunos la entienden como una variante de la escritura autobiográfica, mientras que otros subrayan su pertenencia al ámbito de la novela y de la ficción (Casas, 2012: 26). Muchas son las cuestiones que plantea la autoficción, pero entre ellas destacan especialmente el papel que desempeña en la construcción de la identidad, así como la libertad genérica que otorga al escritor para explorar los límites entre la verdad y la ficción. Este espacio ambiguo permite alejarse tanto del compromiso con la realidad como de la censura inherente a la autobiografía, ofreciéndole al autor la posibilidad de experimentar creativamente a partir de la vida personal y la ajena (Hubier, 2003: 125). Más allá del valor de esta hibridación, puede afirmarse que la autoficción se convierte en una forma idónea para el tratamiento más veraz de ciertas temáticas, en la medida en que estas adquieren un valor más realista. En este marco, la autoficción cobra un peso singular: al situarse en la encrucijada entre la realidad y la ficción, se convierte en una herramienta privilegiada para la exploración subjetiva del trauma, integrando la memoria y el proceso de reconstrucción personal. Desde esta dimensión, *Rien ne s’oppose à la nuit* (2011) de Delphine de Vigan representa un ejemplo clave. En esta obra, la autora narra la muerte voluntaria de su madre y transforma una experiencia íntima en un relato que oscila entre la necesidad de comprender, el imperativo de narrar y la lucha contra el silencio que envuelve al suicidio y a la enfermedad mental. Gracias al recurso autoficcional, Vigan ofrece una forma de afrontar la ausencia, pero también propone una vía para desestigmatizar el suicidio, al dar voz a quienes deben aprender a habitar el espacio de la pérdida. Su escritura nace de un deseo de comprensión que se rebela contra la resignación social ante estos hechos, en una época en la que el malestar suele verse desplazado o ignorado en lugar de enfrentarlo.

En este artículo se analizará, por tanto, la función de la autoficción como modo de visibilizar ciertas experiencias íntimas y silenciadas, en particular aquellas vinculadas con el sufrimiento psíquico. A través del estudio de *Rien ne s’oppose à la nuit*, se evaluará cómo la escritura autoficcional permite abordar la enfermedad mental y sus consecuencias, tanto desde una perspectiva temática como formal. Esta última se

¹ La autoficción se ha consolidado como un fenómeno central en la literatura francesa del siglo XXI, con obras como *L’Adversaire* (2000) de Emmanuel Carrère, *L’Inceste* (2000) de Christine Angot, *Garçon manqué* (2000) de Nina Bouraoui, o *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014) de Édouard Louis entre muchas otras.

manifestará igualmente en la propia estructura del texto, en sus vacilaciones, interrupciones y quiebres. El suicidio y la depresión funcionan aquí no solo como elementos del relato, sino como realidades que se encarnan en el lenguaje mismo. Para ello, se dialogará con diversas propuestas sociológicas en lo tocante a la temática y los entresijos de la enfermedad, acompañados de aportes teóricos desde la perspectiva del género autoficcional. Asimismo, para este mismo fin se considerará la teoría de la recepción de Wolfgang Iser, que permite iluminar el modo en que la obra interpela al lector y abre un espacio de interpretación y reconocimiento del dolor ajeno. La combinación de ambas dimensiones facilitará una exploración más profunda de la relación entre escritura, dolor y subjetividad.

2. La visibilización de la experiencia: el potencial autoficcional

Philippe Lejeune, en su célebre propuesta de *Le Pacte autobiographique* (1975) sostiene la existencia de un contrato entre el escritor y sus lectores, basado en dos exigencias fundamentales: en primer lugar, la identidad entre autor, narrador y personaje (Lejeune, 1996: 15); y, en segundo lugar, un “pacto referencial” que garantiza al lector una lectura anclada en la verdad (Lejeune, 1996: 36). No obstante, en una entrevista de 2004 con Manuel Alberca, Lejeune matiza esta idea al afirmar que el *pacto de ficción*, al estar vinculado con el *pacto de realidad*, otorga al lector una mayor libertad interpretativa, ya que desplaza la atención del autor hacia la historia misma:

El pacto de ficción nos deja mucho más libres, no tiene sentido preguntarnos si es verdadero o no, nuestra atención no está focalizada en el autor, sino en el texto y la historia, de la que podemos alimentar más libremente nuestro imaginario. (Alberca, 2004: 272)

Esta matización resulta relevante para el presente estudio porque relativiza la primacía del criterio autobiográfico clásico que residía en la coincidencia entre autor, narrador y personaje, y abre paso a una concepción en la que la experiencia narrada se mide por la forma en que se transmite y se recibe. Al desplazar el foco de la verdad factual hacia la dimensión estética y experimental, Lejeune anticipa la lógica de la autoficción contemporánea, en la que lo subjetivo y lo vivido se entrelazan con lo imaginario. Esta apertura hacia lo ficcional permite al escritor abordar sus experiencias desde la perspectiva íntima, pero sin comprometerse con una veracidad absoluta. En el contexto de la enfermedad mental y del estigma, esta forma híbrida de narrar ofrece una vía especialmente fértil para visibilizar el padecimiento. Gracias a la integración de elementos ficcionales, los autores pueden narrar su dolor sin someterse a la exigencia de una fidelidad literal, al mismo tiempo que legitiman la experiencia desde una vivencia auténtica. Con ello, se logra una desvinculación de los discursos oficiales e institucionales acerca del suicidio, de modo que la composición autoficcional habilita, en mayor o menor

medida, una forma de expresión del yo doliente que contribuye a dismantlar los estereotipos asociados a la enfermedad mental, al proponer en su lugar una mirada más compleja, pero también más humana y sensible.

Esta apertura inaugurada por Lejeune encuentra continuidad y desarrollo en los análisis sobre la autoficción más recientes. Según Isabelle Grell, quien sitúa la autoficción en el marco del postestructuralismo y de la nueva autobiografía, esta escritura constituye una metafiction del yo: ya no se trata simplemente de escribir sobre uno mismo, sino de producir una escritura de sí (Grell, 2014: 10-11). El ensayista Philippe Gasparini, por su parte, enfatiza la flexibilidad del género, señalando dicotomías fundamentales como sinceridad/veracidad o verificable/verosímil, así como la fragilidad de cualquier posición categórica ante la autoficción, por considerarla como un “*symbole affective [de l’auteur] qui est d’ordre intime, donc invérifiable*” (Gasparini, 2004: 50). Asimismo, el “*travail de scénarisation effectué par l’auteur*” (Gasparini, 2008: 70) permite desplegar y entrecruzar recuerdos, explorando la transformación del yo a partir del trauma y valorar la temporalidad de la experiencia.

Arnaud Schmitt, retomando parte de la perspectiva expuesta por Gasparini, destaca la dimensión ética de la autoficción. Aunque la narrativa se configure como ficción, la experiencia vivida delimita zonas de sensibilidad que condicionan la recepción: “*par l’expérience relatée, vendue comme ‘réelle’, ils bénéficient d’une intensité intersubjective accrue*” (Schmitt, 2010: s. p.). No obstante, esta dimensión ética se extiende a la representación de terceros. Así, la autoficción debe respetar la intimidad ajena, dando forma a la propia experiencia sin vulnerar la subjetividad del otro. Isabelle Grell coincide con esta perspectiva, señalando que la autoficción articula lo vivido con la construcción literaria del yo, generando un espacio donde lo personal se transforma en relato abierto a la interpretación del lector (Grell, 2016). De manera complementaria, Gasparini recuerda que “*les potentialités [de l’œuvre] sont actualisées par l’interprétation du récepteur*” (Gasparini, 2008: 10), por lo que la autoficción no ennoblece ni degrada al autor, sino que ratifica momentos de su vida, obligándole a reconocer la imposibilidad de reducir la experiencia exclusivamente al yo.

En este punto, la teoría de la recepción de Wolfgang Iser resulta esencial para completar la perspectiva autoficcional que se propone. Iser defiende que la obra literaria presenta dos polos: uno artístico, que reside en el texto, y otro estético, que pertenece al lector (Iser, 1997: 48). Esta dualidad implica que el significado de una composición literaria no está contenido de forma cerrada en el texto, sino que se actualiza a través de su lectura: el sentido emerge en el encuentro entre el mundo propuesto por el autor y la imaginación del lector. Es precisamente en esa interacción donde la autoficción despliega su potencial, al permitir que lo narrado – en el caso de la obra que nos ocupa, el trastorno bipolar, la depresión y, en último término, el suicidio – sea interpretado a partir de la subjetividad del lector. El aporte de Schmitt refuerza esta idea al señalar que la autoficción permite al autor ejercer un poder sobre la lectura y explorar el yo narrativo, pero requiere equilibrar libertad creativa y responsabilidad hacia la realidad, evitando la imposición de la propia experiencia: “*cette autorité du Je publiant [...] fait que l’autobiographie*

(l'autofiction loge à la même enseigne) a intérêt à clarifier son rapport au réel d'elle-même" (Schmitt, 2010: s. p.). Toda percepción se ve inevitablemente mediada por la experiencia personal. Por este motivo, la lectura de un relato autoficcional sobre el sufrimiento psíquico se convierte en un ejercicio de reflexión sobre el dolor y la fragilidad de la condición humana. En este sentido, Grell caracteriza este tipo de escritura como "l'inlassable réinvention de soi dans un jeu de miroirs, [...] où c'est le visage de l'autre qu'on retrouve toujours dans le sien" (Grell, 2016: s. p.), destacando que la autoficción recoge la experiencia del escritor y proyecta la presencia del lector en el proceso de construcción narrativa. Al ofrecer una materia flexible, la autoficción habilita un espacio en el que el lector puede comprender el dolor ajeno al mismo tiempo que entra en contacto con su propia vulnerabilidad, tal como señala Iser: "Le texte utilise, à l'aide de ses schémas, l'expérience vécue de son lecteur, mais il lui impose aussi ses conditions propres" (Iser, 1997: 260). Así, la autoficción construye un territorio literario en el que el lector puede proyectarse e identificarse con las emociones evocadas, ya sea por la cercanía con la experiencia narrada o bien la resonancia afectiva que esta despierta. En este sentido, la distinción propuesta por la autora Monique Plaza entre el testimonio de la enfermedad mental – que busca ser aceptado y creíble al alejarse de la patología – y la ficción literaria – que tiende a universalizar lo subjetivo – resulta especialmente útil (Plaza, 1986: 160). La autoficción, al desdibujar las fronteras entre ambos registros, permite negociar los límites entre lo patológico y lo normativo, cuestionando los criterios de legitimidad que rigen el discurso tradicional sobre la enfermedad mental. Asimismo, esta literatura guarda un potencial que podría calificarse de *terapéutico* para el escritor: al transformar la experiencia del sufrimiento en una estructura narrativa, lo conduce a un proceso de comprensión e interpretación del recuerdo que precede y acompaña a la escritura. Esta reconfiguración del trauma mediante la palabra escrita favorece la elaboración simbólica del dolor, y abre a su vez una vía de comunicación con el otro, restableciendo un vínculo previamente interrumpido.

En el caso de *Rien ne s'oppose à la nuit* (2011) de Delphine de Vigan, esta combinación teórico-literaria se hace evidente. La obra transforma la experiencia íntima de la muerte voluntaria de la madre y del duelo personal en un relato que dialoga con la sensibilidad del lector, visibilizando el sufrimiento psíquico. La escritura autoficcional permite afrontar la ausencia y restablecer un vínculo con el otro, mostrando cómo la intersección entre autoficción y teoría de la recepción contribuye a la comprensión del dolor humano y a la construcción de una experiencia compartida que desvela un sentimiento de fraternidad.

3. *Rien ne s'oppose à la nuit* (2011): el valor testimonial

Delphine de Vigan se ha consolidado como una de las autoras más relevantes del panorama literario francés contemporáneo, protagonizando un notable fenómeno editorial en la última década. Escritora y guionista, su obra se caracteriza por una aguda

sensibilidad psicológica y por la exploración profunda de las relaciones humanas, la memoria, la enfermedad mental y la forma de afrontar la adversidad². En 2011 publica *Rien ne s'oppose à la nuit*, donde reconstruye la historia de su madre y el combate que esta libra contra el aislamiento, el trastorno bipolar y la depresión, hasta su muerte por suicidio. Este relato se erige como una reflexión penetrante sobre la memoria, el silencio y el sufrimiento heredado que atraviesa varias generaciones. En relación con los límites entre realidad y ficción que plantea la autoficción, Vigan concede unas declaraciones en una entrevista de 2016 muy reveladoras para comprender la originalidad y el valor de su obra:

Creo firmemente que no hay fronteras. A menudo hablamos de pura ficción como si eso pudiera ser así, porque la ficción siempre queda impregnada de las cosas que hemos sentido y vivido. La memoria misma es una fábrica de ficción (...) La literatura juega constantemente con esas cosas. Afirma una especie de verdad que surge de la subjetividad, es una suerte de reinvención que es más cierta que lo real y que permite aceptar otra forma de verdad. (Hevia, 2016: s. p.)

La posición de Vigan comulga de este modo con la opinión del sociólogo Vincent de Gaulejac para quien incluso los géneros que se presentan como menos ficcionales deben ser entendidos a través de la ficción: “Tout discours qu’il soit écrit ou oral est une reconstruction et en ce sens, il ne peut être identifié au réel” (Gaulejac, 1991: 22). Así, la relación entre lo real y lo ficcional en la autoficción se configura como un espacio de libertad absoluta donde el sujeto puede reescribir su historia personal. Este ejercicio de poder narrativo se manifiesta desde las primeras páginas en *Rien ne s'oppose à la nuit* con un gesto literario contundente: Vigan abre la obra con una afirmación directa y sin eufemismos, reproduciendo las palabras que dirigió a sus hijos para anunciarles la muerte de su abuela: “Grand-mère est morte” y, más adelante, ante las preguntas de su hijo, añade “Elle a choisi de s’endormir”. Sin embargo, se enfrenta a la necesidad de ser honesta y admitir la realidad tras la observación de su hijo:

Quelques semaines plus tard, mon fils me rappelait à l’ordre: un chat s’appelait un chat. Grand-mère s’était suicidée, oui, foutue en l’air, elle avait baissé le rideau, déclaré forfait, lâché l’affaire, elle avait dit stop, basta, terminado, et elle avait de bonnes raisons d’en arriver là. (Vigan, 2011: 16)

La elección de palabras configura desde la primera página una voluntad estética y ética de mirar el sufrimiento de frente, rechazando los filtros y reflejando la dificultad de aceptar y hablar abiertamente de este tipo de muerte desde la propia experiencia.

² Vigan publica *Jours sans faim* (2005), una obra autoficcional donde aborda el sufrimiento y las luchas internas de una joven afectada por trastornos alimentarios, y *No et moi* (2007), en la que explora la amistad en el contexto de la soledad y la marginalidad. Por su parte, *Les Gratitude* (2019) reflexiona sobre la gratitud y el proceso de despedida, centrándose en los vínculos afectivos y la identidad.

Vigan abre la obra presentando la figura de su madre Lucile. Desde el comienzo, la escritora se propone descifrar las razones detrás del sufrimiento materno, para también poder liberarse a sí misma de dicha herencia: “Que cherchais-je au fond si ce n’était approcher la douleur de ma mère, en explorer le contour, les replis secrets, l’ombre portée?” (Vigan, 2011: 47). A través de una búsqueda que dura dos años, Vigan intenta comprender a su madre y desentrañar los motivos de su destino, haciéndole preguntas a sus familiares y amigos cercanos de Lucile, a modo de una investigación policial. No obstante, esta labor se verá obstaculizada por un constante silencio que, pese a intentar romper, se impone y dificulta la intención inicial de captar el origen del sufrimiento. Ante esta urgencia, el relato se ve marcado por el sentido de melancolía y tristeza que rodearon la vida de Lucile para componer una visión coherente con la personalidad materna. Así la condensa Vigan:

Lucile, d’un regard, dissuadait le corps à corps. Lucile était un rempart de silence au milieu du bruit. À cause de cet air triste qu’on devinait sur son visage, Barthélemy la surnommait Blue, ou bien, les jours de grande mélancolie, Blue, Blue. (Vigan, 2011: 72)

Lucile se presenta como una figura que irradia tristeza, generando en quienes la rodeaban una sensación de distancia emocional. Su vida no fue fácil; Vigan recoge temas dolorosos como la violación y el abuso por parte del padre, situaciones que Lucile padeció durante su infancia y que se convirtieron en parte del caos interno que pudo haber propiciado su trastorno bipolar (Vigan, 2011: 187). La tristeza de Lucile, profunda y esquiva, puede entenderse como un síntoma del silencio estructural que atraviesa la familia: un silencio denso, lleno de secretos y heridas. Este mutismo opera en un doble plano en la obra de Vigan: por un lado, a nivel temático, se manifiesta en la imposibilidad de Lucile de hablar abiertamente de lo vivido y las consecuencias del silencio a su alrededor; por otro, a nivel formal, se inscribe en la propia estructura fragmentada del texto. A través de la investigación familiar, la autora descubre que para sus allegados hablar del pasado representaba una forma de incomodidad y, en ocasiones, una amenaza, de modo que resultaba preferible olvidar en lugar de enfrentarse a la realidad³:

Ma famille incarne ce que la joie a de plus bruyant, de plus spectaculaire, l’écho incessant des morts, et le retentissement du désastre. Aujourd’hui je sais aussi qu’elle illustre, comme tant d’autres familles, le pouvoir de destruction du verbe, et celui du silence. (Vigan, 2011: 47-48)

³ Vigan se enfrenta a este silencio en sus entrevistas familiares. Un ejemplo será con su tía Lisbeth, de quien dice: “Il y a quelques années, Lisbeth a décidé de *jeter tous les mauvais souvenirs*. C’est dans cette posture, c’est-à-dire délestée du pire, que Lisbeth a passé plusieurs heures à me raconter l’histoire de notre famille” (Vigan, 2011: 82). Este gesto, que revela una actitud de rechazo y supresión de lo traumático, contrasta notablemente con el impulso de Vigan de rescatar, a través de la escritura, incluso lo doloroso y lo ambiguo.

El duelo y el sufrimiento en el entorno familiar fue tradicionalmente gestionado mediante el rechazo y la omisión, cuestiones que intensificaron la carga emocional de Lucile en su intento por comprender. Por este motivo, el silencio, además de ser el objeto que la escritura trata de desentrañar para aportar luz a la vida materna, acaba convirtiéndose en el motor de la creación literaria en sí misma con el fin de salvar los vestigios de una existencia condenada al olvido.

3.1. La fragmentación temática: el silencio y la desintegración identitaria

El suicidio de Lucile no puede ser comprendido únicamente desde una perspectiva clínica. Si bien su diagnóstico bipolar y los frecuentes ingresos psiquiátricos lo sitúan en el ámbito de la patología mental, sería un error reducir exclusivamente el sufrimiento al ámbito de lo médico. El sociólogo Émile Durkheim señalaba en 1897 que el suicidio, aunque pueda presentar raíces individuales o patológicas, es ante todo un fenómeno social: “le suicide varie en raison inverse du degré d’intégration des groupes sociaux dont fait partie l’individu” (Durkheim, 1897: 223). Entre los factores más determinantes, identificaba la pérdida de cohesión social, el debilitamiento de los vínculos afectivos y el aislamiento progresivo del individuo. En el caso de Lucile, estos elementos aparecen en la infancia: una figura materna inestable, la negligencia familiar, la exposición temprana a la muerte y la soledad emocional como único recurso para lidiar con la pérdida. Vigan aborda el gesto último de su madre como el desenlace de una trayectoria vital marcada por fracturas múltiples, en la que la muerte tuvo un impacto determinante en la formación de su identidad desde la infancia:

La possibilité de la mort (ou plutôt la conscience que la mort pouvait surgir à n’importe quel moment) entra dans la vie de Lucile au cours de l’été 1954, à la veille de ses huit ans. Désormais, l’idée de la mort ferait partie de Lucile, une faille, ou plutôt une empreinte, indélébile. (Vigan, 2011: 32)

El fallecimiento de varios de sus hermanos en la infancia, el abuso sufrido por parte de su padre, el silencio de su familia –y con ello, la invisibilización de un dolor profundo–, así como la aparición del cáncer y el miedo al deterioro físico, determinaron un encierro progresivo que terminaría por ser definitivo:

Lucile est devenue cette femme fragile, d’une beauté singulière, drôle, silencieuse, souvent subversive, qui longtemps s’est tenue au bord du gouffre sans jamais le quitter tout à fait des yeux, cette femme admirée, désirée, qui suscite les passions, cette femme meurtrie, blessée, humiliée, qui perdit tout en une journée et fit plusieurs séjours en hôpital psychiatrique, cette femme inconsolable, coupable à perpétuité, murée dans sa solitude. (Vigan, 2011: 90)

En su ensayo *Soleil noir* (1987), la filósofa búlgara Julia Kristeva define la melancolía – o el estado depresivo – como una forma particular de sufrimiento donde la

pérdida no logra simbolizarse ni elaborarse por completo. De este modo, considera la depresión como una forma de defensa frente al despedazamiento psíquico, una estrategia para mantener la cohesión del yo a través de la tristeza. La melancolía se convierte en una estructura de significación atravesada por la pérdida.

Desde su adolescencia, Lucile era percibida por quienes la rodean como una figura cerrada en su silencio, inexpresiva: “ce mélange de beauté et d’absence, cette façon qu’elle avait de soutenir le regard, perdue dans ses pensées” (Vigan, 2011: 17). Esta imagen condensa el aislamiento descrito por Kristeva como una defensa frente al desmoronamiento del yo: “la tristesse reconstitue une cohésion affective du moi qui réintègre son unité dans l’enveloppe de l’affect” (Kristeva, 1987: 29). Lucile encarna su dolor, pero no lo articula: su lenguaje no lo comunica, pero su cuerpo y su actitud lo expresan. Su mutismo se convierte en un mecanismo de defensa, provocando un aislamiento con consecuencias devastadoras. Kristeva señala que el lenguaje del melancólico está marcado por una musicalidad monótona, por frases repetitivas y fragmentadas, a menudo vacías de sentido:

[...] lorsque cette musicalité frugale s’épuise à son tour, ou simplement ne réussit pas à s’installer à force de silence, le mélancolique semble suspendre avec la profération toute idéation, sombrant dans le blanc de l’asymbolie ou dans le trop-plein d’un chaos idéatoire inordonnable. (Kristeva, 1987: 45)

Esta descripción se ajusta a Lucile como una mujer cuya subjetividad se va descomponiendo hasta casi desaparecer. Es alguien que habita la fractura y que, incapaz de nombrar su malestar, se desliza hacia el silencio total. La incapacidad del lenguaje es palpable: su dolor no encuentra espacio. Ni siquiera cuando escribe una carta detallando el abuso sufrido por su padre —que nadie responderá—, lo que será un símbolo del colapso de los vínculos familiares y el reflejo de la indiferencia de un entorno que no atiende al dolor: “La nuit je ne dors pas, je suis traquée. Forrest dort en haut. Je vais pisser, mon père me guettait, il me donne un somnifère et m’entraîne dans son lit. Il m’a violée pendant mon sommeil, j’avais seize ans, je l’ai dit” (Vigan, 2011: 237).

La tristeza en la que reside Lucile representa más que un estado pasajero: se trata de una melancolía arraigada, donde el duelo no logra resolverse porque no se nombra. Este sufrimiento psíquico encierra, muchas veces, una predisposición a la desesperación que tiene una dimensión simbólica fundamental (Kristeva, 1987: 33). El duelo en Lucile no se elabora porque no hay posibilidad de transponer la pérdida en palabras: “La mélancolie s’achève alors dans l’asymbolie, la perte de sens: si je ne suis plus capable de traduire ou de métaphoriser, je me tais et je meurs” (Kristeva, 1987: 54). Esta asfixia simbólica atraviesa toda la trayectoria de Lucile, quien intenta escribir, ordenar sus emociones, comunicarse con sus hijas y su familia como una forma de recuperar el control sobre su vida. Sin embargo, acabará encontrando incluso en esa práctica una fuente de malestar. Así lo reflejan sus textos: “Je dis à Delphine que j’écris depuis quelques jours. Je me sens coupable, elle me trouve bizarre. [...] Mon écriture, si elle dure, ne peut être

qu'un immense malaise. Je renonce à la vie, je me couche pour mourir" (Vigan, 2011: 236-237). La escritura, en lugar de ser un espacio de sanación, se revela como una actividad donde el dolor se condensa. Es precisamente esta imposibilidad de reconstrucción la que se percibe en el tono de su nota de suicidio, dirigida a sus hijas y en la que se entrecruzan la serenidad de una decisión ampliamente meditada y la conciencia del dolor que esta provocará:

Je suis très fatiguée. Ma vie est difficile et ne peut que se détériorer. Depuis que j'ai pris cette décision je me sens sereine même si je redoute le passage. [...] Je sais bien que ça va vous faire de la peine mais c'est inéluctable à plus ou moins de temps et je préfère mourir Vivante. (Vigan, 2011: 220)

Este último gesto aparece como una tentativa desesperada de reapropiarse de su propia existencia ante una vida que percibe cada vez más inhabitable. Vigan no trata el suicidio como un gesto impulsivo, sino como una culminación del largo proceso de asfixia simbólica en el que se encontraba su madre, donde el lenguaje fracasa, la comunicación se rompe y el silencio termina por imponerse.

3.2. Entre la ruptura y el lazo: la herencia afectiva en el recuerdo filial

En el contexto de la literatura francesa contemporánea, *Rien ne s'oppose à la nuit* se inserta en una forma narrativa que Dominique Viart ha conceptualizado como *récit de filiation*⁴. Este tipo de relato responde a una urgencia literaria, pero también íntima: la necesidad de conferir sentido a la historia familiar, especialmente a las zonas olvidadas de esta filiación, reescribiendo desde el presente una herencia que se transmite, en ocasiones, como trauma o silencio. La originalidad de este tipo de relato, en comparación con la autobiografía clásica, radica, como señala Viart, en que no parte de un yo lineal y cronológico, sino de una investigación sobre la ascendencia (Viart, 2009: 96), una acción que coincide con la forma inicial de componer la obra en Vigan:

Alors j'ai demandé à ses frères et sœurs de me parler d'elle, de me raconter. Je les ai enregistrés, eux et d'autres, qui avaient connu Lucile et la famille joyeuse et dévastée qui est la nôtre. J'ai stocké des heures de paroles numériques sur mon ordinateur, des heures chargées de souvenirs, de silences, de larmes et de soupirs, de rires et de confidences. (Vigan, 2011: 19)

Esta definición matizada del relato familiar encuentra un reflejo temprano en la reflexión de Germaine de Staël, para quien "L'histoire de chacun est, [...] un roman assez semblable à ceux qu'on imprime, et les souvenirs personnels tiennent souvent à cet égard

⁴ Dominique Viart expone su concepto de *récit de filiation* a lo largo de diversas obras, entre las que se incluyen *Filiations littéraires* (1999), *Récits de filiation* (2005), *Le silence des pères au principe du récit de filiation* (2009) y *Le récit de filiation. Éthique de la restitution contre devoir de mémoire dans la littérature contemporaine* (2011).

lieu d'invention" (Staël, 2019: 41). En este sentido, la literatura se convierte en una herramienta crítica desde la que cuestionar las construcciones tradicionales de la identidad femenina. La figura materna abandona la esfera privada y se convierte en un eje fundamental del yo, ya que la escritura no solo reconstruye la memoria, sino que también reinterpreta lo que fue vivido, adoptando una perspectiva que tiende hacia lo colectivo.

La socióloga Nathalie Heinich, en *États de femme* (1996), señala que esta experiencia de filiación materna se sitúa en el centro de la identidad de las mujeres. Esta perspectiva resulta pertinente en el caso de *Rien ne s'oppose à la nuit*, donde la autora señala: "La douleur de Lucile a fait partie de notre enfance et plus tard de notre vie d'adulte, la douleur de Lucile sans doute nous constitue, ma sœur et moi" (Vigan, 2011: 47). Heinich subraya que la construcción del yo femenino está marcada por una exigencia doble y contradictoria: "Celle de s'assimiler à tel modèle de femme tout en se démarquant des autres, voire en se démarquant de ce modèle même" (Heinich, 1996: 340). La ambivalencia entre asimilación y diferenciación constituye el motor de la escritura en Vigan. Lucile aparece como una figura marcada por una tensión afectiva constante. Por un lado, la autora manifiesta distanciamiento y rechazo hacia ciertos rasgos de su madre que condicionaron dolorosamente su infancia y adolescencia: "À partir de l'âge de quatorze ans, ne pas ressembler à ma mère a constitué pour moi une préoccupation majeure, un objectif prioritaire" (Vigan, 2011: 368-369). Por otro, reconoce cualidades admirables que se resisten al olvido: "J'ai pensé que je ne devais rien oublier de son humour à froid, fantasmatique, et de sa singulière aptitude à la fantaisie" (Vigan, 2011: 18).

Esta tensión entre distancia y homenaje vertebró la narrativa de Vigan y constituye una característica inherente al relato autoficcional femenino, donde el acto de escribir se convierte en una forma de reconciliación con la memoria materna y la identidad propia. Tal como señala la autora Lori Saint-Martin, "le rapport mère-fille est souvent à la base de la venue de la protagoniste à l'écriture: c'est pour la mère ou contre elle, pour lui échapper ou encore pour la retrouver ou la venger, que la fille écrit" (Saint-Martin, 1999: 16). Este cambio de perspectiva aparece plasmado por Vigan:

Je ne sais plus à quel moment j'ai capitulé, peut-être le jour où j'ai compris combien 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. (Vigan, 2011: 18-19)

Se produce así una evolución en la escritora en la forma de gestionar la ausencia y que resulta fundamental para comprender el proceso de reconciliación con su pasado mediante la palabra escrita. Vigan parece ceder en la explicación de la historia de su madre para restituírle su dignidad, concordando con la función esencial del relato de filiación, que como lo expresa Viart, consiste en "restituer l'honneur d'un parent, lui conférer une légitimité perdue" (Viart, 2011: 210). Esta oscilación entre rechazo y admiración refleja

el proceso de duelo, en el que la escritura termina funcionando como medio para poder avanzar.

Vigan refleja la tendencia a cuestionar su pasado: “J’en viens toujours à cette trace indélébile que l’enfance laisse en chacun de nous” (Vigan, 2018: s. p.). En este contexto, la construcción y la interpretación de la identidad personal pasa, por tanto, por revisar esta herencia, asumiéndola o rechazándola en mayor o menor medida. El relato de Vigan adquiere así una dimensión catártica y performativa: le permite llevar a cabo una reconstrucción identitaria que busca comprenderse a sí misma sin negar su herencia, pero sin dejarse determinar por ella. La escritura se convierte entonces en un espacio de resistencia, donde la autora es consciente del peligro de reproducir los patrones familiares:

Je ne me suis jamais vraiment intéressée à la psychogénéalogie ni aux phénomènes de répétition transmis d’une génération à une autre qui passionnent certains de mes amis. 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. (Vigan, 2011: 259-269)

Este vínculo materno termina estructurando la escritura, al mismo tiempo que representa una forma de imponerse sobre un destino fatídico. Como subraya Mercédès Baillargeon, el proceso artístico permite tener control sobre el trauma “en se créant une nouvelle identité qui [...] permet de renégocier les effets dévastateurs de son histoire familiale” (Baillargeon, 2014: 81). La narración deja entonces de ser únicamente un relato de lo vivido, para convertirse en un acto de creación de sí mismo, un gesto que anticipa el giro hacia el siguiente punto del presente análisis, la escritura como forma de resistencia y reconfiguración del yo.

3.3. La fragmentación formal: el relato desde la herida

La complejidad del personaje de Lucile y de su historia solo puede emerger de una escritura que reconozca sus limitaciones y refleje la fragmentación de su vida con sus silencios. La estructura de la novela muestra el deseo de reconfigurar la memoria fragmentada. En este proceso, Vigan se inscribe en la perspectiva barthesiana del duelo con relación a la palabra: “le langage se retourne, s’enfouit et disparaît, laissant à nu ce qu’il dit” (Barthes, 2003: 113). La tensión entre la necesidad de decir y el temor de distorsionar lo vivido es constante. Sin embargo, al igual que Barthes, Vigan elige la escritura como la única forma posible para preservar el vínculo con los ausentes, no desde la idealización, sino desde una honestidad narrativa profundamente conmovedora.

El duelo y la enfermedad no pueden ser apprehendidos mediante una narración convencional y lineal. En este contexto, la fragmentación formal en la obra de Vigan trasciende la innovación estilística y se convierte en una necesidad emocional frente a un material vivo. Gracias a esta libertad formal, la narradora ilustra la dificultad de lidiar con los vacíos emocionales provocados por el sufrimiento familiar. Los saltos temporales, las

brechas en la memoria y las repeticiones son una manifestación de la dificultad de abordar el pasado de manera lineal cuando se está inmerso en el duelo. El tiempo de la narración se quiebra con frecuencia debido a parálisis narrativas que reflejan la incapacidad de la narradora para plasmar una realidad cerrada, al igual que la discontinuidad de su proceso emocional tras la pérdida de su madre.

A su vez, se presenta de forma recurrente una *mise en abyme*, una escritura que se refleja a sí misma y se cuestiona de manera reiterada, interrumpiendo el avance de la narración. El empeño de Vigan por narrar el sufrimiento de Lucile convierte su escritura en una tarea exigente, pues cada palabra convoca voces y relatos que marcaron la vida de su madre. Como resultado, la escritora enfrenta una doble duda que atraviesa todo su proceso de escritura y que se traduce en el autocuestionamiento: por un lado, la legitimidad ética de escribir sobre su familia y, por otro, la pertinencia de escribir sobre la vida de su madre. En ambos casos, se revela la compleja tensión propia de la creación autoficcional, donde se cruzan la responsabilidad ética y la búsqueda de la verdad.

La decisión de entrevistar a los miembros de la familia buscaba la impersonalidad con la intención de evitar que su testimonio sobre la enfermedad se limitase a una interpretación sesgada por su propia visión. Sin embargo, esta elección la hace consciente de que está sometiendo a sus familiares a un proceso de exposición que podría resultar invasivo y doloroso. Así lo expresa en una entrevista, donde admite arrepentirse con posterioridad de la veracidad factual que contiene la obra:

Indefectiblemente los lectores solían hacerme dos preguntas. La primera es: “¿Todo es cierto?”, lo que provocó que muchos aspectos de mi vida privada y la de mi familia hoy corran libremente por internet. De haber escrito esta novela hoy, creo que desfiguraría mucho más esos datos. (Hevia, 2016: s. p.)

Esta confesión refleja la ambigüedad de la fidelidad con la realidad en la narrativa autoficcional, donde el riesgo de desbordar lo privado hacia lo público se convierte en una preocupación constante que puede paralizar el proceso de creación literaria⁵. La segunda duda se refiere al temor de traicionar la historia real. En un momento de la novela, la autora confiesa: “J’imaginai être capable de construire une histoire [...] Je croyais pouvoir inventer [...]. Au lieu de quoi je ne peux toucher à rien [...] terrorisée à l’idée de trahir l’histoire” (Vigan, 2011: 150-151). A medida que avanza el relato, la autora se ve atrapada en una historia que no puede modificar sin sentir que traiciona la vida de su madre. La escritura refleja así el miedo a desfigurarla y alterar su esencia:

Qu’avais-je imaginé? Que je pouvais raconter l’enfance de Lucile à travers une narration objective, omnisciente et toute-puissante? Qu’il me suffisait de puiser dans le matériau qui m’avait été confié et faire mon choix, autant dire mon *petit*

⁵ Esta encrucijada la plasmará en 2015 en su obra *D’après une histoire vraie* donde una escritora se enfrenta a la dificultad de escribir tras la publicación y el impacto mediático de su última novela. Este texto, ganador del Prix Renaudot y Goncourt des lycéens, ofrece una continuación de la historia presentada en *Rien ne s’oppose à la nuit*, donde la autora juega continuamente con los límites de ficción y de realidad.

marché? Mais de quel droit? Sans doute avais-je espéré que, de cette étrange matière, se dégagerait une vérité. Mais la vérité n'existait pas. Je n'avais que des morceaux épars et le fait même de les ordonner constituait déjà une fiction. (Vigan, 2011: 42)

Sin embargo, a pesar de esta vacilación, la narradora también reconoce la necesidad de superar sus miedos y lanzarse a escribir, asumiendo las consecuencias que esta acción podría acarrear:

Un matin je me suis levée et j'ai pensé qu'il fallait que j'écrive, dussé-je m'attacher à ma chaise, et que je continue de chercher, même dans la certitude de ne jamais trouver de réponse. Le livre, peut-être, ne serait d'autre que ça, le récit de cette quête, contiendrait en lui-même sa propre genèse, ses errances narratives, ses tentatives inachevées. Mais il serait cet élan, de moi vers elle, hésitant et inabouti. (Vigan, 2011: 48)

La escritura se presenta como una búsqueda de sentido y una reivindicación de la realidad de sufrimiento tras la pérdida y la enfermedad silenciada. Conforme se desarrolla la narración, se produce un cambio fundamental en la forma de escribir, de modo que es perceptible una transformación hacia la identidad propia. Si bien al principio la narradora se dedica a relatar la vida de su madre, desdibujando su propia existencia, pronto se hace evidente que Vigan no puede eludir su vínculo con la historia y la identidad de su madre. Así lo recoge en una entrevista concedida a *Le Monde* en 2011:

Je suis partie avec l'idée que je pouvais écrire ce livre à la troisième personne. Ce que je suis parvenue à faire dans la première partie. J'étais dans un fantasme de toute-puissance, mais celui-ci a vite été mis à l'épreuve lorsque j'ai abordé ce qui est certainement la blessure originelle de ma famille: la mort d'un enfant. Je me suis heurtée à différentes versions. Il me fallait en choisir une et m'en expliquer. J'ai beaucoup de mal à dire que je suis écrivain, alors me mettre en scène en tant que tel me paraissait d'une grande vanité, mais là, je n'avais pas le choix. Et puis en avançant, j'ai pris goût à cette seconde voix qui me permettait de faire part de mes doutes et de mes interrogations. (Rousseau, 2011: s. p.)

De este modo, la identidad de Vigan se entrelaza de manera inseparable de la existencia de su madre. Este proceso de inclusión de la perspectiva personal se manifiesta especialmente en la intertextualidad con otra obra de la autora, *Jours sans faim* (2001), en la que también aborda la relación con su madre y los efectos que sus actitudes tuvieron sobre ella⁶. Además, se recuperan e incluyen las tentativas de Lucile por escribir, ofreciéndole una forma de publicarse y alcanzar una trascendencia que no pudo tener en vida. Escribir sobre Lucile es también escribir sobre sí misma, creando un diálogo entre

⁶ El conflicto con la sensibilidad de su entorno representa una constante en la obra de la autora francesa, quien publica *Jours sans faim* bajo el *Lou Delvig* para no herir ni exponer a su familia (Guiou, 2013).

ambas identidades. Así, la historia de su madre se aborda como un testimonio, pero también como una experiencia de lo que significa ser hija de una mujer atormentada y que finalmente decide terminar con su vida. A través de *Rien ne s'oppose à la nuit*, Vigan consigue relatar la vida de su madre concediéndole una trascendencia literaria a su dolorosa historia y, al mismo tiempo, encontrar una forma de autoconocimiento y liberación personal: "J'écris ce livre parce que j'ai la force aujourd'hui de m'arrêter sur ce qui me traverse et parfois m'envahit, parce que je veux savoir ce que je transmets" (Vigan, 2011: 297-298).

4. La validación autoficcional en *Rien ne s'oppose à la nuit*

Según Iser, el blanco textual activa una participación del lector donde ocupa los espacios propuestos por el texto y actúa sobre ellos a través de un cambio de perspectiva: "Le blanc rend la structure dynamique dans la mesure où il marque certaines ouvertures qui ne peuvent être fermées que par le lecteur qui agit sur elle" (Iser, 1997: 351-352). En *Rien ne s'oppose à la nuit*, estos espacios reflejan las lagunas de la memoria y las zonas de incertidumbre afectiva que la narradora invita al lector a completar. En este contexto, resulta pertinente destacar el uso de la autoficción como una herramienta poderosa, particularmente en obras que exploran temas complejos como la enfermedad o el suicidio, basándose en experiencias vividas. Su fuerza radica en la capacidad de articular lo íntimo y lo literario, al permitir transformar una vivencia dolorosa en relato, sin perder su dimensión testimonial aun cuando la comparte con el lector, abriendo un nuevo espacio de interpretación y empatía. De este modo, los mecanismos narrativos estructuran el relato y permiten que el lector participe en esta subjetividad herida. La fragmentación narrativa, la alternancia de voces y la intertextualidad permiten plasmar fielmente el proceso interno de la narradora: a medida que escribe, su sensibilidad cambia, transformando también su historia.

El trabajo de Delphine de Vigan representa una lucha por visibilizar la experiencia de la enfermedad; la muerte materna trasciende lo individual para convertirse en una cuestión existencial que exige y reivindica la importancia de devolver a las voces silenciadas el espacio que les corresponde. La autoficción, en este sentido, coloca al autor en una posición de testigo, tal como lo plantea Arthur W. Frank en *The Wounded Storyteller: Body, Illness & Ethics*: "In stories, the teller not only recovers her voice; she becomes a witness to the conditions that rob others of their voices. When any person recovers his voice, many people begin to speak through that story" (Frank, 2013: XX-XXI). Al recuperar la voz de Lucile y al dar forma a la suya propia, Delphine de Vigan construye un espacio de reconocimiento y apertura donde pueden emerger otros testimonios similares, hasta entonces silenciados por el dolor y el tabú. En este proceso de apropiación, la autoficción se convierte en una herramienta para emanciparse frente a las etiquetas impuestas por la sociedad, permitiendo reivindicar una voz personal que rehúsa definirse por condiciones externas como diagnósticos o roles heredados. La

escritura vivencial de la autoficción se transforma así en un acto de resistencia, en un gesto de visibilización y de comprensión. Vigan no escribe para cerrar una herida, sino para asumirla, para comprenderla y ofrecérsela a los demás:

Aujourd'hui, je ne cherche plus, je m'en tiens à la lettre que Lucile a laissée. J'entends Lucile comme elle aimait qu'on l'entende: au pied de la lettre. Elle savait et sentait que la maladie finirait par l'emporter, elle souffrait, elle était fatiguée. Les combats qu'elle avait menés tout au long de sa vie ne lui avaient pas laissé la force de mener celui-là. [...] Lucile est morte comme elle le souhaitait: *vivante*. Aujourd'hui, je suis capable d'admirer son courage. (Vigan, 2011: 437)

En este acto de escritura que conjuga valentía y vulnerabilidad, Vigan reconstruye la figura materna y reivindica el poder de la literatura, capaz de convertir el dolor en un puente hacia la presencia, el recuerdo y la identidad, incluso en medio de la ausencia de la pérdida.

5. Conclusión

La escritura autoficcional en *Rien ne s'oppose à la nuit* actúa como un proceso íntimo de elaboración del duelo, convirtiéndose en una forma de resistencia frente al silencio impuesto por el estigma de la enfermedad mental. Mientras da voz a quienes sufren de depresiones o enfrentan el suicidio de un ser querido, también abre un diálogo colectivo, convirtiendo el dolor en reconocimiento y en solidaridad. Delphine de Vigan, a través de la fragmentación temática inherente a la pérdida y su reflejo en la estructura formal de la obra, expone un proceso sin necesidad de ofrecer respuestas ni resolver el misterio que envuelve a la madre. La escritura funciona como una herramienta crítica y catártica que permite reinterpretar el pasado, restituir la dignidad de una figura materna ambivalente y, al mismo tiempo, reconstruir la identidad personal.

En este punto, la teoría de la recepción de Wolfgang Iser profundiza el enfoque autoficcional al mostrar que el sentido del texto no se limita únicamente a aquello que el autor transmite, sino que se actualiza en el acto de la lectura. La representación del dolor y de la fragilidad psíquica adquiere relevancia en la medida en que interpela la experiencia del lector, quien se convierte en partícipe activo de la construcción de significado. Así, la autoficción no solo habilita un espacio de expresión del yo doliente, sino que, en su encuentro con el lector, promueve la empatía, cuestiona los discursos normativos sobre la enfermedad y favorece una reflexión sobre la vulnerabilidad humana. Al entrelazar lo íntimo y lo literario, la autoficción revela la capacidad de plasmar una verdad emocional compleja gracias a su libertad para trascender los límites tradicionales de la literatura.

Referencias bibliográficas

ALBERCA, Manuel. 2004. "Entrevista con Philippe Lejeune" in *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 649-650, 271-278.

BAETENS, Jan & Dominique VIART (dirs.). 1999. *États du roman contemporain* in *La Revue des lettres modernes*, serie "Écritures contemporaines", nº 2.

BAILLARGEON, Mercédès. 2014. *Esthétique et politique dans l'autofiction des femmes contemporaines*. Tesis Doctoral, Universidad de Carolina del Norte.

BARTHES, Roland. 2003. *Préparation du roman I et II – Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Paris, Seuil (col. Traces écrites).

BURGELIN, Claude, Isabelle GRELL & Roger-Yves ROCHE (dirs.). 2010. *Autofiction(s)*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon: <<https://doi.org/10.4000/books.pul.3546>> [17/09/2025].

CASAS, Ana (dir.). 2012. *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid, Arco/Libros (col. Bibliotheca Philologica).

CHELEBOURG, Christian, David MARTENS & Myriam WATTHEE-DELMOTTE (dirs.). 2011. *Héritage, Filiation, Transmission. Configurations littéraires (XVIIIe-XXIe siècles)*. Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain.

DOUBROVSKY, Serge, Jacques LECARME & Philippe LEJEUNE (eds.). 1993. *Autofictions et Cie (Actes du colloque de Nanterre, 1992)* in *Cahiers du RITM*, nº 6.

DURKHEIM, Émile. 1897. *Le Suicide, étude de sociologie*. Paris, Félix Alcan.

FRANK, Arthur W. 2013. *The Wounded Storyteller: Body, Illness & Ethics*. Chicago, The University of Chicago Press.

GASPARINI, Philippe. 2004. *Est-il Je?* Paris, Seuil.

GASPARINI, Philippe. 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil.

GAUJELAC, Vincent de. 1991 [1987]. *La névrosse de classe*. Paris, Hommes & Groupes éditeurs, 2ª ed.

GENON, Arnaud, & Isabelle GRELL (dirs.). 2016. *Lisières de l'autofiction*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon: <<https://doi.org/10.4000/books.pul.31403>> [18/09/2025].

GRELL, Isabelle. 2014. *L'Autofiction*. Paris, Armand Colin.

GRELL, Isabelle. 2016. "Introduction" in Genon, Arnaud & Isabelle Grell (eds.). *Lisières de l'autofiction*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, s. p.: <<https://doi.org/10.4000/books.pul.31403>> [18/09/2025].

GUIOU, Dominique. 2013. "Delphine de Vigan, des débuts sous pseudo" in *Le Figaro*, s. p.: <<https://www.lefigaro.fr/livres/2013/07/25/03005-20130725ARTFIG00423-delphine-de-vigan-des-debuts-sous-pseudo.php>> [12/03/2025].

HEINICH, Nathalie. 1996. *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris, Gallimard.

HEVIA, Elena. 2016. "Delphine de Vigan: 'El peor enemigo del escritor está en su interior'" in *El Periódico*, s. p.: <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20161018/entrevista-delphine-vigan-basada-hechos-reales-5467819>> [14/03/2025].

HUBIER, Sébastien. 2003. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris, Armand Colin.

ISER, Wolfgang. 1997 [1976]. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruselas, Mardaga, 2^a éd.

KRISTEVA, Julia. 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard.

LECARME, Jacques. 1993. "L'autofiction: un mauvais genre?" in Doubrovsky, Serge, Jacques Lecarme & Philippe Lejeune (eds.). *Autofictions et Cie (Actes du colloque de Nanterre, 1992), Cahiers du RITM*, nº 6, 227-249.

LEJEUNE, Philippe. 1996 [1975]. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil.

PLAZA, Monique. 1986. *Écriture et folie*. Paris, Presses universitaires de France.

ROUSSEAU, Christine. 2011. "Tout sur mon père, tout sur ma mère. Il s'agit de votre sixième roman à toutes deux..." in *Le Monde*, s. p.: <https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/08/18/tout-sur-mon-pere-tout-sur-ma-mere_1560764_3260.html> [01/04/2025].

SAINT-MARTIN, Lori. 1999. *Le nom de la mère: mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Québec, Édition Nota Bene (coll. Essais critiques).

SCHMITT, Arnaud. 2010. "De l'autonarration à la fiction du réel: les mobilités subjectives" in Burgelin, Claude, Isabelle Grell & Roger-Yves Roche (dirs.). *Autofiction(s)*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, s. p.: <<https://doi.org/10.4000/books.pul.3741>> [17/09/2025].

STAËL, Madame de. 2019 [1814]. *De l'Allemagne*, t. II. Paris, Flammarion.

VIART, Dominique. 1999. "Filiations littéraires" in Baetens, Jan & Dominique Viart (eds.). *États du roman contemporain* in *La Revue des lettres modernes*, série "Écritures contemporaines", nº 2, 115-139.

VIART, Dominique. 2005. "Récits de filiation" in Viart, Dominique & Bruno Vercier (éds.). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris, Bordas, 76-98.

VIART, Dominique & Bruno VERCIER (dirs.). 2005. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris, Bordas.

VIART, Dominique. 2009. "Le silence des pères au principe du 'récit de filiation'" in *Études françaises*, vol. 45, nº 3, 95-112.

VIART, Dominique. 2011. "Le récit de filiation. 'Éthique de la restitution' dans la littérature contemporaine" in Chelebourg, Christian, David Martens & Myriam Watthee-Delmotte (dirs.). *Héritage, Filiation, Transmission. Configurations littéraires (XVIIIe-XXIe siècles)*. Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 199-212.

VIGAN, Delphine de. 2011. *Rien ne s'oppose à la nuit*. Paris, JC Lattès.

VIGAN, Delphine de. 2017 [2015]. *D'après une histoire vraie*. Paris, Le Livre de Poche.

VIGAN, Delphine de. 2018. "Raconter ce qu'est l'adolescence aujourd'hui" in *Europe 1*, s. p.: <<https://www.europe1.fr/culture/delphine-de-vigan-raconter-ce-quest-ladolescence-aujourd'hui-3562352>> [11/04/2025].

VIGAN, Delphine de. 2023 [2001]. *Jours sans faim*. Paris, Folio