

La littérature migrante est-elle soluble dans l'autofiction ?

Hélène Amrit

Université de Limoges

Toute ma vie [...] j'ai essayé que cesse le jeu que je me joue et que je joue, afin que, si homme il y a, celui-ci devienne non plus spectateur et acteur, mais le lieu de la tragédie [...]. Aujourd'hui je m'échine à demander aux autres qu'ils m'aident à ne plus jouer.

Gaston Miron

Les romans de Réjean Ducharme sont des romans écrits à la première personne. Même si les narrateurs de ses premiers romans publiés sont des fillettes — Bérénice dans *L'Avalée des*

avalés (1966) ou encore *Asie Azote* dans *L'Océantume* (1968) —, par la suite, Réjean Ducharme écrira des romans avec des narrateurs masculins. Ces narrateurs n'ayant pas le même nom que l'auteur, et l'écrivain étant un homme très discret, la critique n'a jamais abordé son œuvre sous l'angle de l'autofiction. Toutefois, le milieu intellectuel québécois est un petit monde et des faits ou des personnes sont reconnaissables dans certains de ses romans. À la publication de *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis (2002), j'ai mis en évidence les liens que recèle cette œuvre avec celle de Réjean Ducharme (Amrit, 2010). En effet, dans ce roman, le personnage de l'auteur, Laflamme, est un sosie de Ducharme, et la narratrice, Antigone Totenwald, est une représentation possible des narratrices enfants de Réjean Ducharme devenues femmes. Néanmoins, je restais interdite lorsqu'une collègue québécoise me dit ne pas avoir perçu ces liens, car elle connaissait la vie de Catherine Mavrikakis. J'avais abordé l'œuvre comme une fiction et je découvrais que des éléments biographiques tenaient une place si prégnante qu'ils pouvaient occulter certains liens littéraires. Le biographique s'invitait progressivement dans mes recherches. C'est avec l'étude de *La Québécoise*, de Régine Robin (Amrit, 2014), que s'impose alors une réflexion sur l'autofiction et la littérature québécoise. Cette étude repose sur les œuvres précédemment nommées. En effet, ces romans interrogent à leur façon les termes d'autofiction et de littérature migrante.

Aux frontières de l'appartenance

Autant *La Québécoise* appartient bien à la littérature migrante — ce roman est considéré comme le premier ouvrage de la

littérature migrante —, autant *Ça va aller* peut faire sourciller à juste titre. Il faut préciser que le terme de littérature migrante fait encore débat. En effet, comment circonscrire et décider des œuvres qui en relèvent? Cet embarras est déjà une première analogie avec l'autofiction, dont le corpus, lui aussi, n'est pas clairement établi. Ces corpus se modifient en fonction des acceptions données aux termes de *migrante* et d'*autofiction*. Si ces œuvres sont requises pour cette étude, c'est justement parce qu'elles sont aux frontières de ces notions et les interrogent. En outre, la question de savoir si la littérature migrante est soluble dans l'autofiction est légitime, puisque Régine Robin, pionnière de la littérature migrante, s'en réclame et intervient dorénavant dans la critique universitaire comme auteur d'autofictions. Par ailleurs, la littérature migrante, qui relate souvent le vécu de l'installation dans un autre pays, utilise fréquemment des éléments d'appartenance de l'autofiction tels que l'homonymat et l'intégration d'anecdotes biographiques.

Nous verrons dans un premier temps comment le roman *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis, pouvant être appréhendé comme la parodie d'une autofiction *in progress*, se joue de l'autofiction avec une Antigone comme personnage principal qui tente d'évincer l'auteur et de s'émanciper de toute lignée littéraire. Puis, dans un second temps, nous aborderons le roman *La Québécoise* de Régine Robin qui, tout en étant l'œuvre pionnière de la littérature migrante, peut être perçu, lui aussi, comme une autofiction en train de se construire. Ce roman dénonce les mensonges du réalisme à propos du protagoniste, légitimant ainsi le recours à l'homonymat. Par ailleurs, sa façon d'appréhender la description des vues panoramiques entérine sa volonté de rupture avec ce courant. Enfin, il révèle les limites

des libertés ainsi acquises avec l'entrée en scène du lecteur. Et pour finir, si ces analyses tendent à montrer que la littérature migrante est soluble dans l'autofiction, leur confrontation apporte une réponse plus nuancée, dépendante des orientations que l'autofiction prendra.

Devenir l'auteur de son propre récit

Rappelons en quelques mots l'histoire de *Ça va aller* : ce roman raconte les aventures de Sappho-Didon Apostasias, qui en est la narratrice ainsi que la protagoniste. Celle-ci narre ses combats menés afin de ne plus être confondue avec Antigone Totenwald, un personnage issu de l'œuvre du célèbre écrivain québécois Robert Laflamme. Une œuvre que Sappho-Didon Apostasias déteste. Que ce soit son amie, son amant, Robert Laflamme lui-même ou l'universitaire spécialiste de Laflamme, tous sont unanimes : Sappho-Didon Apostasias est Antigone Totenwald incarnée. Pour résister à ce destin, à savoir devenir Antigone, Sappho-Didon Apostasias conçoit des plans. Contrainte d'admettre cette ressemblance, elle pense alors écrire elle-même cette histoire, avec comme héros le bel universitaire. Sauf qu'il n'a pas la stature pour tenir un rôle dans une tragédie. Si bien qu'elle constate qu'elle ne peut être qu'un écrivain médiocre; elle sera l'auteur et l'héroïne d'un roman qui sera du sous-Laflamme. Son amant, Umberto, écrivain lui-même, se suicide. Elle s'envole pour Paris et se retrouve à la Délégation générale du Québec pour le vernissage de la sortie du dernier roman de Laflamme, intitulé *Ça va aller*. Donc, un roman fictif d'un écrivain fictif qui raconte la vie d'Antigone Totenwald devenue adulte. Elle constate avec effroi qu'il lui a volé, non pas

le titre, mais son récit, sa propre vie. Tout la ramène à Antigone Totenwald. C'est pourquoi, soit elle se suicide, soit elle accepte d'intégrer le récit écrit par un autre qu'elle. Elle finit par accepter de vivre avec Laflamme et d'être son Antigone Totenwald. Toutefois, elle a encore un plan. D'accord, elle est Antigone Totenwald écrite par Laflamme; certes, en tant que narratrice, elle utilise ses mots, mais elle est bien décidée à en faire un emploi détourné. Enceinte, elle quitte Laflamme. Elle est déterminée à poursuivre son projet jusqu'au bout. Elle veut que son enfant soit libre de toute filiation et qu'il devienne le plus grand écrivain québécois. Aussi projette-t-elle de se suicider. Elle espère ainsi emporter dans sa mort toutes les douleurs du Québec. Sauf que Sappho-Didon Apostasias, devenue Antigone Totenwald, rate sa sortie. Des badauds, ayant vu sa voiture plonger dans le fleuve, la repêchent. Le récit se termine sur ces mots de Sappho-Didon : « Ça va aller ». Donc, nous avons au moins un roman intitulé *Ça va aller* écrit par un auteur fictif : Robert Laflamme; puis un autre *Ça va aller* qui est en train de s'écrire, par Sappho-Didon Apostasias, protagoniste du roman, et pour finir, le *Ça va aller* écrit par Catherine Mavrikakis. Ce jeu de mise en abymes est plus complexe. Toutefois, c'est le combat mené par le personnage principal qui nous intéresse.

Cette présentation de *Ça va aller* parle d'elle-même. Le personnage principal veut être l'auteur du récit de sa vie et tente tout afin d'y parvenir, quitte à vivre avec l'écrivain et accepter des compromis. Ce roman donne à lire, étrangement, non seulement la disparition du personnage laissant sa place à l'auteur (Mavrikakis), mais aussi le récit de l'éviction de l'auteur (Laflamme) par le personnage principal (Sappho Didon Apostasias). Il met en scène l'autofiction avec humour. Une

partie de cet humour réside dans le fait de prendre le terme d'autofiction comme une action et non comme une notion. Dit autrement, il est l'application d'une définition de l'autofiction ne tenant pas compte des différents sens donnés par les créateurs et les théoriciens du néologisme, mais du sens issu de sa construction. Ce néologisme, créé dans les années 1970 par Serge Doubrovsky, est constitué du préfixe *auto-*, ajouté au mot fiction. *Auto-* signifie en grec « soi-même », « lui-même ». Nous le trouvons dans la création de nombreux noms comme autodérision ou encore autogestion. Si nous appliquons cette règle *stricto sensus*, alors le mot autofiction signifie « se fictionnaliser soi-même ». Rien d'extérieur à la fiction n'interviendrait pour la « fictionnaliser ». Ainsi, l'autofiction serait ce qui se « fictionnalise soi-même ». On comprend d'emblée la difficulté de l'acte. Or, *Ça va aller* apparaît comme une autofiction disons « inversée », car elle est l'histoire d'une héroïne qui lutte afin d'assumer son propre récit, donc un personnage fictif qui désire se créer soi-même. Afin de réaliser une telle prouesse, l'auteur et l'écrivain doivent être évincés :

J'ai envie de lui mettre mon poing dans le visage à cet abruti d'auteur. J'ai envie de lui casser le nez, de lui crever les yeux, de le défigurer un peu, de faire de son visage de la charpie. [...] J'ai envie de le tuer, de faire feu sur lui, de le faire souffrir, mais je n'ai pas de fusil... (p. 18)

Cette éviction / dépossession de l'auteur du récit ou plutôt cette prise de pouvoir par le personnage principal au détriment de l'auteur ne s'effectue pas aisément ; des concessions sont réalisées et pas des moindres, puisque la protagoniste accepte d'écrire comme l'auteur et de vivre avec lui.

Au sein de la littérature québécoise, l'existence d'héroïnes désirant être les auteurs de leur propre récit n'est pas une

première. En effet, Bérénice dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme est une enfant en révolte qui aspire à créer son propre langage, le bérénicien, et désire se construire soi-même :

Ils se demandent d'où ils viennent. Quand on vient de soi, on sait d'où l'on vient. [...] Il faut se recréer, se remettre au monde. On naît comme naissent les statues. On vient au monde statue : quelque chose nous a faits et on n'a plus qu'à vivre comme on est fait. C'est facile. Je suis une statue qui travaille à se changer, qui se sculpte elle-même en quelque chose d'autre. Quand on s'est fait soi-même, on sait qui on est. (1966, p. 42.)

Aussi des personnages qui s'insurgent, désirant prendre leur récit en main, existent-ils et viennent-ils corroborer cette volonté d'une fiction qui veut se créer par elle-même. Savoir si ces héros y parviennent est une autre histoire. Dans cette manière originale d'appréhender l'autofiction, ce sont les conséquences qui en découlent qui nous intéressent. Qu'engendre cette rébellion du protagoniste au sein du roman? Tout le monde sait bien qu'un personnage est fictif et que cette révolte est vouée à l'échec. Si le personnage peut devenir narrateur, voire auteur, il ne peut pas être l'écrivain. Aussi cette révolte est-elle une mise en scène révélant que le personnage est prisonnier à jamais au sein du roman. D'ailleurs, *Ça va aller* le montre avec perspicacité puisque l'héroïne rêve d'être un personnage de tragédie. Enfermée dans le roman, même en s'insurgeant et en prenant les rênes de son propre récit, elle demeure un personnage romanesque et ne parvient pas à mourir en tragédienne¹ (Amrit, 2010). Par conséquent, l'autofiction, telle que perçue dans *Ça va aller*, dénonce l'art romanesque comme un lieu d'enfermement. Qu'un personnage

¹ Être dans une tragédie au sens du poète Gaston Miron signifierait qu'elle désire quitter le roman et intégrer la réalité.

conçu dans un roman ne puisse pas sortir du genre est une lapalissade. À moins que, en secouant ainsi ses barreaux, ce personnage devenu son propre narrateur dévoile que, de l'autre côté de la page, un écrivain se trouve lui aussi tributaire ou prisonnier du genre romanesque. D'ailleurs, Annie Ernaux, l'une des têtes de proue de l'autofiction hexagonale, corrobore ce point de vue : « [...] quand je commence *Les Armoires vides*, dans "l'espace des possibles" qui s'offre plus ou moins consciemment à moi, je ne peux pas envisager autre chose qu'un roman. » (2011, p. 26) Dorénavant, elle souhaite écrire des œuvres autres : « ce qu'on appelle roman ne fait plus partie de mon horizon » (p. 51) L'autofiction serait-elle un moyen de se libérer du genre hégémonique qu'est le roman ? Autrement dit, l'autofiction est-elle romanesque, issue du genre romanesque, ou un genre indépendant du roman ?

Ça va aller révèle une procédure pour construire une autofiction assez inattendue. Ce n'est pas l'écrivain qui décide de se mettre en scène, mais le personnage principal qui désire se raconter lui-même. Ainsi perçu, le protagoniste-auteur d'une autofiction se trouve lié au sein de l'histoire littéraire avec les personnages principaux. L'autofiction serait à percevoir comme l'émancipation des personnages romanesques avec des éléments biographiques de l'auteur intervenant dans l'œuvre, non pas parce qu'il est l'écrivain, mais parce qu'il est le protagoniste. Dès lors, Beigbeder, Nothomb ou encore Angot seraient, au sein de leurs œuvres, en filiation avec le « personnel du roman » (Hamon, 1983). En appréhendant l'autofiction du côté de l'art romanesque, *Ça va aller* montre que les failles des personnages-auteurs, qui agacent certains de ses détracteurs, sont des failles du même ordre que celles des personnages des romans où le protagoniste est dépeint par un

narrateur omniscient. Autrement dit, imaginons des Levine, des Saccard ou encore des Emma Bovary, des Anna Karénine ou des Germinie Lacerteux écrire leur histoire et nous comprendrons que les défauts sont, non plus dépeints ou mis en scène, mais en action dans la manière même d'écrire, de composer l'œuvre. D'ailleurs l'héroïne dans *Ça va aller* n'est pas dupe de la difficulté engendrée par cette prise de pouvoir. Personnage principal devenu narratrice, elle accepte d'écrire du sous-Laflamme, c'est-à-dire d'être un auteur médiocre : « Je ne suis pas dans une tragédie. Je suis dans un mauvais Laflamme » (p. 40-41) ou encore : « Nous, les enfants de Laflamme, nous sommes bien fatigués, nous avons les traits bien fatigués, et l'on ne sait plus faire autrement que plagier le père » (p. 135).

En inversant la façon habituelle d'appréhender l'autofiction, à savoir que le personnage principal prend la place du narrateur afin de raconter lui-même son histoire, et non l'auteur devenant narrateur et protagoniste de sa propre histoire, *Ça va aller* donne à lire les autofictions sous un angle très romanesque mais valide et accrédite ainsi une forme d'écriture dite « écriture blanche » en référence à Roland Barthes (1953, p. 56) ou encore définie par Annie Ernaux comme « plate » : « « La seule écriture que je sentais “juste” était celle de la distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé [...]. C'est ce que j'ai appelé dans *La Place* l'“écriture plate” » (2011, p. 34), comme une « absence de style » (Genon, 2013, p. 29). Cette inversion permet d'associer les personnages principaux des romans réalistes aux auteurs de l'autofiction puisque ces derniers sont ainsi eux-mêmes des personnages. En effet, si Germinie Lacerteux ou Emma Bovary devaient être les narratrices de leur propre récit, ne seraient-elles pas dans la

situation décrite par Annie Ernaux, en se retrouvant dans une position de transfuge (p. 34) :

[...] j'ai mené une réflexion [...] sur ma situation de narratrice issue du monde populaire, et qui écrit, comme disait Genet, dans la « langue de l'ennemi », qui utilise le savoir-écrire « volé » aux dominants. (p. 33)

Ainsi perçu, ce type d'écriture est non seulement légitimé mais requis. *Ça va aller* révèle dès lors que les auteurs d'autofiction acceptent de se situer en deçà des romanciers dits classiques, ou plutôt d'effectuer un pas sur le côté, puisqu'ils ne souhaitent pas entrer dans l'histoire du roman : « Faut-il se déterminer toujours par rapport au "roman" ? » (Ernaux, 2011, p. 51) D'ailleurs, paradoxalement — alors que Catherine Mavrikakis pastiche et parodie aussi bien Réjean Ducharme que Hubert Aquin², arrimant ainsi son œuvre auprès des plus grands auteurs du Québec; alors qu'elle inscrit cette œuvre dans l'histoire de la littérature occidentale en lien avec la mythologie grecque et plus particulièrement avec le mythe d'Antigone —, Sapho Didon Apostasias, le personnage principal, désire en finir avec toute filiation : « Finissons-en de la comédie de la filiation. Finissons-en de nous » (Mavrikakis, 2002, p. 127) ou encore « sous les eaux de l'oubli, l'oubli des origines » (p. 152). À ce stade, c'est toute la complexité de l'autofiction qui se dévoile. Entre autres, les difficultés de la filiation au sein de la littérature, mais aussi la présence du biographique avec sa problématique identitaire. Sapho Didon Apostasias dite Antigone Totenwald, qui sortie indemne du fleuve, alors qu'elle voulait une fin digne de ce nom,

² Ce qui n'est pas sans rappeler *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert, qui pastiche et parodie Thomas Bernhard, auteur qui est cité par ailleurs dans le roman : « Je préfère me mettre au lit avec le journal d'Hervé Guibert, question d'oublier les écrivains vivants et leurs écrits sans imagination. » (p. 68)

n'est-elle pas la représentation des pérégrinations actuelles de l'art romanesque, dont l'autofiction serait l'élément perturbateur?

Par conséquent, *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis, tout en mettant en scène une autofiction qui advient, révèle combien ce genre rapproche les personnages romanesques des auteurs d'autofiction. Les romanciers ayant « volé » l'histoire, l'identité de leurs personnages :

Laflamme-de-nos-folies-nationales vient d'écrire ma rencontre avec lui, ou plutôt sa rencontre avec moi, puisque ce salaud, ce bâtard, c't'hostie de chien sale a décidé de me voler mon histoire, de me voler jusqu'à mon identité [...]. (p. 89)

La rébellion des personnages principaux apparaît légitime : « Tu m'as volé ma vie, mon-Laflamme-de-mes-amours ; je te vole l'écriture [...] » (p. 112) Que le personnage se nomme Antigone révèle l'importance de cette révolte et son caractère impossible : un personnage fictif ne peut pas devenir le maître de son histoire. Cependant ici, Antigone ne meurt pas et l'impossible semble se réaliser. En effet, le fait qu'elle soit devenue sa narratrice d'une part et que, d'autre part, des auteurs en provenance de son milieu (populaire) comme Annie Ernaux soient arrivés dans le cercle des écrivains permet à l'impossible d'advenir. Toutefois, *Ça va aller* met aussi en évidence le genre romanesque comme étant un espace d'emprisonnement auquel il est difficile d'échapper. Cette œuvre pose la question de savoir si l'autofiction, bien que ne voulant plus être associée au roman, peut-être perçue, lue autrement. Dit autrement, est-il possible de sortir du roman en refusant toute filiation telle que le préconise la protagoniste de *Ça va aller* ou en redéfinissant l'Histoire littéraire par la

création d'un genre connexe? L'étude de *La Québécoite* montre que la réponse n'est pas aisée.

Si *Ça va aller* peut être considéré comme une parodie d'une autofiction — « J'ai lu les critiques de *Ça va aller*. [...] Tout le monde célèbre l'univers autofictionnel de Laflamme, où la réalité semble se mêler à la fiction » (Mavrikakis, 2002, p.103), remarque valable aussi pour le roman réel *Ça va aller* —, et bien que n'appartenant pas à la littérature migrante, ce roman n'est pas en reste avec cette notion. En effet, le personnage principal exprime une position très tranchée au sujet de l'intégration des écrivains issus de l'émigration et de l'attitude des Québécois concernant l'immigrant. Ainsi concernant son amant, écrivain qui s'est suicidé et dont le spectre revient lors d'un vernissage :

« Fous le camp, sale Italien ! Qu'est-ce que tu fous ici, à la Délégation du Québec ? Ils ont jamais pu te sentir au Québec. Ils te toléraient, voilà. Et ils ne te font même pas d'hommage, alors qu'ils sont en train de faire une soirée à ce connard de Laflamme... [...] T'as pas compris, tu seras jamais un des leurs. Fous le camp, sale immigrant, sale ethnique, je veux plus te voir [...] » (p. 86)

Et surtout :

À la question de l'origine, au Québec, il ne faut pas être gagnant, mais moi, je suis toujours la perdante. Qu'est-ce que je peux répondre, qu'est-ce que je peux dire à ces cons qui me traitent de néo-québécoise ? Qu'est-ce que je peux crier à ces abrutis, qui ont écrit dans les journaux que l'Antigone dans *Ça va aller* de Laflamme est en fait, dans la vraie vie une néo-truc-truc, que Sappho Apostasias représente l'ethnicité à son meilleur. J'ai envie de leur cracher à la face. J'ai envie de leur vomir dessus, à ces dinoso-Québécois, à ces vieux-vieux-vieux Québécois. Néo-québécoise, moi ? Je suis arrivée ici à deux mois. Ça fait quarante et un ans que je suis là, avec eux, mais je suis encore néo. Quand j'aurai 90 ans, ils parleront encore de ma néo-québécoitude. Mais j'ai compris, bien compris. Je ne leur

demande pas la permission pour être québécoise. [...] Les autres nations, ils n'ont pas des néo-machins. Mais au Québec, on est toujours néo. (p. 139)

L'expression « littérature migrante » a succédé très rapidement à celle de « littérature néo-québécoise », qui fut controversée. Toutefois, elle ne fait pas l'unanimité, car elle contient en soi une certaine mise à l'écart (Amrit, 2008). Faut-il alors jeter cette expression aux oubliettes de l'Histoire et intégrer l'ensemble de ces œuvres dans le genre autofictionnel? L'étude de la *Québécoite* — en mettant au jour des combats communs (envers le réalisme), des actions communes (la non description des vues panoramiques) ou encore des choix similaires (la spécularité) —, laisse penser que la littérature migrante pourrait être perçue comme autofictionnelle.

Le lecteur prend des libertés

En effet, *La Québécoite* est considéré comme le premier roman de la littérature migrante. Du moins c'est avec lui que tout a commencé, tout comme l'autofiction a commencé avec *Fils* (Dobrovsky, 1977). Conçu par un jeu de mises en abyme des voix narratives, il met en scène le projet d'écrire un roman ayant un personnage principal féminin d'origine française qui tente de s'installer à Montréal. Ce personnage féminin n'est pas sans lien avec l'écrivain, qui est une Française d'origine juive venue s'installer à Montréal. Constitué de trois chapitres pour trois tentatives de projets romanesques et aussi trois tentatives d'établissement dans trois quartiers différents de Montréal, ce roman narre « l'arrivée en ville » ou, plus précisément, a le projet de narrer cette arrivée et va s'y reprendre à trois fois. En

effet, la narratrice ou le personnage ne parviennent pas à dire la cité. Ce qu'ils donnent à lire en revanche, ce sont des listes de noms de rues, de banques, de stations de métro, *etc.* Une ville fragmentée. Tant que cette immigrante ne comprend pas la ville, elle ne peut pas la décrire, ne parvenant pas à l'habiter. Ce récit est entrecoupé par des souvenirs d'une vie passée à Paris. Bien qu'écrit à la troisième personne, ce roman s'apparente à une autofiction. C'est l'histoire d'une femme écrivain qui écrit un roman sur un personnage fictif. Sauf que la narratrice commente et raconte, elle aussi, des passages qui semblent appartenir à sa propre biographie. La lecture oscille en permanence, voire oublie le personnage pour n'entendre que la voix de la narratrice. La confusion entre ces deux instances s'installe et perdure au fil de la lecture. De plus, si le lecteur connaît la biographie de Régine Robin, il ne manquera pas de penser parfois qu'il entend sa voix. Si bien qu'au terme de sa lecture, aura-t-il lu l'histoire de l'auteur, celle de la narratrice ou celle du personnage?

Cet effet de flou qui se joue du lecteur n'est pas une première. Toujours dans *l'Avalée des Avalés* de Réjean Ducharme, bien que la narratrice-héroïne du roman, Bérénice, se décrive comme un personnage immonde, le lecteur ne l'envisage pas ainsi durant sa lecture. Même si le contrat de confiance joue un rôle important pour le bon déroulement de la lecture, le lecteur entreprend un travail de « mises aux normes » en minimisant les dires de Bérénice à son sujet. Il relativise et ne tient pas compte de ses indications descriptives la concernant. D'une part, ce procédé montre combien le lecteur, qui est une instance discrète car à distance, intervient dans le roman et, d'autre part, il dévoile la puissance des codes culturels qui lient ce dernier et orientent ainsi sa lecture. En

conséquence, les instances narratives instables sont acceptées par le lecteur, qui effectue alors des arrangements parfois même contradictoires. Or, cette instabilité des instances narratives est pour ainsi dire inhérente à l'autofiction. Elle relève de deux contrats de confiance simultanés, à savoir : le pacte autobiographique défini par Philippe Lejeune, qui stipule que l'auteur, le narrateur et le protagoniste sont une seule et même personne relatant des faits avérés, et le pacte de la fiction sollicitant l'imaginaire, l'invention. Il s'agit bien d'un jeu établi avec le lecteur. Si ces situations montrent la place importante du lecteur dans l'existence de l'œuvre, elles révèlent aussi le peu de cas que ce dernier a de savoir qui narre. Ainsi, la lecture du récit influe sur le récit lui-même. Étrangement, en voulant s'écrire soi-même, l'autofiction met au jour les limites d'un tel programme. Si elle peut se libérer du narrateur omniscient, elle devient, semble-t-il, soumise à la manière dont elle sera lue. Dès lors, si en recourant à la première personne, l'écrivain pense ne plus avoir à faire à un personnage mais à une voix comme le stipule Christine Angot (Genon, 2013, p. 20), il n'est pas certain que le lecteur considère ce « je » comme une voix et non comme un personnage : « Le lecteur [...] typifie. [...] sur le plus faible indice, il fabrique des personnages. » (Sarraute, 1956, p. 72-73). Autrement dit, en incorporant un double contrat, une brèche s'offre au lecteur qui s'immisce au sein du récit, venant limiter la liberté que l'autofiction s'octroie par cette procédure.

À moins que cette dernière ait volontairement ouvert cette brèche au lecteur ? En effet, le lecteur, aussi bien dans la littérature migrante que dans l'autofiction, devient une instance narrative qui prend ou à qui l'autofiction donne un pouvoir d'intervention au sein du récit. Aussi bien *Ça va aller* que *La Québécoise* ont recours aux récits spéculaires permettant de

faire cohabiter l'ordre et le désordre. Mais surtout, comme l'écrit Maxime Decout, « [r]éfléchir le récit en tout sens astreint ainsi le lecteur à réfléchir sur le récit » (2011, p. 403). Or, l'autofiction, en usant de l'homonymat, s'inscrit sous l'égide de la spéculativité. La mise en abyme provenant des instances possédant le même nom que l'écrivain n'apporte pas l'unité ; en revanche, elle permet l'introduction du réel dans la fiction et vice-versa. Cette mise en abyme est perceptible lors des hésitations du lecteur à propos de la voix qui narre. Elle s'apparente aux palais des glaces qui reflètent la personne et la démultiplient par une multitude de reflets. Ainsi, le personnage-auteur-écrivain inscrit dans un tel espace révèle sa propre quête : qui suis-je? Où se situe la vérité? Quant au lecteur, il se retrouve quasiment dans les mêmes conditions avec, pour question supplémentaire, « d'où tu parles? ». Toujours selon Maxime Decout,

Pour le lecteur, la mise en abyme externe, d'un ou de plusieurs éléments qui appartiennent à son propre univers (l'auteur réel, le livre réel), est ressentie comme plus inquiétante et plus fortement transgressive. Par glissement métonymique, si des éléments comme l'auteur ou le livre réels peuvent être mis en abyme, le lecteur éprouve un vertige nouveau : il a le sentiment qu'il n'est plus préservé de la possibilité de sa propre inclusion dans l'univers de la fiction. (p. 409)

Or, l'autofiction aime à créer cette situation. D'ailleurs, Camille Laurens le dit fort bien : « Mon pacte avec le lecteur, c'est de l'embarquer [...] dans un labyrinthe où les identités se brouillent, où aucun moi ne soit jamais assuré, où tous les Je soient seulement sujet à caution [...]. » (2011, p. 136) Dès lors, on perçoit combien l'autofiction et la littérature migrante n'ont cessé d'essayer d'amener au plus près « le lecteur sur le terrain de l'auteur » (Sarraute, 1956, p. 76). Comme le note si

bien Maxime Decout, « [l]a spécularité [...] manifeste [...] l'impossible séparation du monde et du récit, leur porosité essentielle » (p. 412).

Par ailleurs, la lecture « arrangeante » effectuée par le lecteur permet d'établir une grande différence entre l'autofiction et le réalisme, mais aussi entre l'autofiction et la biographie. En effet, contrairement à l'autofiction, le réalisme et la biographie font en sorte que le lecteur n'ait aucun ajustement à faire en cours de lecture.

Par conséquent, par la simultanéité des contrats de confiance et par le jeu de mises en abyme, la littérature migrante et l'autofiction octroient certaines libertés au lecteur afin de le « rapprocher de l'auteur ». Cependant, ces libertés sont toutes relatives, car le lecteur demeure sous l'emprise des codes culturels. Aussi, si d'un côté l'autofiction l'attire vers le « terrain de l'auteur », de l'autre côté, le lecteur procède au fur et à mesure à « une mise aux normes » du récit. Ces tensions dénotent le caractère subversif de l'écriture autofictionnelle.

Le réalisme au banc des accusés

Mais revenons à *La Québécoite*. Ce roman est une autre manière de percevoir l'autofiction *in progress* avec des éléments biographiques des instances narratives venant s'immiscer dans l'œuvre. En rendant floues les instances narratives, il met aussi au jour les limites du réalisme. En effet, si le réalisme donnait à voir une description picturale d'un protagoniste fondu dans le décor et en harmonie complète avec ce dernier, *La Québécoite*, en associant les instances narratives et le personnage principal,

montre au contraire la dysharmonie entre ce nouvel arrivant en ville et la cité. Ainsi, la voix étant donnée au sujet, ce dernier peut dire le conflit qui règne entre lui et la cité. Ce roman dénonce ainsi les limites du réalisme et l'assume (Amrit, 2013) :

Tu te seras vite aperçue qu'on entre [sic] pas ici à la manière des doctes, des professionnels du savoir, des observateurs, des journalistes et autres socio-ethnologues. Tu auras vite compris qu'on entre pas ici par construction conceptuelle, extériorités ou neutralisées diverses. (Robin, 1993, p. 52)

De plus, en devenant l'auteur de sa propre histoire, la protagoniste de *La Québécoite* devrait être en mesure de tout montrer. Or, paradoxalement, elle est dotée d'une certaine cécité. En effet, alors qu'elle se trouve au sommet du Mont Royal, à l'endroit où une vue panoramique de Montréal se dévoile, elle semble ne rien voir. Rien n'est écrit sur cette vue (Amrit, 2013). Cette cécité du narrateur-héros n'est pas spécifique à *La Québécoite*. Elle se retrouve dans l'autofiction.

Ainsi, dans *Stupeur et tremblements* (Nothomb, 2011 [1999]), la narratrice travaille au sein d'une entreprise située au 44^e étage d'un gratte-ciel de Tokyo. Après quelques conflits avec ses supérieurs hiérarchiques, elle devient dame pipi. Du local des toilettes, elle appuie sa tête contre la fenêtre et s'imagine se jeter dans le vide et appelle cette activité « se jeter dans la vue » (p. 29), ou encore « la défenestration » (p. 161). Toutefois, le lecteur ne connaîtra pas la vue panoramique qu'elle voit :

[...] je passais des heures debout, le front collé au verre [de la baie vitrée], à jouer à me jeter dans le vide. (p. 150)

D'instinct, je marchai vers la fenêtre. Je collai mon front à la vitre et je sus que c'était cela qui me manquerait : il n'était pas donné à tout le monde de dominer la ville du haut du quarante-quatrième étage. (p. 185)

De même, dans *Windows on the World* (Beigbeder, 2011 [2003]), le narrateur se rend en haut de la Tour Montparnasse pour écrire un roman sur les attentats du 11 septembre. Il raconte les derniers instants passés avec un père et ses deux enfants qui se sont rendus, ce jour-là, en haut du *World Trade Center*. Le narrateur ne donnera pas la vue qu'il voit de Paris à partir de la Tour Montparnasse (p. 19 et 45), ni celle que son protagoniste, narrateur lui-même de sa propre histoire, voit de New York en haut de *World Trade Center* (p. 15-16, 26, 27 ou encore 48, 51 et 52)³. Si nous avons bien des personnages qui se

³ En effet, du haut de la Tour Montparnasse, Paris n'est pas donné à voir : « D'ici l'on peut toiser la Tour Eiffel d'égal à égal. La vue est splendide puisque cet endroit est le seul de Paris d'où l'on ne voit pas la Tour Montparnasse. » (p. 19), ou encore : « Le Ciel de Paris est noyé dans la brume. On ne voit rien à travers les vitres qu'une fumée blanche. En collant mon nez contre la baie vitrée, je peux apercevoir les rues adjacentes. » (p. 45)

De même pour la vue au sommet de *World Trade Center* :

Ce matin-là nous étions au sommet du World, et j'étais maître de l'univers.

[.../...]

Il y a moins d'attente pour regarder dans les télescopes (en glissant 25 cents, on peut contempler l'arrivée des secrétaires dans tous les immeubles alentours [...]). » (p. 15-16)

En collant leur visage contre la vitre, mes enfants jouent à se faire peur.

Même pas cap' de regarder en bas avec les deux mains dans le dos ! (p. 26)

Excepté cette description, qui peut convenir à de nombreuses villes :

[...] la ville s'étend comme un damier géant, avec ses angles droits, ses cubes perpendiculaires, ses carrés adjacents, ses rectangles limitrophes, ses lignes parallèles, ses réseaux de stries, toute une géométrie artificielle, grise, blanche et noire, les avenues tangentes comme des couloirs aériens, les ruelles transversales comme tracées au marqueur, les tunnels comme des taupinières de brique rouge ; vue d'ici la traînée de bitume mouillée derrière les camions de nettoyages ressemble à la bave que laisseraient des limaces en aluminium sur du contreplaqué. » (p. 27)

Et pour tout dire, le personnage principal s'étonne que Kafka ait su décrire le pont de Brooklyn qu'il n'a jamais vu. En revanche, « Moi, je vois l'immeuble de la Chase Manhattan Bank, à gauche le Manhattan Bridge, à droite le South Street Seaport au bout du Fulton Street, mais je ne saurais pas les décrire. » (p. 48)

rendent sur des sommets offrant des vues imprenables sur les villes telles que Montréal, Tokyo, Paris ou New-York, nous n'avons pas la description du paysage qui s'offre à eux. Cette absence de perception corrobore l'idée d'enfermement révélée par *Ça va aller*, tout en marquant un refus de décrire. Ce refus de décrire peut être mis en parallèle avec les descriptions panoramiques présentes dans les romans réalistes, dont certaines sont d'ailleurs célèbres. Ce refus apparaît alors comme un effacement. Là où le réalisme s'attarde, l'autofiction ou la littérature migrante s'abstiennent. Concernant la littérature migrante, il s'agit plutôt d'un empêchement. En effet, comment percevoir la ville qui est incomprise, le nouvel arrivant ne maîtrisant pas encore les codes qui la gèrent :

Sans ordre, c'étaient des enchaînements lâches, des couleurs sans contours, des lumières sans clarté, des lignes sans objets. Fugaces. La nuit noire de l'exil. [...] Fixer cette étrangeté avant qu'elle ne devienne familière, avant que le vent ne tourne brusquement, libérant des giclées d'images évidentes. » (Robin, 1993 [1983], p. 15)

Cette absence de paysage rapproche la littérature migrante de l'autofiction. Toutefois, les narrateurs de l'autofiction ne sont pas des nouveaux arrivants en ville. Aussi n'a-t-elle pas les mêmes motifs. L'autofiction souhaite minimiser la présence du personnage principal, d'où le recours à l'homonymat. Or, dans le *Roman expérimental*, Zola explique que la description — entendre ici ce qui entoure les personnages — est « un état du milieu qui détermine et complète l'homme » (1977, p. 232). De plus, le paysage, comme l'écrit Michel Collot, « est une réalité intérieure autant qu'extérieure, subjective autant qu'objective » (2005, p. 162). Aussi décrire un paysage semble lié au personnage au même titre que ses habits ou ses habitudes.

Décrire serait alors le rendre présent. En optant pour le roman écrit à la première personne (je), c'est-à-dire doté d'un récit d'où il ressort « une apparence d'expérience vécue, d'authenticité » (Sarraute, 1956, p. 71), l'autofiction se retrouve à effacer non seulement le personnage mais aussi les paysages. Enfermées dans le genre romanesque, héritières du réalisme, les instances narratives de l'autofiction paraissent incapables, tout comme dans *La Québécoise*, d'écrire le paysage. Dire le paysage, c'est faire corps avec ce qui nous entoure ; or, la littérature migrante désespère de ne pouvoir le faire, tandis que l'autofiction s'y refuse.

Donc, aussi bien la littérature migrante que l'autofiction se démarquent du Réalisme, voire le répudient. Comment pourrait-il en être autrement, puisque c'est justement ce qu'il a passé sous silence, à savoir les conflits entre le sujet et son environnement qui est au centre des écrits actuels.

Par conséquent, l'étude de *Ça va aller* et de *La Québécoise* vient corroborer certaines remarques concernant l'autofiction tout en révélant les liens de cette dernière avec l'histoire romanesque. En donnant la parole au personnage principal possédant le même nom que l'écrivain, en utilisant une écriture qui tend vers l'« absence de style » et en refusant la description des paysages, l'autofiction s'écarte du Réalisme, voire affiche ses distances avec lui. Dorénavant, sont révoquées l'« harmonisation » des personnages avec son environnement, les descriptions panoramiques ou encore les lectures fluides effectuées en toute quiétude. Est-ce à dire que l'autofiction donne à voir ce qu'Annie Ernaux évoque en termes de « photographies de la réalité quotidienne, urbaine, collective » (2010, p. 25)? Pas aussi sûr, car le roman est devenu à notre

époque un genre endémique qui intègre les autres genres et règne en maître. Aussi l'autofiction aux prises avec le roman tente-t-elle l'impossible en *gommant* les points forts de ce genre qui l'enferme. Cependant, en déshabillant le roman du Réalisme et en lui imposant de nouvelles structures, l'autofiction se trouve avec de nouvelles contraintes qui se situent du côté du lecteur. Ainsi perçue, l'autofiction s'apparente plus à une dynamique, une volonté d'émancipation, un geste libérateur avec toutes les tensions et les combats que cela suggère. Que le sujet puisse se dire lui-même, là où il était dit, tout en bataillant pour que son dire soit entendu met à mal le genre romanesque. Sa période naturalo-réaliste est montrée comme terriblement obsolète, non pas par effet de mode, mais parce qu'elle se révèle beaucoup trop éloignée de la vérité. Est-ce à dire que l'autofiction supprime le Réalisme? L'avenir le dira. Actuellement, à l'image de nos deux romans, elle est « en train de se faire ». Elle est en quête d'elle-même, à la différence de la littérature migrante.

La littérature migrante est-elle autofictionnelle?

Ça va aller et *La Québécoise* sont des romans qui interagissent si bien avec l'autofiction que nous sommes enclin à penser que la littérature migrante est autofictionnelle. Dans quelle mesure pouvons-nous écrire que la littérature migrante est soluble dans l'autofiction?

Le « je » de la littérature migrante est un « je » qui tente désespérément d'être en accord avec son nouveau milieu. Ce « je » souhaite lire l'« autre » et, par conséquent, soi-même, ce

« moi » qu'il ne reconnaît pas encore, tandis qu'il voue une certaine nostalgie au « moi » qu'il a laissé dans un ailleurs antérieur et qui perdure en lui à titre mémoriel. Ce « je » de la littérature migrante est un « je » qui se découvre dans l'altérité et le multiple. Tandis que le « je » autofictionnel souhaite être un « je », sinon universel, du moins un « je » du plus grand nombre, « une fusion dans le "on", le "nous". » (Ernaux, 2011, p. 58), il souhaite la rencontre de l'autre en son intérieur. Ce postulat de l'autofiction, à savoir que le « soi qui s'écrit » rencontre en son intérieur les autres, émane du constat que l'intime est social, car comme le dit Annie Ernaux, « un *moi* pur, où les autres, les lois, l'histoire ne seraient pas présents est inconcevable » (2011, p. 139). La littérature migrante ne possède pas ce postulat assez heideggerrien, à savoir atteindre l'universel en se disant soi-même, car elle est aux prises avec des codes que ses personnages ne parviennent pas à lire, à comprendre ou à reconnaître aussi bien de l'extérieur (l'étrangeté de la cité) que de l'intérieur (l'étrangeté de ce nouveau « moi » inconnu). Cette différence fait que la littérature migrante, malgré ses nombreuses similitudes avec l'autofiction, n'est pas soluble dans l'autofiction.

Aussi avons-nous, d'un côté, la littérature migrante aux prises avec la rencontre de l'altérité hors du « je » et, de l'autre côté, l'autofiction et sa volonté de rencontrer l'autre à l'intérieur du sujet (de « je »). Rappelons qu'Annie Ernaux préfère le terme de « transpersonnelle » à autofictionnelle, car selon elle, l'autofiction favorise la découverte de l'autre en soi. L'une évolue dans un nouvel environnement, tandis que l'autre tend à demeurer au sein de son propre environnement. Dès lors, ce qui sépare la littérature migrante de l'autofiction porte, semble-t-il, sur les notions de nomadisme *versus* sédentarité.

On perçoit toutefois que ce qui achoppe de part et d'autre et qui fait obstacle se nomme culture. En donnant à voir la cécité de son personnage face à la ville qui se déploie devant elle, *La Québécoite* montre la distance qui sépare l'arrivant en ville de cette dernière. En effet, comment avoir la parole (le titre *La Québécoite* est évocateur) si le nouvel arrivant ne possède pas les codes lui permettant de lire la cité, de la comprendre? Venu d'ailleurs, le narrateur de la littérature migrante désire voir, lire et dire la cité qu'il souhaite habiter. La littérature migrante s'inscrit dans la difficulté de (re)connaître l'autre et, par conséquent, de se (re)connaître soi-même. Contrairement à l'autofiction, la littérature migrante est une parole qui tâtonne, cherche, alors que l'autofiction tend vers l'« écriture plate » volontairement. Si l'une est coite faute de mot, l'autre est « blanche » par refus de les utiliser, ne voulant pas s'exprimer dans les codes qu'elle connaît justement trop bien et qu'elle réfute. Si nous conservons la notion d'enfermement, alors le narrateur issu de la littérature migrante serait enfermé à l'extérieur de la cité, tandis que le narrateur de l'autofiction serait enfermé dans la cité, enfermé en soi-même. En poussant à l'extrême, nous pourrions dire que si l'une est aveugle faute de connaître les codes, l'autre est muette par rébellion contre les codes qui lui sont imposés.

Au sortir de cette étude, on perçoit combien la littérature migrante et l'autofiction sont proches. Cependant, leur manière d'appréhender la réalité les dissocie, empêchant de parler d'autofiction pour la littérature migrante. Toutefois, il me semble qu'il y aurait à penser l'autofiction en termes de « mouvement en formation » plutôt que de genre. En effet, il existe bien un mouvement commun de vouloir sortir du

Réalisme⁴ tout en conservant l'objectif de vouloir narrer la vérité. Leur disparité provient d'éléments environnementaux différents, de situations spécifiques. Néanmoins, elles sont toutes deux les reflets d'une réalité actuelle du sujet, qui a perdu toute certitude et est parfois encore en quête d'une unité perdue. Elles tentent de narrer le sujet perçu comme variable et ayant une infinité de possibles, donnant à voir une vision commune de l'humanité. Ce mouvement, s'il n'est pas constitué à l'identique des mouvements antérieurs, en possède les caractéristiques majeures. Ainsi abordée, l'autofiction s'inscrit il est vrai dans l'histoire du roman, mais aussi dans l'histoire des idées.

Bibliographie

- AMRIT, Hélène. (2008), « Voir autrement », dans *Itinéraires francophones*, Pécs, IMAO Kiadó, p. 203-212.
- . (2010), « Une Antigone prisonnière du roman : *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis », dans Rose Duroux et Urdician Stéphanie (dir.), *Les Antigones contemporaines. De 1945 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 193-205.

⁴ Le sujet « lissé », unifié et cohérent que le Réalisme écrivait apparaît comme une piètre copie anachronique dont les instances narratives ont fait le deuil.

- (2014, à paraître), « Le réalisme et la littérature migrante : *La Québécoise* de Régine Robin », dans Annalisa Bertoni et Gianfranco Rubino (dir.), *Espaces urbains et périurbains dans le récit contemporain en France et en Italie*, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains ».
- ANGOT, Christine. (1999), entretien avec Axelle Le Dauphin, *Têtu*, octobre, cité dans Arnaud GENON, *Autofiction : pratiques et théories*, Paris, Mon petit éditeur, 2013, p. 20.
- BARTHES, Roland. (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BEIGBEDER, Frédéric. (2011 [2003, Grasset]), *Windows on the World*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- CHARTIER, Pierre. (1990), *Introduction aux grandes théories du Roman*, Paris, Bordas.
- COLLOT, Michel. (2005), *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti.
- DECOUT, Maxime. (2011), « Péc : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », *Poétique*, n° 168, p. 399-414.
- DION, Robert et al. (dir.). (2007), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences ».
- DOUBROVSKY, Serge. (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- (1989), *Le Livre brisé*, Paris, Grasset.
- DUCHARME, Réjean. (1966), *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- (1968), *L'Océantume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

- ERNAUX, Annie. (2011), *L'Écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- FOREST, Philippe (dir.). (2011), « Je & moi », *La Nouvelle Revue Française*, n° 598, octobre.
- GASPARINI, Philippe. (2004), *Est-il Je?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- . (2010), « De quoi l'autofiction est-elle le nom? », <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>>.
- GENON, Arnaud. (2013), *Autofiction : pratiques et théories*, Paris, Mon Petit Éditeur.
- et Isabelle GRELL, *autofiction.org*, <<http://autofiction.org/>>.
- HAMON, Philippe. (1983), *Le Personnel du roman*, Genève, Droz.
- JACCOMARD Hélène. (1993), « Que brise *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky? », *Littérature*, n° 92, « Le montage littéraire », p. 37-51, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1993_num_92_4_2300>.
- JEANNELLE, Jean-Louis et al. (dir.), (2007), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur des textes », n° 6.
- LAOUYEN, Mounir. « L'autofiction : une réception problématique », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Fabula, <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>>.

- LAURENS, Camille. (2011), « Dialogue entre nous (extrait) », *La Nouvelle Revue Française*, « Je & moi », n° 598, octobre, p. 134-142.
- LYOTARD, Jean-François. (1988), *Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée.
- MATA BARREIRO, Carmen. (2004), « Identité urbaine, identité migrante », *Recherches sociographiques*, vol. 45, n° 1, p. 39-58, <<http://id.erudit.org/erudit/009234ar>>.
- MAVRIKAKIS, Catherine. (2002), *Ça va aller*, Montréal, Leméac.
- NOTHOMB, Amélie. (1999), *Stupeur et tremblements*, Paris, Albin Michel.
- PATERSON, Janet. (2008), « Identité et altérité : littérature migrante ou transnationales? », *Interfaces Brasil / Canada, Rio Grande*, n° 9, p. 87-102.
- ROBIN, Régine. (1993 [1983, Québec-Amérique]), *La Québécoise*, XYZ, coll. « Typo ».
- . (2005 [1997]), *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, coll. « Documents ».
- . (2010), « Point de vue : l'autofiction », *Ciel variable*, n° 44, <<http://cielvariablearchives.org/fr/component/content/article/568-lautofiction.html>>.
- SARRAUTE, Nathalie. (1956), *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- ZOLA, Émile. (1977 [1881]), *Le Roman expérimental*, Paris, coll. « Garnier-Flammarion ».

Résumé

Tout comme l'autofiction, la littérature migrante est une littérature du sujet qui mêle fiction et biographie. Cet article met au jour d'autres similitudes qui interrogent la littérature migrante tout en révélant les contours et les limites de l'autofiction. Bien que proches, ces littératures appréhendent différemment l'altérité, rendant la littérature migrante non soluble dans le genre autofictionnel. Pourtant, en plaçant le sujet au cœur de leur narration, elles ont toutes deux une même vision de l'humanité qui les inscrit, certes, dans l'histoire du roman, mais aussi dans celle des idées. Ainsi sont-elles liées dans un même mouvement qui pourrait porter le nom d'autofiction.

Abstract

Like autofiction, migrant literature is literature of the first person singular which combines fiction and autobiography. This paper brings to light other similarities which questions migrant literature by revealing the boundaries and limits of autofiction. Besides the closeness, these literatures differently apprehend otherness, thereby rendering migrant literature non soluble in the autofiction genre. And yet, by employing the first person singular at the heart of the narration, both literatures have the same vision of humanity which inscribes these literatures, indeed in the history of the novel, but also in that of ideas. Are these literatures thus connected and part of the same movement which could carry the name of autofiction?