

Intime et errance dans *Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau et *Mes hommes à moi* de Ken Bugul

Morgan Faulkner, Université du Nouveau-Brunswick

Résumé

Un discours métatextuel traverse les œuvres *Écrire en pays dominé* du Martiniquais Patrick Chamoiseau et *Mes hommes à moi* de la Sénégalaise Ken Bugul. Cet article examine l'emploi du métatexte au service de l'analyse de l'écriture de l'intime en situation d'exil géographique, culturel et littéraire. L'analyse éclaire un trouble de la narration chez ces deux auteurs qui réside dans la difficulté d'élaborer un discours sur soi qui a un sens profond par rapport au parcours singulier de l'auteur dans l'espace social. Comment les auteurs réorientent-ils leur regard sur l'intime vers l'écriture du soi ? En quoi l'errance marque-t-elle la trajectoire des héros, ainsi que la forme des textes ?

Mots-clés

Écriture de soi, intime, écriture de l'exil, métatextualité, réflexivité, littérature antillaise, roman, littérature africaine, Patrick Chamoiseau, Ken Bugul

➤ Pour citer cet article :

Faulkner, Morgan. 2019. « Intime et errance dans *Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau et *Mes hommes à moi* de Ken Bugul ». *Zizanie*, dossier « L'exil en situation d'exiguïté dans la francophonie internationale », sous la dir. de Julie Delorme et Simon Harel, vol. 3, no 1 (automne), p. 4-20. En ligne. <https://www.zizanie.ca/intime-et-errance.html>.

Les romanciers Patrick Chamoiseau et Ken Bugul proposent de riches réflexions sur l'exil dans leurs œuvres *Écrire en pays dominé* (1997) et *Mes hommes à moi* (2008). L'exil est géographique, culturel, identitaire et littéraire pour ces deux auteurs issus, respectivement, de la Martinique et du Sénégal. Leurs textes sont très différents, mais ont en commun une interrogation importante sur le soi, l'écrit et l'écrivain. Cette étude examine le rapport étroit entre le traitement de l'exil et l'élaboration d'un discours métatextuel chez ces deux auteurs. Pourquoi et comment le lien entre l'exil, le soi et le métatexte est-il établi ?

Écrire en pays dominé de Chamoiseau est un texte hybride à cheval entre le roman, l'autofiction et l'essai. Le narrateur problématise le sentiment d'être en « dehors » de quelque chose, comme le montrent les premières lignes de l'œuvre :

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé¹ ? » (Chamoiseau, 1997, p. 17).

L'interrogation suggère les contours d'un imaginaire marqué par l'exil intérieur de son auteur. L'écriture et l'être profond (« ce que tu es ») se voient liés par l'expression du sentiment imprécis d'aliénation.

Dans *Mes hommes à moi*, l'exil s'exprime d'abord par l'introspection de la narratrice, une Sénégalaise qui vit en France et séjourne à Paris. Celle-ci se déclare en situation d'errance : « Je n'avais plus de pays depuis plusieurs années. Je n'habitais nulle part et je me sentais partout comme chez moi. Un exil perpétuel qui me convenait² » (Bugul, 2008, p. 36). Si cet énoncé suggère que la narratrice est en paix avec son errance, le désir obsessif de comprendre « son histoire » qu'elle éprouve indique qu'il est, également, source de malaise.

Le style, les thèmes précis, le décor et les personnages de ces deux textes sont très distincts. Toutefois, des constantes ressortent, tout particulièrement l'examen de contextes d'exil par l'écriture de l'intime et la présence du discours autoréflexif. La question de Chamoiseau portant sur la manière d'écrire « dominé » le montre de façon explicite, tandis que l'obsession des histoires chez Bugul met en lumière la création de récits dans la vie du personnage, tout comme dans le roman. Dans cette optique, le trouble de la narration est éclairé dans ces deux romans ; il s'agit d'un trouble qui réside, il semblerait, dans la difficulté d'énoncer le récit de l'intime. Comme le remarque Lukács dans sa théorie du roman, la narration se voit exposée à des obstacles : « [...] le roman apparaît comme quelque chose qui devient, comme un processus. Et c'est pourquoi il est le genre le plus exposé aux périls, du point de vue artistique » (1989 [1920], p. 67). Chez Bugul, cette problématique implique l'expression d'un passé ailleurs, en Afrique, raconté dans le moment présent, en Europe. Chez Chamoiseau, cela implique le retour sur les lectures et la formation littéraire d'un jeune

¹ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EPD*.

² Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MHM*.

Martiniquais, qui sont en décalage avec les réalités sociales locales telles qu'elles sont perçues par le narrateur.

Notre analyse s'attache à l'écriture du soi et au rôle du métatexte dans ces deux romans. Il s'agit de voir en quoi le métatexte, c'est-à-dire le commentaire critique sur l'œuvre³, sert d'abord comme outil d'examen du texte, en donnant « à voir les indices de son codage » (Dubois, 1973, p. 7). Dans cette vision de la pratique métatextuelle, l'œuvre observe ses procédés et ses fonctions propres. Toutefois, cette étude dépasse cet emploi du métatexte et le considère, également, comme un procédé permettant une analyse poussée du soi : le retour constant sur l'auteur et son récit souligne la tentative de saisir, par l'acte de raconter, le parcours singulier de l'individu dans l'histoire. La comparaison des œuvres de ces deux auteurs issus d'horizons différents permet l'approfondissement du lien entre le métatexte et l'analyse de soi. Comment, dans *Mes hommes à moi* et *Écrire en pays dominé*, Bugul et Chamoiseau usent-ils du métatexte pour réfléchir sur l'écriture de l'être en situation d'exil ?

Écrire le soi

« J'avais beaucoup lu, j'avais beaucoup imité, beaucoup écrit et dessiné de petites histoires qui ne se passaient pas aux Antilles mais dans les endroits de mes lectures » (EPD, p. 46), dit le narrateur d'*Écrire en pays dominé*, qui souligne le caractère international de ses références littéraires. La réflexion du narrateur sur l'écriture et la lecture participe d'un effort visant à définir plus précisément la forme de domination qui le préoccupe. Le récit de soi est déclenché lorsque le narrateur énonce son désir de se libérer d'une domination qui pèse sur son écriture. Il s'efforce donc d'examiner sa pratique littéraire afin de mieux cerner cette domination pour pouvoir s'en affranchir. Ainsi, des livres l'« avaient écrasé » (EPD, p. 47) et l'écrivain représentait « ce qu'[il] n'étais pas » (EPD, p. 47). Par la mise en scène du personnage de l'auteur, qui s'exprime au « Je », le narrateur fait le bilan critique de ses lectures de jeunesse et de sa propre émergence comme écrivain. Il se concentre notamment, mais pas exclusivement, sur les courants littéraires provenant des Antilles : les écrits coloniaux, ceux des « douidouistes » du début du XX^e siècle et du mouvement de la Négritude du milieu du XX^e siècle.

« Pour rendre le monde transparent, ils durent *christianiser éduquer civiliser unifier universaliser rationaliser* l'Autre. Ramener les diversités obombrées aux clarifications asservissantes de leur regard... » (EPD, p. 97). Chamoiseau critique ainsi l'idéologie et l'écrit coloniaux. Le discours, selon le personnage du Guerrier de l'Imaginaire qui parle dans l'extrait, *explique* l'individu antillais et lui enlève, de ce fait, son opacité et sa complexité humaine. L'opposition « diversité/unité » renforce l'idée que la vision du monde valorisée par le pouvoir colonial aurait été imposée au détriment des façons plurielles de voir le monde. L'antithèse « clarté/ombre » éclaire la conviction des colons dans la raison des valeurs françaises. Le poids de l'idéologie coloniale persiste dans la vie contemporaine du narrateur. On le voit lorsqu'il parle de ses lectures,

³ Voir Genette, 1982, p. 10.

dominées par des textes occidentaux : « [L]eur monde effaçait le mien » (*EPD*, p. 47).

Si le renvoi aux textes coloniaux donne l'impression d'une digression du récit intime, l'effet est tout autre parce que la critique du narrateur de divers courants littéraires marquant sa vie d'auteur souligne l'impossibilité de comprendre son moi profond par ces représentations. Le traitement des doudouistes en est révélateur. Leurs textes sont les premiers exemples dans les Antilles d'écrits en français par les peuples descendants d'esclaves. Les auteurs sont surtout des métis de la classe élite :

Ces écrivains-doudous pratiquaient une muséographie d'eux-mêmes. Coutumes. Traditions. Manières. Descriptions pittoresques. Ce regard sur eux-mêmes reproduisait celui des voyageurs occidentaux. Leur émerveillement s'alimentait aux émois des chroniques de passage. Toute relation intime à ces magnifiques paysages se voyait ignorée ; seule se considérait une exaltation de surface conforme à la vision extérieure des conquérants de ce monde (*EPD*, p. 51).

Selon Chamoiseau, la vision de la Martinique dans ces textes ne s'écarte pas du regard colonisateur : la description du pays est paradisiaque et celle des peuples antillais est simple, réductrice. La pratique décrite ressemblerait en quelque sorte au récit de voyage occidental : le regard est placé sur l'être, à la recherche de la différence. Mais, dans ce cas, cette culture « autre » observée est celle des écrivains. L'exemple souligne surtout l'aliénation dans les représentations faites des Antilles. « S'envisageant avec l'œil des dominants ils seront exotiques à eux-mêmes » (*EPD*, p. 118), dit le narrateur.

L'aliénation se poursuit lors de la rencontre du narrateur avec la Négritude et les écrits d'Aimé Césaire en l'occurrence :

Obéissant à la négritude césairienne, j'avais juste clarifié en moi le désir de la révolutionner, dit-il sur la langue française, d'y charroyer le tam-tam nègre et le vieil amadou africain. Mais, à mon insu, la bousculant pourtant, je sacrifiais comme n'importe quel poète français à son espace symbolique. J'étais ainsi livré à son emprise, à l'adoption de ses valeurs. Mon appel à l'existence se coulait dans une langue qui sans douleur me digérait. Les généralités de la Négritude autorisaient cet avalement. Le « Monde noir » n'était ancré nulle part, ou plutôt il flottait dans les limbes d'une Afrique irréelle, dont l'inconsistance pouvait s'accommoder d'un rapport aliénant à la langue du colonisateur (*EPD*, p. 64-65).

La métaphore de la langue qui digère l'écrivain crée un lien intime et complexe entre la langue — celle de l'écriture et celle de l'anatomie — et l'être. L'être, écrivain, exploite une langue qui finit par le digérer. Il est acteur du geste et aussi victime d'« avalement ». Le mimétisme des écrits de la Négritude ne permet pas l'expression profonde ni de l'être antillais, ni de l'être tout court — telle est la critique articulée. L'aliénation est renforcée par l'usage de la langue, française en l'occurrence, mais sans que la critique se limite au choix du français dans

l'écriture. L'usage précis de la langue française, c'est-à-dire la façon de l'appivoiser dans l'œuvre littéraire, est scruté. Langue « sans douleur », elle ne porte pas la trace des « périls » de Lukács, qui insiste sur la présence d'obstacles narratifs dans sa théorie du roman (1989 [1920], p. 67). L'auteur conclut ainsi sur la métaphore de l'esclave fugitif « marron » et sur le Maître : « Cette écriture ne marronnait pas, elle aspirait au monde du Maître — à quelque humanité analogique — par l'onction de sa langue » (*EPD*, p. 64-65). L'errance, exprimée par le verbe « marronner », est juxtaposée à la domination et à l'imitation dans l'écriture, représentées par « le monde du Maître ».

Paradoxalement, le récit de Chamoiseau évoque l'un de ses propres obstacles énonciatifs dans le fait de dire que le langage de la Négritude ne posait pas de problème à l'écrivain. Il nomme le défi de se libérer de l'imitation, voire de la domination ou de la « violence symbolique » (Bourdieu, 1977, p. 409). Le discours critique s'exprime dans ce passage par la métaphore de la langue, qui marronne et qui avale. La narration du texte de Chamoiseau est marquée de périls, dont celui du manque de conscience initiale du rapport complexe entre la langue et le monde, voire entre la langue et le soi. Tout particulièrement, dans le parcours du narrateur, et dans l'histoire qu'il crée de la littérature des Antilles, le mouvement de la Négritude est vu comme un pas important face à un monde raciste. Cependant, selon le narrateur, la Négritude le fait stagner dans la compréhension de soi. Elle « me nommait Nègre dans le monde et faisait de moi un fils de l'Afrique perdu aux Amériques » (*EPD*, p. 58), dit-il. « Il me faudra du temps pour épuiser la Négritude, libérer mes lectures du cimetière des épigones qui caillait l'horizon » (*EPD*, p. 60). La Négritude, représentée comme aliénante, est donc un obstacle à la création d'un lien profond entre l'écriture et l'être intime.

Sur ce, le narrateur élabore, à partir de son bilan de lecture, une réflexion sur ses premiers écrits, où il privilégie l'imitation d'autres auteurs et n'interroge pas le rapport du texte au monde. Ainsi, ses « premières lettres, écrites sans projet, sinon celui d'imiter tel auteur ou de poursuivre telle histoire, entreraient dans un rapport identique au monde » (*EPD*, p. 29). Par le retour sur sa trajectoire, le narrateur semble dire que le langage littéraire est un lieu de domination. Ce personnage cible tout particulièrement le langage qui crée des discours clos, qui tente d'expliquer l'Autre et qui manque de retour sur soi, tel le discours colonial. Pourtant, son œil critique ne se limite pas au rapport entre la France et les Antilles. Le regard est également tourné vers les écrits antillais marqués, selon le narrateur, d'aliénation empreinte d'idéologie coloniale. À propos des écrivains doudous qui concentraient leurs représentations sur la géographie paradisiaque, le narrateur conclut : « Poètes hoo, vous étiez dominés » (*EPD*, p. 52). L'exil chez Chamoiseau est littéraire et langagier, aussi bien que culturel et identitaire. Il est en rapport intime avec l'expression du soi, à savoir la recherche d'une écriture qui aurait un sens profond vis-à-vis de l'identité culturelle et singulière de son auteur.

Dans *Mes hommes à moi*, le lecteur est tout de suite plongé dans le monologue intérieur de la narratrice :

Ce matin-là, j'étais installée sur un canapé en cuir, savourant le calme des premières heures en écoutant du tango en sourdine. [...] Et sur ce canapé, tout d'un coup, j'avais senti, en moi, gronder une révolte que je refoulais. Je réalisais que la plupart du temps, je jouais à celle que je n'étais pas, mais juive je voudrais être et là, je ne jouais plus (*MHM*, p. 9).

Ainsi débute le roman de Ken Bugul. L'introspection est l'objet central du récit et s'énonce tout d'abord autour d'une série de désirs : ne plus jouer à quelqu'un qu'elle n'était pas ; parler d'une chose qui l'avait touchée dans son intimité profonde ; régler « le problème de [sa] sexualité » (*MHM*, p.9) et trouver un homme qui lui rappelle à la fois son père et son frère. La narratrice explique : « Un seul homme qui remplirait les critères de deux hommes de ma vie, n'existait peut-être pas. Mais au moins, je serais en harmonie avec moi-même et je me comprendrais mieux. » (*MHM*, p. 24) La recherche précise de deux hommes semble, dès le début, être de moindre importance que la quête du moi.

Le reste du récit se déroule au bar Chez Max et suit, principalement, les pensées de la narratrice. Ses pensées errent constamment entre le moment présent au bar et les souvenirs de sa jeunesse vécue au Sénégal. L'école coloniale, l'acculturation, la perte de repères, les transitions du pays après l'indépendance, les modes, le désir d'une famille absente et l'immigration sont des thèmes abordés dans le récit. La narration du monologue est interrompue à maintes reprises par les histoires et les dialogues des autres clients du bar et par l'irruption de questions sur l'être. Qu'est-ce que l'amitié ? Que veut dire être femme ? Être immigrée ? Les questions et les complexités s'accumulent pendant que la narratrice tente de tout isoler afin d'expliquer. Une seule certitude émerge : la narratrice est incapable de fixer ou d'isoler ces éléments : l'écriture, le soi et la société.

Dans un effort de comprendre le soi, la narratrice tente de se situer dans le temps et dans l'espace. Par exemple, lorsqu'elle réfléchit à sa propre naissance, elle s'attarde longuement sur le fait qu'elle ne sait pas si elle est née en 1947 ou en 1948 :

Tous recoupements faits, je suis, en réalité, née en 1947. Je ne veux pas revenir sur cette année, sur son importance pour les uns et pour les autres et pour diverses raisons, qui finissent par être les mêmes. *Les bouts de bois de Dieu* de Sembène Ousmane en ont parlé. Dans *Minuit*, Salman Rushdie en a parlé. Mais moi je voudrais parler de 1947 autrement, parce que je suis née vers la fin de cette année-là (*MHM*, p. 99).

Par le renvoi aux œuvres de Sembène Ousmane et de Salman Rushdie, la narratrice situe le début de sa vie dans l'Histoire, notamment par rapport à la grève du chemin de fer au Sénégal et à l'indépendance de l'Inde. Son récit de vie se construit au contact d'autres histoires, notamment celles des luttes de peuples opprimés. La narration renvoie le lecteur ailleurs, mais sans suivre ces autres fils.

L'histoire de soi gagne en ampleur et en complexité par sa participation à l'Histoire. D'autres observations liant l'histoire sénégalaise à l'histoire de soi incluent l'entrée des filles à l'école coloniale, la dégradation socio-politique depuis le départ du président Senghor, et les tirailleurs sénégalais recrutés « de force pour la grande guerre de 1914-1918 » (*MHM*, p. 152). Le père de la narratrice aurait échappé au service militaire en Europe. La liste d'événements historiques évoqués est loin d'être exhaustive. La narratrice éprouve de la difficulté à saisir le sens de l'être dans ses contacts avec le monde autour de lui. Il s'agit d'une source de complexité, mais aussi de richesse puisqu'une partie de l'histoire du monde se situe dans l'histoire personnelle et vice versa.

Dans une optique comparable, l'Histoire est racontée dans et par le récit intime. Ainsi, la narratrice raconte la première fois qu'elle se retrouve seule avec un garçon :

Je regardai le lit. Il était défait. Les draps étaient froissés et découvraient nus certains endroits du matelas. Je ne voulais pas m'asseoir sur le lit. Je m'appuyais sur ce qu'on disait : s'asseoir sur le lit de quelqu'un qui n'est pas de la même famille, n'était pas recommandé par la religion. On ne sait jamais ! Tentation, quand tu nous tiens ! Cette religion venue d'ailleurs et qui avait déstabilisé nos vies ! Mais Serigne Touba⁴ veillait. Et de cette religion qui nous venait d'ailleurs, il allait tirer la substantifique moelle et l'adapter à nos réalités et à nos valeurs propres (*MHM*, p. 125).

L'anecdote du regard posé sur le lit par la narratrice se transforme en explication de son hésitation à s'y asseoir. Le registre de l'explication cède ensuite la place à celui du commentaire, celui-ci portant sur la religion déstabilisatrice, adaptée à des réalités sénégalaises. Par le glissement d'un registre à un autre, la narratrice analyse le souvenir de jeunesse, mais aussi le contexte sociohistorique élargi de l'islam au Sénégal. Digressive, la narration amène le lecteur hors de l'anecdote personnelle. Pourtant, l'histoire intime est nourrie et amplifiée par la digression. Où sont les frontières entre la vie individuelle et l'Histoire ou la société ? Où sont les frontières entre la narration de l'intime et celle de l'Histoire ? Ces questions, soulevées par le glissement de l'anecdote vers le commentaire, sont à la fois sociales, intimes et narratives.

Le traitement de l'Histoire participe d'un effort de comprendre le soi et les milieux dans lesquels erre le personnage. La compréhension du soi se présente, en effet, comme une obsession chez la narratrice. Pourtant, les observations faites sur son être sont souvent ludiques. Ses « jambes maigres » (*MHM*, p. 136) sont citées comme une cause du malheur dans sa vie. Elle est hantée par l'histoire d'avoir uriné dans ses culottes à l'école : « Un jour en classe, j'avais eu envie d'aller aux toilettes et je n'avais pas osé demander la permission à l'instituteur qui me faisait peur [...] La vessie avait lâché et j'avais fait dans ma culotte » (*MHM*, p. 138). Elle arrête de dessiner et de se développer comme artiste parce qu'elle n'est pas née sous le bon signe du zodiaque. La narratrice suggère également que

⁴ Serigne Touba, Ahmadou Bamba (1853-1927), était théologien musulman au Sénégal, aussi bien que fondateur de l'ordre soufi des Mourides.

porter du cuir pourrait régler des problèmes profonds : « Pourquoi n'ai-je jamais essayé un attirail en cuir pour résoudre, peut-être, le problème de ma sexualité ? » (*MHM*, p. 9). La trivialité des anecdotes et le grand nombre d'hypothèses sur le malaise vécu se voient juxtaposés à une insistance sur le « jeu » et le « camouflage ». « J'étais dans le camouflage avec moi-même » (*MHM* p. 136), dit-elle à propos du fait qu'elle ne se rendait pas compte de ne pas avoir de belles jambes. « J'avais l'air normale mais je camouflais une grande souffrance », raconte-t-elle en prélude à l'épisode de la salle de classe. Par contre, l'absence de famille, son « enfance brisée » (*MHM*, p. 136), le « problème de [sa] sexualité » (*MHM*, p. 9) sont des sujets évoqués seulement par de brefs fragments. Ils ne sont jamais abordés en profondeur, ni accompagnés d'hypothèses sérieuses. Les choses profondes de la vie intime restent « camouflées », malgré l'impression d'avoir affaire à un récit qui les aborde sans cesse par l'introspection de la narratrice.

De cette narration digressive qui raconte la vie de la protagoniste sur deux continents, quelques constantes ressortent. Dans un premier temps, la quête du moi s'accompagne de métaphores liées au jeu et au camouflage. Ces métaphores acquièrent un statut métatextuel par le fait qu'elles nomment, voire analysent l'introspection de la narratrice et ses observations ludiques sur son vécu. Comme chez Chamoiseau, l'élaboration du récit de soi chez Bugul rencontre des obstacles. Comment comprendre et écrire l'être intime dans son contact avec l'Histoire ? Avec les histoires ? Avec les autres ? Avec ceux, comme certains membres de la famille, qui sont absents ? Dans un deuxième temps, chaque fois que la narration absorbe l'Histoire en son sein, elle a le double effet de situer la narratrice dans un environnement précis, mais aussi de complexifier son rapport au monde et, ainsi, à elle-même. Par exemple, la digression sur la religion musulmane ajoute des questions complexes au souvenir d'adolescence, plutôt que de permettre à la narratrice de le comprendre entièrement. Dans un troisième temps, l'errance marque profondément la narration. Le récit erre entre souvenirs du passé et observations présentes, entre le Sénégal et la France, entre l'histoire de soi, celle des autres et l'histoire des sociétés traversées par le personnage. L'errance thématique se voit doublée d'une errance dans l'écriture : le monologue intérieur cède la place aux discours rapportés des autres personnages ; un registre de langue est remplacé par un autre, comme dans l'exemple de l'anecdote d'adolescence, traversée par le commentaire sur la religion « venue d'ailleurs ». L'exil est géographique pour la narratrice qui réfléchit sur sa vie en France et au Sénégal, mais il est surtout identitaire pour le personnage à la recherche de repères familiaux, culturels et spatio-temporels.

Les récits de Chamoiseau et de Bugul soulignent la difficulté de créer une représentation du soi dans l'œuvre littéraire qui a un sens profond vis-à-vis de son contexte social et culturel précis. L'exil est surtout vécu comme une aliénation, où les deux narrateurs se retrouvent bloqués dans la possibilité de se comprendre, voire de s'écrire. Les deux textes déplacent l'accent du récit de soi vers des problématiques de l'écriture du soi : il paraît impossible de créer un discours sur soi sans éclairer le fait que l'écrire est un problème. Ce projet d'écriture est problématique dans l'œuvre de Chamoiseau parce que le discours sur soi a, dans le contexte antillais, été élaboré selon le regard de l'Autre et était

chargé d'idéologie dominante. Comment créer un discours sur soi lorsque les écrits existants sur l'identité dans les Antilles renvoient le narrateur « nu » à lui-même (EPD, p. 89) ? L'écriture du soi est problématique dans le roman de Bugul parce que l'individu qui s'analyse s'efforce de tenir compte à la fois de l'immédiateté de sa prise de parole et de tous les individus, les lieux et les expériences qui alimentent et complexifient cette dernière. Comment créer un discours sur soi qui serait capable de tenir compte des expériences multiples d'une vie, en l'occurrence d'une vie tiraillée entre la France et le Sénégal ? L'accent est ainsi mis sur l'énonciation des textes, sur « l'histoire d'une histoire » (MHM, p. 28), comme le dit la narratrice de *Mes hommes à moi*, où la fiction raconte sa propre genèse. Chamoiseau et Bugul intègrent donc à la fiction un métadiscours qui maintient à la surface de la narration l'interrogation sur une situation d'écriture problématique.

La traversée du métatexte

L'œuvre de Chamoiseau est empreinte de réflexions sur l'écriture. Par exemple :

L'Écrire : béni-commerce des incertains, lucidité offerte aux déroutes accidentelles [...], c'est un peu inventorier en soi, explorer les béances d'une autre géométrie, relier le connu aux inconnues dont on recueille les marques comme autant de légendes avortées (EPD, p. 69).

Cet extrait d'*Écrire en pays dominé* est explicitement métatextuel de par sa théorisation de l'acte d'énonciation. Dans « L'Écrire », l'article défini et la lettre majuscule transforment le verbe en nom. L'extrait se lit comme une entrée de dictionnaire, sauf que le registre de langue ne colle pas : la définition est empreinte de poésie. Cette exploration du monde et du langage qu'est l'écriture part de l'écrivain : « C'est un peu inventorier en soi ». « Métalepse » de l'auteur et de son langage littéraire (Genette, 2004, p. 13-14), l'extrait rappelle à la fois l'acte d'écrire et le rapport précis entre le langage chamoisien et le monde décrit.

Le métatexte s'exprime dans *Écrire en pays dominé* sous forme de mise en abyme de l'auteur, de multiplication de sa voix, de commentaires explicites sur l'écriture en cours et de synthèses critiques d'autres livres. Le narrateur soulève des questions qui « troublaient le roman en cours » (EPD, p. 22) ; il prend des notes au fil du texte dans l'objectif « d'en faire un jour un ouvrage impossible » (EPD, p. 23). Des définitions de l'écriture traversent le texte, dont celle citée plus haut sur « L'Écrire ». Le narrateur commente sa propre démarche : « J'utilise les proverbes pour leur force tranchante, leur distillation imputrescible d'une couleur collective. Je les prends tels quels... » (EPD, p. 203). Par la présence envahissante du métatexte, l'écriture et l'auteur deviennent des sujets principaux du texte.

Le métatexte commente l'idée de l'écriture de façon générale, mais scrute également les procédés précis de ce texte. Ainsi, le narrateur invente le personnage du vieux guerrier, héros d'un roman soi-disant « impossible » intitulé *Inventaire d'une mélancolie*, dont des extraits du brouillon se trouvent à

l'intérieur des pages d'*Écrire en pays dominé*. Le narrateur commente le développement du personnage :

Ce vieux guerrier n'aurait aucune tristesse, pas le moindre regret, juste la couleur d'un manque : de ne pas disposer d'un assez de vie, d'un assez de temps, pour comprendre ce monde et se comprendre lui-même. Mélancolique, mon vieux guerrier, de ne devoir chercher qu'une bonne question pour habiller le chemin de sa vie. (EPD, p. 23)

Le roman *Inventaire d'une mélancolie* est présenté comme une œuvre à part, sur laquelle le narrateur travaille. Pourtant, ce dernier existe seulement dans *Écrire en pays dominé*. Le personnage du vieux guerrier entretient une relation complexe et ludique avec le narrateur. Ce dernier est son inventeur, voire son auteur. Or, la ressemblance entre les deux personnages fait également du Guerrier le double du narrateur, ce dernier étant déjà le double fictionnel de l'auteur. L'objectif du Guerrier, soit de « comprendre ce monde et se comprendre lui-même » (EPD, p.23), répète celui du narrateur, qui s'efforce de comprendre le soi dans son rapport au monde, antillais en l'occurrence. Le nom « Guerrier de l'Imaginaire » rappelle que la recherche passe par la fiction, tandis que l'évocation du chemin de la vie et la recherche d'une question pour « habiller » ce chemin rappellent l'errance du narrateur. Ce jeu métatextuel entre l'écrivain-narrateur et son personnage, qui produit un texte « en devenir », s'avère un outil de retour sur le soi en tant que sujet et objet de son propre regard. Il permet, également, de disperser les problématiques principales du texte à différents niveaux narratifs.

Dans cette optique, Chamoiseau met en scène d'autres personnages, explicitement manipulés et inventés par le narrateur, qui engendrent des problématiques d'écriture singulières. Pensons au marqueur de paroles, pauvre scribe, qui « va balbutier une étrange poétique » (EPD, p. 283), et qui tente de capter une fluidité dans un langage hésitant entre l'écrit et le récit oral. Le Guerrier de l'Imaginaire lutte contre toute forme de domination et éclaire, notamment, la violence langagière : l'absolu, la certitude, la vérité. Ces mots représentent l'idéologie selon laquelle une vision s'impose au détriment d'une pluralité de points de vue. Le Driveur, un personnage représentant la dérive, « n'a pas de certitudes » (EPD, p. 212). Son affaire c'est de « Driver », « aller-en-soi, aller à travers le brouillage intérieur des nouvelles conditions d'existence » (EPD, p. 212). Ensemble, ces problématiques et points de vue font jaillir la complexité du regard du narrateur. Sa voix est à la fois fragmentée et spéculaire, ce qui permet l'éparpillement des problématiques d'écriture.

Ces exemples de métatexte montrent que la domination imprègne l'énonciation. Un dialogue entre le narrateur et le vieux guerrier sur la domination et la résistance se développe tout au long du texte. Le narrateur, dans l'extrait ci-dessous, rappelle au vieux guerrier des paroles que ce dernier lui avait adressées :

Tente, au plus loin de toi-même, de déceler ce qui agite ta voix. Tu ne sauras rien du mystère de l'Écrire mais tu auras pensé ce qui chez toi le mobilise. Et ton art, qui doit résister à toute domination, trouvera une liberté réelle dans cette pensée marronne.

Tu l'as dit ? [*demande le narrateur*]

Le vieux guerrier me laisse entendre : ... je m'en souviens, je te l'ai dit. Mais puisque te voilà prêt à cette pensée marronne, je te parlerai des trois dominations : la Brutale, la Silencieuse, la Furtive... (*EPD*, p. 23).

Précisions, approfondissements, mots de sagesse, anecdotes et critiques de l'écriture sont les types d'échange entre le narrateur et son personnage rêvé. Ils se répondent, mais le guerrier reste manipulé par le narrateur-auteur qui l'a inventé. Cet accent non pas sur le dialogisme, mais plutôt sur *l'écriture* du dialogisme, fait que le texte interroge à la fois ce qu'est le roman et ce qu'est ce roman. Chamoiseau élabore une vision de la littérature qui lui est propre. En même temps, l'auteur-narrateur réfléchit sur l'essence du romanesque. Il commente, tout particulièrement, le rapport entre la fiction et la vie, la polyphonie, le dialogisme et la possibilité de créer une pluralité de voix à partir du « je ».

Par ces commentaires sur l'écriture, le narrateur opère un dépassement des lectures et des écrits de jeunesse qui sont marqués par l'aliénation. Il élabore une théorie sur sa propre fiction et une esquisse du retour à soi. Cette double interrogation, sur la fiction et l'identité, implique d'abord l'inventaire de soi pour cerner pourquoi et comment le narrateur est devenu l'écrivain qu'il est. Il éclaire notamment ce qui a formé son imaginaire : l'école et la pensée coloniales, la Négritude, la langue et la culture créoles, les valeurs françaises, etc. Dans sa vision de l'écriture, Chamoiseau propose que tout soit réinterrogé, surtout toute certitude, toute idée figée sur le monde et toute valeur propagée par chacun de ses repères culturels, littéraires et langagiers. L'errance se présente comme une manière d'échapper aux discours clos qui risqueraient de figer l'identité. Il propose d'errer dans l'incertitude pour créer un langage ouvert et singulier.

Comme chez Chamoiseau, le métatexte traverse le roman de Bugul sous forme de mise en abyme, ici explicitée par la fabrication des histoires qui reviennent souvent dans la narration :

À travers les lectures et les magazines, je me fabriquais un personnage fictif. Je me créais mes propres romances. Je voulais rencontrer un homme beau, intelligent, cultivé, qui savait danser le tango et le paso doble, et embrasser comme dans les magazines et romans photos que je lisais. [...] Dans les magazines et romans photos, je voyais que c'étaient les femmes qui cherchaient à plaire aux hommes (*MHM*, p. 89).

La narratrice, n'ayant pas été élevée par sa mère, n'a pas été guidée par celle-ci dans l'initiation « aux valeurs traditionnelles » (*MHM*, p. 89). C'est dans le contexte d'un manque de repères familiaux que l'héroïne se crée un personnage « fictif », à l'aide de ses lectures. L'extrait commente la quête de repères identitaires chez la narratrice. Cette quête est amenée à un niveau métatextuel par le langage littéraire qui examine le « personnage fictif », et par l'accent placé sur la fabrication de la fiction. En outre, les repères familiaux absents et désirés sont remplacés par des repères littéraires : des magazines, des romans-photos.

La création du personnage fictif a ici un double sens. Elle évoque la psychologie de l'enfant sans présence maternelle dans sa vie et elle renvoie, simultanément, à l'écriture romanesque. Mise en abyme de l'auteur et de l'écriture, l'extrait rappelle que la narratrice, voire l'écrivaine (par métalepse), crée son propre personnage fictif dans le roman. Comme dans l'exemple cité plus haut sur la naissance de la narratrice en référence à Salman Rushdie et à Sembène Ousmane, la narratrice suggère que son personnage est né de livres et de l'intertextualité autant que d'une famille biologique. Une fois de plus, le texte soulève la question de la relation entre la réalité et la représentation. Quel rapport peut-on envisager entre ces deux sphères lorsque les repères identitaires viennent des livres ? Lorsque la représentation des relations hommes-femmes influence le comportement de l'individu ? Par le métatexte, la narration souligne le rôle des représentations dans la vie et interroge les frontières entre l'œuvre et l'être réel, puis entre l'œuvre et l'être de papier.

L'interrogation sur cette frontière incertaine se répand à d'autres personnages et d'autres contextes. Ainsi, le bar Chez Max est décrit comme une scène : la narratrice joue « à un jeu » (*MHM*, p. 35) et observe les individus, chacun à leur place, comme Madame Michèle, seule dans « son monologue » (*MHM*, p. 82), et Monsieur Pierre, dont l'attraction réside, selon la narratrice, dans « le personnage qu'il représentait » (*MHM*, p. 44). Le bar est le lieu de multiples rencontres et regards : sur soi, sur l'Autre, sur les autres, sur les hommes, sur les femmes, sur les relations amoureuses et platoniques. Le recours au champ lexical littéraire souligne la théâtralité des rapports entre les individus au bar. Les mots « jeu », « monologue » et « personnage » énoncés par la narratrice renforcent également le « pouvoir » que celle-ci a sur l'espace du texte (Bisanswa, 2011, p. 32). Le bar devient sa création. Fiction ou réalité ? Le choix de mots rappelle la fabrication du texte et présente la vie, ou le bar, comme une scène.

La métaphore du théâtre traverse d'autres parties de la narration. Ainsi, la narratrice compare au théâtre des aspects de la rencontre coloniale vus comme « difficilement assimilable[s] » (*MHM*, p. 74) :

Nous avons des maisons copiées sur le monde colonial et nous n'y vivions pas. Les salons étaient balayés, nettoyés, tous les matins. On mettait de l'encens et on les fermait. Les gens vivaient dans la cour, ou dans un espace aménagé comme un lieu commun qui rappelait la cour. On ne rentrait dans les salons que quand il y avait un visiteur. Alors on les ouvrait, on prenait un verre, et quand le visiteur partait, tout était refermé et on retournait dans l'espace commun. Tout était une mise en scène. Tout était un jeu depuis l'envahissement (*MHM*, p. 74-75).

La description des maisons « copiées sur le monde colonial » est suivie du commentaire métatextuel qui s'exprime par les motifs du jeu et de la mise en scène. « [N]ous n'y vivions pas » — l'extrait suggère un décalage entre la profondeur et l'apparence. L'assimilation des colonisés quant à certains aspects précis a été, selon la narratrice, une « assimilation dramatique » (*MHM*, p. 74), jouée par des Sénégalais qui absorbent des pratiques européennes dans leur vie

seulement de façon superficielle. Le motif du théâtre permet, dans un premier temps, d'envisager la maison comme une scène créée pour monter l'illusion. Dans un deuxième temps, il permet de réfléchir sur la théâtralité de la vraie vie : « C'était le rapport de force qui favorisait le jeu » (*MHM*, p. 74). Cette réflexion est appliquée, tout particulièrement, à la colonisation. Le métatexte, créé ici par l'usage du lexique littéraire, est mis au service du questionnement sur la profondeur ou la superficialité des pratiques sociales dans le contexte colonial.

Des phrases proposant des hypothèses sur le sens d'une vie traversent le texte et ramènent l'enquête sur le soi à l'examen parallèle de l'histoire de soi, une recherche effectuée sur le terrain littéraire : « Pourquoi devait-on à chaque fois revivre des choses passées ? C'était comme si la vie à un moment était cette perpétuelle visitation de sa propre vie » (*MHM*, p. 232). Ce commentaire métatextuel amène l'énoncé à synthétiser ce que le roman fait : retourner constamment sur le passé de la narratrice. Il fait également allusion au contact entre le récit et la vie. Ces phrases métatextuelles ponctuent le roman et constituent des synthèses rhétoriques du rapport décrit entre la vie et la littérature, en soulignant, notamment, la modification des souvenirs passés et l'examen de leur ampleur, qui dépend des raisons de leur évocation dans le moment d'écriture. Elles théorisent l'écriture de l'intime, mais de façon hésitante, voire incertaine : « c'était comme si » (*MHM*, p. 232).

Le métatexte s'exprime dans l'œuvre de Bugul par une variété de procédés. Comme dans l'exemple précédent, des commentaires résument le récit, dont ils constituent une mise en abyme. La figure de l'auteur est aussi interrogée par l'accent mis sur la fabrication : des individus sont dessinés, rêvés et romancés. De la même manière, la narration nomme ce que sont ces individus : des personnages. Elle nous rappelle constamment que nous sommes dans la représentation et « appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction », critère de base pour qu'il y ait métatextualité dans une œuvre littéraire, selon Laurent Lepaladier (2002, p. 10). Toutefois, cette fonction fondamentale du métatexte se voit complexifiée par les questions soulevées sur la distinction entre le réel et l'œuvre. Ainsi, le bar, semblable à la vie, est représenté comme un spectacle, une scène où nous jouons nos illusions sur les autres et sur soi. Il s'agit donc, selon Ronald Sukenick, d'employer la métafiction pour l'analyse et la découverte du rôle des fictions jouées dans la vie⁵. Bugul éclaire l'étrangeté dans les relations interhumaines, mais aussi la profonde réalité de ces « fictions », qui marquent les rapports sociaux.

Chamoiseau et Bugul inscrivent tous les deux une réflexion sur le statut du romanesque dans leurs textes. La lecture rejoint, dans cette optique, la pensée d'Antoine Compagnon sur le métatexte, qui soutient que l'« autocritique a pour fin de réduire chaque art à ce que son propre médium a d'unique et d'essentiel, de renouer avec son fondement authentique » (1980, p. 67). Chamoiseau explore donc, sous le motif du « roman impossible », la difficulté d'élaborer quelque

⁵ « Le jeu est facilité par des règles et des rôles, et la métafiction opère par l'exploration de règles fictionnelles afin de découvrir les rôles des fictions dans la vie. Il vise à découvrir comment nous "jouons" chacun nos propres réalités. » (Ronald Sukenick, cité dans le chapitre « Play, Game and Metafiction » de Patricia Waugh, 1984, p. 35 ; nous traduisons.)

vérité ou témoignage sur les dominations, telles les guerres, les révolutions, la colonisation, l'esclavage et l'assimilation. Or, l'exploitation du personnage du Guerrier de l'Imaginaire, qui garde en lui le souvenir de ces « dominations », présente la fiction comme un puissant outil d'analyse d'une réalité impossible à totaliser. En rapport intime avec l'énonciation du récit de soi, le métatexte interroge la manière dont s'écrit le discours sur l'être profond dans ce contexte d'aliénation et de domination symbolique. Pour Bugul, le désir de totaliser le soi annoncé dans le texte est vu comme un objectif impossible — ce fait est souligné avec insistance par le métatexte qui rappelle sans cesse le rôle de la fiction dans la vie et dans le regard posé sur l'être. Toutefois, l'accent sur le « jeu » de la fiction permet d'analyser certains lieux d'illusions qui marquent le parcours de la narratrice.

La métalepse de l'auteur qui commente son travail sur le roman en cours constitue, chez les deux écrivains, une manière joueuse de poser des questions sur l'écriture. Ils feignent l'échec de leur projet romanesque et éclairent les « périls » auxquels font face les récits (Lukács, 1989 [1920], p. 67). Dans l'ouvrage de Chamoiseau, le roman inventé, *L'inventaire d'une mélancolie*, échoue. Chez la narratrice de Bugul, l'objectif de maîtriser le soi et de trouver les deux hommes de sa vie constitue un autre échec. Les auteurs jouent sans cesse avec le mythe du désir du réel, de l'accès par les mots à la totalité des choses, en passant par les motifs de l'impossibilité, du jeu et de la scène. L'insistance massive sur l'incapacité d'accéder à la vérité ou de maîtriser la faille entre les mots et le monde, puis entre le soi et l'autre suggère que l'enjeu des textes est ailleurs.

Penser la cohérence du récit digressif, de l'intime et de l'errance

Le premier enjeu majeur de ces deux romans fort digressifs, en lien avec le métatexte, l'intime et l'errance, est la mise en lumière d'une cohérence propre au texte. Le roman de Bugul est digressif, en ce sens qu'il oscille entre des souvenirs de jeunesse et le présent. Il plonge dans des anecdotes sur le passé colonial au Sénégal, sur le mouvement hippie vécu en Europe, sur la politique postindépendance et sur la promotion de l'art africain. Il erre, également, entre histoire de soi et histoires des autres. La forme du roman oscille par ailleurs entre le monologue intérieur, la poésie en prose, le discours autobiographique et historique, en passant par l'essai. Le tout forme un questionnement sur l'écriture du soi dans son contact avec la société, elle aussi en mutation. La narration digressive dresse le portrait éphémère et fluide d'un individu, qui ne peut s'isoler de la société pour pouvoir s'écrire. L'identité n'est pas vue comme un fond culturel perdu — par l'émigration du Sénégal jusqu'en Europe —, mais comme une histoire qui continue à se constituer par l'accumulation d'expériences et de rencontres. Le roman a ainsi une force démystifiante : la réflexion sur un rapport Afrique-Europe passe par le parcours narratif d'un personnage qui revient sur les mutations sociales en France et au Sénégal, observées par le biais de son propre chemin tracé dans l'espace social. La problématique de l'écriture de soi n'exprime pas un réel contact entre deux continents, mais plutôt un rapport entre deux niveaux narratifs dans le texte. L'Afrique est évoquée à un niveau extradiégétique comprenant le souvenir et le rêve, tandis que Paris constitue le décor des instants narrés relatifs à l'expérience d'une immigrante en Europe qui séjourne dans la

capitale française. C'est donc un rapport structural qui fait interagir l'ici et l'ailleurs dans le texte, qui renforce ou rétrécit une distance entre eux, en tenant le moment de la narration comme le point de départ dans la comparaison.

Également digressif, le texte de Chamoiseau est constitué de trois fils apparemment distincts, qui s'interrompent tout au long du roman. D'abord, la narration autobiographique du narrateur raconte son parcours d'auteur et le rêve d'une écriture tenant en elle, sans aliénation, la présence des multiples peuples et histoires antillaises. Ensuite, les notes sur le roman impossible, *Inventaire d'une mélancolie*, construisent le personnage du héros, le vieux guerrier. Enfin, la narration est interrompue par des synthèses de livres de multiples provenances et époques. Par exemple : « De Frankétienne : La force vitale, généreuse, le chant en belle audace des mémoires oubliées. » (EDP, p. 149) ; « De Yourcenar : Du paragraphe, cueille les mots, et cueille encore, jusqu'à ce que la lumière lève sobre du dedans » (EDP, p. 299). Chamoiseau construit une bibliothèque dans la fiction qui creuse la problématique centrale de son propre texte. Chacun des trois fils souligne un questionnement sur l'écriture dans un langage opaque, qui maintient l'incertitude et la complexité autour de l'être décrit. Sous l'apparence de digressions, Chamoiseau et Bugul répètent et renforcent des problématiques précises et cohérentes.

Deuxième enjeu majeur : le métatexte attire l'attention sur le contexte d'émergence des romans. Chamoiseau, sous prétexte d'élaborer un essai sur l'écriture « en pays dominé », crée une biographie d'auteur. Il analyse son héritage littéraire, son évolution d'auteur et il affirme la pertinence de son propre projet littéraire. Bugul, sous le couvert de la quête du père et de la perte de repères culturels, interroge la généalogie de son personnage, mais aussi celle du roman. Notamment, les citations d'autres œuvres et auteurs présentent le roman comme une histoire qui a été construite en contact avec les histoires des autres, tout comme la vision de la vie présentée par la narratrice, qui médite sur le sens des rencontres avec des étrangers un jour dans un bar où se croisent leurs destins. Le roman, comme l'individu, a une histoire qui est interrogée dans le texte. Ces deux œuvres qui annoncent le désir d'une meilleure saisie de l'être arrivent peut-être à ce plus grand niveau de compréhension par le fait de situer l'émergence de leur prise de parole, de commenter leur héritage et de prendre position sur le sens de leur écriture dans leurs contextes sociaux et littéraires précis.

Dans cette optique, la représentation de l'auteur donne à voir un certain nombre de « postures d'écrivain » (Meizoz, 2007, p. 18) adoptées par Chamoiseau et Bugul qui leur permettent de forger une image de soi, prenant appui sur l'histoire, le social et sur les grands débats au sein de leurs champs littéraires respectifs. Chamoiseau représente l'auteur en « Marqueur de paroles », en « Guerrier de l'Imaginaire » et en « Driveur ». Il se présente comme gardien de l'histoire et de la culture créoles. Or, par le développement d'une bibliothèque dans l'œuvre, l'auteur se situe également par rapport à la littérature mondiale et s'affilie à la modernité littéraire. Bugul se dépeint comme observatrice de mutations sociales, ayant vécu des transitions importantes en Afrique comme en Europe. En adoptant la posture d'écrivaine nomade, sans attaches fixes, elle se place en position privilégiée pour commenter et interpréter ces transformations.

Tous les deux, face à des situations précises d'exil intérieur, culturel ou géographique, privilégient l'errance et la multiplicité de repères culturels et littéraires.

Troisième et dernier enjeu : les deux romans élaborent une vision singulière de la littérature. Chez Chamoiseau, le retour constant sur soi et sur le discours du roman exprime à la fois une éthique et une esthétique du roman. Contre tout discours clos qui vise à dire l'autre, Chamoiseau favorise l'autocritique et l'incertitude, qui engendrent pour lui une attitude ouverte face à l'écriture de l'être, qui évite d'enlever à l'individu sa « dose irréductible d'opacité » (Réjouis, 2005, p. 108). L'auteur affirme la pertinence d'une telle vision à l'égard de l'histoire littéraire dans les Antilles et il recherche donc une écriture qui résonne dans ce contexte. Le texte bascule entre utopie et échec à travers l'expression du rêve d'une écriture affranchie de toute aliénation et de toute idéologie liées au discours colonial.

Le roman chez Bugul est un moyen de connaissance et un outil d'interprétation de la vie sociale comme de l'entrecroisement des histoires d'individus. Dans cette perspective, le contact avec les autres complète l'histoire individuelle. Pourtant, ce rapport aux autres est aussi à la base de l'impossibilité de maîtriser le soi : une partie de son histoire personnelle appartient toujours à ceux et celles qui partagent sa vie. Bugul élabore donc une esquisse dans son roman, non pas pour totaliser le soi et l'Autre, mais pour comprendre l'impossibilité de maîtriser la société dans laquelle erre son personnage.

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que Chamoiseau et Bugul usent du métatexte pour examiner les forces et les limites du roman comme manière d'analyser l'intime en contexte d'exil. Les plus grandes forces du roman résident dans la pluralité de ses discours et dans son usage de l'imaginaire, mis au service de l'examen de la vie. Les textes éclairent, tout particulièrement, la richesse de la narration troublée. Dans ces œuvres, la narration est le moment d'introspection des narrateurs, ainsi que celui de la création littéraire, de la traversée des discours et des intertextualités, de la fabrication d'une identité narrative et d'un questionnement sur l'identité et le rôle de l'écrivain en situation d'exil.

Les limites du genre romanesque sont soulignées dans les tentatives de maîtriser le soi et son rapport au monde. Ce qui en résulte est plutôt une observation de la relation complexe entre l'être et le monde, puis entre l'œuvre et le réel, qui inclut les absences et les incompréhensions. Les mondes que nous dévoilent Chamoiseau et Bugul sont multiculturels, violents et beaux. Dans ces univers, l'être erre entre ses multiples repères (géographiques, culturels, littéraires, familiaux, etc.) et tente de donner un sens à son propre parcours. L'œuvre devient un espace critique où s'énonce un discours sur l'être, sur l'exil et sur l'écriture, le tout rendu possible par une pratique métatextuelle du roman.

BIBLIOGRAPHIE

- Bisanswa, Justin. 2011. « L'Histoire et le roman par surprise dans *Mes hommes à moi* de Ken Bugul ». *Œuvres et critiques*, vol. 36, no 2, p. 21-44.
- Bourdieu, Pierre. 1977. « Sur le pouvoir symbolique ». *Annales : économies, sociétés, civilisations*, no 3, p. 405-411.
- Bugul, Ken. 1982. *Le Baobab fou*. Dakar : Nouvelles Éditions africaines, 183 p.
- . 1994. *Cendres et braises*. Paris : L'Harmattan, 190 p.
- . 1999. *Riwan et le chemin de sable*. Paris : Présence africaine, 230 p.
- . 2008. *Mes hommes à moi*. Paris : Présence africaine, 252 p.
- Chamoiseau, Patrick, Jean Bernabé et Raphaël Confiant. 1989. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard, 69 p.
- Chamoiseau, Patrick. 1992. *Texaco*. Paris : Gallimard, 419 p.
- . 1997. *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, 316 p.
- Compagnon, Antoine. 1980. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil, 189 p.
- Dubois, Jacques. 1973. « Code, texte, métatexte ». *Littérature*, no 12 (décembre), p. 3-12.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 467 p.
- . 2004. *Métalepse : de la figure à la fiction*. Paris : Seuil, 131 p.
- Lepaludier, Laurent (dir). 2002. *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 211 p.
- Lukács, Georg. 1989 [1920]. *La théorie du roman*. Trad. par Jean Clairevoye. Paris : Gonthier, 196 p.
- Magnier, Bernard. 1985. « Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique ». *Notre Librairie*, no 81, p. 151-155.
- Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine Érudition, 210 p.
- Réjouis, Rose-Myriam. 2004. *Veillée pour les mots. Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*. Paris : Karthala, 129 p.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London et New York : Routledge, 176 p.

Notice biobibliographique

Morgan Faulkner enseigne le français à l'Université du Nouveau-Brunswick. Sa thèse doctorale, soutenue à l'Université Laval, portait sur le métatexte dans les romans de Patrick Chamoiseau, Ken Bugul et Marie NDiaye. Elle est codirectrice de l'ouvrage *Roman francophone et modernité* (Riveneuve éditions, 2016).