

Abdoulaye Imorou

Abdoulaye Imorou est postdoctoral fellow à l'Université de KwaZulu-Natal. Il a dirigé *La littérature africaine francophone. Mesures d'une présence au monde* (EUD, 2014).

Email: abdoulayeimorou@yahoo.fr

Concordance des temps: De la scénographie dans *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou

The scenography in *Demain j'aurai vingt ans* of Alain Mabanckou.

This article demonstrates that in *Demain j'aurai vingt ans* ("Tomorrow I will be Twenty") Alain Mabanckou, while talking about his childhood in Pointe Noire in Congo, also talks about justifying his adhesion to the *littérature-monde* movement. In the main, fictional works of Alain Mabanckou portray his vision of African literature, *Verre Cassé* being a perfect example of this. While this earlier novel only highlights this vision, *Demain j'aurai vingt ans* tries to prove that this vision is the only pertinent one. In this regard, Mabanckou attempts to deconstruct the argument that the upholders of *littérature-monde*, to which he belongs, are westernized and too remote from African realities. The article further examines and analyses the strategies of the author based on the notions of paratopy and scenography as developed by Dominique Maingueneau in *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* ("Literary Discourse. Paratopy and enunciation scene"). **Keywords:** Alain Mabanckou, Dominique Maingueneau, *littérature-monde*, paratopy, scenography.

Dans cet article, je m'appuie sur l'analyse du discours telle que développée par Dominique Maingueneau dans *Le discours littéraire* pour démontrer, qu'avec *Demain j'aurai vingt ans*, Alain Mabanckou ne se contente pas de raconter, sous forme romancée, son enfance à Pointe-Noire. Il cherche, à travers ce texte, à légitimer sa vision de la littérature africaine et son engagement dans la littérature-monde (Le Bris et Rouaud). Cela apparaît dans la scénographie du roman. En effet, comme je le montre dans la deuxième partie de cette étude, celle-ci organise une relation d'identité entre trois espaces-temps: celui du récit (le Congo-Brazzaville des années 1970 tel que décrit dans le roman), celui de référence (le pays réel à la même époque) et celui de l'énonciation (l'espace diasporique à partir duquel écrit l'auteur en ce début du XXI^e siècle). À un autre niveau, la scénographie sert le propos de l'auteur en établissant ce que Dominique Maingueneau nomme une preuve par l'ethos (204). Je traite ce point dans la troisième partie. Cependant, dans un premier temps, je mobilise la notion de paratopie créatrice pour rappeler ce que la position littéraire mabanckienne a de particulier.

Fortunes et infortunes d'une paratopie créatrice

La conception qu'Alain Mabanckou a de la littérature africaine est, pour l'essentiel, tributaire de deux exigences. Il y a, d'une part, le refus de se voir assigner une place et

son corollaire, le goût du déplacement et, de l'autre, la volonté de donner la primauté au littéraire. Cette double exigence se donne à lire, en premier lieu, dans les différentes prises de position qu'il publie dans ses blogs ou dans des journaux comme *Le Monde*. C'est ainsi que dans "Écrire sans la France: l'écrivain d'Afrique noire francophone et la langue française"—texte repris dans *Le sanglot de l'homme noir* sous le titre "La littérature à l'estomac" emprunté à Julien Gracq—il réagit contre ce qu'il identifie comme étant "un courant 'africaniste' dans les lettres francophones d'Afrique noire". Il y dénonce les appels à un retour à l'authenticité africaine comme relevant de l'esprit de clocher et invite les tenants de ce courant à "commencer par être écrivain tout court". Dans un ordre d'idées similaire, il se prononce contre la notion de littératures nationales en Afrique dans "Littérature nationale et démagogie politique". Il voit dans cette orientation des "traces d'une nostalgie des temps passés marquées d'un africanisme grégaire ne laissant pas aux auteurs la possibilité d'entendre le bruit du monde".

Alain Mabanckou oppose à ces visions de la littérature africaine les principes de la littérature-monde, principes caractérisés, entre autres, par un double refus du cloisonnement. Le premier intervient contre la réduction de la littérature à un pacte avec la nation, tentation présente, selon l'auteur, dans le courant "africaniste" mais également dans la conception traditionnelle de la littérature française. Le deuxième refus vise, comme il l'explique dans "La francophonie, oui, le ghetto: non!", la tendance de l'institution littéraire française à rejeter les littératures francophones à la périphérie. À l'encontre de ces réflexes de repli sur soi, Alain Mabanckou vante les mérites du voyage et de l'ouverture au monde. La manière dont il se réclame de la figure de l'oiseau migrateur notamment dans "Le chant de l'oiseau migrateur" et dans *Écrivain et oiseau migrateur* en atteste suffisamment. Chez cet auteur, le voyage n'est pas seulement d'agrément. Il est présenté comme étant la condition même d'une écriture véritablement littéraire, d'une écriture qui échappe aux pièges du militantisme et de la propagande. Il en veut pour preuve sa propre expérience comme cela apparaît dans ce passage de "La carte d'identité": "Dans mes premiers écrits—tous ébauchés au Congo—, je sentais qu'il manquait des pièces, que mes personnages étaient cloîtrés, respiraient à peine et me demandaient plus d'espace. L'émigration a contribué à renforcer en moi cette inquiétude qui fonde à mes yeux toute démarche créatrice" (132).

Cette conception de la littérature, Alain Mabanckou la défend également à travers son œuvre de fiction de sorte qu'elle est à la base de sa position paratopique. Selon Dominique Maingueneau, la paratopie résulte de la conjugaison de deux éléments. Le premier a trait à une situation de marginalité dans le sens d'une impossibilité à se fixer à un lieu et d'une appartenance à la fois au lieu et au non-lieu: "L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais, nous l'avons dit, négociation entre le lieu et le non-lieu, une appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion. C'est ce que nous avons appelé plus haut 'paratopie'" (72). De par ses déplacements successifs—enfance congolaise, jeunesse française, carrière américaine—et sa volonté de conjuguer tous ces lieux sans se fixer dans aucun d'entre eux, Alain

Mabanckou répond parfaitement à cette idée d'appartenance parasitaire. Le deuxième élément renvoie au fait que la situation de marginalité qui en résulte nourrit le travail d'écriture. Dominique Maingueneau parle à ce niveau de paratopie créatrice. Celle-ci se retrouve chez Alain Mabanckou ne serait-ce que dans cette manière dont la volonté d'échapper au cloisonnement "fonde à [ses] yeux toute démarche créatrice".

L'œuvre de fiction d'Alain Mabanckou compte, d'ailleurs, un certain nombre d'embrayeurs paratopiques ou, pour le dire de manière imparfaite, d'indices de paratopie. L'un des plus évidents est sans doute le personnage Verre Cassé du roman éponyme. En effet, le rapport d'identité entre la position de ce dernier et celle de l'auteur est plus qu'explicite: tous deux écrivent, nourrissent leur travail de leur position paratopique et partagent une conception similaire de la littérature africaine.

Verre Cassé est un personnage on ne peut plus marginal. Il s'agit d'un instituteur qui a été limogé pour cause d'alcoolisme et qui passe sa vie au *Crédit a voyagé*, le bar du quartier. C'est aussi un grand voyageur même si, comme il le confesse volontiers, ses voyages se font uniquement par littérature interposée (170). Pour finir, il s'agit d'un personnage écrivain. En effet, le patron du *Crédit a voyagé* lui a demandé de consigner les tranches de vie des clients du bar. De fait, Verre Cassé est présenté comme étant le véritable auteur du roman dans la mesure où celui-ci donne à lire les histoires qu'il a recueillies. Or le style pour lequel il opte va de pair avec sa vie d'ivrogne: "j'écrirais des choses qui ressembleraient à la vie, mais je les dirais avec des mots à moi, des mots tordus, des mots décousus, des mots sans queue ni tête [...] je m'en foutrais de la raison pure" (161). Dès lors, il peut être permis de parler, à son égard, de paratopie créatrice. Il est alors intéressant de noter que celle-ci se caractérise, comme c'est le cas chez Alain Mabanckou, par un refus des conventions littéraires. Le parallèle est poussé plus loin puisque le lecteur retrouve sous la plume de Verre Cassé des diatribes qui ne sont pas sans rappeler celles qu'Alain Mabanckou a l'habitude de réserver aux tenants du courant "africaniste". Le personnage, comme l'auteur, se prononce ainsi pour la liberté de l'écrivain africain et revendique, pour ce dernier, le droit d'écrire comme il le souhaite: "tant pis pour les nostalgiques tirailleurs sénégalais qui tirent à hue et à dia la fibre du militantisme, et ces gars ne veulent pas qu'un Nègre parle des bouleaux, de la pierre, de la poussière, de l'hiver, de la neige, de la rose ou simplement de la beauté pour la beauté" (163).

Cette paratopie créatrice place, du point de vue de la littérature africaine, Verre Cassé dans une position de rupture étant donné que l'éloge de l'art pour l'art qui est le sien va à l'encontre de l'idée de l'engagement qui serait caractéristique de l'écrivain africain. En revanche, elle n'est pas sans porter des fruits dans l'espace littéraire français. Le texte de Verre Cassé n'a-t-il pas été publié au Seuil, autrement dit, chez un des éditeurs les mieux établis de la place parisienne; n'a-t-il pas remporté une série de prix? Néanmoins, la position du personnage a aussi un coût: en refusant de se plier aux desideratas des "nostalgiques tirailleurs sénégalais", Verre Cassé s'aliène une partie des agents du champ littéraire africain.

En toute logique, la paratopie créatrice d'Alain Mabanckou donne lieu aux mêmes fortunes et infortunes. Elle lui assure une certaine reconnaissance au niveau du champ littéraire français voire mondial au point qu'il compte aujourd'hui parmi les chefs de file de la littérature-monde en français. En revanche, elle fait de lui la cible privilégiée des "africanistes" qui n'hésitent pas à résumer ses positions littéraires à des stratégies visant à séduire le public et les institutions parisiennes et à affirmer qu'il trahit, ce faisant, la littérature africaine. Cela apparaît dans un titre comme "Alain Mabanckou écrit-il pour les blancs?" dans lequel Raoul Nkuitchou Nkouatchet l'accuse de renier son africanité et de prêter "bruyamment allégeance ailleurs". Dans un ordre d'idées similaire, Patrice Nganang, dans "Pour une écriture préemptive", écrit: "Quand le personnage principal d'un auteur autre Africain en urinant, fût-il ivre et s'appelle-t-il Verre cassé, dessine la carte de la France dans la poussière du lointain Brazzaville, et pour forcer notre rire, y ajoute la Corse, nous pouvons dire qu'il ne s'agit peut-être plus d'un jeu, mais bien du réflexe d'une conscience dominée." On le voit, c'est la question de sa légitimité en tant qu'écrivain africain qui est, *in fine*, posée.

En définitive, en optant pour les principes de la littérature-monde, Alain Mabanckou s'assure une stature internationale mais prend le risque d'être rejeté du champ littéraire africain. D'une certaine manière, *Demain j'aurai vingt ans* se présente comme une œuvre à travers laquelle il réaffirme son appartenance à ce champ en laissant entendre que son engagement pour la littérature-monde n'enlève rien au caractère africain de son travail. À cet égard, la scène d'énonciation du roman suggère qu'Alain Mabanckou est, en réalité, plus fidèle aux réalités africaines que ses contempteurs.

Du transnationalisme comme tradition africaine

Dominique Maingueneau, à travers la notion de scène d'énonciation, fait référence à la manière dont le discours instaure, de lui-même, sa situation d'énonciation. La scène d'énonciation, explique-t-il, est constituée de trois scènes intriquées les unes aux autres. Il y a la scène englobante qui renvoie au type de discours (discours politique, religieux, publicitaire...), la scène générique qui a trait au genre et la scénographie. C'est surtout avec cette dernière que le lecteur d'un texte littéraire est en prise. En effet, elle prend forme à partir d'un certain nombre d'éléments présents dans le texte même et qui mettent en scène le monde qui porte l'énonciation et auquel celle-ci donne vie dans le même mouvement.

Dans *Demain j'aurai vingt ans*, la scénographie est marquée par la manière dont Alain Mabanckou joue des genres de l'écriture du moi. Le récit se fait à la première personne sans qu'il soit tout à fait possible d'établir un rapport d'identité entre auteur, narrateur et personnage. Le lecteur n'a pas affaire à la voix d'Alain Mabanckou. Il est face à celle d'un enfant ce qui instaure une certaine distance narrative. Cependant, de nombreux indices prouvent qu'il s'agit bien d'une écriture du moi. La quatrième de

couverture précise qu'il s'agit des aventures, dans la Pointe-Noire des années 1970, de Michel, âgé d'une dizaine d'années, que celui-ci a un père adoptif et une Maman Pauline. Or, tout lecteur familier d'Alain Mabanckou sait que sa mère s'appelle Pauline Kengué. D'ailleurs, la dédicace du roman est là pour le confirmer de manière on ne peut plus explicite: "Pour ma mère Pauline Kengué—morte en 1995". Alain Mabanckou s'amuse à brouiller—ou à faire semblant de brouiller—les pistes jusque dans les interviews promotionnelles qu'il donne à la sortie du roman. Il lui arrive ainsi tantôt d'avouer que c'est bien de son enfance dont il est question—"Je retrace là une partie de mon enfance" (Steinmetz)—voire même d'avouer que lui et son personnage ne font qu'un—"Je m'appelle Alain Michel Mabanckou, et vous êtes la première à le savoir" (Sarrot)—, tantôt de parler de Michel comme il le ferait d'un personnage de roman—"Le petit Michel, mon héros, ne sait pas qu'il est un peu cocasse" (Steinmetz).

Bien entendu, il est possible de voir dans cette manière d'opérer une coquetterie d'écrivain. Cependant, il semble que ce jeu, loin d'être anodin, oriente la scénographie du roman, et ce, à au moins deux niveaux. Il permet à Alain Mabanckou d'établir une preuve par l'ethos (voir troisième partie). C'est également l'occasion pour l'auteur de suggérer une relation d'identité entre les espaces-temps du récit, de référence et de l'énonciation.

La dimension autobiographique du roman ne manque pas de produire chez le lecteur un effet de réel. Celui-ci est d'autant plus fort que le récit est parsemé de renvois à des événements et des personnalités historiques et à des lieux clairement repérables. Référence est faite, entre autres, à la ville de Pointe-Noire et au quartier Trois-Cents, au président Marien Ngouabi, au combat de boxe qui opposa Mohammed Ali à George Foreman; Michel et sa famille reçoivent les nouvelles du monde à travers l'émission de radio *La voix de l'Amérique*. L'effet de réel ainsi entretenu instaure une relation d'identité entre l'espace-temps du récit et le pays réel. Le lecteur est maintenu dans l'illusion que le monde décrit par Michel reflète fidèlement le Congo des années 70 dans lequel a grandi Alain Mabanckou. Or, justement, les caractéristiques prêtées à ce monde sont particulièrement intéressantes du point de vue des stratégies de légitimation des positions littéraires de l'auteur.

Le regard que Michel porte sur le monde est certes naïf mais loin d'être enfantin. Bien au contraire, il est présenté comme étant particulièrement mordant. Cela apparaît dès les premières pages puisque Michel attire l'attention du lecteur sur le fait que les apparences peuvent être trompeuses et se lance dans une peinture à la fois drôle et acerbe du régime politique et des agents gouvernementaux à travers le portrait qu'il dresse de son oncle René: "Mon oncle prétend qu'il est communiste. Normalement les communistes sont des gens simples, ils n'ont pas la télévision, le téléphone, l'électricité, l'eau chaude, la clim et ils ne changent pas de voiture tous les six mois comme tonton René" (14). Le sens critique dont Michel fait ainsi preuve est de nature à inviter le lecteur à donner du crédit à son discours. Il en est de même de la manière dont l'auteur, dans ses interviews, cherche à orienter la lecture de son texte: "Au fond,

j'ai laissé parler l'enfant que j'étais en gommant les tics que l'âge adulte nous impose. Contrairement à ce qu'on croit, les enfants posent plus de questions philosophiques que les adultes. La meilleure connaissance du monde est celle qui se fait à l'insu de la raison" (Strainchamps).

On le voit, tout est donc mis en œuvre pour que la parole de Michel passe pour fiable et que, par voie de conséquence, la description qu'il donne du Congo emporte l'adhésion du lecteur. Il est alors intéressant de noter que l'Afrique du jeune héros est foncièrement traversée par les bruits du monde. Cela se vérifie sur les plans culturel et politique. La culture populaire comme savante de ce Congo des années 1970 telle qu'elle est donnée à voir à travers Michel est transnationale. On lit les aventures de Blek le Rock, de Spiderman et de San Antonio ainsi que Rimbaud et *Le Petit Prince*; on écoute Georges Brassens; on regarde les westerns et les films indiens. En matière de politique, le Congo est bien sûr marqué par le communisme auquel les écoliers sont sensibilisés dès le plus jeune âge. En atteste cet épisode au cours duquel les élèves récitent les discours de Marien Ngouabi (188–91). En outre, tout au long du roman, Michel insiste sur la manière dont sa famille suit les nouvelles du monde à la radio. C'est ainsi que le personnage suit les mésaventures du Chah d'Iran recherchant exil en Égypte, au Maroc ou encore au Mexique et qu'il fait connaissance avec mère Teresa.

D'une manière générale, c'est la vie quotidienne congolaise qui est marquée par la présence du monde. Le meilleur ami de Michel s'appelle Lounès, prénom que lui a donné son père en souvenir d'une famille algérienne. Les bandits se réclament de Mesrine: "Depuis la mort de Jacques Mesrine, les voyous du Grand Marché copient ce nom et refusent qu'on les surnomme Angoualima comme avant" (293). Les bagarres de rue entendent rejouer le match Ali / Foreman (177).

En définitive donc, l'Afrique se révèle être dès ces années 1970 transnationale. De plus, comme le démontre Kathryn Kleppinger dans "New Ideas of France: The Reconceptualization of Nation-Based History and Culture in Alain Mabanckou's *Demain j'aurai vingt ans*", ce caractère transnational ne s'accompagne d'aucun processus d'occidentalisation. En effet, les phénomènes décrits sont présentés comme relevant de l'ordre naturel des choses. Ils sont la preuve de ce que le Congo, comme c'est le cas de toute autre partie du globe, est nécessairement traversé par les rumeurs du monde et se construit à partir de cette situation. En ce sens, le roman vise à rappeler qu'il n'existe aucune région qui ne soit, à un niveau ou à un autre, reliée aux autres. La France elle-même ne s'est-elle pas exilée à Brazzaville sous la poussée nazie comme Papa Roger l'explique à Michel: "Donc tous les Français étaient devenus des Congolais comme nous" (265). D'autre part, ce type de relations ne suppose pas forcément un processus d'aliénation:

At the same time, however, the characters do not accept French culture uncritically; in another scene Michel's uncle René removes a portrait of Victor Hugo from his walls after discovering some comments Hugo had made regarding Africa. René quotes excerpts from a speech Hugo had given at a banquet in 1879, in which Hugo

says that Africa has no history and must be colonized for the glory of France. [...] René decides to remove Hugo's portrait from the wall and move on, thus demonstrating his decision to accept the elements of French culture that he finds appropriate and to ignore the rest (Kleppinger 222–3).

Pour finir, cela ne se traduit pas par un abandon de la culture africaine. À titre d'exemple, Georges Brassens ne fait pas de l'ombre à Papa Wemba pour les concerts duquel Michel et son frère Maximilien n'hésitent pas à faire le mur.

En donnant ainsi à voir que l'Afrique a toujours été transnationale, globalisée et hybride, Michel déconstruit l'idée selon laquelle la tradition africaine serait menacée par les positions des tenants de la littérature-monde. Il suggère que cette tradition loin d'être régie par des principes d'authenticité, comme le soutiennent les "africanistes" est, en réalité, marquée par des logiques d'ouverture au monde. De ce fait, tout se passe comme si l'Afrique réelle était moins celle que décrivent les "africanistes" et qui se caractérise par une volonté d'autarcie et d'enfermement sur soi que l'espace ouvert et sans cesse en mutation dans lequel s'inscrivent les tenants de la littérature-monde; comme si la dynamique transnationale, loin d'être portée par les divagations d'une diaspora occidentalisée, participait en réalité de la véritable tradition africaine. Cela revient à dire qu'Alain Mabanckou, en adoptant une position paratopique qui hésite entre Pointe-Noire, Paris et Los Angeles, est finalement plus fidèle à l'Afrique que ne le sont ses adversaires qui, prisonniers d'une image déformée de ce continent, l'accusent de faire le jeu de l'Occident et de renier ses racines.

Cependant, la scénographie ne se contente pas de révéler la relation d'identité entre les trois espaces-temps. Elle entérine la position mabanckienne d'une preuve par l'ethos. En effet, il ne suffit pas de démontrer que la logique transnationale est la seule fidèle à l'Afrique. Il faut encore rendre sympathiques ceux qui la défendent.

Sympathie pour l'oiseau migrateur

Citant Gilles Declercq à la page 204 du *Discours littéraire*, Dominique Maingueneau indique que la preuve par l'ethos mobilise tout "ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique." (Declercq 48). Les indices de l'ethos sont donc de deux ordres. Les uns sont externes au discours à proprement parler. On pense à la casquette d'Alain Mabanckou, à sa façon de rire. Les uns sont inscrits dans l'énoncé lui-même. Ce sont surtout ces derniers qui intéressent Dominique Maingueneau lorsqu'il parle d'ethos discursif et voit en lui un élément constitutif de la scénographie. À travers cet ethos, le discours mobilise l'affectivité du destinataire de sorte qu'il "attribue [...] à un locuteur

inscrit dans le monde extradiscursif des traits qui sont en réalité intradiscursifs, puisque associé à une manière de dire" (Maingueneau 204).

L'auteur de *Demain j'aurai vingt ans* tire profit de ce phénomène en s'appropriant l'image que le texte renvoie de Michel. Le personnage-narrateur est un double de l'auteur non seulement du fait de la dimension autobiographie mais également parce qu'il constitue, tout comme Verre Cassé, un embrayeur paratopique. Cependant, contrairement à ce dernier, le type de marginalité qui le caractérise lui confère un fort capital sympathie. Certes, Verre Cassé est attachant mais il n'est assurément pas le genre d'individu auquel on s'identifie naturellement. Cela s'explique par le fait que sa marginalité est sociale: Verre Cassé appartient au monde des bas fonds, il est ivrogne, volontiers grossier, sans compter la puanteur qui l'accompagne. En revanche, si Michel sort de la norme c'est qu'il est un personnage d'exception, un enfant pas comme les autres dans le sens positif du terme. L'auteur le dépeint comme étant plus espiègle que la moyenne.

Prenant prétexte de ce que la narration se fait à travers le regard d'un enfant de 10 ans, un regard forcément de nature à se laisser porter par l'imagination et à inventer ses propres réalités, Alain Mabanckou s'autorise à romancer les épisodes de son enfance. C'est ainsi que Michel évolue dans un univers enchanté dans le sens où tout est mis en œuvre en vue d'émouvoir le lecteur.

D'une manière générale, la famille de Michel jouit d'une complicité que les coups durs ne parviennent pas à ébranler et qui est rendue contagieuse par la fausse naïveté du narrateur comme par la répétition d'un certain nombre d'épisodes. Il en est ainsi du rituel du plat de bœuf aux haricots que prépare régulièrement Maman Pauline sachant qu'il s'agit du plat préféré de Michel. Cette marque de tendresse maternelle est renforcée par un geste, toujours répété, de papa Roger qui consiste à ne pas manger le gros morceau de viande qui lui est réservé en tant que chef de famille mais à le déposer dans l'assiette de son fils. On finit, d'ailleurs, par se demander qui du plat de bœuf aux haricots ou du rituel auquel il donne lieu a les faveurs de ce dernier.

À un autre niveau, les histoires d'amour sont on ne peut plus romantiques. Michel décrit la rencontre de ses parents comme on le ferait d'une scène de première rencontre. Celle-ci a lieu dans un marché envahi par la foule. Cela n'empêche pourtant pas Maman Pauline de remarquer Papa Roger aussitôt qu'elle lève les yeux. Ce dernier se démarque par un port distingué qu'anoblissent "les cheveux bien peignés, la chemise bien repassée et une mallette à la main gauche" (95). Le coup de foudre est immédiat comme l'indique, du côté de Maman Pauline, le fait que "ses jambes tremblaient, que son cœur allait tomber dans son ventre" (95) et, du côté de Papa Roger, l'habitude de revenir régulièrement au marché et de n'acheter que les cacahuètes de Maman Pauline.

Le couple le plus émouvant reste celui de Michel et de Caroline. Les jeunes enfants sont attendrissants et mignons à jouer à se marier et à rêver d'avoir deux enfants, une voiture rouge et un chien blanc (32). Le lecteur ne peut qu'être triste lorsque la rupture

intervient. Il partage la peine de Michel quand celui-ci se retrouve face à Mabélé, son rival qui, à défaut d'être plus beau, est plus âgé, plus musclé et peut se vanter d'avoir lu Marcel Pagnol. Le lecteur se réjouit lorsque le petit garçon parvient à reconquérir son amoureuse et se joint au fou rire qui saisit alors les personnages témoins de la réconciliation:

Comme ils ne font que rire tous les trois, Caroline et moi on se met aussi à rire. C'est moi comme d'habitude, qui ris le plus fort et qui me tiens les côtes. Plus je ris comme ça, plus les autres n'arrêtent plus de rire. Je tombe par terre, je ris. Je me relève, je ris. Je m'appuie sur le mur, je ris. Je m'appuie sur la table où on coupe les tissus, je ris. Je ris, je ris, je ris et soudain, nous sommes surpris, il fait tout noir dans l'atelier (274).

Le texte regorge ainsi d'un certain nombre d'éléments—esprit mordant de Michel, univers émouvant, fous rires communicatifs—de nature à gagner au personnage-narrateur et, à travers lui, à l'auteur la sympathie du lecteur.

Le transfert est d'ailleurs facilité par la manière dont Michel et Alain Mabanckou se rencontrent dans la figure de l'écrivain et oiseau migrateur. En effet, Michel est aussi un écrivain non seulement parce qu'en tant que narrateur il passe pour être le véritable auteur du récit publié sous le titre *Demain j'aurai vingt ans* mais, surtout, parce qu'il écrit des poèmes à Caroline. Or, tout comme Verre Cassé et Alain Mabanckou il est animé par le sens du voyage. On se rappelle, à cet égard, qu'il suit les nouvelles du monde à la radio. Dans le même ordre d'idées, l'un de ces jeux préférés consiste à s'allonger avec son ami Lounès pour regarder passer les avions et deviner dans quelle ville ils vont atterrir. C'est alors l'occasion d'autant de voyages imaginaires. De plus, Michel se montre particulièrement sensible à Arthur Rimbaud – figure de l'écrivain et oiseau migrateur s'il en est – lorsqu'il découvre *Une saison en enfer* parmi les livres de son père. Surtout, il éprouve une attirance particulière pour les oiseaux dont il envie la capacité à se déplacer aussi bien sur terre que dans le ciel et à parcourir pacifiquement le monde: "Les oiseaux voient des forêts comme les nôtres ou des déserts comme celui du Sahara qui est dans *Le Petit Prince*. Ils voyagent beaucoup et ils chantent pour qu'il fasse toujours beau sur Terre. Un oiseau c'est gentil, ça ne fait de mal à personne" (259).

En inscrivant ainsi son jeune personnage dans la figure de l'oiseau migrateur, Alain Mabanckou finit d'établir le parallèle entre lui et Michel. Tout se passe alors comme s'il affirmait, qu'en fin de compte, il n'avait guère changé, que ses choix esthétiques et ses visions du monde lui venaient de son enfance et ne sont donc nullement le résultat d'une occidentalisation. C'est sans doute dans ce sens qu'il écrit dans *Écrivain et oiseau migrateur*: "c'est l'enfant qui est enfoui en nous qui forge l'écrivain que nous serons demain" (70–71).

Conclusion

J'ai donc, à travers cette analyse, essayé de montrer que *Demain j'aurai vingt ans* est une preuve supplémentaire de la manière dont Alain Mabanckou maîtrise les règles du jeu littéraire et sait recourir à des stratégies particulièrement efficaces. Dans ce texte qui relève d'avantage de l'autofiction que de l'autobiographie, l'auteur tient, en réalité, un discours sur la littérature africaine dans le sens où il indique les orientations que cette littérature devrait, selon lui, suivre. La force de ce discours tient, néanmoins, de ce qu'il est porté par les aventures plus cocasses et émouvantes les unes que les autres du jeune Michel. Ce faisant, il n'a pas la dimension revendicative voire agressive des prises de position sous forme de manifeste ("Pour une littérature-monde en français") ou encore de coups de gueule comme celui d'un Kossi Efoui s'exclamant: "La littérature africaine n'existe pas!" (Douin). Il n'en est que plus efficace puisqu'il rend les propos des tenants de la littérature-monde non seulement plus convaincants mais surtout plus audibles.

Références

- Declercq, Gilles. *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*. Paris: Éditions universitaires, 1992.
- Douin, Jean-Luc. "Écrivains d'Afrique en liberté." *Le Monde*, 22 mars 2002.
- Kleppinger, Kathryn. "New Ideas of France: The Reconceptualization of Nation-Based History and Culture in Alain Mabanckou's *Demain j'aurai vingt ans*." *Contemporary French and Francophone Studies* 17:2 (2013): 220–6.
- Mabanckou, Alain. *Verre Cassé*. Paris: Seuil, 2005.
- . "Écrire sans la France: l'écrivain d'Afrique noire francophone et la langue française." 29 juillet 2005. 20 nov. 2013. <<http://www.congopage.com/Ecrire-sans-la-France-l-ecrivain-d>>.
- . "La francophonie, oui, le ghetto: non!" *Le Monde*, 18 mars 2006. 20 nov. 2013. <http://www.lemonde.fr/idees/article/2006/03/18/la-francophonie-oui-le-ghetto-non_752169_3232.html>.
- . "Le chant de l'oiseau migrateur". *Pour une littérature-monde*. Eds. Michel Le Bris et Jean Rouaud. Paris: Gallimard, 2007. 55–66.
- . *Écrivain et oiseau migrateur*. Waterloo: André Versailles, 2011.
- . "La carte d'identité." *Le sanglot de l'homme noir*. 2012. Paris: Points, 2013. 131–4.
- . "La littérature à l'estomac." *Le sanglot de l'homme noir*. Paris: Points, 2013. 135–48.
- . "Littérature nationale et démagogie politique." 27 fév. 2013. 20 nov. 2013. <<http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article10754>>.
- Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.
- Ngangang, Patrice. "Pour une écriture préemptive" *Africultures*, 24 déc. 2004. 20 nov. 2013. <<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3770>>.
- Nkuitchou Nkouatchet, Raoul. "Alain Mabanckou écrit-il pour les Blancs?" *Slate Afrique*, 4 mars 2012. 20 nov. 2013. <<http://www.slateafrique.com/85007/la-fatigue-d%E2%80%99alain-mabanckou>>.
- Le Bris, Michel et Jean Rouaud, eds. *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.
- "Pour une "littérature-monde" en français". *Le Monde*, 16 mars 2007.
- Sarrot, Aurélie. "Alain Mabanckou: 'La littérature n'est pas une course hippique!'" *Metronews*, 1 sep. 2010. 20 nov. 2013. <<http://www.metronews.fr/culture/alain-mabanckou-la-litterature-n-est-pas-une-course-hippique/mjia!ZMETIyIzbchC6/>>.
- Steinmetz, Muriel. "Alain Mabanckou: 'Je n'écris pas pour les spécialistes de l'Afrique.'" *L'Humanité*, 30 nov. 2010. 20 nov. 2013. <http://www.humanite.fr/29_11_2010-alain-mabanckou-%C2%AB%E2%80%89je-n%E2%80%99%C3%A9cris-pas-pour-les-sp%C3%A9cialistes-de-l%E2%80%99afrique-%E2%80%89%C2%BB-458857>.
- Strainchamps, Bernard. "Il ne faut jamais trahir l'enfance." 10 août 2010. 20 nov. 2013. <<http://www.feedbooks.com/interview/13/il-ne-faut-jamais-trahir-l-enfance>>.