



# L'enfant mis en scène : reflet déformé et porte-parole de l'écrivain dans *Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau et *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou

Charlène Walther

Numéro 12, décembre 2022

Pratiques métatextuelles dans les littératures francophones du Maghreb, d'Afrique subsaharienne et des Caraïbes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1100851ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1100851ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'études françaises, Université de Toronto

ISSN

1925-5357 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Walther, C. (2022). L'enfant mis en scène : reflet déformé et porte-parole de l'écrivain dans *Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau et *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou. *Arborescences*, (12), 92–112. <https://doi.org/10.7202/1100851ar>

Résumé de l'article

Dans *Chemin-d'école* et *Demain j'aurai vingt ans*, Patrick Chamoiseau et Alain Mabanckou créent chacun un personnage-enfant ambivalent, construit à partir d'une tension entre la biographie de l'auteur et un ancrage dans la fiction dévoilant son caractère artificiel. Cette artificialité est, selon Laurent Lepaludier, à la base de la métafiction. Cet article a pour objectif d'analyser la dimension métatextuelle du personnage-enfant dans ces deux récits, en montrant comment l'enfant apparaît comme un porte-parole de l'écrivain dans l'oeuvre. L'auteur utilise le métatexte pour faire de son personnage une mise en scène fictive de lui-même. En créant un personnage à la fois lecteur et écrivain en devenir, il fait de ce dernier une mise en abyme lui permettant de représenter sa vision de la littérature, qu'il peut ensuite mettre en pratique dans l'écriture de son oeuvre.

## SOMMAIRE

- 1 Morgan Faulkner, *Université Saint-Francis-Xavier*  
Julia Galmiche-Essue, *Université de Toronto*  
Introduction
- 7 Olga Hel-Bongo, *Université Laval*  
Les méandres et l'au-delà du texte : *La Lézarde* d'Édouard Glissant
- 25 Maëva Archimede, *Université Laval*  
Texte, métatexte et posture dans *Gerbes de sang* de René Depestre  
et *Cette igname brisée qu'est ma terre natale* de Sonny Rupaïre
- 40 Germain Guehi, *Institut National de la Jeunesse et des Sports (INJS) d'Abidjan*  
De l'écriture *N'Zassa* à la métatextualité  
dans *D'éclairs et de foudres* de Jean-Marie Adiaffi
- 61 Morgan Faulkner, *Université Saint-Francis-Xavier*  
Métathéâtralité et invisibilité sociale :  
*Le Petit Frère du rameur* de Kossi Efoui
- 78 Lisa Romain, *Université de Lille*  
Du *Serment des barbares* à *Lettre d'amitié, de respect  
et de mise en garde aux peuples et aux nations de la terre* :  
Boualem Sansal ou la fabrique du lecteur engagé
- 92 Charlène Walther, *Université de Strasbourg et Université Laval*  
L'enfant mis en scène : reflet déformé et porte-parole de l'écrivain  
dans *Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau  
et *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou

## L'enfant mis en scène : reflet déformé et porte-parole de l'écrivain dans *Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau et *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou

Charlène Walther, *Université de Strasbourg et Université Laval*

### Résumé

Dans *Chemin-d'école* et *Demain j'aurai vingt ans*, Patrick Chamoiseau et Alain Mabanckou créent chacun un personnage-enfant ambivalent, construit à partir d'une tension entre la biographie de l'auteur et un ancrage dans la fiction dévoilant son caractère artificiel. Cette artificialité est, selon Laurent Lepaludier, à la base de la métafiction. Cet article a pour objectif d'analyser la dimension métatextuelle du personnage-enfant dans ces deux récits, en montrant comment l'enfant apparaît comme un porte-parole de l'écrivain dans l'œuvre. L'auteur utilise le métatexte pour faire de son personnage une mise en scène fictive de lui-même. En créant un personnage à la fois lecteur et écrivain en devenir, il fait de ce dernier une mise en abyme lui permettant de représenter sa vision de la littérature, qu'il peut ensuite mettre en pratique dans l'écriture de son œuvre.

**Mots-clé :** littératures francophones ; personnage-enfant ; métatextualité ; porte-parole ; Patrick Chamoiseau ; Alain Mabanckou.

### Abstract

In *Chemin-d'école* and *Demain j'aurai vingt ans*, Patrick Chamoiseau and Alain Mabanckou both create an ambivalent character, reflecting on the author's biography while presenting clear elements of fiction. This highlighting of the child's artificiality is, according to Laurent Lepaludier, a foundation of metafiction. This article will analyze the metafictional function of the child-character in these novels, by showing that the child appears to represent the author in the text. The author uses the metatext to transform his character into a fictional recreation of himself. Both a reader and a writer, the child-character is also a mise en abyme of the author's vision of literature, which he puts in practice in his text.

**Keywords:** Francophone literatures; child-character; metatextuality; spokesperson; Patrick Chamoiseau; Alain Mabanckou.

Les littératures francophones font une telle place à la figure de l'enfant depuis les années 1940<sup>1</sup> qu'Alain Mabanckou postule que « chaque auteur africain a écrit son *Enfant noir* » (Laye, *L'Enfant noir*: 8). Le

---

1. En Afrique et aux Antilles, des récits autobiographiques comme *La Rue Cases-Nègres* de l'écrivain martiniquais Joseph Zobel (1950) et *L'Enfant noir* de l'auteur guinéen Camara Laye (1953) sont considérés des classiques.

rôle social de l'enfant, sa position d'individu en formation<sup>2</sup>, ses interactions dans une communauté et un contexte donnés qu'il ne comprend pas toujours se doublent dans de nombreux récits francophones contemporains d'une dimension métatextuelle qui met à mal l'illusion référentielle. « La métatextualité [y] appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction<sup>3</sup> » (Lepaludier 2003b : § 5), et des auteurs et autrices font ainsi apparaître la fictionnalité de l'enfant représenté, sa nature d'« être de papier », de différentes façons, qu'énumère ainsi Laurent Lepaludier :

Lorsque les conventions de la mimésis, de l'organisation temporelle et de la représentation de l'espace, de la logique de l'intrigue, de la cohérence des personnages, pour n'en citer que quelques-unes, sont mises à mal, le lecteur perçoit le texte comme fabrication de manière aiguë. La déstabilisation des conventions s'opère au moyen de techniques de rupture. (2003a : §29)

Ainsi, dans *Le Nez qui voque* de l'écrivain québécois Réjean Ducharme (1967), le narrateur, qui se dit enfant, boit l'encre qu'il utilise pour rédiger son journal intime afin d'avoir « les tripes écrites » (202). Beaucoup plus récemment, dans *Allah n'est pas obligé* (2000), Ahmadou Kourouma représente un narrateur-enfant s'exprimant à l'aide de quatre dictionnaires, qui semble effectuer à l'intérieur de la fiction le travail de l'auteur écrivant une œuvre : « Ces dictionnaires me servent à chercher les gros mots<sup>4</sup>, à vérifier les gros mots et surtout à les expliquer. Il faut expliquer parce que mon blablabla est à lire par toutes sortes de gens » (9). Le fait que l'enfant emploie le terme « lire » alors qu'il s'adresse à son interlocuteur oralement dévoile la dimension spéculaire du passage, Kourouma proposant ici un « miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit » (Dällenbach 1977 : 52, en italique dans le texte). Dans ces exemples, l'écrivain francophone utilise l'enfant pour penser, à travers lui, la création, et *a fortiori* sa propre création. Il fait de ce dernier son reflet, c'est-à-dire une « mise en abyme de l'énonciation » (Dällenbach 1977 : 100) ayant pour but de dévoiler les arcanes de la création de l'œuvre.

La trilogie *Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau (1996 ; 1994 ; 2005) et le roman *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou (2010) sont des exemples pertinents pour mieux comprendre comment la mobilisation du personnage-enfant peut servir des fins métatextuelles dans les champs littéraires antillais et africains francophones. Les deux œuvres étudient la trajectoire de l'enfant, respectivement dans les sociétés martiniquaise et congolaise, en jouant sur la tension entre dévoilement de l'« artifice de la fiction » (Lepaludier 2003b : § 5) et « geste autobiographique » (Dobrovsky 1988 : 5). L'enfant devient, non pas un reflet fidèle de l'auteur, mais une mise en scène participant plutôt d'un travail sur sa posture<sup>5</sup>.

2. Historiquement, de nombreux récits d'enfance depuis le XIX<sup>e</sup> siècle prennent la forme de récits d'apprentissage ou de *Bildungsroman*.
3. Laurent Lepaludier établit une distinction entre métatextualité et métafiction. Citant Gérard Genette, il définit la métatextualité comme « la relation, on dit plus couramment de “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer » (Lepaludier 2003b : § 3). Il y ajoute également la relation d'un texte à lui-même et à son architexte. La métafiction, quant à elle, désigne « tout texte de fiction comportant une dimension métatextuelle importante. On le voit, le concept de métatextualité sera utilisé comme caractérisant le phénomène élémentaire déclencheur de prise de conscience critique du texte, il s'agit donc d'un principe fondamental, alors que celui de métafiction se rapportera à une caractéristique d'un texte littéraire dans son ensemble » (Lepaludier 2003b : § 7).
4. Métaphore qui désigne les mots savants.
5. Selon Jérôme Meizoz, « la posture constitue “l'identité littéraire” construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public » (Meizoz 2007 : 18). Elle se construit dans les « conduites » publiques de l'écrivain, mais également dans ses discours, et donc dans ses œuvres (Meizoz 2007 : 21).

Chamoiseau comme Mabanckou pratiquent de manière générale une écriture autoréférentielle, « représent[ant] [...] le “pourquoi écrire” et [inscrivant] dans la texture même du texte la problématique de l’écriture. » (Gauvin 2019 : 5) Pour ne citer que quelques travaux, Lydie Moudileno étudie la figure du conteur dans *Solibo Magnifique* (Chamoiseau 1988) ainsi que l’éthique de l’écriture qu’il représente (1997), tandis que Bernadette Cailler qualifie *Un dimanche au cachot* (Chamoiseau 2007) de « métafiction historiographique » (2011 : 57) et que Gabrielle Barbeau Bergeron y envisage « le cachot comme métaphore de l’écriture » (2020 : 54). Olga Hel-Bongo analyse quant à elle le métatexte dans plusieurs romans et essais de l’auteur (2019). Concernant l’œuvre de Mabanckou, la critique a surtout centré ses travaux sur la figure de l’écrivain et son rapport à l’intertextualité (Chavoz 2020 ; Mangeon 2016). Lise Gauvin a d’ailleurs analysé celle-ci dans les œuvres des deux auteurs, sans néanmoins s’attarder sur le personnage-enfant (Gauvin 2019).

Chamoiseau et Mabanckou ont tous deux écrit plus d’une œuvre autour de la thématique de l’enfance. Patrick Chamoiseau y a consacré sa trilogie, parue dans la collection « Haute enfance » des éditions Gallimard et dont l’écriture – et la réflexion – s’étire sur une quinzaine d’années<sup>6</sup>. Alain Mabanckou a quant à lui publié plusieurs romans (*Petit Piment* ; *Les Cigognes sont immortelles*) et nouvelles (« Ma Sœur-Étoile » ; « Le Coq solitaire ») ainsi qu’un récit autobiographique (*Lumières de Pointe-Noire*) autour de cette thématique, dont la plupart résonnent avec, développent ou proposent une suite à des éléments présents dans *Demain j’aurai vingt ans*<sup>7</sup>. Il a également dirigé un recueil collectif de nouvelles consacré à ce thème (*Enfances : nouvelles*).

La perspective d’attribuer à l’enfant une fonction métafictionnelle s’avère originale, puisqu’elle implique de superposer deux temporalités. De fait, le personnage-enfant est à la fois constitué à partir de souvenirs passés et actualisé dans le présent, de la narration et de l’écriture. Il s’agit bien dans les deux cas, comme l’annonçait déjà Chamoiseau en compagnie de Jean Bernabé et de Raphaël Confiant dans *Éloge de la créolité*, de tenter d’adopter « ce regard d’enfance, questionneur de tout, qui n’a pas encore ses postulats et qui interroge même les évidences » (2010 [1993] : 24), en même temps que de s’approcher au plus près de sa propre enfance. La relation entre l’auteur et le personnage devient ainsi dialogique : l’écrivain crée l’enfant par l’écriture de la même façon que l’enfant (pré)figure la poétique de l’auteur.

Le titre de la trilogie *Une enfance créole* indique déjà une forme de distanciation de Chamoiseau à l’égard de son enfance, comme l’indique notamment la narration des récits à la troisième personne. Néanmoins, le premier volume est précédé d’un prologue de l’auteur mettant en place un pacte autobiographique explicite (Chamoiseau, *Antan d’enfance* : 12). Chacun des tomes est donc lu au moins en partie comme le récit des souvenirs d’enfance de l’auteur. *Antan d’enfance* décrit les premières découvertes de celui que le narrateur nomme le « négrillon », alors qu’il se trouve encore à l’abri du monde extérieur, dans l’appartement familial. *Chemin-d’école* est centré sur son entrée à l’école primaire et sur la désillusion que suscite cette expérience. *À bout d’enfance*, enfin, consacre la fin de l’enfance et le début de l’adolescence, avec ses premiers deuils et sentiments amoureux. Si les trois opus seront convoqués dans cet article, nous privilégierons l’analyse détaillée de *Chemin-d’école*, qui raconte notamment les premières expériences de lecture et d’écriture de l’enfant, qui font écho à la poétique de l’auteur.

6. *Antan d’enfance* a été publié en 1990, *Chemin-d’école* en 1994 et *À bout d’enfance* en 2005.

7. *Petit Piment* (2015) propose le récit de vie d’un personnage déjà présent dans *Demain j’aurai vingt ans*, tandis que *Les Cigognes sont immortelles* (2018) constitue une suite à ce roman et que la nouvelle « Ma Sœur-Étoile » (2006) préfigure les prières que Michel adresse à ses sœurs mortes-nées, qu’il a justement baptisées ses Sœur-Sans-Nom et Sœur-Étoile. La nouvelle « Le Coq solitaire » (2013) reprend le récit de la mort du grand-père de Petit-Piment dans *Demain j’aurai vingt ans*, mais avec cette fois un enfant du nom de... Michel, comme l’enfant-narrateur de ce roman.

*Demain j'aurais vingt ans* d'Alain Mabanckou ne semble pas, à première vue, autobiographique, puisqu'il n'y a pas d'identité explicitement avouée entre l'auteur et son personnage-enfant, prénommé Michel. Néanmoins, dans son essai *Huit leçons sur l'Afrique*, Mabanckou qualifie ce roman de « livre de souvenirs narré par [s]on double âgé de dix ans » (2020 : 120), dédoublement marqué dans l'œuvre par des procédés métatextuels, comme nous allons le voir. Michel, enfant dont l'âge exact n'est pas précisé dans le roman, termine sa dernière année d'apprentissage à l'école primaire à Pointe-Noire dans les années 1970. Il raconte à une personne indéterminée son quotidien, à travers une énonciation oralisée à la syntaxe maladroite. Dans le même temps, il est accusé par les autres personnages de détenir des pouvoirs magiques lui ayant permis de voler la clé du ventre de sa mère afin que celle-ci n'ait plus d'enfants, ce qu'il démentira jusqu'à la fin du récit.

Ces deux œuvres définissent le personnage-enfant comme un être mystérieux et ancré dans la fiction. Dans *Une enfance créole*, la narration à la troisième personne construit la fiction d'un enfant qui échappe à l'autobiographie de son auteur pour rejoindre l'expérience d'une collectivité. Dans *Demain j'aurais vingt ans*, l'enfant est défini comme un être ambigu, oscillant entre naïveté enfantine et sorcellerie fantastique. Ce faisant, ces textes, basés sur des souvenirs et une vision sociale de l'enfance, participent aussi à dévoiler l'artificialité de celle-ci, ce qui ouvre la voie à sa dimension métafictionnelle. Cette dernière est également visible dans la mise en abyme de la fonction de l'écrivain, les deux enfants faisant figure d'auteurs et de lecteurs. C'est pourquoi nous envisageons l'enfant à la fois comme un reflet déformé, un « miroir convexe » (Dällenbach 1977 : 22) récupérant des éléments de la biographie de l'auteur, ainsi qu'une passion pour la littérature, mais conservant un pied dans l'irréel, le fantasme et l'altérité, et comme un porte-parole ambivalent de ce dernier. Après avoir étudié les gestes et tensions autobiographiques qui président à l'écriture de ces œuvres, nous verrons que l'enfant, lecteur et écrivain, développe un art poétique. Cela nous permettra, à la lumière d'autres textes des auteurs et de l'étude des procédés métatextuels, de montrer comment la posture de l'enfant reflète celle de l'écrivain.

## 1. Le personnage-enfant, ou l'auteur mis en scène

*Chemin-d'école* et *Demain j'aurais vingt ans* comportent en leur sein des éléments autobiographiques, ce qui pourrait *a priori* constituer un argument en faveur de l'hypothèse selon laquelle l'enfant serait un reflet de l'auteur dans l'œuvre. Mais ces œuvres figurent aussi l'artificialité de l'enfance représentée et préparent la fonction métafictionnelle du personnage-enfant. Le pacte autobiographique élaboré par Chamoiseau dans le paratexte de *Antan d'enfance* est particulièrement représentatif de l'oscillation entre démarche autobiographique et tentation de la fiction : « Antan d'enfance *et* Chemin-d'école : ces textes s'achèvent donc par un raide incendie. Ils disent de mon enfance, la magie, le regard libre, le regard autre, les effets qui ont structuré mon imaginaire, modelé ma sensibilité, et qui grouillent aujourd'hui dans mes ruses d'écriture » (12, en italique dans le texte). Dans cet extrait autométatextuel externe, puisqu'il s'agit d'un « passage B portant sur un texte, extrait ou passage A d'un même individu, par antériorité, postérité ou simultanéité [...] extérieur au texte en question » (Bisanswa 2006 : 84-85), Chamoiseau admet une identité autobiographique entre l'auteur et le personnage-enfant de sa trilogie. Il la renforce en confiant pour les couvertures des premier et troisième tomes des photographies personnelles de lui enfant et de sa mère (Thérésine-Augustine 2019 : 132). Néanmoins, il marque aussi son attrait pour une écriture ancrée dans la fiction par la présence d'un lexique de la création. Il montre ainsi que le récit de son enfance est aussi celui d'un façonnement littéraire, qui oscille entre fidélité

au réel et fantasme. L'enfance, dans ce cadre, est présentée à la fois comme source et comme sujet des « ruses d'écriture. »

De fait, l'intégralité de l'œuvre expose son caractère fabriqué, artificiel, et dévoile sa fictionnalité. L'énonciation, pour commencer, complexifie le rapport entre l'auteur et le personnage-enfant. Le narrateur parle (quoique rarement) à la première personne et désigne le personnage-enfant à la troisième personne par le biais du terme générique « le négrillon ». Cela le mènera à qualifier lui-même sa trilogie de « *demi-fiction* » (Chamoiseau, *À bout d'enfance*: 43, en italique dans le texte) dans le dernier tome. Ce procédé rend ambiguë l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage, pourtant indispensable au « pacte autobiographique » selon Philippe Lejeune (1996: 15). La mise à mal de la référentialité de l'enfant ouvre la voie à sa fonction métafictionnelle, puisque son artificialité est dévoilée. Mais la fiction semble, surtout dans ce dernier opus, avoir pour rôle de penser les limites de la démarche autobiographique. Le narrateur, dans des commentaires souvent distincts du récit par leur retrait typographique et leur mise en italique, constate l'impossibilité de la fidélité au réel : « *Négrillon ho ! il faut tant de mémoires pour fonder une mémoire, et tant de fiction pour en affermir une...* » (Chamoiseau, *À bout d'enfance*: 58, en italique dans le texte). La fiction se révèle nécessaire, et le lexique de ces passages dévoile son omniprésence dans l'ensemble du récit : « *conte de vie* » (Chamoiseau, *À bout d'enfance* 26, en italique dans le texte), « *conte* » (43, en italique dans le texte), « *demi-fiction* » (43, en italique dans le texte), « *mensonges* » (105, en italique dans le texte), « *reconstructions que l'on sait fausses mais qui dessinent du vrai!... La cordelette est fausse, mais le collier est juste...* » (105, en italique dans le texte), « *cette fausseté que je m'invente* » (172, en italique dans le texte), « *construction* » (172, en italique dans le texte), « *fable* » (172, en italique dans le texte), « *inventant* » (195, en italique dans le texte), « *inventeur* » (195, en italique dans le texte) « l'imagination divague entre mensonges et demi-vérités » (227). En définitive, ces extraits démontrent le lien dessiné entre fiction et vérité : la fiction se fait « à demi », elle est un « conte de vie » et aboutit au « vrai » et au « juste ». L'intérêt n'est plus de faire le récit fidèle de son enfance, mais plutôt de retrouver les émotions qui l'imprègnent, et dont l'absence a marqué la disparition, dans le but de renouer le dialogue entre le présent et le passé, de remplacer les souvenirs disparus par des souvenirs inventés : « ... *Voilà cette fin de pacte : le saisir [le négrillon] au point diffus où il dut s'effacer, et le reconstituer pour toujours dans la matière même de ce lent effacement...* » (Chamoiseau, *À bout d'enfance*: 44, en italique dans le texte). La démarche de Chamoiseau rapproche *À bout d'enfance* de l'autofiction telle que la définit Philippe Gasparini, c'est-à-dire une « autobiographie postanalytique » et critique qui « ne se constitue plus contre (versus) l'autobiographie. Elle la problématise, elle la dialectise, elle développe ses potentialités » (2016: §15). Dans le cas de Chamoiseau, la dimension critique de l'autobiographie est rendue possible, surtout dans *À bout d'enfance*, par le dialogue entre texte et métatexte.

Ce dernier tome figure dans le même temps une autonomisation fictive du personnage-enfant. Par exemple : « ... *Je te vois, mon négrillon, observant, observant, bougeant peu, parlant peu, attentif sans paraître, yeux vifs sous la paupière, l'oreille fine sous la pose indolente...* » (Chamoiseau, *À bout d'enfance*: 92, en italique dans le texte). Ce phénomène marque bien l'enchantement que constituent les souvenirs d'enfance pour le narrateur : celui-ci se mire, se dédouble et rêve de son passé, et ce faisant le reconstruit illusoirement, mettant en scène l'autonomisation de son personnage. Par l'usage du commentaire en italique et des points de suspension, Chamoiseau, de son propre aveu, « annule le temps et les étages » (Chamoiseau, *Chemin-d'école*: 56) : sont mis sur le même plan énonciatif le présent de l'écriture et le passé du souvenir, pour effacer fictivement la distance séparant l'adulte se souvenant et l'enfant vivant et témoigner du dédoublement du personnage. La locution verbale « c'est décidé » montre bien, en définitive, la présence démiurgique du créateur sur son récit.

Thérèse Thérésine-Augustine postule que cette fictionnalisation du sujet dans l'autobiographie antillaise constitue le signe d'une « écriture empêchée du Moi<sup>8</sup> » (2020 : 289-320), le « je » y étant indis-sociable du « nous de la collectivité. Chamoiseau nous semble, par un jeu fictionnel, déjouer les cadres imposés pour effectuer une prise de pouvoir sur son autobiographie par l'écriture. Le personnage-enfant devient un « il » disjoint du je écrivant qui, de ce fait, peut se permettre de récrire sa vie comme il écrirait un roman. La formule « je te vois » nous semble bien constituer l'expression d'un « je » omnipotent, qui affirme un pouvoir sur son écriture, sur son enfance mais aussi sur son h(H)istoire, puisque la distanciation établie lui permet d'écrire, non seulement son enfance, mais aussi « une enfance créole », voire universelle, si l'on en croit la dédicace de *Chemin-d'école*, dans laquelle Chamoiseau s'adresse aux anciens écoliers

des Antilles, de la Guyane, de Nouvelle-Calédonie, de la Réunion, de l'île Maurice, de Rodrigues et autres Mascareignes, de Corse, de Bretagne, de Normandie, d'Alsace, du Pays basque, de Provence, d'Afrique, des quatre coins de l'Orient, de toutes terres nationales, de tous confins étatiques, de toutes périphéries d'empires ou de fédérations (Chamoiseau *Chemin-d'école*: 13)

Ces jeux avec l'autobiographie font bien du négrillon une mise en scène de l'enfance.

*Demain j'aurai vingt ans*, quant à lui, porte bel et bien le sous-titre « roman » et ne démontre pas, à première vue, de correspondance entre l'auteur et le narrateur. Néanmoins, un lecteur attentif notera que Mabanckou a insufflé nombre d'éléments de sa propre vie dans le roman. Les parents de Michel, notamment, ont les mêmes noms et les mêmes professions que ceux de Mabanckou : « Maman Pauline » vend des bananes au marché et « Papa Roger » est réceptionniste d'hôtel. L'auteur rend d'ailleurs ce lien explicite dans le paratexte, en dédiant son roman à ses parents disparus : « *Pour ma mère Pauline Kengué – morte en 1995/Pour mon père Roger Kimangou – mort en 2004* » (Mabanckou *Demain j'aurai vingt ans*: 9, en italique dans le texte).

Ce faisant, il place cette analogie sous les yeux du lecteur au seuil même du roman, l'invitant à associer l'auteur et son personnage, ainsi qu'à chercher d'autres signes de ce rapprochement dans le texte. Ce dernier pourra donc, après quelques recherches (et après la lecture du récit autobiographique *Lumières de Pointe-Noire*), découvrir que le personnage de « Tonton René » renvoie à l'oncle de l'auteur. En outre, Michel, comme Mabanckou, n'a pas connu son père biologique, et tous deux grandissent à Pointe-Noire, au Congo-Brazzaville, dans les années 1970. L'âge de Michel n'est jamais précisé, mais le roman se déroule en 1979, quand l'auteur avait treize ans. Ces indices autobiographiques permettent d'envisager Michel comme un miroir déformé de Mabanckou, partageant certains éléments concrets de sa généalogie, mais se distinguant par son nom et, *a priori*, par des événements du roman.

De fait, le personnage-enfant apparaît en partie comme une reconstruction et une réécriture du mythe de l'*abiku*, ou « enfant-né-pour-mourir », présent en Afrique et en Orient. L'*abiku* est un enfant mort-né qui se réincarne sans cesse dans l'enfant suivant et l'amène à mourir à son tour, soit à la naissance, soit plus tard. Agnès Lainé le décrit comme « un enfant qui ne veut pas rester parmi les vivants » (1990 : 3) : « Pour les sociétés du sud du Bénin, il aurait même conclu, avec les autres *abikus*, une sorte de pacte, d'alliance secrète, qui l'oblige à revenir auprès d'eux dès lors que ce pourquoi il

8. L'expression sincère du Moi intime de l'écrivain serait brimée pour plusieurs raisons : un conflit entre le « Moi intime » de l'écrivain et le « Moi social » qui correspond à ce que la société attend de l'individu ; un goût du secret ; l'inscription dans l'Histoire collective antillaise rendant difficile l'expression d'un Moi authentique ; enfin, une prégnance du « Moi créateur », qui serait à distinguer du « Moi autobiographique » (Thérésine-Augustine 2020 : 411).

est venu provisoirement sur terre est accompli » (1990 : 4). Si un *abiku* ne meurt pas, sa vie est semée d'embûches, car « les autres *abiku* ne lui pardonneront pas de les avoir oubliés et d'avoir trahi son serment » (1990 : 4). Michel illustre ce mythe sous plusieurs aspects : tout d'abord, il est le troisième enfant mis au monde par sa mère – comme Mabanckou – mais le seul à avoir survécu à sa naissance. Michel entretient d'ailleurs un rapport avec ses deux grandes sœurs mortes-nées, qu'il rebaptise sa « Sœur-Étoile » et sa « Sœur-Sans-Nom » et avec lesquelles il communique par l'intermédiaire de prières à plusieurs reprises dans le roman (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans* : 227 ; 290). Qui plus est, Michel est, dès le début du roman, associé à la mort et à l'au-delà. Lorsqu'il est sous sa moustiquaire, il s'imagine en cadavre, figurant parfaitement cette proximité entre l'enfant et la mort :

J'ai tout dit à papa Roger. Oui, j'ai dit que je ressemble à un petit cadavre lorsque je suis dans ma moustiquaire, qu'un jour, si on ne fait pas attention, je vais mourir pour de vrai là-dedans et qu'on ne me reverra plus sur cette Terre car je serai déjà parti là-haut pour rejoindre mes deux grandes sœurs que je n'ai pas connues parce qu'elles étaient trop pressées d'aller directement au Ciel. (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans* : 19-20)

Mabanckou raconte dans des entretiens qu'à cause de son statut d'enfant unique, il était parfois considéré comme un *abiku* par son entourage (Broué 2022). Il faudrait une étude poussée de l'autobiographie de l'auteur pour vérifier ces informations, mais qu'elles soient fondées ou non, on voit bien que l'écrivain se plaît à fausser les pistes, à cultiver l'ambiguïté de son autobiographie pour asseoir sa posture. Greffant au récit de sa vie des éléments de fiction (des on-dit réels ou imaginaires), il auréole de même son roman d'éléments y suggérant une parenté avec sa vie.

Ce doute est figuré dans l'œuvre, à travers l'apparition d'une hésitation fantastique au sujet des frontières entre réel et imaginaire, qui met en scène le jeu de l'auteur. Ainsi, Michel est perçu par les autres personnages comme un sorcier ayant volé la clé du ventre de sa mère, empêchant celle-ci de tomber à nouveau enceinte. Le meilleur ami de Michel, Lounès, rapporte à ce dernier les paroles de féticheurs que seraient allés consulter ses parents : « D'après ces fétiches, tu es un enfant le jour et une grande personne la nuit, avec des cheveux blancs, et quand il fait noir tu sors de ton lit pour aller retrouver d'autres vieux qui n'aiment pas ta mère et qui complotent contre elle » (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans* : 305). Le doute provient du fait que Michel proclame son innocence tout au long de l'œuvre (« Et toi tu crois ça ? Ce féticheur est un menteur ! » [Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans* : 305]), tandis que les autres sont convaincus qu'il possède la clé du ventre de sa mère, comme Lounès : « – J'ai pas de clé, moi. / – Tu l'as puisque c'est toi qui as fermé le ventre de ta mère le jour de ta naissance. » (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans* : 306) Le personnage-enfant, tout comme son identification à l'auteur qui était sous-entendue dans le paratexte, devient problématique : d'un côté, il correspond à l'image de l'enfant naïf s'exprimant dans le français maladroit des enfants qui ne maîtrisent pas encore toutes les règles du discours ; de l'autre, il est perçu comme un enfant « vieux » disposant de pouvoirs magiques depuis sa naissance. Son identité devient donc conflictuelle et énigmatique pour le lecteur.

Le roman tisse ainsi un réseau suggérant seulement l'aspect surnaturel de l'enfant, auquel Michel participe : même s'il nie être un sorcier, il se met à la recherche de cette clé, en demandant l'aide d'un mendiant, Petit-Piment, qui « parle avec les gens qu'on ne voit pas » (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans* : 322). Ce dernier finit par lui donner deux clés : Michel en offre une à sa mère et une autre à la fillette dont il est amoureux, Caroline :

— Maman, j'ai quelque chose pour toi...

Je sors la clé et la lui montre, elle la prend vite et se met à pleurer très fort. [...] Je suis désormais soulagé, et j'espère qu'un enfant arrivera dans notre maison. De préférence une fille. (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 376)

Le lecteur ne sait pas si cette clé est magique ou non et si Michel accomplit son geste pour satisfaire aux injonctions sociales de son entourage, ou s'il admet au contraire son identité de sorcier. Le surnaturel est seulement suggéré, et l'ambivalence concernant l'enfance de Michel est préservée.

Chamoiseau et Mabanckou semblent tous deux faire de leur personnage-enfant des « miroirs convexes » et des mises en scène d'eux-mêmes, en entremêlant dans leur œuvre des gestes autobiographiques (pacte autobiographique, intégrations d'éléments de la vie de l'auteur) et une fictionnalisation de l'enfance représentée. Chamoiseau élabore la fiction de son enfance principalement dans son énonciation et dans des passages métatextuels revenant sur sa poétique, ces deux stratégies permettant au « je » de transformer le récit de son enfance. Mabanckou, quant à lui, insère dans son roman des éléments de sa vie suggérant des ressemblances entre lui-même et son personnage fictif, mais dans le même temps, il fait douter de l'identité de son personnage. Dans les deux cas, l'enfant semble tout à la fois laisser apparaître sa construction et l'idéalisation dont elle fait l'objet. Ce jeu entre autobiographie et fiction prépare la fonction métafictionnelle de l'enfant.

## 2. Lecteur et écrivain : l'art poétique de l'enfant

Selon Laurent Lepaludier, l'un des éléments permettant de reconnaître un passage métatextuel est la présence d'« analogies entre des éléments du récit et des aspects de l'acte de communication littéraire » (2003a: §18). Dans *Chemin-d'école* comme dans *Demain j'aurai vingt ans*, le personnage-enfant est tout à la fois un lecteur et un écrivain en miniature. Cette fonction permet d'une part de renforcer sa fonction de mise en scène de l'écrivain, d'autre part d'élaborer une réflexion sur le rapport de l'auteur à la littérature. À ce titre, la découverte de la lecture et de l'écriture constitue un topos du récit d'enfance : souvent même, l'enfant apparaît comme un prodige, sachant lire et écrire à un âge précoce (Stendhal, *Vie de Henry Brûlard*; Sarraute, *Enfance*). *Chemin-d'école* et *Demain j'aurai vingt ans* présentent une perspective originale, puisque l'enfant de Chamoiseau ne sait pas encore lire, tandis que celui de Mabanckou lit *mal*. Ils deviennent ainsi les réceptacles de conceptions singulières de la lecture et de l'écriture, qu'il s'agira de définir en envisageant l'enfant comme une mise en abyme de l'art poétique de son auteur. Plus encore, les deux œuvres semblent figurer un itinéraire de la lecture à l'écriture, d'une conception à une pratique du récit.

### 2.1 Écouter, créer, signifier dans *Chemin-d'école*

Le « négriillon » de Chamoiseau vient tout juste d'entrer à l'école primaire, où « on le précipit[e] face à la lecture et à l'écriture alors qu'il ne savait rien de lui-même, ni de la vie » (Chamoiseau, *Chemin-d'école*: 185-6). Lecture et écriture ne sont donc pas perçues de manière positive, du moins dans le cadre scolaire. De fait, le négriillon va développer un rapport personnel et singulier à ces activités qui permettent de réfléchir à l'art de raconter. Il ne sait pas encore lire, et ne peut donc qu'écouter les récits qui lui sont racontés oralement par les deux conteurs de l'œuvre : le Maître d'école et Gros-Lombric. Ces derniers constituent des modèles opposés, incarnant deux systèmes de valeurs antagonistes. Le Maître d'école est un représentant de l'assimilationnisme de l'école française, refusant que les enfants parlent créole et

bridant leur imagination : « le Maître l'avait rendu muet d'autant plus muet que maintenant il soupirait à chaque heure: Ô cette engeance créole n'a rien à dire!... » (Chamoiseau, *Chemin-d'école*: 91, en italique dans le texte) Gros-Lombric est le voisin de table du négriillon et l'opposant du Maître d'école, honni de celui-ci parce qu'il maîtrise mal le français et est trop « créole » à son goût. Malgré ses réussites en mathématiques,

le Maître le regardait d'un air soupçonneux car cette excellence ne collait pas avec le reste, avec son allure-la-campagne, sa peau noire-noire-noire, ses cheveux grainés, son nez plat, son accent créole, son ignorance totale du vocabulaire français, ses retards permanents, ses sueurs, rien rien ne collait. (Chamoiseau, *Chemin-d'école*: 110)

Le rejet du Maître martiniquais assimilé à la culture et à l'idéologie françaises apparaît bien dans l'accumulation des caractéristiques physiques de Gros-Lombric attisant son mépris, notamment la triple répétition de l'adjectif « noire ». Gros-Lombric incarne ce que le Maître considère comme des « manières-de-vieux-nègre, manières qui en fait relevaient de la culture créole » (Chamoiseau, *Chemin-d'école*: 111).

Bien que les deux personnages s'opposent, ils constituent chacun, paradoxalement, un modèle de l'art de raconter pour le négriillon :

*Le Maître n'ignorait pas le monde de la Merveille. Sa parole évoquait des druides, des fées Viviane Morgane Alcide Mélusine Urgèle Urgande Holda..., des citrouilles-carrosses, un enchanteur crié Merlin. Il nous effrayait avec d'horribles dames Carabosse, des feux follets, des gnomes, des farfadets, des lutins, des loups-garous; il nous nimbait de puissance avec des baguettes magiques [...]. Gros-Lombric, lui, à l'ombre des robinets, dans les bougonnements interdits du créole, nous évoquait des zombies, des Chouval-trois-pattes, des Manman Dlo, des Volantes, des Soucougnans, des Cercueils-arrêteurs, des Dormeuses, des Mains-Noires, des Gardes-corps, des Vieux-livres, des Chiens-montés [...]. La Merveille de Gros-Lombric – effrayante, mi, silencieuse oui! – se nouait à nos boyaux et nous incitait à nous méfier du monde. Celle du Maître, flamboyante, nous renversait l'esprit et nous déportait en ivresse pélagique – loin dépassé. (Chamoiseau, *Chemin-d'école*: 179-180, en italique dans le texte)*

Si les référents culturels utilisés par le Maître et par Gros-Lombric sont différents (européens pour le premier, antillais pour le second), si la langue employée n'est pas la même (le français pour le Maître, « les bougonnements interdits du créole » pour Gros-Lombric), leurs histoires évoquent en creux le monde de la « Merveille », du conte fantastique et de la fable. Sont ainsi brisées les oppositions traditionnelles et essentialistes entre littérature orale antillaise et littérature écrite européenne, entre la magie de la culture créole et la rationalité de la culture européenne : dans les deux cas, le récit est ancré dans l'imaginaire et dans son oralité originelle. Dans les deux cas, également, le talent du conteur se mesure à son effet sur son auditoire. Les histoires du Maître comme celles de Gros-Lombric suscitent des réactions physiques impressionnantes, comme le montrent les métaphores « se nouait à nos boyaux », « nous renversait l'esprit » et « nous déportait en ivresse pélagique ». *Chemin-d'école* ne figure donc pas une initiation à la lecture en tant que telle : plutôt une initiation aux histoires, au récit en tant qu'il peut être écrit comme oral<sup>9</sup>. Chamoiseau se présente ainsi comme l'homme de la rencontre et du dialogue entre deux manières de raconter.

9. Roland Barthes définit le récit comme « une grande phrase », qui peut avoir des expressions et des supports multiples (1967 : 4).

De fait, le négrillon, bien avant de se mettre à l'écriture – même si celle-ci fait sans aucun doute partie des activités scolaires, va développer un art de raconter. Sa mère, Man Ninotte, se pose en enseignante et en auditoire de choix :

Mentir à Man Ninotte n'était pas vice possible. Il fallait juste déployer un grand arroi imaginaire pour chatouiller son admiration. Voir son petit se bien débattre avec les artifices de son cerveau était plaisir pour elle : en cas de réussite, elle ne lui reprochait pièce mensonge. Finale de compte : on ne ment que quand on raconte mal.

J'ai cette tradition-là. (Chamoiseau, *Chemin-d'école* : 149)

L'art de raconter, qui prend sa source hors de l'école, est aurolé de fiction et constitue, fait observer Alain Schaeffer, une « feintise ludique partagée » (Schaeffer 1999 : 145-164), c'est-à-dire un art de raconter des faits imaginaires qui n'appartiennent à aucun régime de vérité et considérés comme tels par l'énonciateur et le récepteur. Ici, un mensonge réussi n'est plus un mensonge, il appartient désormais à une autre sphère du discours : celui du récit réussi, comme le montre la présence du verbe « raconter » dans la vérité générale, qui apparaît comme une leçon : « Finale de compte : on ne ment que quand on raconte mal ». Man Ninotte apprend bien au négrillon, en définitive, à faire de la littérature.

Pour autant, les livres ne sont pas absents de *Chemin-d'école* : « Man Ninotte les conservait dans une boîte à laquelle le négrillon avait accès » (Chamoiseau, *Chemin-d'école* : 197). Ils sont d'abord un prétexte à la reproduction des modèles mentionnés plus haut : « Avoir un livre en main, imiter les gestes du Maître, le respect, la lenteur, les ouvrir au délicat, les soutenir avec ferveur, prendre la mine gourmée au-dessus de la première phrase, feuilleter avec l'air de chercher quelque chose d'essentiel, s'arrêter pour méditer on ne sait quoi » (Chamoiseau, *Chemin-d'école* : 198). Le négrillon « joue » à imiter l'apparence savante du Maître d'école, comme le montre le lexique : « imiter », « prendre la mine gourmée », « avec l'air », le négrillon confondant ironiquement le savoir et la pompe.

Cet intérêt apparemment ludique témoigne également d'une fétichisation de l'objet-livre : « Le livre, pour lui, était objet fantasmagorique » (Chamoiseau, *Chemin-d'école* : 198). Rangés dans « une caisse de pommes de terre » (Chamoiseau, *Chemin-d'école* : 199), rongés par les souris et salis par les ravets, « le papier [...] jauni, un peu durci » (Chamoiseau, *Chemin-d'école* : 200), les livres de son foyer témoignent de leur modestie et de l'aura de mystère qui les entoure. Ils apparaissent surtout comme des supports de l'imagination, permettant la création. Le négrillon ne sait pas lire, il fait semblant de lire :

Le négrillon recomposait les livres à partir des images. Il imaginait des histoires et s'efforçait de les retrouver dans les textes imprimés toujours indéchiffrables. Bientôt, il n'eut pièce besoin de questionner quiconque. Il construisait ses propres récits, les diffusait dans les lettres incompréhensibles et les suivait obscurément de phrase en phrase, comme cela, jusqu'à la fin. Il apprit à amplifier un événement pour qu'il corresponde au nombre de lignes d'une page. Il sut s'élancer d'une image jusqu'à atteindre une autre en s'y adaptant bien. On eut l'impression qu'il faisait mine de lire ; en fait, il lisait vraiment ce que sa délirante imagination y projetait à chaque fois. Le petit jeu du départ (macaquerie destinée à le grandir aux yeux des autres) devint une nécessité plaisante qui nourrissait les aventures de son esprit. (Chamoiseau, *Chemin-d'école* : 200-201)

La lecture apparaît donc comme un jeu de l'imagination : le personnage-enfant projette ses propres récits intérieurs sur l'objet-livre, qui fait figure de support vide à remplir d'histoires et de fantasmes personnels. Le lexique de la fiction (« imaginait », « construisait », « récits », « diffusait », « amplifier »,

« délirante imagination », « projetait », « jeu », « macaquerie », « plaisante », « aventures de son esprit ») montre que le négrillon devient acteur de la construction des récits que néanmoins il « li[t] vraiment ». Lecture et invention sont ici entremêlées. Ensuite, ce passage témoigne déjà d'une fascination du négrillon pour l'écriture. Ses récits s'alignent au format de la page du livre, traduisant sa volonté de mouler ses histoires dans la matrice de ce format scriptural. Le livre devient un palimpseste, et les lignes d'écriture imaginaires se greffent par-dessus le texte initial, sans le faire disparaître.

Cette fascination pour l'art de l'écrit est constante dans *Chemin-d'école* : le négrillon est attiré par le pouvoir des mots, perçus comme des instances merveilleuses et étranges. Découvrant la craie, il se met à « gribouill [er] » (Chamoiseau, *Chemin-d'école* : 26), d'abord sur une ardoise, puis sur les murs de son appartement et de son immeuble. Mais ces griffonnages ne lui suffisent pas, car ils ne constituent pas des *signes*. Contrairement à ses propres œuvres, ce qu'écrivaient ses frères et sœurs aînés

semblait être déchiffrable. Cela pouvait *se dire*. Ses gribouillages lui inspiraient des sons, des sentiments, des sensations qu'il exprimait comme ça venait. Mais ce n'était jamais les mêmes : leurs significations dépendaient de son humeur du jour et de l'ambiance du monde. Par contre, ce que traçaient les Grands semblait porteur d'un sens intangible. (Chamoiseau, *Chemin-d'école* : 29-30, en italique dans le texte)

Le lecteur constate bien une opposition entre les « gribouillages » informes du négrillon, sans signifié ni référent fixe, et ce qu'écrivent les « Grands », dont le sens est figé une fois pour toutes. L'écriture des Grands constitue de fait un instrument de communication universel, que tout le monde peut « décoder », tandis que le négrillon « écrit » pour lui seul. Le signe verbal, comprenant signifiant, signifié et référent, devient un idéal à atteindre, auquel le négrillon confère un pouvoir surnaturel. De fait, lorsque son frère Jojo-l'algébrique lui écrit son nom avec un « rictus sorcier » (Chamoiseau, *Chemin-d'école* : 31), l'enfant « se vo[it] là, emprisonné tout entier dans un tracé de craie. *On p[eut] de ce fait l'effacer du monde!...* » (Chamoiseau, *Chemin-d'école* : 31, en italique dans le texte) C'est ce constat qui le pousse à se mettre à l'écriture, de façon à « emprisonner des morceaux de la réalité dans ses tracés de craie » (Chamoiseau, *Chemin-d'école* : 31).

L'écriture apparaît bien comme un enjeu fondamental de perception et de reconfiguration du réel. Contrôler le mot écrit et oral revient, en quelque sorte, à asseoir un pouvoir sur le réel. La création, ainsi, aide à supporter l'école primaire. À la fin de l'œuvre, « le négrillon, penché sur son cahier, encr[e] sans trop savoir une tracée de survie... » (Chamoiseau, *Chemin-d'école* : 202). Le néologisme créé à partir du nom encre et la paronomase suggérée entre encrer et ancrer invitent le lecteur à voir cet « encrage », cette écriture, comme un ancrage pour l'enfant.

## 2.2. L'enfant herméneute dans *Demain j'aurai vingt ans*

Michel noue également un rapport particulier aux livres et aux histoires. Comme chez Chamoiseau, le livre est appréhendé sous le signe du secret et du mystère, puisque l'enfant n'a pas le droit de toucher à la bibliothèque de son père (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans* : 107), dans laquelle il s'introduit donc en secret. L'attrait des livres met encore de l'avant l'objet et non son contenu. Ainsi, lorsque son oncle lui offre *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande* de Friedrich Engels, Michel est déçu de ne pas y trouver de photographies (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans* : 139). Lorsqu'il découvre le recueil *Une saison en enfer* de Rimbaud, il est d'abord attiré par l'emplacement et l'aspect de l'ouvrage : « Si je l'ai pris, c'est parce qu'il était au-dessus des autres et était le plus petit de

tous. Sur la couverture il y a l'image d'un jeune homme blanc. [...] Son sourire me pousse moi aussi à sourire, même si ce n'est qu'une image qui est en face de moi, pas une personne en vrai» (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 155). Ce passage induit une relation affective et sensible au livre.

Le recueil de Rimbaud prend une importance centrale dans la vie de Michel, non pour sa matière, que l'enfant se borne à «feuilleter[r]» (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 157), mais pour la relation qu'il noue avec le poète. Quelques passages suscitent tout de même son attention, et il devient alors exégète de l'œuvre de Rimbaud. Il souligne notamment ce passage: «*J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue*» (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 158, en italique dans le texte). Il tente d'interpréter l'expression «la main à plume»:

c'est peut-être la main d'un sorcier blanc qui se déguise la nuit en oiseau pour prendre les enfants et les emmener en enfer pendant une saison. Oui, c'est peut-être ça puisque, un peu plus haut, le jeune homme parle de ses ancêtres qui sont des Gaulois et que ces Gaulois étaient de vrais bandits, ils étaient «*les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps*». C'est bizarre car nos ancêtres à nous aussi étaient comme ça. Ils sont peut-être les parents lointains de ces Gaulois. Je comprends maintenant pourquoi mon père m'a dit un jour qu'à son époque, à l'école, on leur faisait répéter que nos ancêtres étaient des Gaulois. (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 158, en italique dans le texte)

De manière ludique, Mabanckou recrée la naïveté de l'enfant qui, ignorant le contexte historique et littéraire de l'œuvre, invente sa propre interprétation anachronique à partir de ses référents socio-culturels (la mention du sorcier ou celle des Gaulois, qui renvoie à l'enseignement colonial). L'interprétation est, comme chez Chamoiseau, déjà réinvention du texte lu, puisque l'enfant imagine la signification davantage qu'il ne l'interprète – ce qui permet par ailleurs à l'auteur de critiquer à demi-mots l'éducation coloniale et la colonisation, que Mabanckou n'a pas vécu mais sur laquelle il jette un regard critique.

Surtout, l'enfant investit affectivement l'auteur et prend naïvement sa photographie pour une réalité: retenant uniquement son prénom, «Arthur», il fait progressivement de Rimbaud son confident et s'imagine développer avec lui une relation amicale<sup>10</sup>. La deuxième fois qu'il prend l'ouvrage, il remarque à propos du portrait du poète: «On dirait qu'il me sourit un peu plus aujourd'hui et qu'il est content de me revoir. Je l'ai laissé trop longtemps seul. Quand je regarde sa photo, c'est comme un ami que je retrouve» (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 204). Le lecteur peut noter dans ce discours la modalité hypothétique («on dirait que», «comme», «j'ai envie de»), qui marque une volonté qui n'aboutit pas dans la réalité. Néanmoins, va s'instaurer avec Rimbaud une relation perçue comme intime qui devient routinière et finit par être actualisée fantasmatiquement. Lors d'une rencontre ultérieure, Michel déclare cette fois: «Arthur me sourit» (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 307). Il lui parle aussi des soupçons de sorcellerie pesant sur lui: «Je dis encore à Arthur que je n'ai pas de clé, que ce n'est pas moi qui ai fermé le ventre de ma mère» (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 307).

De plus, Michel a «l'impression qu'Arthur [lui] répond: Michel, calme-toi, laisse-les parler et accepte que c'est toi qui as fermé le ventre de ta mère, accepte que tu as la clé avec toi» (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 308). C'est à la suite de ce «conseil» que Michel se mettra réellement à chercher la clé du ventre de sa mère. Le livre apparaît ici comme un objet, au sens psychanalytique du

10. Michel va investir d'une façon similaire deux autres figures dans le récit: le chanteur Georges Brassens et le Chah d'Iran Mohammad Reza Pahlavi, destitué en 1979, dont Michel suit l'exil et la mort à la radio.

terme<sup>11</sup>, permettant à l'enfant de projeter des constructions fantasmagoriques. Le dialogue avec Rimbaud est à envisager sur le mode du monologue, puisque Michel se fabrique un portrait de l'auteur, imagine son propos et le matérialise en personne aidante et compréhensive: «Après, tu pourras t'en aller en Égypte<sup>12</sup>. Je te donnerai quelques adresses de mes amis dans ce pays, tu ne seras pas seul là-bas» (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 308).

Néanmoins, l'aura de mystère entourant le poète persiste et l'enfant réalise le leurre de l'image, qui ne peut se confondre avec la personne. Lorsque Michel pose des questions à Rimbaud sur les expressions de son recueil qu'il tentait de lire plus haut («Arthur, c'est quoi la "main à plume"?»), le poète cesse de répondre, indiquant qu'il est bien une construction fantasmagorique de l'enfant, qui ne perce pas l'hermétisme de son œuvre: «Il ne va plus me répondre. Il ne sourit plus. Sur la couverture du livre il n'est plus qu'une image alors que tout à l'heure il était presque un être humain comme moi et je pouvais entendre son cœur qui battait» (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 308). L'absence de réponse de l'auteur, signe d'un blocage de l'imagination de l'enfant, incapable de résoudre ses questions, aboutit à une ré-objectivation de celui-ci. Rimbaud cesse d'être un «alter ego<sup>13</sup>», un double du personnage-enfant («un être humain comme moi») pour redevenir une simple image désincarnée et inanimée. L'enfant échoue à s'identifier au poète.

Néanmoins, sa relation avec lui va mener Michel à faire évoluer sa propre pratique littéraire. En effet, avant de découvrir son recueil, Michel écrit un poème, dont la valeur littéraire est mise en doute par Lounès, qui l'évalue sévèrement: «Michel, c'est pas un poème que tu as écrit! C'est bien, mais c'est pas ça. Dans un poème il faut que ça sonne pareil à la fin des lignes. D'ailleurs je vais te réciter un vrai poème et écoute bien comment à la fin des lignes on entend les mêmes sons» (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 127). Et de lui réciter un extrait du poème «À ma fille Adèle» de Victor Hugo. À ce stade, Victor Hugo est d'ailleurs la seule référence littéraire de Michel, qui apprend ses poèmes à l'école. L'enfant range son texte dans sa poche, déçu. Or, en découvrant Rimbaud, il se rend compte que l'écriture en vers n'est pas systématique: «On dit derrière la couverture du livre que c'est un livre de poèmes, or il n'y a pas de lignes qui sont séparées et qui sonnent pareil à la fin comme dans le poème que Lounès m'avait récité. Est-ce que ça signifie que je ne suis pas obligé de suivre ce que Lounès m'a raconté?» (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 158). Son cheminement le mène donc à offrir tout de même celui-ci à son amoureuse Caroline, la sœur de Lounès, à la fin du roman:

Je sors de ma poche un petit papier que je lui remets. Elle le déplie et découvre le poème que je lui ai écrit depuis longtemps. Ses lèvres remuent, ses yeux deviennent humides. Mais elle ne me dit pas ce qu'il y a dans sa tête. Moi je sais qu'elle aime ce poème même s'il n'est pas comme le poème de Victor Hugo que son frère m'avait une fois récité. (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 379)

Le lecteur assiste bien au «devenir-poème» du texte de l'enfant. Michel, au terme de son itinéraire romanesque, est capable d'apprécier la valeur littéraire de son œuvre et de développer sa vision de la littérature. En présentant sa création à deux lecteurs distincts, l'écrivain s'offre à un public, donc à la critique, tout en ne se laissant remettre en question, revendiquant la singularité de son écriture.

11. La relation d'objet désigne un mode de relation du sujet au monde, résultant de l'organisation de la personnalité et de projections fantasmagoriques vers des objets, c'est-à-dire des personnes avec qui on entre en relation et qui sont construites par des pulsions déterminant notre vision d'elles (Klein 1978: 13-20).

12. Référence au voyage de Rimbaud en Égypte en 1887.

13. Le terme revient souvent dans l'œuvre, car il apparaît dans une chanson de Georges Brassens que Michel écoute à plusieurs reprises.

Il apprend ainsi que l'œuvre littéraire ne se définit peut-être pas tant par sa forme que par l'émotion qu'elle suscite chez le lecteur et par la subversion des canons qu'elle établit. Les interprétations distinctes du poème de Michel par Caroline et Lounès, comme celles des passages du recueil de Rimbaud par Michel, montrent bien l'ouverture et la polysémie du texte littéraire.

Dans les deux cas, les mises en abyme de l'énonciation développent un art poétique dans lequel lecture et écriture, écoute et production de récits, sont intimement liées. Chez Chamoiseau, le récit se construit dans cette relation. Chez Mabanckou, l'écriture naît de l'élargissement des horizons d'attente et de la subversion. Dans les deux cas, la lecture et l'écriture font office de prétexte pour réfléchir au signe linguistique. Le mot est objet de fascination, de réflexion et devient le support de l'invention : il s'agit d'aller plus loin que le signe, de le transformer par l'imagination. Ce rapport au récit et à la création de l'enfant renforce l'analogie possible entre l'auteur et son personnage.

### 3. Télescopages et écriture mimétique : l'auteur dans l'enfant

Le lecteur peut percevoir en l'enfant un double de l'écrivain dans l'œuvre et se demander si les conceptions de la lecture et de l'écriture développées sont le reflet d'idées réelles, qui seraient mises en scène. Les récits étudiés illustrent cette hypothèse puisque, malgré les particularités enfantines de ces deux arts poétiques (le fait que les enfants ne lisent pas, se focalisent sur l'objet-livre et proposent des interprétations fautives), des jeux métatextuels mettent en lumière le télescopage possible entre l'auteur et le personnage-enfant, ainsi que le mimétisme entre la vision de l'enfant et certains aspects de l'écriture de l'œuvre. L'auteur fait bien du personnage-enfant un porte-parole de sa poétique.

#### 3.1. Les croisements entre l'enfant et l'adulte dans *Une enfance créole*

Contrairement à *À bout d'enfance*, où les passages impliquant le *je* de la situation d'énonciation sont le plus souvent distingués typographiquement, dans *Chemin-d'école*, le narrateur peut intervenir à la première personne dans le corps du texte, pour établir un pont entre le passé du souvenir et l'écriture du récit<sup>14</sup>. Ces liens mettent en avant la manière dont l'accession à l'écriture a été déterminée par l'expérience de l'école néocoloniale. Ainsi, des signes établissent une filiation entre la pratique du négriillon et celle de Chamoiseau. Après que le narrateur a expliqué en quoi les histoires du Maître d'école et de Gros-Lombic ont tant les unes que les autres un effet sur le négriillon, dans le passage cité plus haut, il intervient à la première personne et au présent dans le texte :

Je t'accorde, cher Maître, l'élévation du livre en moi. À force de vénération, tu me les as rendus animés à jamais. Tu les maniais au délicat. Tu les ouvrais avec respect. Tu les refermais comme des sacramentaires. Tu les rangeais comme des bijoux. Tu les emportais chaque soir comme les trésors d'un rituel sans âge dont tu aurais été l'ultime hiérophante.

14. Cependant, des passages en italique font intervenir des « Répondeurs » qui commentent le récit, des notes de bas de page sont signées par « l'Omniscient » (Chamoiseau, *Chemin-d'école*: 121, 127) et une mention de « l'homme d'à présent » (Chamoiseau, *Chemin-d'école*: 82) apparaît dans le récit. Cette dernière désigne, selon Danielle Delteil, « non pas celui qui écrit, mais celui que le négriillon est devenu » (citée par Thérésine-Augustine 2019: 152). Le « je » est quant à lui la manifestation du sujet écrivant. Cette multiplication des personnages et instances désignant plusieurs parcelles de l'identité personnelle et sociale de Chamoiseau témoigne de la volonté de représenter l'éclatement identitaire du sujet.

Je te sais gré, Gros-Lombric, de ta parole souterraine, tu t'enfuyais par là, tu te réfugiais là, tu résistais là, tu l'habitais d'une minutie immodérée, et cette griffe-en-terre lui conférait une force latente – je n'en percevrai la déflagration qu'une charge d'années plus tard malgré l'oubli de ta figure et du son de ta voix. (Tu n'étais pas conteur, tu étais toutes-mémoires.) (Chamoiseau, *Chemin-d'école*: 180-181)

Le passage du passé de l'histoire racontée au présent de l'écriture crée d'emblée une rupture et signale l'intervention du narrateur, de même que l'usage de la première et de la deuxième personnes. Le narrateur actualise l'influence du Maître et de Gros-Lombric dans le présent de la situation d'énonciation. Le parallélisme de construction entre les deux formules débutant les paragraphes (« Je t'accorde »/« Je te sais gré ») traduit sa reconnaissance envers les deux figures, malgré les rapports différents qui le lient à l'une et à l'autre<sup>15</sup>. Le Maître tyrannique et le camarade d'infortune proposent deux visions et enseignements complémentaires du livre: le livre-fétiche, ritualisé et sacré, et la parole « souterraine » de la mémoire, la « vénération » et le « secret », le sérieux (« respect ») et le jeu des détours, la subtilité et la charge, le refuge familial (« chaque soir ») et la révolte contre l'ordre établi. Chamoiseau rend ici hommage aux personnages tout en envisageant la littérature comme une discipline de la distinction et de la rencontre.

Ces deux perceptions coïncident avec celles que nous notions précédemment, développées par le négrillon durant l'intégralité de l'œuvre, et qui proviennent de ces figures tutélaires: en touchant les livres, le négrillon veut d'abord *imiter* le Maître. D'un autre côté, la « tracée de survie » (Chamoiseau, *Chemin-d'école*: 202) du négrillon à la fin du roman constitue un acte de résistance contre l'école et ce qu'elle représente en termes d'assimilation et de perte d'identité. Ce faisant, il se situe aussi dans la lignée de Gros-Lombric. En employant la première personne, le narrateur revendique l'identité avec le personnage-enfant qu'il introduisait dans le paratexte du premier tome; ou plutôt, il admet une filiation entre l'enfant passé et l'écrivain présent. Les mises en scène de l'enfant « lisant » et écrivant semblent donc bien faire de lui une exemplification, destinée à représenter la figure de l'écrivain dans sa construction. L'enfant, s'il n'apparaît pas concrètement comme un double de l'auteur, le préfigure.

Mais le récit figure aussi le gouffre qui sépare l'enfant et l'adulte écrivain. À la fin de l'œuvre, le narrateur note: « À mesure-à mesure, la petite langue créole de sa tête fut investie d'une chiquetaille de langue française, de mots, de phrases... Cela ne devait plus s'arrêter... » (Chamoiseau, *Chemin-d'école*: 201) Les points de suspension semblent à la fois marquer une continuité entre l'enfant du passé et l'adulte du présent et révéler l'immensité des souvenirs existants mais impossibles à retrouver. Chamoiseau veut montrer l'enchantement de l'enfance, qu'il lit comme la source de sa création, mais également les manques que sa réécriture manifeste et qu'il faut combler par la fiction. En écrivant *Chemin-d'école*, il entend revenir au plus près de l'origine de sa poétique (ses apprentissages d'enfance), mais ce faisant, il en marque aussi la dimension illusoire, puisque la réécriture est toujours transformation du passé. Cet énoncé préfigure ainsi le début du troisième opus: « ... *Enfance, douloureuse émerveille, où es-tu?* » (Chamoiseau, *À bout d'enfance*: 21, en italique dans le texte). L'œuvre conclut sur ce mélange de proximité et de distance entre le narrateur et son enfance: « *même à bout d'enfance, l'enfant est là...* » (Chamoiseau, *À bout d'enfance*: 299, en italique dans le texte). Le glissement, dans cette

15. Erica L. Johnson a nommé « *Postcolonial Nostalgia* » (nostalgie postcoloniale) la tension entre la tentation de la mémoire de souvenirs heureux et celle de l'oubli de souvenirs traumatiques, les deux se trouvant mêlés au sein de mêmes événements ou figures. Selon elle, les propos des Répondeurs constituent en ce sens « *a chorus of voices that occupies the contact zones between memory and forgetting, between the child's innocence and the narrator's experience* » (« un chœur mettant en contact la mémoire et l'oubli, l'innocence de l'enfant et l'expérience du narrateur », nous traduisons) (Johnson 2013: 397).

construction quasi chiasmique<sup>16</sup>, du terme d'« enfance » à « enfant » montre bien à la fois la parenté et la distinction à effectuer entre l'enfance passée et l'enfant présent, qui subsiste en tant que souvenir mais n'est pas assimilable à l'identité du narrateur.

Par son écriture, Chamoiseau s'emploie à réduire fictivement cette distance pour être au plus près des visions et des sensations de l'enfant, dans une démarche qui se veut mimétique et qui entend recréer dans la narration les atmosphères idéalisées de son enfance. Par exemple, voulant recréer la volupté du négrillon découvrant des livres, il mise sur la description du suspense et du mystère que le négrillon a ressenti :

ils semblaient provenir, presque intacts, d'un autre âge. Le négrillon avait parfois l'impression qu'ils avaient glissé des mondes fabuleux dont leurs images attestaient l'existence. Quand on en soulevait un, il s'accrochait aux autres par des fils d'araignée. Et quand on les ouvrait, quand on les ouvrait, le papier dérangé exhalait comme une haleine ancienne, *oh, quand on les ouvrait...*

Pour atteindre la boîte, il fallait s'engager dans le noir déserté, sous les vêtements de la penderie, le cœur battant. C'était sortir d'une grotte le coffre d'un trésor... (Chamoiseau, *Chemin-d'école*: 200, en italique dans le texte)

Ce passage montre la mise en scène entourant l'objet-livre par le biais d'une parodie de récit d'aventures: les images des fils d'araignée, de l'« haleine ancienne » des livres et du trésor caché dans une grotte sont des topoï du récit d'aventures des auteurs cités quelques pages plus tôt et dont les récits se trouvent dans cette boîte: Jules Verne, Daniel Defoe, Alexandre Dumas, Lewis Carroll, la Comtesse de Ségur et R.L. Stevenson (Chamoiseau, *Chemin-d'école*: 197). Puisque l'enfant ne sait pas lire, la présence d'un locuteur adulte transparait dans ce passage: ces images, ainsi que l'énonciation, sont le signe d'une théâtralisation et d'un jeu sur les intertextes, comme si le narrateur voulait reproduire à l'échelle du texte le suspense typique du récit d'aventures, mais aussi superposer aux sensations passées sa connaissance présente des textes découverts. La répétition de l'expression « quand on les ouvrait » trois fois, dont une fois en italique, crée un effet d'attente autant qu'il témoigne d'un « plaisir du texte » (Barthes 1973): plaisir de voir, de toucher et d'être au contact de ces œuvres, mais également plaisir de recréer cette jouissance qu'ils procurent; plaisir, en somme, d'incarner l'émotion suscitée par le livre dans l'écriture même.

De la même manière, l'esthétique « créolisée » de Chamoiseau suggère et commente l'entrelacement des récits français et créoles que l'enfant intègre petit à petit dans le texte. L'écriture de l'auteur constitue une mise en abyme du code, et plus précisément une mise en abyme transcendantale, qui réfléchit dans le texte ce qui « l'origine, le finalise, le fonde, l'unifie et en fixe les conditions *a priori* de possibilité » (Dällenbach 1977: 131). Elle apparaît ainsi comme le résultat de l'imbrication et du dépassement des différents référents et modèles dans l'enfance du négrillon. Cet entremêlement se traduit notamment dans les trois œuvres par le fait que l'écriture porte les marques du créole, par le lexique (le texte est parsemé de termes comme « maîtres-pièces », « chiens-toutous », « ababa »...), mais aussi la syntaxe, le rythme et la musicalité. Cette écriture témoigne également d'un pied-de-nez par rapport à la hiérarchisation des langues établie par l'institution scolaire, le français établissant sa domination sur le créole. Ainsi, évoquant les jeux de billes de la cour de récréation dans *Chemin-d'école*, le narrateur se reprend: « J'ai dit "bille". En fait, on disait "mab" » (Chamoiseau, *Chemin-d'école*: 139). Il utilisera ensuite le mot créole (« mab ») dans son récit. Après avoir employé le terme français qui répond

16. « À bout » résonne avec « là » tandis qu'« enfance » fait écho à « enfant ».

au code, Chamoiseau le traduit en créole en usant de l'imparfait, qui marque une rupture temporelle et culturelle. Prenant sa revanche sur les frontières bien étanches du temps de son enfance, il satisfait les deux désirs et entrelace les langues, les mettant en dialogue. Ce faisant, il crée son propre discours, remodèle les codes, les joue l'un contre l'autre, l'un avec l'autre, les fait dialoguer, les met à l'œuvre, c'est-à-dire à l'épreuve, et les fait éclater dans une écriture métisse mettant à bas l'assimilationnisme scolaire. Cette pratique fait songer à celle élaborée dans *Écrire en pays dominé*. En effet, l'auteur y ploie les textes d'auteurs renommés selon son désir. Ainsi, « citant » Victor Hugo, il écrit : « Tonnerre de rhétorique et de sonorités... Plaisirs de haute gueulée... » (Chamoiseau, *Écrire en pays dominé* : 30), rappelant par les termes « tonnerres » et « haute » l'esthétique sublime, et par le nom « rhétorique » l'alexandrin célèbre du poème « Réponse à un acte d'accusation » : « Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe » (*Les Contemplations* : 53). D'après Olga Hel-Bongo, ce faisant, Chamoiseau procède à une « habile construction de soi en intellectuel total » (2014 : 272), remodelant et métissant le champ littéraire selon sa volonté.

### 3.1. Réfléchir sa pratique littéraire dans *Demain j'aurai vingt ans*

Mabanckou utilise quant à lui le paratexte pour marquer les télescopes entre lui et son personnage-enfant. En effet, avec *Demain j'aurai vingt ans*, il « écrit [peut-être] son *Enfant noir* » (Laye, *L'Enfant noir* : 8), mais le titre de l'œuvre est aussi tiré d'un poème de Tchicaya U Tam'si, issu du recueil *Mauvais sang*, placé en exergue du roman (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans* : 11). Or, l'extrait du recueil de Rimbaud que Michel tente d'interpréter est aussi tiré d'un poème intitulé « Mauvais sang » :

*Une saison en enfer*, c'est le titre du petit livre que je feuillette. Il y a dedans un autre titre que j'aime bien : *Mauvais sang*. C'est on dirait une façon de parler de chez nous. En lingala, *mauvais sang* signifie *makila mabé*. Or quand maman Pauline dit en lingala que quelqu'un a le mauvais sang ça veut dire qu'il est mal né, qu'il n'a pas de chance, qu'il est foutu, que même les oiseaux qui passent dans le ciel font caca sur lui. (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans* : 157, en italique dans le texte)

Un écho apparaît entre le paratexte et le titre du poème de Rimbaud dont Michel tente de déchiffrer les vers. La lecture de de Michel constitue, au niveau diégétique, le résultat d'une ignorance enfantine, mais à un autre niveau, le lecteur peut y percevoir un jeu de l'auteur. Mabanckou utilise la naïveté du personnage pour repenser les frontières nationales de l'Histoire littéraire. Par cette mention du titre du deuxième poème d'*Une saison en enfer*, il suggère « l'influence [...] évidente » (Delas 2009 : 70) de l'œuvre poétique de Rimbaud sur celle de l'écrivain congolais Tchicaya U Tam'si, ainsi que l'influence de l'art africain sur l'œuvre de Rimbaud et de ses contemporains.

L'expression « mauvais sang » est donc envisagée comme la rencontre des conceptions des deux poètes. U Tam'si, enlevé par son père qui a abandonné sa mère pour épouser une femme « évoluée », mais aussi pourvu d'un handicap physique qui le fait boîter, y voit « la fatalité, le noir destin, l'enfance maudite » (Delas et Leroux 2015 : §8). Michel lui confère un sens social similaire : « ça veut dire qu'il est mal né, qu'il n'a pas de chance, qu'il est foutu, que même les oiseaux qui passent dans le ciel font caca sur lui » (Delas et Leroux 2015 : §8). Dans son poème, Rimbaud envisage l'expression du point de vue de la généalogie, puisque ses « ancêtres gaulois » lui paraissent « les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps » (*Une saison en enfer* : 13). Mais il utilise aussi l'expression dans un sens plus symbolique, pour affirmer qu'il est « maudit » (Rimbaud, *Une saison en enfer* : 19). En outre, Nicole Asquith montre bien que le poème « Mauvais sang » étudie spécifiquement la situation

du poète dans le contexte postrévolutionnaire français (2008). Rimbaud s'y décrit comme un marginal et s'y identifie aux Africains, perçus comme les représentants des méprisés : « Je suis une bête, un nègre » (*Une saison en enfer*: 23). Cela peut expliquer la réappropriation du poème dans le roman de Mabanckou. En superposant les sens que les deux poètes donnent à l'expression, Mabanckou entend faire dialoguer les deux auteurs, jouant ainsi des anachronismes, des référents et du métatexte pour joindre à l'expression de Rimbaud celle de Tchicaya U Tam'si. Dans le même temps, il utilise la référence à Rimbaud pour construire, comme ce poète, l'*ethos* d'un écrivain maudit, des marges – ce que dément par ailleurs la course aux prix à laquelle il participe ainsi que la fréquence de ses apparitions publiques.

Par ailleurs, le poème sans rimes qu'écrit Michel, à l'encontre du canon poétique représenté par Victor Hugo dans le contexte scolaire, est aussi une mise en abyme directe du titre *Demain j'aurai vingt ans*, rythmé par l'anaphore « Quand je serai grand » (Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: 123-124), sémantiquement proche. Par le biais de son personnage, Mabanckou affiche son propre rejet d'une écriture normative – ce que faisait déjà Hugo à son époque contre le classicisme, lui permettant d'écrire son roman à l'aide d'une syntaxe oralisée mimant l'expression du personnage-enfant<sup>17</sup>.

Le rejet du canon et les interprétations déformées, aux allures d'anamorphose<sup>18</sup>, sont légion dans les romans de Mabanckou. De fait, *African Psycho* fait référence à *American Psycho* de l'auteur américain Bret Easton Ellis, narrant l'histoire d'un tueur en série à Manhattan. Le roman de Mabanckou raconte les tentatives du narrateur de devenir un tueur en série dans une ville africaine. L'apparence d'imitation ou d'interprétation se fait sur deux plans : l'interprétation du roman de Bret Easton Ellis par Mabanckou et, au niveau diégétique, la capacité du narrateur à imiter les actes d'un tueur en série légendaire, le « grand maître Angoulima ». Aux deux niveaux, l'imitation du modèle semble à première vue ratée. Le narrateur ne parvient pas à devenir tueur en série : un autre personnage assassinera sa cible à sa place. À la fin du roman, le fantôme d'Angoulima lui dira qu'il ne sera jamais un meurtrier et le rejettera : *Tu n'es pas mon élève et ne viens plus me voir, c'est fini!* » (Mabanckou, *African Psycho*: 188-189, en italique dans le texte). Selon lui, le narrateur aurait péché par excès d'imitation : « *Je t'ai dit d'arrêter de répéter Grand Maître comme un perroquet! [...] Tu n'as pas de personnalité, c'est ça ton problème, Tête rectangulaire!* » (Mabanckou, *African Psycho*: 189, en italique dans le texte). L'imitation pure ne peut être que pauvre, fade et sans attrait, et donc vouée à l'échec.

De même, dans *Verre-Cassé*, le narrateur éponyme intègre dans son discours des citations tirées de la littérature mondiale. Mais ces dernières sont détournées de leur contexte : les « jeunes filles en fleur » de Proust deviennent des prostituées (Mabanckou, *Verre-Cassé*: 121), la « Cantatrice chauve » de Ionesco devient une vendeuse ambulante de plats préparés (Mabanckou, *Verre-Cassé*: 123), et *Voyage au bout de la nuit* ainsi que *Mort à crédit* ne sont plus les célèbres romans de Louis-Ferdinand Céline mais le nom du bar dans lequel le narrateur passe tout son temps : *Le Crédit a voyagé*. Les références littéraires citées se voient déplacées et investies de significations nouvelles. Ainsi, comme *L'Escargot Entêté*, le propriétaire de ce bar, Mabanckou « n'aime pas les formules toutes faites » (Mabanckou, *Verre-Cassé*: 11) : l'imitation est toujours une subversion, subversion qui dévoile l'originalité du créateur. Grégoire Nabokomayo, le narrateur d'*African Psycho*, n'est pas un tueur en série, mais un menteur d'après Angoulima : « *Tu n'es qu'un menteur, c'est ça ta vraie profession! [...]* » (Mabanckou, *African Psycho*: 188, en italique dans le

17. Jérôme Meizoz a appelé « roman parlant » ce type de récits nés dans les années 1920 et 1930 souhaitant créer un « effet peuple » (Meizoz 2001 : 36). Dans le cas de Mabanckou, il s'agit plutôt d'intégrer au texte des « effets d'enfance ».

18. Olga Hel-Bongo décrit cette figure comme une « déformation de l'image sous l'effet d'un mécanisme de la vue » (2011 : 178).

texte). Le menteur est celui qui raconte des histoires, qui falsifie, qui transforme, comme Verre-Cassé, Grégoire et Michel, qui réinventent les œuvres qu'ils lisent. Ces imitations et interprétations « ratées » répétées de récit en récit, disent quelque chose du rapport de l'écrivain à sa création, une création proposant des interprétations originales et personnelles des œuvres lues. L'incorporation de références repose bien sur un principe de subversion. L'auteur qui pastiche des textes antérieurs confère à ceux-ci un sens nouveau, voulant créer ce que Mabanckou, avec d'autres auteurs, nomme une « littérature-monde » (Rouaud et Le Bris 2007), à partir d'œuvres de tous horizons. L'originalité du personnage-enfant est que cette prise de position peut passer pour une naïveté, mais aussi que l'œuvre peut reconstituer et proposer, *via* l'itinéraire de l'enfant, les étapes de cette leçon d'interprétation.

#### 4. En guise de conclusion

Ainsi, comme Pygmalion, Chamoiseau et Mabanckou semblent vouloir créer une Galatée à leur image. Ce faisant, ils construisent en réalité une figure dans laquelle ils pourront investir un idéal de l'enfance et de l'écriture. L'enfant, ancré dans la fiction, devient ainsi un porte-parole de l'auteur. Il constitue une mise en scène, permettant de figurer une vision sublimée de l'écrivain dans les traits de son personnage. Il apparaît également comme la transcription d'un art poétique, représentant une conception particulière de la création littéraire reposant sur un renversement : l'enfant, désabusé par l'enseignement scolaire, prend possession du langage, devient créateur de contenus, affiche donc un pouvoir sur les mots et sur le monde lui permettant de court-circuiter les idéologies. Les passages métatextuels montrent bien, par des télescopes, que derrière l'enfant se tient l'auteur, qui affiche sa présence dans le texte et qui, par mimétisme, produit par son écriture ce qu'il décrit chez l'enfant. L'enfance se trouve bien chargée de fantasmes et laisse, éventuellement, transparaître son caractère construit et illusoire, son artifice, comme le remarque bien Chamoiseau : « ... *Enfance, douloureuse émerveille, où es-tu ? Mon négrillon, où donc t'es-tu serré ? À quand, en quel calendrier, l'instant exact de ta disparition ?...* » (*À bout d'enfance* : 21, en italique dans le texte). C'est pourquoi l'enfance n'est jamais acquise : elle est toujours à chercher, à trouver, dans et par l'écriture.

#### Bibliographie

- Asquith, N. 2008. « The Fate of the Post-Revolutionary Poet in Rimbaud's "Mauvais Sang" ». *Romance Studies* 26 (4) : 297-307. doi : <http://dx.doi.org/10.1179/174581508X359473>.
- Barbeau-Bergeron, G. 2020. *Poétique du lieu dans Un dimanche au cachot de Patrick Chamoiseau*. Mémoire de maîtrise, Université Laval.
- Barthes, R. 1966. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications* 8 : 1-27. doi : <http://dx.doi.org/10.3406/comm.1966.1113>.
- Barthes, R. 1973. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil.
- Bernabé, B., Chamoiseau, P. et Confiant, R. 2010. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard. [1989].
- Bisanswa, J. 2006. « La traversée du métatexte dans l'œuvre de Valentin-Yves Mudimbe », *Tangence* 82 : 75-102. doi : <http://dx.doi.org/10.7202/016624ar>.
- Broué, C. 06 décembre 2022. « Alain Mabanckou, la voix joyeuse et engagée du Congo. Épisode 2/5 : Le rêveur de Pointe-Noire ». *À voix nue* : France Culture.
- Cailler, B. 2007. « Palimpseste et métafiction historiographique : une lecture de *Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau ». *Œuvres et critiques* XXXVI (2) : 57-66 : <https://core.ac.uk/download/pdf/235191460.pdf>, consulté le 19 février 2022.

- Chamoiseau, P. 1996. *Antan d'enfance*. Paris: Gallimard. [1990].
- Chamoiseau, P. 1997. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard.
- Chamoiseau, P. 2014. *Chemin-d'école*. Paris: Gallimard. [1994].
- Chamoiseau, P. 2017. *À bout d'enfance*. Paris: Gallimard. [2005].
- Chavoz, N. 2020. *Éloge des ratés: huit portraits de l'auteur francophone en encyclopédiste*. Paris: Hermann.
- Dällenbach, L. 1977. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- Delas, D. 2009. «De la poésie sale de Tchicaya U Tam'si (suivi d'une note réflexive sur Riffaterre)», *L'Esprit créateur* 49 (4): 70-78.
- Delas, D. et P. Leroux. 2015. «Tchicaya U Tam'si». *Poésie* 3-4 (153-154), p. 43-61 : <https://www.cairn.info/revue-poesie-2015-3-page-43.htm?contenu=article>, consulté le 9 janvier 2023.
- Doubrovsky, S. 1988. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Presses universitaires de France.
- Ducharme, R. 2014. *Le Nez qui voque*. Paris: Gallimard. [1967].
- Gasparini, P. 2016. «Autofiction vs autobiographie». Dans *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*. Lyon: Presses universitaires de Lyon : <https://books.openedition.org/pul/32242>, consulté le 2 août 2022.
- Gauvin, L. 2019. *Le Roman comme atelier. La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*. Paris: Karthala.
- Hel-Bongo, O. 2011. «Métatextualité, mise en abyme et anamorphose dans *Le bel Immonde* de V.Y. Mudimbe». *Revue de l'Université de Moncton* 42 (1-2): 175-193. doi: <http://dx.doi.org/10.7202/1021303ar>.
- Hel-Bongo, O. 2014. «Stratégies, enjeux et jeux d'écriture dans *Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau». *Présence africaine* 190: 269-281. doi: <http://dx.doi.org/10.3917/presa.190.0269>.
- Hel-Bongo, O. 2019. *Roman francophone et essai: Mudimbe, Chamoiseau, Khatibi*. Paris: Honoré Champion.
- Johnson, E. L. 2013. «“Envie et survie”: the Paradox of Postcolonial Nostalgia in Patrick Chamoiseau's *Chemin-d'école*». *Contemporary French and Francophone Studies* 17 (4): 396-404. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2013.817080>.
- Hugo, V. 1972. *Les Contemplations*. Paris: Le livre de poche classique. [1856].
- Klein, M. 1978. *Envie et gratitude, et autres essais*. Paris: Gallimard.
- Kourouma, A. 2000. *Allah n'est pas obligé*. Paris: Seuil.
- Lainé, A. 1990. «Mythes et réalités: les enfants-nés-pour-mourir en Afrique de l'Ouest». *Épistème. Revue sénégalaise d'histoire, sociologie, philosophie des sciences et des techniques* 1: 87-95 : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00365086>, consulté le 15 décembre 2021.
- Laye, C. 2006. *L'Enfant noir*. Paris: Plon. [1953].
- Lejeune, P. 1996. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lepaludier L. 2003a. «Fonctionnements de la métatextualité: procédés métatextuels et processus cognitifs». Dans *Métatextualité et métafiction: théorie et analyses*, sous la direction de L. Lepaludier. Rennes: Presses universitaires de Rennes : <https://books.openedition.org/pur/29653>, consulté le 10 février 2023.
- Lepaludier L. 2003b. «Introduction». Dans *Métatextualité et métafiction: théorie et analyses*, sous la direction de L. Lepaludier. Rennes: Presses universitaires de Rennes : <https://books.openedition.org/pur/29653>, consulté le 10 février 2023.
- Mabanckou, A. 2003. *African Psycho*. Paris: Le Serpent à plumes.
- Mabanckou, A. 2005. *Verre cassé*. Paris: Seuil.
- Mabanckou, A. dir. 2006. *Enfances: nouvelles*. Berthoua: Ndzé.
- Mabanckou, A. 2010. *Demain j'aurai vingt ans*. Paris: Gallimard.
- Mabanckou, A. 2013. *Lumières de Pointe-Noire*. Paris: Seuil.
- Mabanckou, A. 2013. «Le coq solitaire». *Contemporary French and Francophone Studies* 17 (4): 472-476. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2013.817094>.
- Mabanckou, A. 2015. *Petit Piment*. Paris: Seuil.
- Mabanckou, A. 2018. *Les Cigognes sont immortelles*. Paris: Seuil.

- Mabanckou, A. 2020. *Huit leçons sur l'Afrique*. Paris : Bernard Grasset.
- Mangeon, A. 2016. *Crimes d'auteur. De l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*. Paris : Hermann.
- Meizoz, J. 2001. *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*. Genève : Droz.
- Meizoz, J. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine Érudition.
- Moudileno, L. 1997. « Patrick Chamoiseau : se faire "marqueur de paroles" ». Dans *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature*, sous la direction de L. Moudileno. Paris : Karthala : 83-111.
- Rimbaud, R. 1946. *Une saison en enfer*. Montréal : Variétés. [1873].
- Rouaud, J. et Le Bris, M. dir. 2007. *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard.
- Sarraute, N. 2004. *Enfance*. Paris : Gallimard. [1983].
- Schaeffer, J.-M. 1999. *Pourquoi la fiction ?*. Paris : Seuil.
- Stendhal. 1969. *Vie de Henry Brulard*. Paris : Classiques Garnier numérique. [1890].
- Thérésine-Augustine, T. 2020. *Des écritures du moi dans le champ littéraire caribéen francophone contemporain : entre empêchements et détours de l'autobiographie ?*. Thèse de doctorat, Université des Antilles.
- Zobel, J. 1984. *La Rue Cases-Nègres*. Paris : Présence africaine. [1950].