



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
INST FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER

FRANSKA

# **En attendant d'avoir vingt ans**

Une étude de la temporalité et du suspense dans  
*Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou

**Helene Parmbäck**

kandidatuppsats

HT 2013

Handledare:

Sonia Lagerwall

Examinator:

Richard Sörman

## Table des matières

1. Introduction .....	2
1.1 L'objectif de l'étude .....	3
1.2 Disposition du mémoire .....	3
2. Matériau et méthode.....	5
2.1 Données analysées.....	5
2.2 Méthode d'analyse.....	6
2.3 Réflexions méthodologiques .....	6
3. Point de départ théorique.....	8
3.1 Recherches antérieures .....	8
3.2 Gérard Genette et le temps narratif .....	9
3.3 Raphaël Baroni et la tension narrative.....	11
4. Analyse.....	14
4.1 La perspective temporelle de Michel .....	14
4.2 Suspense et curiosité dans <i>Demain j'aurai vingt ans</i> .....	18
4.3 La perspective temporelle crée-t-elle une tension narrative ? .....	21
5. Remarques finales .....	25
5.1 Conclusion.....	26
6. Références bibliographiques .....	28

## 1. Introduction

Notre monde est plein d'histoires. Elles sont racontées à l'oral, à l'écrit, de façon visuelle ou par d'autres moyens. La littérature nous a donné des milliers et des milliers d'histoires, toutes uniques. Il s'agit de différentes expériences, de différents points de vue, de vies inventées ou vraiment vécues – tout cela transformé en texte, souvent en forme de roman, et accessible pour les lecteurs.

La lecture de romans, aussi bien que d'autres types d'histoires, nous permet de découvrir de nouveaux mondes, des personnages intrigants et des modes de vie différents par rapport à notre propre quotidien. Certaines histoires sont très loin de tout ce que nous connaissons, d'autres ressemblent beaucoup à la vie telle que nous la vivons nous-mêmes. Cependant, toutes nous offrent la possibilité de prendre la place de quelqu'un d'autre et de voir le monde par ses yeux. Par exemple, les textes littéraires peuvent donner aux femmes lectrices une idée de la vie d'homme, aux occidentaux une image de la société orientale, et aux adultes un soupçon de la vie d'un jeune adolescent.

Ce dernier cas, nous le retrouvons dans le roman *Demain j'aurai vingt ans* par Alain Mabanckou (2010). Cet écrivain congolais nous présente le jeune garçon Michel, qui raconte lui-même sa vie, son histoire, ses peurs et ses bonheurs, comme il les voit de ses propres yeux. L'univers et les perspectives que Michel nous fait découvrir sont ceux d'un garçon de dix ans, sans pour autant que ce soit un livre d'enfant. C'est justement ce roman qui sera l'objet de notre étude.

Les histoires, les textes littéraires et les romans ne sont pas seulement un plaisir et un passe-temps pour les personnes cherchant à s'évader de la vie quotidienne pour un court instant. Ils sont aussi l'objet d'analyses plus profondes. La narratologie, plus précisément, est un domaine scientifique où l'on étudie la structure des histoires et l'acte de raconter. L'objet d'étude n'est pas délimité aux textes ou aux films, où la création des histoires est très évidente – la narratologie d'aujourd'hui peut s'intéresser à des domaines aussi diversifiés que l'économie, la psychologie et le droit (Jansson, 2002, p. 9).

Une étude narrative dans le domaine littéraire poserait des questions sur le texte lui-même – par exemple sur la structure des événements et les fonctions de différents éléments textuels qui créent le cadre de l'histoire racontée. C'est dans cette tradition que s'inscrit ce mémoire. Nos questions centrales porteront, d'un côté, sur les structures temporelles, c'est-à-dire la façon dont est construit le temps de l'histoire, de l'autre côté, sur les effets que ces constructions pourraient avoir sur le suspense d'un roman, c'est-à-dire sur la tension narrative

qui nous incite à poursuivre la lecture. Le roman *Demain j'aurai vingt ans*, avec son point de vue d'enfant et dont le titre même est une construction temporelle intrigante, mérite donc d'être examiné de plus près.

### **1.1 L'objectif de l'étude**

L'objectif de ce mémoire, plus précisément, est d'étudier la façon dont est construite la perspective temporelle de *Demain j'aurai vingt ans*, ainsi que de voir si ces structures contribuent à créer une tension narrative. Le point de départ sera les trois questions suivantes :

- Quelle est la perspective temporelle, et comment est-elle construite, chez le jeune garçon Michel ?
- Quelles sont les constructions clé du texte pour créer un effet de suspense et de curiosité, c'est-à-dire une tension narrative ?
- Est-ce qu'il y a un rapport entre les structures temporelles et la tension narrative, et, si oui, en quoi consiste-t-il ?

Ces questions seront examinées à partir d'une analyse macroscopique du roman. Les fondations théoriques et les notions clé viendront, d'une part, du travail d'un narratologue classique, le Français Gérard Genette, et d'autre part, d'un narratologue post-classique, le Suisse Raphaël Baroni. Leurs idées, ainsi que la méthode d'analyse, seront développées dans le chapitre trois.

### **1.2 Disposition du mémoire**

Avant d'entamer l'analyse proprement dite, nous allons nous familiariser avec le roman d'Alain Mabanckou et donc le matériau à étudier. Cette présentation, ainsi qu'un résumé de la méthode et une discussion méthodologique, feront l'objet de la deuxième partie du mémoire. Ensuite, dans la troisième partie, seront développées les théories principales sur lesquelles l'analyse va s'appuyer. Il y aura également un condensé des recherches antérieures afin de donner une idée générale du champ scientifique. L'analyse et la discussion de ses résultats formeront la quatrième partie du mémoire. Ce chapitre sera divisé en trois segments, chacun correspondant à une des questions centrales précisées ci-dessus. Dans les remarques finales, la

cinquième partie de l'étude, nous allons résumer ce qui a déjà été présenté et en tirer quelques conclusions.

## **2. Matériau et méthode**

Le matériau de l'analyse suivante est le roman *Demain j'aurai vingt ans* par Alain Mabanckou, paru en 2010.

Le personnage principal du roman est Michel, un garçon d'environ dix ans qui habite la ville de Pointe-Noire au Congo dans les années 1970. Autour de Michel il y a sa mère Pauline, son père d'adoption Roger (qui vit la moitié du temps avec sa première femme, Martine, et leurs enfants), son meilleur ami Lounès et la sœur de celui-ci, Caroline, dont Michel est amoureux. Il y a aussi le tonton René, le frère riche et communiste de Pauline, les cousins de Michel et les gens du quartier où il habite.

Michel, fils unique de Pauline, a entendu ses parents se parler tard le soir et a bien compris que sa mère veut désespérément un deuxième enfant, une fille, mais elle n'arrive pas à tomber enceinte. Après la visite de ses parents chez un féticheur, une mission cruciale se présente à Michel : apparemment, c'est lui qui a fermé à clé le ventre de sa mère quand il est né, et il faut maintenant qu'il retrouve cette clé et la rende à sa mère, pour que ses parents puissent enfin avoir une fille.

Dans la quête pour retrouver la clé se mélange aussi des réflexions sur les événements politiques, des examens à l'école et des conflits avec un autre garçon, qui est lui aussi intéressé par Caroline. La totalité de l'histoire est racontée du point de vue de Michel, dans le langage simple et parfois naïf d'un jeune garçon.

Alain Mabanckou lui-même a passé son enfance à Pointe-Noire, avant de faire des études supérieures à Paris. Il est aujourd'hui professeur de littérature francophone à l'Université de Californie aux Etats-Unis et l'auteur de plusieurs romans ainsi que de récits poétiques. Alain Mabanckou a reçu de nombreux prix littéraires et ses œuvres sont traduites dans une quinzaine de langues étrangères ([www.alainmabanckou.net](http://www.alainmabanckou.net)).

### **2.1 Données analysées**

Le roman, d'environ 380 pages, sera étudié dans sa totalité. Ce qui nous intéresse sont les grandes lignes de l'histoire et les passages principaux de celle-ci, plutôt que les détails de quelques passages spécifiques. Le plus important sera les grandes unités narratives, c'est-à-dire des passages textuels délimités les uns des autres par un changement de temps, de lieu ou de contenu. La longueur des passages pourra varier de quelques paragraphes à plusieurs pages.

L'analyse ne prendra pas en compte les quelques éléments paratextuels qui se trouvent en dehors de l'histoire principale, par exemple la quatrième de couverture et les remerciements, qui pourraient aussi être considérés en termes de texte. Le fait de les intégrer dans l'analyse n'aurait pas d'importance pour nos questions centrales.

## **2.2 Méthode d'analyse**

Afin de répondre aux questions posées dans la première partie, ci-dessus, nous ferons une analyse textuelle du roman en nous concentrant sur les éléments pertinents. Parmi eux comptent, par exemple, des références temporelles qui permettent de situer un événement dans le temps et des constructions capables de susciter du suspense ou de la curiosité (ces concepts seront développés un peu plus tard).

La méthode principale consiste à identifier les événements principaux que raconte Michel, et de noter leur place dans le temps à l'aide des schémas narratologiques proposés par Genette et Baroni<sup>1</sup>. Il faudra notamment être attentif au type d'événement, son contenu et sa durée – est-ce que c'est un bout d'histoire qui est repris plus tard, un simple souvenir délimité dans le temps, ou peut-être un passage qui donne des indices concernant de futurs événements ?

Cette schématisation devrait donner une vue globale sur la structure, la temporalité et les différentes constructions du récit, et donc la possibilité de répondre aux questions centrales présentées dans l'introduction de ce mémoire.

## **2.3 Réflexions méthodologiques**

Toute analyse demande des délimitations afin de rester pertinente. Le matériau et surtout la méthode brièvement présentés ci-dessus ne sont pas les seuls envisageables. Il y en a certainement d'autres, tout aussi fructueux. Par contre, s'ils sont choisis, c'est parce qu'en considérant l'objectif de l'étude, ils semblent être parmi les plus adaptés.

En nous concentrant sur la totalité du roman et des passages textuels entiers plutôt que sur les détails d'un matériau plus limité, il y a bien sûr un risque de passer à côté de certains aspects. Cependant, en prenant en compte le type de questions qui guident notre étude (et aussi faute de temps et d'espace), il paraît plus intéressant et pertinent de favoriser une compréhension globale plutôt que des connaissances spécifiques.

---

<sup>1</sup> Ceci est aussi une des méthodes dont se sert Gérard Genette (2007, voir par exemple pp. 83-89) dans son analyse narrative de l'œuvre classique de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*.

Tout au long d'une étude, et au moment d'en tirer des conclusions, il faut garder en mémoire que toute analyse est une interprétation. Helland et al expliquent que l'objet d'analyse est le résultat d'un contexte social (par exemple les conditions de production ou de réception), qui expliquera certains aspects du phénomène examiné, et il en est de même pour la personne effectuant l'étude. Elle, et donc ses idées et conclusions, seront sous l'influence de son éducation culturelle, ses présuppositions et des concepts déjà établis (2003, pp. 12, 23-27).

Même si, dans ce mémoire, le contexte social de l'objet d'analyse n'aura pas la même importance que les traits de caractères du texte lui-même (ce qui est souvent le cas dans une analyse narrative), le résultat restera une interprétation (*Ibid*, p. 27). L'objectif n'est pas de découvrir une vérité universelle, mais de proposer une façon de comprendre ce que nous allons étudier, c'est-à-dire certaines structures narratives du roman *Demain j'aurai vingt ans*. Les résultats ne seront pas valables pour tous les textes du monde. Par contre, nous aurons peut-être un exemple, parmi d'autres, qui montre comment peuvent se construire la temporalité et la tension narrative d'un roman.



### 3. Point de départ théorique

Ce chapitre consiste en une brève introduction à la discipline scientifique qu'est la narratologie, ainsi qu'aux deux théories qui nous seront utiles dans l'analyse de *Demain j'aurai vingt ans*. À la base, ce sont des théories détaillées prenant en compte une grande diversité d'aspects narratifs. La présentation suivante est un condensé des idées les plus pertinentes pour notre analyse.

#### 3.1 Recherches antérieures

L'étude de récits est une activité humaine qui date de l'époque des philosophes grecs, mais ce n'est que dans les années 1960 que la narratologie s'est imposée comme une vraie discipline scientifique. Gerald Prince<sup>2</sup> explique que c'était une théorie de récit d'inspiration structuraliste, qui s'intéressait à la langue comme un outil utilisé pour raconter, et aux traits de caractère de différents récits. Une vingtaine d'années plus tard, une nouvelle orientation narratologique, de profil différent, s'est présentée. C'était un contre-courant de la narratologie « classique », et en même temps une prolongation du travail déjà effectué.

Cette narratologie, dite « post-classique », avait une vision plus large et interdisciplinaire sur ce que c'est un récit, le rôle du récepteur et la dynamique de la narration. Si la discipline d'origine s'occupait des structures internes du récit, la narratologie post-classique, comme nous la connaissons aujourd'hui, étudie tous les aspects de l'acte de raconter, ainsi que des matériaux très divers : films, musiques, récits oraux ou non-fictifs, discours politiques... Selon Prince, un de ses aspects les plus importants est la signification qu'elle accorde au rôle du récepteur, et au processus interactif qui a lieu entre la forme textuelle du récit et l'interprétation de celui-ci. Cette relation est aussi décrite par Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, dans leur résumé de ce champ scientifique : « La narratologie contemporaine replace le discours narratif dans une stratégie de communication. Le producteur du récit structure son texte en fonction d'effets qu'il cherche à produire chez l'interprétant » (1996, p. 10).

Cependant, malgré ce caractère plus ouvert de la narratologie post-classique, Prince souligne qu'elle n'est en rien une rupture avec les études classiques, mais tout simplement un élargissement de celles-ci. C'est une remarque importante pour ce mémoire, où nous allons

---

<sup>2</sup> Gerald Prince est professeur de Langues Romanes à l'Université de Pennsylvanie et l'auteur de plusieurs ouvrages sur la narratologie. Ici, ses propos sont tirés d'un article sur un site internet dédié à la narratologie : [www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html](http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html)

nous servir de deux théories différentes : la première datant de la narratologie classique des années soixante-dix, la deuxième plus récente et un produit de la narratologie post-classique. Elles ne sont donc guère en position de conflit, mais dans une relation où la première a construit des fondements, révisés et élargis par la deuxième.

Pour ce qui est des études antérieures dans un sens plus étroit, mentionnons deux mémoires récents : le premier, de Daniela Velcic (2009), est une analyse narrative du roman *Ombre sultane* d'Assia Djébar, dont une partie est consacrée au temps narratif, à partir des idées de Gérard Genette. C'est une thématique et une méthode qui ressemblent aux nôtres et qui pourraient nous aider à éclairer certains aspects de la théorie genettienne. Le deuxième, de Serena Mita (2012), est une analyse comparative focalisant sur la fiabilité des narrateurs enfants, et qui parmi les objets d'étude a le même roman que nous, *Demain j'aurai vingt ans*. Ceci est une des rares études de cet ouvrage d'Alain Mabanckou, en Suède mais aussi à l'étranger. En général, quand il s'agit des études critiques des textes de Mabanckou, elles concernent des aspects culturels ou la représentation d'une identité « africaine »<sup>3</sup>. Les études de Mita et de Velcic touchent aux questions du présent mémoire, mais ont des centres d'intérêt différents par rapport au nôtre. Elles pourront compléter certaines parties de notre analyse mais ne seront pas des références principales.

Après avoir ainsi situé ce mémoire dans un contexte général, passons aux théories qui constitueront la base de l'analyse.

### 3.2 Gérard Genette et le temps narratif

Gérard Genette n'est ni le premier, ni le seul, à s'être intéressé aux structures internes des récits, mais il est selon Prince « le plus influent, sans doute, des narratologues ». Dans une œuvre maintenant classique, parue pour la première fois en 1972, Genette (2007) présente une méthode et un modèle d'analyse narrative fondés sur trois aspects du récit littéraire: le temps, le mode et la voix de la narration. Bien qu'une analyse narrative complète demande la considération de chacun de ces trois éléments, nous n'aborderons ici que le premier qui est pour notre étude le plus pertinent : le temps narratif.

Afin de mieux comprendre les idées de Genette, il faut d'abord se rendre compte d'une distinction importante – celle entre *récit* et *histoire*. En suivant la définition que proposent

---

<sup>3</sup> Voir par exemple un article par Kathryn Kleppinger (2013) : « New Ideas of France: The Reconceptualization of Nation-Based History and Culture in Alain Mabanckou's *Demain j'aurai vingt ans* ».

Adam et Revaz (1996, pp. 43-44), qui résume celle de Genette, à partir de maintenant, *récit* désignera le texte lui-même – les mots, phrases, chapitres et d'autres éléments textuels. *L'histoire* est le contenu, les événements racontés. L'histoire est forcément chronologique, même si le récit peut la présenter de façon non-chronologique.

En étudiant la temporalité d'un texte littéraire, il faut respecter sa dualité : il y a d'un côté le temps de l'histoire, et de l'autre côté le temps du récit. Genette identifie trois modalités qui structurent les relations entre ces deux temps : *l'ordre*, *la durée*<sup>4</sup> et *la fréquence* des événements racontés (2007, pp. 21-161). Commençons par le concept de *l'ordre* :

Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. (*Ibid*, p. 23)

La forme littéraire rend possible des différences entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit. Il arrive que les conséquences d'un événement soient racontées avant la cause, dans le récit (par exemple, le meurtre dans un roman policier), alors que dans l'histoire la cause a évidemment lieu avant les conséquences. Ce type de récit serait donc caractérisé par le désordre (*l'anachronie*), plutôt que par une chronologie qui correspond parfaitement à celle de l'histoire.

Genette désigne par *prolepse* un événement qui est raconté d'avance dans le récit, avant qu'il ait eu lieu dans l'histoire, et par *analepse* le cas contraire, c'est-à-dire l'évocation d'un événement déjà passé par rapport au point de l'histoire où l'on se trouve. Il identifie également un nombre de caractéristiques pouvant déterminer ces concepts, par exemple la distance temporelle à laquelle se situe la prolepse ou l'analepse par rapport au moment « présent » de l'histoire, et le temps qu'elles couvrent (*Ibid*, pp. 28, 37-38).

La deuxième modalité, *la durée*, renvoie à la vitesse du récit, « qui se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en ligne et en pages » (*Ibid*, p. 83). Cela peut s'exemplifier par les deux extrêmes sur une échelle: d'un côté, *l'ellipse*, où le récit ne parle nulle part d'un moment temporel pourtant présent dans l'histoire, et de l'autre côté, *la pause descriptive*, qui est une partie du texte qui ne fait en rien avancer le temps de l'histoire. La vitesse de l'ellipse est donc très élevée – elle peut couvrir une durée considérable en juste quelques mots : « trois ans plus tard... ». La pause descriptive en est le contraire – une

---

<sup>4</sup> Une dizaine d'années après la première publication de son essai de méthode en 1972, Genette a proposé de renommer le concept de durée en *vitesse* (Genette, 2007, p. 314). Nous avons cependant gardé la désignation originale, puisqu'elle paraît être la plus généralement acceptée et utilisée.

description des environnements peut occuper plusieurs pages d'un récit, mais sans qu'il se passe quoi que ce soit dans l'histoire. Entre ces deux pôles, il y a des positions intermédiaires, chacune avec une vitesse différente : *Le sommaire*, qui résume tel ou tel événement de l'histoire, et *la scène*, où la place textuelle, en lignes ou en pages, dans le récit correspond presque parfaitement au temps de l'histoire, comme dans le cas d'un dialogue (*Ibid*, pp. 90-91).

*La fréquence* est la troisième modalité qui contribue, avec l'ordre et la durée, à structurer la temporalité du récit. Il s'agit ici des relations de répétition entre le récit et l'histoire :

Entre ces capacités de « répétition » des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non. (*Ibid*, p. 112)

Genette explique qu'il est donc possible de raconter une seule fois ce qui s'est passé une fois (*récit singulatif*<sup>5</sup>), de raconter à plusieurs reprises ce qui s'est passé une fois (*récit répétitif*), et de raconter en une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois (*récit itératif*). Ces différents types de fréquence ont chacun des fonctions dans le texte et peuvent contribuer à le structurer temporellement, en même temps qu'ils entretiennent des relations avec les aspects d'ordre et de durée (*Ibid*, pp. 111-117, 156).

Ces trois notions clé présentées ci-dessus seront utiles dans l'analyse de la perspective temporelle de *Demain j'aurai vingt ans*. En ce qui concerne la possibilité que ces éléments temporels contribuent à créer du suspense et de la curiosité, ce qui est une des questions centrales de ce mémoire, nous allons d'abord nous familiariser avec la notion de *tension narrative*.

### 3.3 Raphaël Baroni et la tension narrative

Si Gérard Genette est issu de la tradition classique, Raphaël Baroni personnifie l'esprit interdisciplinaire de la narratologie post-classique. Sa théorie sur la tension narrative insiste non seulement sur la capacité du texte à créer certaines émotions, mais aussi sur le processus de l'interprétation et les relations interactives entre le récit et le récepteur. Les idées que présente Baroni ne sont pas toutes inédites, mais ont leur base dans des théories structuralistes

---

<sup>5</sup> Il existe en fait deux versions de ce type d'énoncé. En suivant Genette (2007, p. 113), nous ne nous occuperons pas de la différence entre les deux, les regroupant tout court sous la désignation de *récit singulatif*.

et narratologiques, aussi bien que dans des théories sur la réception<sup>6</sup>. En reliant les premières aux dernières, en insistant sur l'interaction entre elles, Baroni dresse une explication détaillée de la tension narrative.

La tension narrative est ce phénomène qui survient quand le lecteur, captivé et intrigué, est encouragé à attendre la fin de l'histoire (et accepte de le faire !). C'est une tension qui résulte du jeu interactif entre le texte (le contenu, la forme, la disposition, etc.) et le lecteur (ses présuppositions, attentes et interprétations). Baroni (2007, pp. 18, 43, 296) distingue deux modalités principales de la tension narrative : *le suspense* et *la curiosité*.

Avant de présenter brièvement ces concepts, il faudra mentionner ce que Baroni (*Ibid*, pp. 40-53) considère comme une caractéristique fondamentale du récit : le couple *nœud* et *dénouement* qui construit *l'intrigue*. Il s'agit ici d'une problématique (le nœud) et la résolution ou la compréhension du problème (le dénouement). Tous les deux sont des éléments nécessaires pour l'existence d'une intrigue et d'une tension narrative.

L'effet de *suspense* est créé quand il y a un événement initial avec une issue incertaine – une issue dont le dévoilement est retardé, comme dans le cas d'une fin de chapitre qui oblige le lecteur à attendre le suivant. Le nœud initial invite le lecteur à faire des pronostics et des anticipations, et le suspense repose donc sur des questions concernant l'avenir (« Va-t-elle y arriver ? ») (*Ibid*, pp. 123-124). Quant à la *curiosité*, elle est le résultat d'un récit perçu comme incomplet : « La curiosité est donc fondée sur une incertitude concernant “ce qui s'est passé”, et le texte doit à la fois dissimuler des éléments cruciaux et laisser transpirer certains indices qui visent à exciter l'intérêt du destinataire » (*Ibid*, p. 108). Ces deux émotions résultent toutes les deux d'un nœud initial, mais différent au niveau des questions provoquées. Dans le cas du suspense, nous pouvons avoir toutes les informations nécessaires mais un dénouement retardé, alors que dans le cas de la curiosité il y a évidemment une partie de l'information qui reste dissimulée.

Aux concepts de suspense et de curiosité, Baroni rajoute celui de *la surprise* (*Ibid*, pp. 296-299). Elle sert à accentuer la tension narrative, mais n'a pas de rôle fondamental pour la maintenir, à cause de son caractère éphémère. Contrairement aux autres formes de tension, la surprise ne repose pas sur une question concernant l'avenir de l'histoire, mais consiste en un événement qui oblige le lecteur à réévaluer une interprétation antérieure du texte.

---

<sup>6</sup> Baroni se sert d'un grand nombre de théories différentes, soit pour les rejeter et en proposer une autre, soit pour les intégrer dans son propre discours. Parmi ses références nous trouvons les théoriciens connus Vladimir Propp, Roland Barthes, Umberto Eco et Wolfgang Iser.

Que la fonction soit celle de suspense, curiosité ou surprise, Baroni souligne qu'elles ont un trait en commun (*Ibid*, pp. 399-403). Leurs effets ne reposent pas uniquement sur les éléments textuels, mais dépendent de l'interprétation qu'en fait le lecteur. Celui-ci est influencé en grande partie par la lecture antérieure d'autres textes du même type, et la connaissance du fonctionnement social du monde, qui l'aident à construire des anticipations et une interprétation correcte du texte. Grâce à ces compétences, le lecteur peut rentrer dans le jeu que lui propose le texte à travers la disposition du récit, le retard du dénouement ou la dissimulation d'une information importante.

Rappelons-nous les modalités du temps narratif de Genette – l'ordre, la durée et la fréquence – qui structurent les relations entre le récit et l'histoire. Sur le même principe, la tension narrative prend forme entre ces deux niveaux, selon la présentation (incomplète, retardée ou dissimulée) des événements. En général, le suspense a un lien plus fort que la curiosité avec la chronologie de l'histoire, puisqu'il suit les événements dans le temps et vise l'avenir. L'effet de curiosité repose souvent sur une déformation de la chronologie, justement afin de créer des lacunes qui intriguent le lecteur, et respecte donc moins l'ordre correct des événements (*Ibid*, pp. 266-267).

En examinant ce jeu interactif d'interprétation, il est important de se rendre compte des limites de la théorie baronienne :

[...] lorsque nous traiterons le phénomène de la *tension narrative* du point de vue de l'activité interprétative, ce sera dans le cadre d'une "réception modèle", puisque nous ne prétendons pas décrire l'actualisation plus ou moins personnelle qu'un interprète [un lecteur] singulier produit effectivement, mais bien la manière dont le texte vise à être actualisé [...] (*Ibid*, pp. 27-28)

Quand nous parlons d'un effet de suspense ou de curiosité, il s'agit donc des capacités du texte à créer ce type d'émotions plutôt que les vraies réactions chez chaque individu lisant le récit.

La notion de tension narrative nous aidera à répondre aux questions centrales de ce mémoire, et à examiner le rapport éventuel entre les structures temporelles et les constructions créant du suspense et de la curiosité. Ceci sera l'objectif du chapitre suivant.

## 4. Analyse

Notre analyse sera divisée en trois parties, chacune correspondant à une des questions présentées dans l'introduction. Les exemples évoqués ci-dessous seront ceux qui illustrent le mieux les différentes constructions du roman. Si rien d'autre n'est indiqué, les citations dans ce chapitre viennent de *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou.

### 4.1 La perspective temporelle de Michel

L'histoire est, comme déjà mentionné ci-dessus, racontée du point de vue de Michel. Velcic (2009, p. 12) résume le style de la manière suivante : « [...] dans *Demain j'aurai vingt ans* la narration, principalement au présent, est intercalée [entrecoupée] par le récit des faits au passé [...] on se trouve face à une narration donnant parfois l'illusion d'un monologue intérieur, où les pensées du personnage sont écrites "en temps réel", au fur et à mesure qu'elles surgissent dans son esprit ». Il est clair que ce sont les impressions de Michel qui guident la lecture.

Avant d'avoir une idée de la perspective temporelle de Michel<sup>7</sup>, son champ de vision au niveau du temps, il faudra établir quel est le moment « présent » de l'histoire, le point de référence par rapport auquel se définissent les différents éléments textuels. Ce « récit premier » est expliqué par Genette (2007, p. 39) comme : « [...] le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie [analepses, prolepses, etc.] se définit comme telle ». Dans *Demain j'aurai vingt ans*, le premier passage permettant d'identifier le récit premier se trouve à la page 22 (notons le point de repère « aujourd'hui ») : « Voilà pourquoi aujourd'hui je me suis réveillé [...] ». Le dernier est cette phrase de l'avant-dernière page (p. 381) : « Je ne fais que penser au pauvre Longombé qu'on a enterré il y a quelques semaines ». Entre ces deux extrêmes se déroule une période d'environ un an et demi – mais il n'y pas beaucoup d'éléments qui aident le lecteur à la définir. La seule date mentionnée est le 29 septembre (p. 137) – et ici l'année reste inconnue. À la place, il y a les passages où Michel réfléchit sur ce qui se passe dans le monde. Ce sont ces références aux événements contemporains (par exemple l'entrée de l'armée vietnamienne dans Phnom Penh, p. 85, et la chute du Chah d'Iran, p. 114) qui permettent de situer le récit premier entre janvier 1979 et juillet 1980. Et

---

<sup>7</sup> On pourrait remarquer que la perspective temporelle de Michel n'est pas forcément identique à celle du roman (où, en théorie, il pouvait y avoir des récits en dehors, ou d'aspect différent, de ce que raconte Michel). Cependant, vu que la totalité de l'histoire est racontée par Michel sans autre voix guidant la lecture, cela ne devrait pas poser de problème pour notre type d'analyse de considérer la perspective temporelle de Michel comme plus ou moins identique aux structures temporelles du *Demain j'aurai vingt ans*.

encore, ceci demande de la part du lecteur une certaine connaissance de l'histoire contemporaine.

Quant à *l'ordre* des événements dans le récit textuel, il suit grossièrement la chronologie de l'histoire, mais est régulièrement interrompu par de nombreuses analepses – des passages qui racontent un événement du passé. La plupart de ces analepses traitent d'une période de quelques heures, voire un ou deux jours, mais il y en a une qui s'étend sur plusieurs mois. Le passage qui raconte comment Pauline était mariée à un gendarme, qui l'a abandonnée deux mois après la naissance de Michel, couvre même un champ temporel de trois ans (pp. 89-93). À travers cette analepse, qui évoque une période située dix ans avant le moment « présent » de l'histoire, il devient clair que Michel a une idée de ce qui s'est passé bien avant sa naissance. À l'aide de ce que lui raconte maman Martine sur la jeunesse de papa Roger (pp. 230-240), la perspective temporelle de Michel s'étend même vers un passé ayant lieu environ 25 ans plus tôt.

Il faut noter le manque de prolepses – Michel ne raconte pas d'épisodes qui se passeront plus tard dans l'histoire, dans l'avenir. Genette remarque que « [l']anticipation, ou prolepse temporelle, est manifestement moins fréquente que la figure inverse, au moins dans la tradition narrative occidentale » (2007, p. 59). Il y a, certes, quelques endroits où Michel rêve de l'avenir, comme cette réflexion sur son conflit avec Mabelé (p. 182) :

Qu'est-ce que Mabelé a vraiment de plus que moi pour que Caroline l'aime au lieu de m'aimer, moi ? J'ai envie de bien le boxer pour qu'il la laisse tranquille. J'imagine déjà notre bagarre : moi je serai Ali et lui il sera Foreman. Je vais voler comme un papillon, je vais piquer comme une abeille [...] Mabelé va rester planté au sol avec ses pieds qui sont plats on dirait la truelle des maçons.

De tels passages restent cependant ancrés dans le moment présent, dans l'imagination de Michel, et ne constituent pas, à notre avis, une vraie prolepse racontant d'avance un réel événement futur.

*La durée*, aussi dite *la vitesse*, du récit est changeante, allant des ellipses aux pauses descriptives en passant par des sommaires et des scènes. Une grande partie du récit est sous forme de scènes, c'est-à-dire en dialogue ou avec une description plus ou moins détaillée des actions. Il peut s'agir d'un cours à l'école, un repas de famille ou une discussion entre amis. Ces scènes se relient parfois avec des sommaires qui résument ce qui s'est passé pendant quelques heures ou quelques jours.

Les pauses descriptives sont rares et celles qui existent concernent rarement les environnements physiques, mais plus souvent les personnages qui entourent Michel. Les descriptions passent par les actions, les paroles ou les habitudes des différentes personnes,



plutôt que par les détails de leur apparence physique. Il est donc possible de considérer que le récit garde un minimum de vitesse. En fait, il ne s'agit pas d'une vraie pause descriptive à vitesse zéro, mais d'une pseudo-pause, qui s'approche de la vitesse d'une scène même si elle ne fait guère avancer l'histoire principale, notamment parce que ces passages portent sur les traits de caractère d'une personne plutôt que sur un événement qui fait partie de l'histoire<sup>8</sup>. Ce phénomène est décrit par Adam et Revaz comme suit : « De manière générale, ce type de portrait “animé” évite le ralentissement que toute description d'état – par définition statique – impose au récit » (1996, p. 36).

Les ellipses, qui couvrent un champ temporel en peu de mots, peuvent être brèves et explicites (« Après plus d'une demi-heure on est arrivés devant la maison abandonnée », p. 210) ou implicites (« Je suis déjà à plus de deux cents mètres [...] », p. 148). Dans ce dernier cas, il est évident qu'au moins quelques secondes se sont déroulées, mais elles ne sont pas mentionnées dans le récit. Dans *Demain j'aurai vingt ans* il y a également un autre type d'ellipse : Entre les différents épisodes de l'histoire, qui couvrent au total un an et demi, existent évidemment des périodes dont nous n'entendons jamais parler – des ellipses en quelque sorte invisibles, qui renforcent la difficulté de préciser le champ temporel du roman.

Il est donc possible de caractériser, de façon plus générale, la totalité du récit comme une alternance entre ellipses et scènes. Les épisodes que raconte Michel sont clairement délimités les uns des autres par les ellipses, des sauts dans le temps. La vitesse du récit ralentit pendant les scènes, et accélère avec l'aide des ellipses. Textuellement, ces premiers occupent naturellement beaucoup plus d'espace que les derniers.

En ce qui concerne *la fréquence* des événements du récit, il y a naturellement de nombreux récits singulatifs, qui racontent une fois ce qui s'est passé une fois, et qui font avancer l'histoire. Il y a également un grand nombre de récits itératifs, c'est-à-dire le type d'épisode qui raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois, surtout dans la première moitié du roman. Ces derniers ont pour fonction de présenter par exemple une façon de vivre, des habitudes familiales ou les règles de conduite à l'école.

Nous trouvons également des cas où l'itératif est mélangé au singulatif. Dans cet exemple, le récit passe de ce qui semble être une habitude, ou du moins une chose qui est arrivée plus d'une fois (notons les mots « souvent » et « toujours »), à une scène dont la forme donne l'impression qu'il s'agit d'un événement unique (pp. 46-47) :

---

<sup>8</sup> Genette trouve le cas semblable dans son analyse de *A la recherche du temps perdu*, où les pauses descriptives sont quasiment inexistantes (2007, pp. 96-97). Ici, toutes les descriptions correspondent à l'action du personnage principal, qui s'arrête pour contempler l'objet concerné. Le récit garde donc un certain rythme et reste en relation avec la vitesse de l'histoire.

Je sais que c'est souvent tonton René qui vient la [Pauline] voir pour l'engueuler sur leurs histoires d'héritage de plantations et d'animaux que grand-mère Henriette Ntsoko a laissés au village Louboulou. [...] Avant Noël il passe alors par chez nous, il me laisse mes jouets – toujours les mêmes – et un billet de mille francs CFA que maman Pauline refuse de prendre. Tonton René balance le billet par terre, ma mère le récupère des que la voiture démarre. Lorsqu'ils se chamaillent, j'entends maman Pauline qui menace son frère :

– Si tu prends tout seul l'héritage de notre mère, je vais expliquer à tes chefs blancs que Michel n'est pas ton fils mais qu'il n'est que ton neveu et tu seras chassé de ton bureau ! [...]

Et ils se chamaillent comme ça pendant longtemps. C'est lorsqu'ils m'entendent tousser qu'ils arrêtent. Tonton René démarre sa voiture, baisse la vitre et lance un billet de mille francs CFA sans nous regarder. C'est moi qui cours le ramasser.

Dans ce passage se trouve aussi ce qui pourrait être considéré comme un récit répétitif, dans ce cas le seul de *Demain j'aurai vingt ans* : Tonton René qui balance un billet par terre. La première fois c'est Pauline qui le ramasse, ensuite c'est Michel qui court le récupérer. Ici, il n'est pas très clair s'il s'agit d'un vrai récit répétitif, qui raconte deux fois (avec quelques petites différences) ce qui en fait s'est passé qu'une seule fois, ou si c'est une simple erreur de rédaction de répéter l'acte de René. C'est aussi possible qu'il s'agisse d'un type de récit qui nous fait connaître un événement habituel à travers deux exemples. De toute façon, cet épisode illustre le jeu compliqué entre les différents types de récits<sup>9</sup>.

Mentionnons encore deux détails de la temporalité du récit : Premièrement, les moments où Michel note quel jour on se trouve, c'est un samedi ou encore plus souvent un dimanche. Est-ce que ce n'est que pendant le weekend qu'il a le temps ou l'idée de raconter ce qui se passe dans sa vie, ou les autres jours de la semaine ne valent-ils pas la peine d'être mentionnés ? Deuxièmement, la façon dont Michel conçoit l'idée d'avoir vingt ans – pour lui c'est le symbole du fait d'être adulte : « J'ai envie de voir ça [un concert] mais je n'ai pas encore vingt ans » (p. 331). C'est aussi le point final de son imagination et de son histoire, comme s'il ne pouvait pas s'imaginer d'être plus vieux : « Quand je prendrai cette route du bonheur je saurai alors que j'ai enfin grandi, que j'ai maintenant vingt ans » (p. 382).

Comme nous avons vu, la perspective temporelle de Michel est caractérisée par la présence d'analepses, d'ellipses et de scènes, ainsi que par l'alternance entre récit singulatif et itératif, avec un manque de véritables prolepses. La limite de son imagination est le jour où il aura

---

<sup>9</sup> Ceci est une construction que Genette (2007, p. 151) décrit de la manière suivante, dans son analyse de *A la recherche du temps perdu* : « [...] le récit passe sans crier gare d'une habitude à un événement singulier comme si, au lieu que l'événement se situât quelque part dans l'habitude ou par rapport à elle, l'habitude pouvait devenir, voire *être en même temps* un événement singulier [...] ». L'alternance entre un récit singulatif et un récit itératif, et le changement de rythme qui en résulte, ont aussi été observés par Velcic (2009, p. 21) dans son analyse de *Ombre sultane*.

vingt ans. Cependant, ces éléments ne sont pas les seuls à structurer le roman. Dans la partie suivante nous examinerons les constructions clé pour la création d'une tension narrative.

#### 4.2 Suspense et curiosité dans *Demain j'aurai vingt ans*

Le roman, de presque 400 pages, contient évidemment de nombreux passages capables de créer un effet de suspense ou de curiosité. Cette analyse n'évoquera que les constructions les plus importantes. Il faudra également garder à l'esprit que le lecteur dont nous parlons est un lecteur « stéréotype », mais qu'en réalité il existe d'innombrables interprétations personnelles chez chaque lecteur.

Dans *Demain j'aurai vingt ans*, il est possible de distinguer trois histoires principales liées au *suspense* : La relation entre Michel et Caroline, le conflit entre Michel et Mabelé et la recherche de la clé du ventre de Pauline. Elles invitent aux questions visant l'avenir, du genre « vont-ils se réconcilier ? », « qui va gagner ? » et « va-t-il trouver cette clé ? ». Il s'agit ici des problématiques dont le dénouement est retardé par le récit – ce phénomène de délai que démontre Baroni. À partir du premier nœud explicite concernant Caroline (« Donc c'est qu'il [Lounès] a compris que quelque chose ne va pas entre sa sœur et moi », p. 66) il faut attendre plus que 300 pages, en passant par d'autres épisodes, avant d'arriver à la résolution finale (p. 380):

Elle [Caroline] a une fourmi dans l'œil [elle a des larmes aux yeux] et moi je sens mon cœur qui tombe dans mon ventre. Je suis vraiment amoureux. [...]

– Je t'aime, Michel.

– Moi aussi je t'aime et je...

– Tu m'aimes comment ?

– Comme la voiture rouge à cinq places qu'on aura.

– Et aussi le petit chien blanc, ne l'oublie pas ! [...]

Caroline me prend la main et on quitte la rivière.

La relation avec Caroline est la construction de suspense qui dure le plus longtemps, mais aussi celle avec le dénouement le plus net. Dans le cas de Mabelé, il y a un nœud très explicite quand il menace Michel de cette façon (p. 199) : « – Petit con, je t'attends dehors ! On va voir qui est le plus fort entre toi et moi ! Et quand j'aurai cabossé ta figure, Caroline ne te regardera plus ! ». Par contre, au fur et à mesure que l'histoire avance, Mabelé n'apparaît plus, et le lecteur n'a qu'à deviner que le conflit a été oublié puisque Caroline s'est décidée à rester avec Michel. Le dénouement est ici bien moins dramatique que le nœud initial, mais le principe d'une résolution retardée est le même.

La recherche de la clé n'occupe pas beaucoup de place dans le récit (le nœud n'est introduit qu'à la page 305), mais engage néanmoins le lecteur dans une dynamique de suspense, encore davantage puisque l'issue est plutôt incertaine – pour un lecteur adulte de notre société, l'existence d'une telle clé ne semble pas très probable. Selon Adam et Revaz (1996, p. 19), les actions dans un texte suivent des lois ayant « trait tant aux *caractéristiques physiques* du monde objectif (la loi de gravitation, par exemple) qu'aux *normes socioculturelles* (les mœurs et usages d'une société donnée) ». Par contre, l'existence d'une « clé de ventre » ne suit ni les lois physiques, ni les lois culturelles, telles que nous les connaissons dans le monde occidental. Ici, l'interprétation aura une dimension d'incrédulité, aussi bien que de suspense et d'impatience de connaître le dénouement du problème de Pauline. Michel va-t-il quand même trouver cette clé, ou est-ce qu'il y aura un autre type de résolution ?

Toutes ces constructions de suspense jouent sur l'impatience du lecteur de savoir comment l'histoire va se terminer, et sur une dissimulation complète du dénouement jusqu'au dernier moment. Contrairement à celles-ci, les passages suscitant de *la curiosité* sont caractérisés par la dissimulation partielle de l'information. Dans cette catégorie, nous pouvons identifier trois épisodes principaux.

Le premier a lieu chez maman Martine, où Michel passe quelques jours (p. 241) :

Mon petit frère Maximilien transpire. Il a tellement couru que je croyais qu'on l'avait envoyé acheter quelque chose à plus de dix kilomètres.

Il est encore tout essoufflé quand il me dit :

– Y a quelqu'un qui te cherche dehors. Il est géant, il est plus grand que toi, il se courbe un peu pour qu'on pense que c'est un enfant comme nous alors que c'est vraiment un gaillard comme Tarzan ! C'est qui, lui ? Il veut la bagarre avec toi ? Est-ce que tu as volé ses billes à la cour de récréation ?

Ici, il est évident que quelqu'un attend Michel dans la rue, mais qui est-ce ? Est-ce Mabélé qui cherche la bagarre, ou encore quelqu'un d'autre ? Une partie de la situation est explicite, mais l'information la plus importante, l'identité de la personne, reste inconnue.

Le deuxième passage créant de la curiosité est celui où les parents de Michel lui demandent ce qu'il veut comme cadeaux, bien qu'il vienne d'en avoir plusieurs à Noël (pp. 295-298). Il est clair que les parents attendent quelque chose de Michel en contrepartie, mais quoi ? Ce n'est qu'une dizaine de pages plus tard que Michel, et le lecteur, apprennent que l'objectif est de récupérer la clé du ventre de maman Pauline, la clé que Michel aurait cachée quelque part.

Une troisième construction clé, au niveau de la curiosité, est celle qui concerne un concert de musique que Michel a bien envie d'aller voir. Il n'a pas encore l'âge, mais cela ne dérange pas son petit frère Maximilien (pp. 332-333) :

Pendant que maman Martine regarde ailleurs, Maximilien me chuchote à l'oreille :

- Michel, si tu me donnes ton pain je vais t'aider et tu seras content toute ta vie.

- Non, non, non ! Tu n'auras pas mon pain !

- Alors tant pis pour toi, ce soir tu ne vas pas voir le concert de Papa Wemba avec moi.

- Quoi ? Toi-là qui es plus petit que moi tu peux aller au concert de Papa Wemba ?

[...]

Mon petit frère avale le bout de pain [de Michel] en quelques secondes et me souffle :

- Merci ! Vraiment merci ! On va voir Papa Wemba toi et moi ce soir !

Ce passage montre comment Maximilien sait quelque chose que Michel ignore. Une partie de l'information, nécessaire afin de tout comprendre, est dissimulée et un effet de curiosité est créé. Cela évoque des questions du type « comment vont-ils faire pour aller voir le concert ? ». Baroni (2007, p. 263) constate également que « ce jeu sur la dissimulation provisoire d'une intention ou d'une planification constitue l'un des ressorts fondamentaux de l'intrigue ».

Si le suspense du roman repose sur un retard considérable avant de présenter le dénouement, ceci n'est pas forcément le cas pour les constructions de curiosité. Dans les trois exemples mentionnés ci-dessus, il n'y a pas beaucoup de retard avant que le lecteur ait les réponses à ses questions. Il faudra attendre juste un paragraphe avant d'apprendre que c'est Lounès, l'ami de Michel, qui l'attend dans la rue, et trois pages avant de comprendre comment le concert peut être vu par ceux qui sont trop jeunes. Le suspense reste donc présent tout au long du récit, jusqu'aux dénouements dans les derniers chapitres, alors que la curiosité du lecteur est plutôt vite apaisée, juste pour renaître un peu plus tard dans une autre situation.

Le suspense et la curiosité sont les deux modalités principales de la tension narrative. Un troisième ingrédient possible, même s'il n'est pas indispensable, est *la surprise*. Dans *Demain j'aurai vingt ans*, nous avons le cas d'une surprise qui survient dans le dénouement de l'épisode du concert (une des constructions initialement liées à la curiosité). La surprise concerne le caractère du petit frère du Michel, que ce dernier présente de cette façon (p. 219) :

Maximilien est un garçon qui ne dit jamais non alors qu'à six ans on a déjà appris depuis longtemps à refuser certaines choses que les grandes personnes nous demandent de faire. Alors, à la maison, tout le monde lui dit d'aller acheter ceci ou cela, de fermer le portail de la parcelle ou d'aller voir si la marmite est en train de bouillir dans la cuisine. [...]

On l'envoie souvent acheter des beignets, des bonbons, une lame Gillette pour Yaya Gaston, des fils pour les tresses de Ginette, de l'huile de palme pour maman

Martine. Mais quand il revient on l'engueule parce qu'il a perdu en route la monnaie que les commerçants lui ont rendue. On sait qu'il l'a perdue dès qu'il pleure et montre du doigt la rue on dirait que c'est la rue qui a volé cet argent.

Ce n'est que bien plus tard dans le récit, à la page 335, que nous apprenons que le petit Maximilien naïf est plus rusé qu'il n'en a l'air. Le soir, il emmène Michel chez les voisins du bar où le concert aura lieu, et chez lesquels il y a un trou dans le mur donnant sur le bar. Michel lui demande :

– Attends un peu, où tu as trouvé l'argent que tu as donné à ce Donatien [le fils des voisins, qui leur a fait payer une entrée] ?

Il me répond avec calme :

– Quand on m'envoie acheter des choses chez Amin ou chez Bassène, je dis parfois que j'ai perdu la monnaie qu'on m'a rendue. C'est pas vrai parce que je garde ça dans une caisse que j'ai enterrée derrière la maison. Et quand il y a un concert, je prends l'argent, je paie, et c'est comme ça que je vois tous les concerts. [...]

Le lecteur est surpris par ce qu'avoue Maximilien, justement parce que ceci ne correspond pas à l'image que ce premier s'est faite du petit garçon. Les compétences et les attentes du lecteur sont défiées et il se trouve obligé à réinterpréter ce qu'il croyait savoir. Baroni explique que « nous *apprenons quelque chose* sur la réalité ou sur un texte quand nous sommes contraints de réviser nos préjugés pour les refonder de manière à bâtir un rapport plus harmonieux avec notre univers d'expérience » (2007, p. 302). Ceci nous rappelle également que le processus interprétatif du lecteur joue un rôle important dans la création de suspense, de curiosité et de surprise. L'interprétation que fait le lecteur dépendra de ses connaissances du monde et de ses expériences antérieures, littéraires aussi bien que réelles. Sans ce travail interprétatif il n'y aura certainement pas le même phénomène de tension narrative.

Après avoir ainsi identifié quelques constructions fondamentales de la tension narrative, il nous reste un dernier aspect à examiner : le rapport entre ces éléments et les structures temporelles qui organisent le récit.

### **4.3 La perspective temporelle crée-t-elle une tension narrative ?**

Dans les parties précédentes nous avons vu quelques aspects de la perspective temporelle de *Demain j'aurai vingt ans*, ainsi que les structures clé de la tension narrative du roman. Rappelons-nous que le récit est rythmé par l'alternance d'ellipses et de scènes, et que la perspective de Michel porte plutôt sur le présent et le passé (à l'aide de plusieurs analepses), que sur le futur. Quelques éléments clé servent à intriguer le lecteur et suscitent des questions portant sur l'avenir de l'histoire ou sur la résolution d'une problématique.

Comme déjà mentionné ci-dessus, un effet de suspense est créé en grande partie par le retardement du dénouement. La structure temporelle joue évidemment un rôle dans cette production d'attente et d'impatience chez le lecteur, bien que ce ne soit pas toujours un simple rapport de cause à effet. Un nœud est introduit, mais avant de présenter enfin la réponse à cette problématique initiale, l'ordre du récit passe par des analepses, par d'autres épisodes et par de nombreuses scènes qui ralentissent la vitesse avec laquelle le récit avance vers la résolution. Baroni remarque que cette stratégie de la tension narrative repose

sur l'ajournement de la livraison d'une information que le lecteur cherche à se représenter immédiatement. Cette situation amène l'interprète à s'interroger, à anticiper l'information provisoirement absente et, de cette manière, il participe activement à l'interaction discursive. (*Ibid*, p. 96)

Ces constructions constituent donc une sorte de détour qui permet de repousser le dénouement et en même temps accentuer le travail interprétatif du lecteur.

Dans *Demain j'aurai vingt ans*, la plupart des analepses, ainsi que les récits itératifs décrivant des habitudes, se trouvent dans la première moitié du récit. La deuxième partie du roman est constituée presque uniquement des scènes, en forme de récits singulatifs, faisant partie du récit premier et donc situées temporellement au point « présent » de l'histoire. C'est aussi dans la deuxième moitié que nous trouvons la plupart des constructions visant l'effet de suspense ou de curiosité. Selon Baroni, (*Ibid*, p. 223) :

[...] il est probable que le *suspense*, pour qu'il soit vraiment efficace, nécessite un certain degré d'identification et/ou de sympathie préalable envers le protagoniste, ce qui passe par une connaissance approfondie de ce dernier, par une familiarité qui ne peut s'établir qu'à l'intérieur d'un espace textuel relativement conséquent.

La disposition du récit laisse donc au lecteur un certain temps pour connaître Michel, ses habitudes et quelques détails de son passé avant d'arriver au point où les nœuds sont introduits. Ceci implique la possibilité que le lecteur ressente une certaine sympathie envers le protagoniste, en l'occurrence Michel, ce qui pourrait renforcer le suspense. Par exemple, la quête de trouver la clé est évidemment très importante pour Michel, qui cherche à rendre heureuse sa mère, et si le lecteur éprouve de la sympathie pour Michel, l'effet de suspense pourrait être renforcé. Baroni (*Ibid*, pp. 271-272) remarque que :

Cette accentuation du suspense par la sympathie ou l'identification est très fréquente et elle passe même, pour certains analystes qui adoptent un point de vue psychologique sur le phénomène, pour un ingrédient nécessaire du suspense, car c'est par ce biais que l'interprète serait amené à *s'intéresser* au développement futur de la situation narrative.

En d'autres termes, l'ordre des événements, leur durée et les différents types de récits peuvent donner au lecteur la possibilité de se familiariser avec les personnages principaux. Ces éléments auront en conséquence une certaine importance sur l'intensité du suspense.

L'ordre du récit, c'est-à-dire le rapport chronologique (ou non-chronologique) entre les événements racontés et l'histoire, peut aussi jouer un autre rôle dans ce phénomène qu'est la tension narrative. Genette considère la non-chronologie, l'anachronie, comme « une des ressources traditionnelles de la narration littéraire » (2007, p. 25), dans la mesure où elle est très fréquente dans les récits de notre monde. Ce propos est soutenu par Adam et Revaz qui trouvent que la chronologie stricte « apparaît comme un cas rare » (1996, p. 49). Pour Baroni, la chronologie est une modalité fortement liée à l'effet de suspense, mais moins importante pour celui de curiosité : « De manière générale, il faut surtout relever par rapport au suspense le rapport plus "lâche" qu'entretient la dynamique de la *curiosité* avec la temporalité de l'action » (2007, p. 267).

Cependant, dans *Demain j'aurai vingt ans*, la curiosité ne joue pas sur ce type de récit non-chronologique, créant des lacunes intrigantes, mais sur la simple dissimulation d'une information importante dans le cadre des passages courts et davantage chronologiques. Considérons donc plutôt que ces épisodes, dont nous avons vu quelques exemples ci-dessus, font partie de la catégorie que Baroni appelle la « curiosité chronologique », caractérisée par « un jeu de "secrets" » (*Ibid*, p. 266). Il est possible que la déformation de la chronologie soit un trait de caractère fréquent dans les constructions textuelles créant de la curiosité, mais ce n'est pas ce type de construction que nous trouvons dans *Demain j'aurai vingt ans*.

Le rythme du récit aussi bien que l'ordre général des événements varient selon les constructions textuelles : analepses, anachronies, ellipses et scènes alternent tout au long de l'histoire de Michel. Cette dynamique invite le lecteur à créer des attentes, des anticipations et des questions sur la résolution de l'histoire, tous les éléments nécessaires pour une tension narrative. Mita, dans son analyse de la fiabilité de deux narrateurs enfants (dont un est notre Michel), pense que :

La non fiabilité de leur narration nous engage dans un jeu de dits et non-dits, de décryptage, d'interprétation, et dans cette caractéristique se cacheraient ce qui rend ces récits d'enfants si passionnants et intrigants aux yeux des lecteurs adultes. (2012, p. 23)

Cette réflexion pourrait être élargie et valable aussi pour nous, où c'est l'organisation du récit tout court – qu'il soit fiable ou pas, et que les narrateurs soient enfants ou adultes – qui impose au lecteur à construire une interprétation. Celle-ci peut être fautive ou correcte, mais sa



production reste une caractéristique importante de ce qui rend le récit, ou un récit quelconque, passionnant et intrigant.

Sans trop nous engager dans une discussion sur la fiabilité du discours de Michel, ce qui n'est pas notre sujet principal, mentionnons juste que cette question de fiabilité peut également être posée par rapport à la « clé du ventre ». Mita conclut que, dans *Demain j'aurai vingt ans*, « [...] il existe des indices suggérant un certain degré de non fiabilité [...] », même s'ils ne sont pas toujours très explicites (*Ibid*, p. 23). Dans le cas de la clé, le lecteur pourrait être amené à évaluer la probabilité qu'une telle existe pour de vrai. Si, en plus, le lecteur s'est déjà créé quelques doutes concernant la fiabilité de l'histoire, cet épisode pourrait renforcer l'incrédulité du lecteur. Par conséquent, le suspense, la curiosité et la tension narrative seraient encore plus tangibles.

Revenons au sujet principal de ce mémoire. Les quelques exemples ci-dessus montrent les façons dont les constructions textuelles, et leur place dans le temps, peuvent contribuer au retard du dénouement, à la dissimulation d'une information ou à surprendre le lecteur. Les structures temporelles occupent donc certainement une place dans la tension narrative, même si le rapport est très dynamique et pas toujours facile à cerner.

## 5. Remarques finales

Dans les parties précédentes, nous avons étudié quelques aspects des constructions temporelles de *Demain j'aurai vingt ans*, ainsi que les capacités du texte à susciter du suspense et de la curiosité chez le lecteur. L'analyse est basée sur une schématisation des passages principaux du roman, mettant en valeur les structures textuelles les plus pertinentes pour les questions de ce mémoire. Une des bases théoriques, ainsi que la méthode, viennent de Gérard Genette, surtout pour ce qui concerne la temporalité du récit, l'autre de Raphaël Baroni, qui s'est concentré sur la dynamique de la tension narrative.

L'analyse montre qu'il s'agit d'un récit raconté au présent, avec plusieurs analepses portant sur le passé, mais sans dates ni d'autres indices explicites aidant à le situer dans le temps. Michel ne semble pas se soucier du futur – nous avons déjà noté le manque de véritables prolepses – et le passé occupe rarement son esprit. Il vit dans l'instant présent, ou dans le passé récent, dans la mesure où celui-ci influence directement le présent. La perspective temporelle de Michel, son champ de vision au niveau du temps, est limitée dans le passé par l'histoire de son père qu'on lui a racontée, et dans le futur par cette notion floue d'avoir vingt ans.

Le rythme du récit est défini par des ellipses et des scènes, en forme de récit singulatif ou itératif, mélangeant parfois ce qui semble être un événement survenu à plusieurs reprises avec une action unique et peu habituelle.

Il est possible de distinguer trois constructions principales visant le suspense : l'amour entre Michel et Caroline, le conflit avec Mabélé et la recherche de la clé du ventre de Pauline. La curiosité porte sur l'accès de Michel et son frère au concert, sur la raison pour laquelle Michel reçoit soudainement plein de cadeaux de ses parents, et sur l'identité de la personne qui l'attend dans la rue. Il y a aussi une surprise qui oblige le lecteur à réinterpréter une partie antérieure du récit. Le lien entre cette tension narrative et les constructions temporelles est visible au niveau du retardement du dénouement, aussi bien que sur un plan cognitif où le suspense dans la fin du récit est renforcé par la sympathie que le lecteur peut éprouver pour Michel. La curiosité ne repose pas forcément sur un récit non-chronologique, mais tout simplement sur la dissimulation d'une information essentielle pour la compréhension de l'épisode.

Avant de tirer quelques conclusions de cette analyse, il faut rappeler que nous parlons d'un lecteur « modèle », et qu'une étude telle que celle-ci ne pourra pas prendre en compte quelles seront les interprétations possibles de différents lecteurs. En réalité, il est envisageable que

chaque lecteur en fasse une interprétation tout à fait personnelle. Les remarques ici portent plutôt sur les capacités du texte à susciter certains effets et certaines émotions, en quelque sorte visés par les constructions textuelles. Gardons également à l'esprit le fait que les résultats ne sont pas valables d'une manière générale, mais ne sont tirés que de *Demain j'aurai vingt ans*. Cependant, ce roman n'est certainement pas unique dans sa construction, et peut être considéré comme un exemple de la façon dont peut se structurer un récit textuel et une tension narrative.

## 5.1 Conclusion

Après avoir examiné l'ordre, la durée et la fréquence du récit, et en les mettant en relation avec les éléments de suspense et de curiosité, il est évident qu'il n'y a pas de simple rapport de causalité entre les structures temporelles et la tension narrative. La temporalité du récit occupe une place importante dans la mise en place de la tension narrative, mais n'est pas le seul élément nécessaire. Cependant, l'organisation des épisodes textuels peut aider à créer ou à renforcer un effet de suspense ou de curiosité, et elle contribue fortement à l'image que le lecteur se fait de l'histoire.

Dans *Demain j'aurai vingt ans*, il s'agit d'un jeu interprétatif entre ce que raconte Michel, la façon dont son récit est construit, et les efforts du lecteur pour combler les lacunes de ce récit. Qu'il s'agisse de préciser le champ temporel du récit, d'anticiper l'issue d'un conflit, d'attendre la résolution d'une problématique ou de s'imaginer l'existence d'une « clé de ventre », c'est un travail qui demande certaines compétences interprétatives. Sans cette assistance du lecteur, dont le résultat est le suspense, la curiosité ou la surprise, le récit n'aurait pas le même sens. La tension narrative serait certainement beaucoup plus faible, voire inexistante. Notons en même temps que les constructions du temps ne sont certainement pas les seuls éléments à contribuer à la production de signification, même si elles ont été l'objet principal de cette étude.

Il devient clair que la lecture n'est pas qu'une réception d'informations mais surtout une production de sens, un processus interactif dont résultent des attentes, des anticipations et, au final, une interprétation. La tension narrative, qui fait qu'un lecteur reste accroché à un récit et le suit jusqu'à la fin (sans tricher en sautant directement aux dernières pages, où se trouve souvent la résolution), est un phénomène dynamique qui est difficile à cerner. Cette tension se situe sur un niveau entre celui du récit lui-même, c'est-à-dire les différentes constructions textuelles, et celui des compétences du lecteur. Si la narratologie classique des années

soixante-dix peut nous aider à décrire la partie purement textuelle, une compréhension plus complète de la dynamique narrative demande aussi une prise en compte du travail interprétatif chez le lecteur. Cependant, même en gardant ceci à l'esprit en nous approchant du texte, il nous semble difficile de décrire avec précision les relations complexes entre l'histoire, le récit, l'interprétation du lecteur et les émotions qui en résultent.

Dans la prolongation de l'analyse effectuée dans ce mémoire, on pourrait s'intéresser encore plus au côté cognitif de la lecture. Un lecteur africain, voire congolais, interprétera-t-il ce roman de manière différente par rapport à un lecteur européen ? Est-ce que la sympathie que le lecteur peut éprouver pour le protagoniste est renforcée si le personnage principal est un enfant ? Quelles sont les normes sociales qui guident la lecture et à quoi ressemblent les attentes du lecteur ? Ce sont des questions intéressantes pour *Demain j'aurai vingt ans*, mais aussi pour d'autres romans.

## 6. Références bibliographiques

### Source primaire

Mabanckou, Alain. 2010. *Demain j'aurai vingt ans*. Paris : Éditions Gallimard

### Sources secondaires

Adam, Jean-Michel et Revaz, Françoise. 1996. *L'analyse des récits*. Paris : Éditions du Seuil.

Baroni, Raphaël. 2007. *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris : Éditions du Seuil.

Genette, Gérard. 2007 [1972, 1983]. *Discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil.

Helland, Knut et al. 2003. *Metodbok för medievetenskap*. Malmö : Liber.

Jansson, Bo G. 2002. *Världen i berättelsen. Narratologi och berättarkonst i mediaåldern*. Falun : Högskolan Dalarna.

Kleppinger, Kathryn. 2013. « 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, pp. 220-226.

Mita, Serena. 2012. « Narrateurs enfants et non fiabilité narrative. Analyse comparée de *La vie devant soi* et de *Demain j'aurai vingt ans* ». Mémoire de licence, l'Université de Lund.

Prince, Gérald. « Narratologie classique et narratologie post-classique ». [www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html](http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html). Consulté le 21 octobre 2013.

Velcic, Daniela. 2009. « La sultane et sa sœur. Une étude narratologique à partir de la thématique de la sororité dans *Ombre sultane* d'Assia Djébar ». Mémoire de licence, l'Université de Halmstad.

[www.alainmabanckou.net](http://www.alainmabanckou.net). Site officiel d'Alain Mabanckou. Consulté le 8 octobre 2013.