

**Jean-Louis Cornille et
Julie Ramilison**

Jean-Louis Cornille, auteur de plusieurs ouvrages sur Céline, Bataille, Sartre, Rimbaud, Baudelaire et Chamoiseau, est professeur de littérature française à UCT.

Email: jean-louis.cornille@uct.ac.za

Julie Ramilison, docteur en lettres à l'Université d'Antsiranana (Madagascar), où elle enseigne, a fait sa thèse sur le croisement des œuvres de Mabanckou et de Biyaoula.

Email: ramilisonjulie@yahoo.fr

Céline au Congo

Céline in the Congo

If Louis-Ferdinand Céline's influence on 20th century French literature is widely acknowledged, one is less aware of the influence left by his *Journey to the end of the night* on contemporary postcolonial Francophone Literature. In spite of the racist nature of his ideology, Céline's profoundly "oralized" body of works showed the way to later generations on how to combine the written and the spoken word—a question which is at the core of contemporary francophone literature, as produced in Africa and in the Caribbean Islands. This is why writers such as Patrick Chamoiseau and Alain Mabanckou secretly refer to Céline; but in the case of Mabanckou we would argue that his interest for Céline has been sparked by readings of his compatriot and fellow writer, Daniel Biyaoula who blatantly made use of *Journey to the end of the night* to structure his novels. **Keywords:** Alain Mabanckou, Daniel Biyaoula, Francophone literature, Louis-Ferdinand Céline, Patrick Chamoiseau.

Céline parmi les Noirs

De Bouche à Oreille

L'influence considérable qu'a exercée l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline sur la littérature française n'est plus contestée depuis longtemps: de Jean-Paul Sartre à Philippe Sollers, son style "parlant" s'est définitivement immiscé dans le roman français du XXe siècle. Mais il est plus rarement rendu compte de l'étendue de cette influence sur la littérature francophone noire, qu'elle soit africaine ou antillaise. Celle-ci semble plus manifeste encore dans la production actuelle, dite postcoloniale, au sein de laquelle on évoquera ici les cas de deux auteurs-phares du roman francophone contemporain: Patrick Chamoiseau et Alain Mabanckou, qui tous deux, selon des voies différentes, et avec leur accent particulier, ont introduit un style oralisé dans la littérature contemporaine qui n'est pas sans rappeler celui de Céline. A aucun moment, cependant, il ne saurait être question à leur sujet d'une influence unique: de multiples voix se font entendre dans chacun de leurs romans, quand bien même, par-delà celles-ci, c'est celle de Céline qui se fait entendre le plus fortement. A aucun moment, non plus, il ne saurait être question d'une reprise fidèle, tant ces auteurs font de l'œuvre célinienne un usage ludique et personnel. Mais alors que la relation entre Céline et Chamoiseau semble s'être effectuée de façon directe, sans intermédiaires précis, nous

montrons que dans le cas de Mabanckou, la configuration intertextuelle s'avère autrement plus complexe, lorsqu'on découvre qu'un intercesseur local, moins connu, s'est glissé entre lui et l'œuvre de Céline: raison pour laquelle nous nous intéresserons de plus près à lui, ainsi qu'à son sombre précurseur, Daniel Bियाoula.

De l'Argot au Créole

Si la possibilité d'un lien entre Chamoiseau et Céline est quelquefois évoquée, on ne l'a jamais réellement établie, quand bien même certains lecteurs la soupçonnent ou la devinent. Selon Marc Alpazzo, l'art de Chamoiseau consisterait à "jouer autant avec la langue française que la langue créole, tout en prenant garde de ne pas réduire cette dernière à une simple langue orale mise à l'écrit"—ce qui, dit un ajout en note, "fut autrefois le projet de Louis-Ferdinand Céline qui donna une voix aux prolétaires, aux masses populaires, et leur permit d'entrer dans l'histoire". De fait, la plupart des témoignages sur ses premiers romans s'accordent à dire que Chamoiseau y interroge, par l'apport du créole, le rapport séculaire entre l'écrit et la parole. Mais c'est très exactement ce sur quoi les commentateurs s'accordent aussi en parlant de Céline: il serait l'inventeur du "parlant" en littérature française et sa contribution majeure aurait été d'avoir libéré la langue de ses entraves grammaticales en l'ouvrant à des formes populaires habituellement refoulées—notamment par le recours à l'argot, comme l'a montré Henri Godard. S'il a pu apparaître séduisant, en dépit de son racisme outrancier, aux yeux de nombreux écrivains "noirs", c'est que Céline a, le premier, osé toucher à la langue française, libérant ainsi l'outil dont se serviraient les auteurs après lui de tout un héritage rhétorique jugé par trop encombrant.

Aussi ne s'étonnera-t-on pas de voir Chamoiseau s'intéresser de près à l'œuvre de Céline, même si l'auteur antillais situe le problème sur le terrain de l'oralité fortement ritualisée du conteur. Tout le débat sur l'oralité reste toutefois profondément mal posé, tant qu'on s'entête à le placer sur le seul plan de la parole du conteur traditionnel. Car nous sommes en littérature, dans le domaine de l'écrit-imprimé. La question est de savoir comment "transposer" cette parole en termes d'écriture: "Comment écrire la parole de Solibo?", se demande par exemple le narrateur de *Solibo Magnifique* (Chamoiseau 225), au sujet du dernier conteur de l'île, retrouvé mort abruptement d'une "égorgette de la parole". Marqueur de paroles, Chamoiseau rend par écrit les paroles d'un autre, par opposition à la figure de l'écrivain qui crée en inventant. Et dans un entretien avec M. Plumecocq, il précise la nature ambigüe de son travail: "La problématique dans laquelle je me situe n'est pas de refaire de l'oral dans l'écriture, d'oraliser l'écrit, mais vraiment de trouver un point d'incandescence entre l'oralité et l'écriture [...]. L'écriture doit être aujourd'hui riche de l'oralité et de l'écriture" (Plumecocq 126). C'est sur ce plan qu'intervenait déjà Céline, dont le mérite essentiel est d'avoir chirurgicalement ouvert la littérature française à son corps défendant. Ce style "parlé" ne s'obtient nullement par simple enregistrement de la parole. Il impli-

que, au contraire, tout un travail stylistique et émotif: “si vous faites lourd, n’est-ce pas, c’est une gaffe [...]; c’est très difficile à faire parce qu’il faut tourner autour [...] de l’émotion” (Céline, *Romans II* 1933). Le Marqueur de paroles, en somme, est avant tout un marqueur d’écrits. Il cherche à réussir ce qu’avant lui Céline avait fait pour le français en l’ouvrant sur l’argot, mais cette fois, par le biais du créole.

Evidemment, il y a là, dans cette rencontre entre Chamoiseau et Céline, un paradoxe majeur. Ce paradoxe ne se limite d’ailleurs pas au champ d’écriture antillais. Comment comprendre qu’un écrivain aussi compromis sur le plan politique que Céline ait eu une telle influence sur les écrivains postcoloniaux francophones? Malgré des prises de position inadmissibles, un racisme ouvertement affiché non seulement à l’égard des Juifs, mais encore des Noirs, l’auteur de *Voyage au bout de la nuit* et de *Bagatelles pour un massacre* ne cesse d’être cité et utilisé par des générations entières d’auteurs africains et antillais. Il faut sans doute en chercher la raison dans le coup fatal porté par Céline au français littérairement correct. En élaborant un style parlé, en apparence sauvage, mais en réalité basé sur un savant malaxage syntaxique et l’introduction de tournures populaires, Céline a permis aux générations suivantes, où qu’elles soient, de s’exprimer sur un mode plus qu’imparfait en écrivant en un français (de l’) autre.

Au Bar d’Amis

C’est bien ce coup de massue que Céline a porté à la très pure langue française qui permet à Alain Mabanckou, par exemple, de se dire (dans *Pour une Littérature-monde*) plus proche de lui que de Soyinka, auteur pourtant africain, mais qui s’exprime en anglais (Le Bris 61). Il le dira sans ambages dans un entretien avec un auteur kényan: “when I read certain French writers like Louis-Ferdinand Céline, for example, who wrote *Journey to the End of the Night*, I saw it was possible to break the rules” (Mabanckou “Interview”). Cette proximité avec l’œuvre célinienne est la plus manifeste dans *Verre cassé*, que Mabanckou publie en 2004: le texte est rédigé dans un style fortement oralisé, le produit d’une manipulation spécifique de la ponctuation—l’auteur ne faisant usage que de virgules. L’histoire prend place au sein d’un bar crasseux, appelé *Le Crédit a voyagé*—une variation sur les écriteaux qu’on peut trouver dans les bistrotts, tel que “le Crédit est mort”; mais on peut y reconnaître aussi une allusion aux deux premiers romans de L.-F. Céline (*Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*), dont le style oral est proverbial. Le patron du bar demande à son fidèle client, Verre Cassé, de consigner par écrit les faits et gestes des personnages qui viennent s’abreuver chez lui: défile ainsi une véritable galerie d’énergumènes aux passés invraisemblables. L’auteur commence par faire la satire des politiciens africains, soucieux de trouver une formule susceptible de passer à la postérité; l’un lance: “j’accuse”; l’autre: “je vous ai compris”, sans du tout se rendre compte de leur provenance. D’autres mots historiques sont passés en revue, l’auteur mettant ainsi

fermement en place la thématique majeure du livre qui est de s'en prendre aux clichés culturels. Cette tendance mimétique va s'accélérer par la suite, lorsque le narrateur truffe son discours de locutions dérivées de titres d'ouvrages littéraires appartenant essentiellement (mais non pas exclusivement) à la littérature française: une chanteuse à perruque apparaît dans le bar, et c'est une "cantatrice chauve" (renvoi à la pièce d'Ionesco); une dispute s'en suit, et c'est une "querelle de Brest" (allusion au roman de Jean Genet). Verre Cassé est en effet un ancien instituteur, relayeur d'un savoir venu d'ailleurs, imprégné de la parole du maître. Ayant perdu son travail à cause de la boisson, il se retrouve du jour au lendemain comme un paria, à fréquenter les bas-fonds de la ville, menant une vie de parasite.

S'étant résolument positionné dans la mouvance postcoloniale, Mabanckou, dirait-on, ne s'embarrasse plus de complexes à l'égard de la littérature française avec laquelle il parvient à jouer avec le plus grand bonheur: refusant l'oralité traditionnelle africaine, à laquelle il préfère celle de Céline, il parsème son texte d'une cinquantaine d'allusions à des titres du canon littéraire français. Nous nous retrouvons donc d'emblée dans le mimétisme le plus caricatural: on y trouve, outre les réminiscences de Céline et de son style oral et les nombreuses allusions facilement repérables au canon littéraire français et francophone, une verve truculente héritée de la tradition orale africaine qui fait songer à une conversation à bâtons rompus, telle qu'on peut en mener dans un bistrot. La plupart du temps, l'auteur n'exploite pas ses références, se contente de les citer sans guillemets, sans véritablement entrer en dialogue avec les œuvres—à l'exception de Céline, dont le nom désigne aussi l'un des personnages féminins, une blanche au "derrière comme une vraie Négrresse du pays" (Mabanckou, *Verre cassé* 68), dont serait épris un noir, appelé "Ferdinand": l'allusion est pour le moins épaisse, au point qu'on se croirait à nouveau réuni dans le bistrot sur l'évocation duquel s'achevait *Voyage au bout de la nuit*, bar anonyme dans lequel se retrouvent pour finir le héros Bardamu et ses amis Parapine et Mandamour: c'était déjà dans un café, place Clichy, que se mettaient à discuter Bardamu et son ami Arthur Ganate, aux premières pages de *Voyage au bout de la nuit*.

Un Céline noir déjà

Dans ce contexte d'une échangeabilité généralisée des énoncés littéraires, nous avons, à une autre occasion, rapproché dans le détail l'œuvre de Mabanckou de celle de Céline, tout comme nous avons pu tirer d'étonnants effets intertextuels à partir de la simple juxtaposition de *Solibo Magnifique* de Chamoiseau et d'un roman de Céline moins fréquemment lu, *Guignol's Band*, qui tous deux s'inscrivent dans un genre policier qu'ils parodient allègrement (Cornille 50–67). Mais plutôt que de soutenir que Chamoiseau et Mabanckou auraient été des lecteurs avertis de Céline, il eût peut-être mieux valu arguer que c'était l'œuvre de Céline qui réclamait d'emblée une lecture "noire" ou négriante. De fait, l'auteur commence par faire voyager Bardamu

en Afrique: en cela, son œuvre ne devait-elle pas tout naturellement appeler à elle de telles réécritures ultérieures venues d’Afrique ou des Antilles? C’est là du moins l’hypothèse que soutient Bénédicte Boisseron, dans son ouvrage décapant, *Taking the postcolonial lead: decentering the Metropole through Martinican literature*. En s’appuyant sur l’épisode africain dans *Voyage au bout de la nuit*, elle nous montre comment le héros, rejeté par ses compatriotes, se trouve progressivement pris dans un véritable devenir-nègre. De surcroît, Céline semble calquer le comportement de Bardamu sur le modèle subalterne de l’esclavagisme. Déjà en naviguant vers l’Afrique, Bardamu paraît isolé de l’équipage blanc qui, lui étant hostile, ne songe qu’à une chose: le balancer “par-dessus bord” (Céline, *Voyage* 152)—traitement habituellement réservé aux esclaves récalcitrants. Une fois en Afrique, il se dissocie de plus en plus des colons, vivant au milieu des Africains, et comme eux parlant le langage nègre. Enfin, malade et forcé de quitter l’Afrique, le héros va se retrouver galérien, lorsque les colons cherchent à se débarrasser de lui à bon compte: “N’avaient-ils pas profité de mon état pour me vendre gâteaux, tel quel, à l’armement d’une galère?” (Céline, *Voyage* 234). Mais étant donné le lieu d’où l’on part, un port sur la côte Ouest de l’Afrique, c’est bien l’image du bateau négrier qui, sous la référence aux galères, remonte à la surface. Et c’est là le plus étrange: Céline, en faisant voyager Bardamu d’Europe vers l’Afrique, puis de là vers l’Amérique, inscrit en réalité le héros de son premier roman dans une continuité historique généralement passée sous silence: c’est le fameux voyage triangulaire, et son effroyable “passage du milieu”. Céline, en dépit de son racisme, était d’emblée noir, pour reprendre une formule de Suzanne Lafont, qui imagine un “Céline au black”, anticipant les développements ultérieurs en littérature africaine, de Kourouma à Mabanckou, en passant par *La Joie de vivre* du camerounais Nganang.

Céline lui-même n’était pas étranger à l’Afrique: il passa une année au Cameroun (en 1916), alors sous occupation française. Et il ne faudrait pas oublier que le véritable “voyage” de Bardamu ne commence qu’après sa convalescence militaire, lorsqu’il aboutit, comme plus tard Tintin, en Afrique, avant de se rendre à New-York (où il trouve du reste à se loger auprès d’une amie dont le domestique est un Noir qui œuvre pour l’émancipation de ses congénères). La description que Céline y fait de la société coloniale est impitoyable, et il ne se montre pas plus clément envers les colons qu’envers les Noirs. Certes, de ce voyage “au cœur des ténèbres” très conradien, il ne restera rien, dans l’œuvre ultérieure de Céline, sinon la virulence de ses propos délirants et racistes dans la trilogie finale: “tous les sangs des races de couleurs sont “dominants”, jaunes, rouges ou parme... le sang des blancs est “dominé” toujours ! les enfants des belles unions mixtes seront jaunes, noirs, rouges, jamais blancs, jamais plus blancs [...]! l’homme vrai de vrai est noir et jaune!” (Céline, *Romans II* 712). Mais étrangement, cette brève incursion en Afrique (que Céline évoqua déjà dans une première pièce, *L’Eglise*) laissera, près d’un demi-siècle ans plus tard, de profondes traces dans les textes d’origine africaine. De fait, nombreux sont les écrivains noirs,

africains et antillais, qui se réclameront de Céline, en dépit de ses prises de positions inconciliables avec les leurs. On n'a qu'à songer aux romans *Les Soleils des indépendances*, de Kourouma (1968) et *Le Nègre Potemkine* de N'Djehoya (1988), dans lesquels la langue française est allègrement malmenée; et plus récemment à Alain Mabanckou, dont nous avons vu qu'il parsème son roman *Verre cassé* (2005) d'allusions à Louis-Ferdinand Céline. Et ce n'est pas le moindre paradoxe que l'influence la plus durable de l'œuvre de ce dernier s'exerce précisément parmi des auteurs originaires d'Afrique.

Céline entre Biyaoula et Mabanckou

La Joie des Sources

Il est cependant un dernier écrivain dont nous aimerions interroger l'intime relation qu'il entretient avec l'œuvre de Céline. Nous voulons parler de la trilogie que fit paraître, entre 1997 et 2003, Daniel Biyaoula, auteur congolais, certes moins connu que son compatriote, et pour sûr moins subtil dans son adaptation des procédés céliens. Ses trois romans, publiés par Présence africaine, constituent l'ensemble de son œuvre: *L'Impasse* (1997), qui raconte le retour au pays d'un ouvrier africain établi à Paris; *Agonies* (1998), qui décrit la vie d'un immigré africain dans la banlieue parisienne; et *La Source des joies* (2003) qui se situe dans une Afrique post-indépendante. Or ce qui frappe tout de suite le lecteur, par-delà une condamnation sans appel de l'abandon des coutumes traditionnelles par les immigrés africains, c'est le style fortement oralisé, à la Céline, qu'adopte à chaque fois le narrateur (avec des variations propres à chacun de ses romans et une recherche stylistique qui confine parfois au "tic" d'écriture). En voici quelques échantillons: "Quand ça se rapprochait, que ça touchait presque à sa vie privée, ça devenait embêtant, mauvais, inacceptable" (Biyaoula, *L'Impasse* 164) – phrase qui semble faire écho au procédé célien affirmé dès l'incipit du *Voyage*: "Ça a débuté comme ça". Mais c'est surtout la pratique systématisée du rejet syntaxique qui frappe, héritée en ligne droite de Céline:

Il n'y a qu'à voir combien ça effare les gens, les Noirs comme les Blancs qu'on puisse aimer quelqu'un d'une autre couleur. Des relations anormales, des névrosés qu'ils appellent ça. Et toujours des bassesses, des exécutions, des raisons pas avantageuses qu'ils forgent pour les mettre à mal, les couples mixtes. Il est en acier trempé leur cœur! (Biyaoula, *L'Impasse* 164).

De fait, on trouve des occurrences de ce procédé dès les premières pages de *Voyage au bout de la nuit*: "Y en avait plus qu'il y en avait encore des rues"; "Il y en avait des patriotes" (Céline, *Voyage* 8).

Comment expliquer une telle proximité stylistique qui non seulement affecte le rapport des deux auteurs africains à l'égard de Céline, qu'ils ont tous deux lu de très près, mais encore la relation qui les lie entre eux? L'un d'eux aurait-il donc lu l'autre? La problématique de l'altérité et de la différence que ces romans explorent

ne se laisse pas penser sans sa contrepartie: la problématique de l'identité et du "même". La répétition menace celui qui copie ou imite l'auteur auquel il ressemble imparfaitement: il cherchera donc pour se protéger à accentuer la différence, aussi minime soit-elle, en rivalisant avec l'autre, afin de s'en distinguer. De ce point de vue la rivalité mimétique, telle que décrite par René Girard, non seulement gouverne les relations entre personnages romanesques, elle est aussi au cœur des relations entre textes, par auteurs interposés, ce dont témoigne le phénomène de l'intertextualité. On sait par exemple que le thème de la rivalité, si présent dans *Agonies*, est au cœur de nombreux romans de Mabanckou, comme l'a montré Anthony Mangeon; on sait également que l'auteur s'est beaucoup inspiré pour *Verre cassé*, d'un roman de Patrice Nganang, *Temps de chien*, auquel il fait d'ailleurs allusion au début de son roman (Cornille et Marie 142). Pour notre part, si l'on s'est intéressé d'abord à ces deux auteurs congolais à partir d'une observation strictement comparatiste—la récurrence du thème de l'altérité chez l'un comme chez l'autre, on peut à présent se demander si cette ressemblance thématique, avec toutes ses différences dans le traitement du thème, ne repose pas sur des effets de lecture d'un auteur par l'autre: en l'occurrence, la lecture par Mabanckou de l'œuvre de Biyaoula, son aîné de treize ans, qui avait donc une longueur d'avance sur lui, mais que son cadet ne devait pas tarder à rattraper, puis dépasser. Rappelons le peu de faits donc nous disposons afin d'esquisser, et éventuellement d'étayer cette hypothèse.

Bleu Blanc Rouge, le premier roman que publie Mabanckou, est souvent évoqué dans le même souffle que les deux premiers romans de Biyaoula, dans la mesure où ils illustrent tous trois le phénomène de la "migritude". Couronné en 1999 par le "Grand prix littéraire de l'Afrique noire" (prix décerné deux ans plus tôt à *L'Impasse*), il fut remarqué par la critique, et plutôt bien reçu par le public; mais si ce premier roman fait l'objet aujourd'hui de nombreuses lectures académiques, c'est surtout de manière rétrospective, à la lumière du succès ultérieur de l'auteur. Car il faut bien avouer qu'on ne décèle, dans cette œuvre de débutant, aucune des marques stylistiques qui caractériseront bientôt l'écriture très libre, fortement oralisée, de Mabanckou, qui deviennent perceptibles surtout à partir d'*African Psycho* (2003) pour se manifester ouvertement dans *Verre cassé* (2005). On peut se demander dès lors si *Black Bazar*, écrit peu après *Mémoires de porc-épic* (2006), ne constitue pas un retour sur le premier roman, avec lequel il a en commun une même thématique migratoire. Mais alors que le premier voyage du héros se termine en catastrophe (son séjour en France sera de courte durée, le héros étant déporté suite à son arrestation pour faits illicites), le second héros semble bien implanté dans le milieu parisien des immigrés africains. On peut toutefois se demander si cet échec d'une première tentative migratoire ne refléterait pas indirectement l'échec d'une écriture non encore hybride, manquant d'incorporer l'oralité (une oralité paradoxalement moins africaine, d'ailleurs, que célienne): de ce point de vue *Black Bazar* semble bien constituer une retouche du

premier roman, et même une réécriture, comme pourrait l'indiquer la reprise des mêmes consonnes dans les deux titres: BLBR (BLEu/Banc/Rouge//BLackBazaR), en plus de la récurrence de sous-thèmes identiques, tels que la Sape, ou le désir d'épouser une Blanche (Mabanckou, *Bleu Blanc Rouge* 77, 113). En somme, ce qui séparerait ces deux romans, sur le plan du style, ce ne serait autre que la lecture de l'œuvre de L.-F. Céline, dont il n'apparaît aucune trace dans le premier roman, alors que dans *Verre cassé*, les allusions à cet auteur fusent de toutes parts, comme cela a déjà été observé: s'y inaugure une écriture qui deviendra la marque indélébile de Mabanckou, repérable aussi dans *Black Bazar*.

S'y ajoute que l'on retrouve dans ces deux romans de la migritude, les seuls qu'ait écrits Mabanckou, le thème de la rivalité mimétique. Dans *Bleu Blanc Rouge*, Massala-Massala tombe sous l'influence de Moki, qui vient régulièrement parader au pays la réussite de son insertion en France:

Lui qui est à l'origine de tout. Je suis certain que nos lignes de vie s'entrecroisent. Que ma propre personnalité s'est estompée, s'est étiolée au profit de la sienne [...]. Et si je n'étais que son ombre? Et si je n'étais que son double? Je me pose la question quelquefois. On ne se ressemble pas du tout. Physiquement du moins. Il est plus grand que moi. Plus âgé aussi " (Mabanckou, *Bleu Blanc Rouge* 39).

Cette rivalité mimétique (qui se terminera par la transformation de Massala-Massala en bouc émissaire, déporté à la place de Moki), qu'on trouve bien sûr aussi dans *African Psycho* (entre Grégoire, la petite frappe, et Angoualima, le tueur en série qu'il essaie d'imiter) va également se déployer dans *Black Bazar*, mais sur plusieurs plans, et de façon autrement complexe: outre la rivalité amoureuse entre Fessologue et L'Hybride, un mimétisme va également se développer sur le plan de l'écriture, entre le narrateur, auteur débutant (comme l'était déjà *Verre cassé*: ce thème est récurrent) que ses amis essaient de dissuader d'écrire—"y a des gens plus calés pour ça" (Mabanckou, *Black Bazar* 13), et Louis-Philippe, un écrivain haïtien plutôt obscur, lui-même émule de Dany Laferrière (154). Or la rencontre de cet écrivain fictif sera à l'origine de la "carrière" d'auteur du narrateur (151): "J'admiraits sa bibliothèque, je feuilletais chacun des livres qu'il avait publiés", dont une "trilogie" (169): "Lui c'est vraiment un écrivain [...]. Je lui ai fait lire une bonne partie de ce que j'ai écrit jusqu'à présent. Il m'a dit que ce n'est pas encore ça, que je dois savoir organiser mes idées au lieu d'écrire sous l'impulsion de la colère et de l'aigreur" (169). Bref, il s'esquisse entre eux une relation de maître à disciple.

Dans ces conditions, et sachant que Mabanckou rencontre Biyaoula en 1997 (tous les deux vivant alors à Paris), comme il l'affirmera dans l'hommage qu'il s'empressa de faire paraître aussitôt que fut annoncée la mort de ce dernier, le 25 mai 2014, ne doit-on pas voir dans cette relation une transposition fictive de la relation bien réelle qui exista entre Mabanckou et son aîné (son "grand frère"), qui était son compatriote

de surcroît. Certes, les deux auteurs occupent sur le plan des idées des positions diamétralement opposées: celles de Biyaoula, avec leur défense des particularités africaines et leur refus de tout mélange culturel et de toute hybridité, paraissant d'emblée démodées en regard du succès de la "Littérature-monde" que défend l'autre. A cela s'ajoute que Mabanckou traite ses thèmes avec bien plus d'humour, de légèreté et de dérision, alors que Biyaoula verse souvent lourdement dans l'amertume. Mais ces différences n'étaient peut-être pas aussi tranchées au moment de leur rencontre. Et les véritables recoupements se feront au niveau du style et des thèmes, au lieu que ce soit sur le plan de l'idéologie. Mabanckou a sans aucun doute montré son premier roman à Biyaoula, qui lui a vraisemblablement prodigué certains conseils: peut-être même est-ce lui qui a fait connaître à Mabanckou l'œuvre de Céline? Peut-être est-ce lui encore qui introduisit Mabanckou auprès de son éditeur, Présence africaine: "Je l'ai connu en 1997 alors qu'il venait de faire paraître son premier roman", *L'Impasse* (Présence africaine, 1997)—devenu, précise-t-il, le "roman de toute une génération", marquant ainsi "la naissance d'un écrivain atypique, discret, mais exigeant et grand admirateur de Louis-Ferdinand Céline", conclut Mabanckou dans son "Homage à Daniel Biyaoula", paru dans *Le Point d'Afrique*, le 26 mai 2014. On ne peut certes rien affirmer de certain sur ce plan, même si *Black Bazar* comporte des thèmes proches de ceux abordés par Biyaoula, tels que l'immigration, la coquetterie des femmes qui se tressent les cheveux ou changent de coiffure (Mabanckou, *Black Bazar* 141), la décision du héros de se défriser les cheveux et d'acheter des produits à cette fin (225)—situation qu'on retrouve à la fin de *L'Impasse*, lorsque le héros décide, contre toute attente, de se "conformer" au milieu ambiant. Mabanckou, que son iconographie nous montre invariablement affublé d'une casquette, voire d'un Stetson américain, ajoute de façon anecdotique que le nom de famille de Biyaoula signifie à vrai dire "couvre-chef": c'est peut-être en écho à ce nom que Fessologue cache ses cheveux encore frisés sous "un chapeau" (226)? L'hommage que Mabanckou rend à son aîné à l'occasion du décès de ce dernier ne serait dès lors qu'un dernier coup de chapeau.

L'Impasse célinienne

Cependant cette relation n'est pas seulement duelle, elle est triangulaire: il convient d'y ajouter le nom de Céline, que Mabanckou semble avoir lu par-dessus l'épaule de son compatriote. Les échos plus qu'évidents à l'œuvre célinienne qu'on décèle dans la trilogie de Biyaoula sont loin de s'arrêter au niveau stylistique, cependant. Si l'auteur accueille avec autant de bienveillance l'oralisation célinienne, c'est peut-être aussi parce qu'il partage avec l'auteur français certaines idées "biologiques". A cela il n'est rien d'étonnant, puisque tous deux ont eu une formation scientifique qui a fortement contribué à leur pessimisme idéologique: l'un était médecin, l'autre microbiologiste. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de trouver, pareillement distribués chez les deux auteurs, le souci de la pureté raciale, la misogynie, la crainte de la perte des

valeurs "nationales" et l'horreur des mélanges culturels. Mais cette définition de l'humain, du vivant en général, comme "pourriture en suspension", que ne cesse de manier Bियाoula, ne s'est sans doute imposée aussi vivement à lui que parce que Céline lui avait déjà donné préséance: "Impossible de faire comprendre à une famille qu'un homme parent ou pas, ce n'est rien après tout que de la pourriture en suspens" (Céline, *Voyage* 536). Dès *Voyage au bout de la nuit* (et déjà dans sa thèse de doctorat sur "La vie et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis"), Céline va en effet multiplier les déclarations pessimistes sur le genre humain:

Tout notre malheur vient de ce qu'il nous faut demeurer Jean, Pierre ou Gaston coûte que coûte pendant toutes sortes d'années. Ce corps à nous, investi de molécules agitées et banales, tout le temps se révolte contre cette farce atroce de durer. Elles veulent aller se perdre nos molécules, au plus vite, parmi l'univers ces mignonnes (Céline, *Voyage* 427).

Et c'est, comme par hasard, en Afrique que cette déperdition physique devient particulièrement sensible:

Dans le froid de l'Europe, sous les grisailles pudiques du Nord, on ne fait, hors les carnages, que soupçonner la grouillante cruauté de nos frères, mais leur pourriture envahit la surface dès que les émoustille la fièvre ignoble des tropiques. C'est alors qu'on se déboutonne éperdument et que la saloperie triomphe et recouvre entiers. C'est l'aveu biologique (Céline, *Voyage* 149).

En somme, sur ce plan également, Bियाoula ne fera que lui enjamber le pas. Cela est évident dès son premier roman, dans lequel il multiplie les doléances à l'encontre de la femme africaine qui se blanchit la peau, ainsi que les considérations amères sur la déchéance physique qui nous attend tous. Chez l'un comme chez l'autre auteur, l'idée de la pourriture guide l'écriture et les personnages. Elle représente sans doute la "laideur" liée à la guerre et à la condition (post)coloniale. En tout cas, présente dès *L'Impasse*, elle devient un leitmotiv dans *Agonies* où elle reflète la haine de l'Autre et explique la condition de la femme: "Gislaine se faisait belle lurette à l'idée de ne pas avoir des gosses. Eh oui ! De peur que ce ne fût des filles. Pour leur éviter d'être confrontées à la pourriture qu'est l'homme" (Bियाoula, *Agonies* 31). Elle constitue également la dénonciation des tares et dysfonctionnements de la société post-indépendante, et spécialement la précarité des conditions de vie des pauvres, comme c'était le cas déjà sous la plume de Céline, qui se vouait à peindre "l'autre côté" de la société que Proust avait ignoré: "Et dedans on pouvait lire comme l'horreur de découvrir et redécouvrir que l'homme, sans doute une erreur de la nature qu'il est, que l'âme de l'homme et toutes les vertus, toutes les qualités qu'on lui flanque, c'est qu'une vue d'esprit" (*Agonies* 59). Ou encore: "Et alors? s'est-il dit, pourquoi tu devrais crever dans la misère? Pourquoi tu devrais regarder les tiens pourrir? Qu'est-ce que tu peux faire, toi, misérable ver de terre pour tous ces pouilleux?" (Bियाoula, *Source des Joies* 147).

D'autres thématiques communes viennent étoffer celle de la pourriture, entre autres la misogynie, l'angoisse liée à la perte des valeurs "nationales" et la peur des mélanges culturels. Certes, il y a là un paradoxe: un africaniste, qui ne jure que par l'authenticité, se baser sur un auteur français? Mais justement celui-ci, malgré son importance, a toujours été déconsidéré en France: à manier avec prudence ! Biyaoula, qui n'en a cure, ira encore plus loin dans ce mimétisme à l'occasion de son second roman, *Agonies*, fondant en quelque sorte son écriture sur le style de son prédécesseur, au point même de lui emprunter son titre: "Et puis c'est exigeant un agonique. Agoniser ne suffit pas. Il faut jouir en même temps qu'on crève, avec les derniers hoquets faut jouir encore, tout bas de la vie, avec de l'urée plein les artères" (Céline, *Voyage* 621). L'agonie est omniprésente et insistante pour rendre compte de la situation insoutenable que connaissent les personnages: "Il n'y avait que moi pour savoir comment rendre la vie agréable malgré toute cette moiteur d'agonie". (*Voyage* 161). D'autres passages marquent cette thématique: "La vérité c'est une agonie qui n'en finit pas. La vérité de ce monde c'est la mort. Il faut choisir mourir ou mentir" (*Voyage*, 256); ou encore: "cette espèce d'agonie différée, lucide, bien portante, pendant laquelle il est impossible de comprendre autre chose que des vérités absolues, il faut l'avoir endurée pour savoir à jamais ce qu'on dit" (*Voyage*, 72). De tels passages se font aussi récurrents dans *Agonies*: "Crever n'est pas spécifique au physique. L'intérieur peut aussi être concerné. Il existe un état particulier où on ne sert pas de bouffe aux asticots et où la nuit n'est pas installée en soi, un état transitoire pendant lequel on a le sentiment de vivre alors qu'on est presque mort, où on agonise sans s'en apercevoir" (Biyaoula, *Agonies* 28). Et comment ne pas rapprocher l'extrait suivant, "Comme une branche morte qu'il est Thomas [...]. Et pour bouger, il n'arrive qu'à grand-peine [...]. Ils sont tout en os, tout en tristesse, tout en mort" (Biyaoula, *L'Impasse* 104), du fameux passage du *Voyage* dans lequel le petit Bébert peu à peu se meurt, n'ayant "plus du tout envie de bouger" (Céline, *Voyage* 352). Nous remarquons qu'aussi bien sur le fond que sur la forme la description des agonisants est semblable et rend compte du degré d'imitation de Biyaoula.

On dirait même que c'est la trilogie de Daniel Biyaoula dans son ensemble qui s'érige en un énorme pastiche du *Voyage au bout de la nuit*, source unique de ses joies d'écriture. Bien qu'il s'agisse de trois œuvres distinctes, elles sont reliées entre elles par cette écriture imitative de l'auteur qui fait du premier roman de L.-F. Céline une matrice dont il dégage les thèmes afin de s'en servir dans ses œuvres fictionnelles; et cela jusque dans l'épigraphe en tête de *L'Impasse*, où la phrase "Il y va de la vie ou de la mort" rappelle celle que Céline plaça en tête de son *Voyage*: "Il va de la vie à la mort". On rapprochera encore les adieux à Molly (*Voyage* 300) des adieux faits à Sabine (*L'Impasse* 15); ou encore l'attroupement qui se produit "rue Lepic", où l'on étripe un cochon (*Voyage* 368), de la foule qui entoure une femme qu'on bat, "rue Lékana" (Biyaoula, *Source des joies* 110). Enfin "Pourry", lieu-dit dans *L'Impasse*, fait

sans conteste écho à “Rancy”, le quartier dans lequel est installé Bardamu. Lourde-ment, Biyaoula insiste. Ses emprunts vont jusqu’à affecter la trame narrative de son second roman, qui semble s’organiser tout entier en écho à la longue scène finale de *Voyage au bout de la nuit*, celle dans laquelle Bardamu voit son ami Robinson être abattu de deux coups de feu par Madelon, sa petite amie devenue excessivement jalouse. *Agonies* rejoue cette scène comme dans un miroir où tout s’inverse; le récit commence en effet par la fin, Nsamu, le narrateur, nous confiant que sa vie vient de basculer: il a tué. Et c’est après un long retour en arrière éclairant les faits antérieurs, que, dans la scène finale, nous est longuement décrit le meurtre passionnel de son ami Camille et de sa fiancée Gislaine, dont le narrateur est éperdument amoureux: “Il n’arrêta de la frapper que lorsqu’il ne la sentit plus bouger, elle s’écroula [...]. Camille s’aperçut qu’il avait un couteau dans la main, que du sang le tachait, qu’il en avait plein sur Gislaine qui gisait par terre” (*Agonies* 253). Et peut-être même que les prénoms de Gislaine et de Camille ne font que receler silencieusement celui de son auteur favori, que Biyaoula ne cite jamais. En effet, ne dirait-on pas qu’accouplés, ces noms forment un énoncé secret ? C’est un “ci-gît”, comme on en trouve sur les pierres tombales: “l’ami Céline gît là” en serait l’anagramme.

Lourd tribut, on l’avouera. Or trop de fidélité nuit à l’originalité créatrice: c’est l’impasse. Le poids du mimétisme l’emporte au détriment des variations: il n’y a guère assez d’innovation, tout au plus une transposition. On comprend dès lors que Biyaoula ait assez vite déposé la plume. Une fois le monument funéraire achevé, nul besoin d’en encore rajouter, d’autant qu’avec Mabanckou la relève était assurée, dans la même veine obscurément célinienne, mais maniée cette fois de façon autrement plus légère, plus ludique, plus libre aussi, plus affranchie enfin, et se jouant sur le seul plan du style, sans l’encombrement du lourd et douteux héritage idéologique et thématique qu’il véhicule. En guise d’épithète, on dira donc de Biyaoula qu’il a été ce chaînon manquant entre l’œuvre de Céline et les romans d’Alain Mabanckou, dont le moindre mérite n’est pas d’avoir réussi, par-delà les emprunts de son compatriote, à jouer avec celle-ci sans s’enliser dans les thèmes surannés qu’elle colporte.

Références

- Alpazzo, M. “Patrick Chamoiseau ou l’oiseau marqueur de paroles.” *La Presse littéraire*, 4, mars 2006.
- Biyaoula, D. *Agonies*. Paris: Présence africaine, 1998.
- _____. *L’Impasse*. Paris: Présence africaine, 1997.
- _____. *La source des joies*. Paris: Présence africaine, 2003.
- Boisseron, B. *Taking the Postcolonial Lead: Decentering the Metropole through Martinican Literature*. Michigan: UMI, 2006.
- Céline, L.-F. *Romans II*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1988.
- _____. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, [1932]. Folio.
- Chamoiseau, P. *Solibo Magnifique*. Paris: Gallimard, 1989.
- Cornille, J.L. *Chamoiseau... fils*. Paris: Hermann, 2014.
- _____. et A. Marie, “Alain Mabanckou: entre Diderot et Sartre.” *French Studies in Southern Africa* 41(2011): 142–63.

- Godard, H. *Poétique de Céline*. Paris: Gallimard, 1985.
- Lafont, S. "Droit de poursuite: imaginaire patrimonial et présence de Céline dans *Verrecassé*." R. Fonkoua, *Alain Mabanckou*. Paris: Garnier, 2015. [à paraître].
- Le Bris, M. et J. Rouaud. *Pour une Littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.
- Mabanckou, A. *Black Bazar*, Paris: Le Seuil, 2009.
- _____. *Bleu Blanc Rouge*. Paris: Présence africaine, 1998.
- _____. *Verre cassé*, Paris: Le Seuil, 2004.
- _____ et B. Wainaina. "Alain Mabanckou by Binwavanga Wainaina." été 2010. 16 Sept. 2015. <bombmagazine.org/article/3501/alain-mabanckou>.
- Mangeon, A. "La construction du lien social dans les romans d'Alain Mabanckou." *Revue de l'Université de Moncton* 42.1-2(2011): 51-64.
- Plumecocq, M. "Entretien." *Roman* 30-50, 1999.