



Jean-Christophe Delmeule

LES MOTS SANS SÉPULTURE

L'ÉCRITURE DE RAHARIMANANA



P.I.E. Peter Lang



Jean-Christophe Delmeule

LES MOTS SANS SÉPULTURE

L'ÉCRITURE DE RAHARIMANANA



P.I.E. Peter Lang

Introduction

« Et dans la bouche, dans la bouche, dans la tombe, le goût de toutes les colères, le goût de tous ces malheurs qui n'ont su découvrir les mots qu'il fallait pour se décrire. »¹

Quand une écriture prend en charge toutes les apories de la littérature et qu'elle cultive en son noyau les élancements du vide, les arrachements des sens et les hallucinations les plus déjouées, alors se produit cette tension inattendue, ce surgissement d'un texte composite, mais si cohérent, ce brusque détour qui relance les questions qui se posent à la littérature francophone en particulier, et à travers elle, comme en refus de séparation, à la littérature tout court. Car enfin, n'y aurait-il pas un paradoxe à revendiquer pour de nombreux auteurs africains ou antillais le statut d'écrivain tout en n'admettant pas la spécificité de la littérature et en exigeant d'eux qu'ils remplissent une mission autre qu'esthétique ? Et comment se ferait-il que l'esthétique soit à ce point dénaturée, pour qu'elle apparaisse dépossédée de puissance et dénuée de relations ? Dans le refus de soumission qui fait résonner son écho dans toute l'œuvre de Raharimanana se coupe et se découpe une trahison nourricière qui rend à chaque lieu d'origine son point de déséquilibre fondateur, son toujours avant-dernier propos, déjà effacé par l'idée même du prochain. Se retirer, c'est un peu préparer son retour. Mais dans un lieu qui n'est pas celui que le tracé des frontières a voulu enclore. Dans ce sens, la parole de Jean-Luc Raharimanana est proche de celle d'Aimé Césaire qui réinvente son pays natal ou de Dany Laferrière qui interroge l'énigme. Dire Madagascar, mais véritablement la dire, la faire naître dans ses dimensions multiples, et nouer les sentiments qui font de la colère un geste et du geste une poésie :

Écrire 1. / Territoires d'écriture la nuit quand l'espace s'étire et que les limites se font floues, quand le regard s'efface et quand du silence des cris qu'on égorge se recrée le monde. Dans les pas du hasard souvent pour y semer ma déraison et y tisser un récit où m'étendre, me méfier de la narration et me dire sans lien aux mots qui m'aliènent, sortir du silence et exister le temps d'une scansion, d'un mouvement, d'un souffle, territoires tenus sur un fil, le temps de me faire funambule, le vide autour pour me transfigurer...²

¹ Raharimanana, *Chaland sur mer*, in *Lucarne*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1996, p. 123.

² Raharimanana, *Les Cauchemars du gecko*, La Roque d'Anthéron, éditions Vents d'ailleurs, 2011, p. 96.

Chez Raharimanana, toute pensée est celle de l'écriture. Non pas celle qui retranscrit, qui viendrait après le monde, pour en décrire les qualités et les structures, mais celle qui cohabite avec lui en le créant par les mots, fût-ce pour se délier d'eux, pour mieux déceler les éclairs de l'indicible. Le réel, chez lui, est aussi celui d'un au-delà qui se soustrait à l'œil pour mieux en appeler aux abîmes : « L'encre qui ne trace pas sur l'invisible ne songe qu'à crypter l'illusion. »³

On comprend mieux les malentendus qui peuvent parfois naître d'une telle perception. Car elle échappe à toute exigence autre que la sienne, dans sa propre dynamique et dans son propre trajet. Elle est définitivement inaliénable, car possédée uniquement par la langue, ici éclatée, virulente, affolée, sans cesse basculée sur le vide, mise à vif au sens le plus littéral de l'expression. Souvent douloureuse, elle affronte tous les vertiges et tous les éclatements. Ceux des os, ceux des rêves et des visions. Les éléments tournoient dans l'œil de l'auteur. Pluies et orages vont dévaster les terres, pour provoquer mille métamorphoses. Car le minéral deviendra animal, la chair deviendra boue et le sel sera celui d'un corps à boire. Ainsi les formes qui se dissolvent marquent par leurs mutations la chorégraphie des imaginaires. Ceux qui sont liés à la naissance des peuples, ceux qui sont murmurés dans les légendes ou chantés dans les opéras et les récits oraux. Le prêtre Jean peut côtoyer les ondines, les mythes fondateurs, les témoignages des voyageurs européens. S'il faut écarter l'œuf, ce serait celui de Monsieur de Flacourt, cet administrateur colonial du dix-septième siècle à qui l'on doit *l'Histoire de la grande Isle Madagascar*⁴. L'inscription de son récit dans un corpus plus vaste, qui regroupe aussi bien les légendes malgaches que les textes des colons et des missionnaires, les références les plus anciennes aux

³ *Ibid.*, loc. cit.

⁴ Flacourt, Étienne de, *Histoire de la Grande Isle Madagascar*, [1^{re} édition 1658]. Étienne de Flacourt fait allusion à un oiseau qu'il nomme *Vouron patra* : « c'est un grand oiseau qui hante les *Ampatres* et fait des œufs comme l'autruche ». Il faut le différencier du *Vouron amboua* qui « est un oiseau qui pronostique malheur. Il crie la nuit comme un petit chien ou se plaint comme un enfant nouveau-né. » L'édition citée est commentée par Claude Allibert. *Histoire de la Grande Isle Madagascar*, Paris, Inalco-Khartala, 2007, p. 235-236. Claude Allibert précise que l'oiseau évoqué par Flacourt pourrait correspondre à celui décrit par Ruelle : « Ruelle, peu d'années plus tard, fait état d'un monstre qui pourrait bien être un des derniers survivants : *L'on y rencontre des dragons ailés épouvantables... Étant un jour à la chasse avec un soldat qui m'y accompagnait, nous en vîmes un au pied d'un arbre qui s'éleva en l'air aussitôt qu'il nous eût aperçu (sic), avec un sifflement horrible et les yeux plus rouges que du feu* » (p. 549). Le récit d'Étienne de Flacourt, sa description des hommes et des coutumes, des animaux et des langues correspond à la vision du XVII^e siècle. Il fallait à la fois installer la domination française, revenir avec des « curiosités » qui seront offertes au Roi de France et proposer, dans les récits de voyage, des tableaux légendaires et mythologiques. Cette approche sera au cœur de *L'Arbre anthropophage*.

essais les plus récents, confère aux textes de Raharimanana un statut exceptionnel. En effet, ceux-ci sont traversés par les sources multiples que l'auteur malgache utilise, et par le jeu même des ouvertures et des échanges en font des ensembles singuliers. Car Jean-Luc Raharimanana puise dans une matière protéiforme, qui fait de l'écartèlement un signe distordu et tremblant. Les entretiens qu'il accorde sont autant de preuves qu'une distance, qui pourrait être conçue comme une béance, s'impose entre le commentaire fait par l'auteur sur son travail et les textes qu'il rédige⁵. Violents, paradoxaux, chargés d'une tension qui se condense et explose, ils affrontent tous les obstacles de la langue, quand elle se nourrit des souffrances du monde et qu'elle puise en racines ses propres dépassements. Quand elle projette ses défaillances et fait l'expérience des limites, là où se dit l'indicible, mais aussi là où celui-ci soustrait à la logique les points d'appui qui serviraient une architecture du sens. Et pourtant, le sens est là, malmené, saturé par les excès qui le contrarient pour mieux le faire bondir. Alors de la concentration des forces hostiles, des passions et des pulsions, surgit le déchirement muet, ou, comme en équivalence, hurlé, qui résonne sur les parois de la pensée. Écrire sur la terre, écrire sur l'eau, marquer le feu sur les chairs et murmurer que le moment de l'aveu est aussi celui de l'épuisement, que chaque tentative liée à la révélation est inévitablement celle de son propre achèvement :

*J'ai écrit sur les flammes ces mots qui jamais ne t'atteindront. J'ai écrit sur ces flammes mes mots qui n'étaient déjà plus que cendres. Je t'ai parlé de mort. Je t'ai parlé de guerre. De désespérance et de noirceur. Les flammes sont montées plus haut encore, mais elles n'ont pas rejoint le soleil...
Je m'arrête là.⁶*

Dans l'œuvre de Jean-Luc Raharimanana se joue une partie subtile, mais aussi, brutale, déroutante. Qu'il s'agisse de ses textes, de ses prises de position publiques ou de ses ancrages malgaches, rien ne sera simple. Avec lui, le mot « choquant » reprend ses droits : est choquant ce qui fait se percuter des éléments d'une nature telle qu'elle libère une énergie inattendue. Et ce n'est ni la morale ni l'exposition de la violence qui sont ici en cause, mais bien cette interpellation faite à la langue. Ni les analyses binaires de la diglossie, ni les problématiques de l'engagement, ni les ultimes exhortations à la légitimité ne trouveront leur point de stabilité. Au mieux, ces interrogations, souvent mises en scènes par l'auteur lui-même, seront déviées de leur objet, et souvent privées de leur support. Car tout ici est déséquilibre, anamorphose, dépliement et

⁵ Ces entretiens seront évoqués par la suite, car ils constituent une parole de l'écart qui éclaire les innovations et les hybridités caractéristiques de l'œuvre.

⁶ Raharimanana, *Lettre à la bien-aimée*, in *Terreur en terre tiers (2^e époque)*, *Rêves sous le linceul*, Paris, Le Serpent à plumes, 1998, p. 55.

repliement, mise à jour de l'obscurité quand il s'impose d'y vivre et de s'y taire et quand chaque tentative d'isolement n'est que l'hypothèse exposée à tous d'une solitude inconciliable : « Voici la nuit, voici mon univers. C'est un univers de silence. De silence, oui ! On écoute le silence comme on écoute une femme murmurer "je t'aime". [...] Je suis seul au milieu de cette place déserte. Derrière, il y a le mur immense. Il écrase. »⁷

Combien déjà se met en place la torsion du corps. Celui des mots et celui du texte. Celui des hommes, rejetés par la mer, offerts au racisme, déchirés sur la saillie des rochers. Mais n'est-ce pas le même, dans un entre-deux permanent, comme différé ? En quelque sorte le refus d'un pacte illusoire fondé sur la coïncidence des « je », le contournement ironique de la biographie quand elle déjoue la possibilité d'envisager que l'auteur soit identique au narrateur et le narrateur au personnage. Parce que ce sont les postures mêmes de l'écrivain, du narrateur et du personnage qui seront mises en doute, dans un effacement ludique et agressif. Ni l'un ni l'autre, ni le troisième ne seront précisément définissables. Une écriture qui perd pied, qui se dissout dans l'eau et la boue, et qui fait peut-être entendre ce qui du langage du fou peut prendre matière, mettant ainsi en harmonie les positions de Derrida et de Foucault sur le sujet⁸, ou pour ironiser sur la perte de toute parole. Le style de Jean-Luc Raharimanana n'est-il pas justement celui qui traverse et est traversé par ce mouvement irrationnel, cette fantasmagorique collaboration des sphères jadis séparées les unes des autres ? L'hérésie ne tient-elle pas à cet égarement du réel, du symbolique et de l'imaginaire (RSI) quand il est comme une gomme et que cette gomme efface la possibilité d'une classification ? Car au moment où l'auteur fait surgir la tradition et les proverbes, les légendes et les *hainteny*⁹ il nous conduit dans un ailleurs qui ne permet plus d'opposer une quelconque modernité à une quelconque tradition, mais au contraire qui les nourrit et les vivifie par

⁷ Raharimanana, *Nuit*, in *Lucarne*, op. cit., p. 87-88.

⁸ Pour approfondir la question qui ici n'est pas anodine, se référer au livre de Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1978, en particulier le chapitre philosophie et folie, p. 35-55. La question est bien de savoir s'il est possible de parler du silence de la philosophie à propos de la folie, ou s'il est possible de « parler la folie » de l'intérieur et non plus de parler *de* la folie. Si effectivement écrire impose une normalité, ce qui est troublant chez Jean-Luc Raharimanana c'est justement cette plongée dans une langue de l'au-delà de la raison, une langue qui n'est plus exactement la langue française, mais qui est devenue la sienne.

⁹ Pour Jean Paulhan : « Le mot *hain-teny* [...] signifie exactement : "science des paroles". Il est un terme très général ; et s'applique aussi bien à tout un ensemble de poésies qu'à une poésie isolée. » Paulhan, Jean, *Les Hain-Teny Merinas, poésies populaires malgaches*, Paris, éditions Paul Geuthner, 1913, p. 3. Dans le glossaire proposé par Didier Mauro et Émeline Raholiarisoa, ils sont simplement définis comme « poésie en prose ». *Madagascar. Parole d'ancêtre Merina. Amour et rébellion en Imerina*, Fontenay-sous-Bois, Anako éditions, coll. « Parole d'ancêtre », 2000, p. 144.

réciprocité, inaugurant un espace littéraire qui n'est ni exactement celui de la littérature francophone africaine, ni celui de la littérature occidentale¹⁰. Avant d'évoquer un proverbe malgache : « nous étions dans le noir du ventre, nous naissons pour vivre de soleil et de lune, nous retournerons dans le noir de la tombe »¹¹, Raharimanana n'hésite pas à citer Blanchot pour expliquer sa démarche artistique : « J'aimerais dire comme Maurice Blanchot : “Que ce qui s'écrit résonne dans le silence, le faisant résonner longtemps, avant de retourner à la paix immobile où veille encore l'énigme.” »¹²

Sans cesse se mêleront les fils de sa culture. Celle, complexe et hétérogène de son île natale, celle de l'histoire coloniale et de l'Afrique, celle de la littérature française. Il ne faut pas oublier que le père de Jean-Luc Raharimanana a été universitaire et que lui-même a étudié les lettres en France. Tout comme il faut éviter de confondre l'homme qui s'exprime sur les événements de 1947, les élections ou l'enlèvement de son père par les hommes de Ravalomanana en 2002 et l'écrivain qui invente une écriture et une langue qui lui appartiennent. Quand Maurice Blanchot estime que :

Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire, événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi se réaliser. [...] Le récit est mouvement vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de ce mouvement, aucune sorte de réalité, si impérieux cependant que c'est de lui seul que le récit tire son attrait, de telle manière qu'il ne peut même « commencer » avant de l'avoir atteint, mais cependant c'est seulement le récit et le mouvement imprévisible du récit qui fournissent l'espace où le point devient réel, puissant et attirant.¹³

Il ne fait que libérer la littérature (francophone) des biais qui la menacent, lui offrant par là même la possibilité de renouer avec l'histoire et la politique.

Là où Raharimanana cueille et recueille se fondent en unité disparate les alluvions hétéroclites qui enrichissent le socle de sa démarche. L'écriture y côtoie l'oralité, se refusant à une classification qui se voudrait purement chronologique. Ici elle ne succède pas à l'oral, elle plane

¹⁰ Peut-être parce qu'il n'y a pas plus de littérature africaine que de littérature occidentale, et que dans la volonté d'unification se trahit le désir de négation des diversités et des complexités.

¹¹ Raharimanana, Jean-Luc, *Écritures et imaginaires*, in *Interculturel*, Lecce, Alliance française, coll. « Argo », n° 3, 2000, p. 155.

¹² *Ibid.*, loc. cit.

¹³ Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », [1959] 1986, p. 14.

sur lui, en lui, suggérant des interdits qui seront inévitablement transgressés. Car le sacré, qui devrait rester silencieux, est peu à peu exposé. L'écriture confirme Raharimanana :

[...] n'est pas le domaine de l'invention individuelle dans l'ancienne société malgache ; l'écriture, à travers le sorabe, relève du « sacré », de la « vérité essentielle » du clan. Par l'écriture, c'est toute la société qui s'exprime. De fait, l'histoire de Madagascar était dans les *sorabe*, l'écriture des devins guérisseurs. Ils contenaient la sagesse, la culture, l'histoire des populations ou des clans, de la société en général. L'écriture était réservée à une vingtaine de personnes au maximum à l'intérieur d'une même génération. [...] L'écriture, c'est la collectivité qui l'apporte, et si c'est l'individu qui se met à exprimer ses propres tourments, c'est comme s'il met sur la place publique ses propres folies.¹⁴

Au-delà de la vérité historique et anthropologique présente dans cette affirmation, se dit essentiellement le paradoxe d'une démarche individuelle qui se présente comme inacceptable, sauf si elle réussit à intégrer deux mondes incompatibles en créant une position absolument novatrice, qui permettrait à un jeune auteur (en 2000, Jean-Luc Raharimanana n'a que 33 ans) de ne pas être simplement considéré comme ayant été dévoyé par la culture occidentale et l'individualisme qu'elle développe, ni comme une de ces vingt personnes initiées. S'il y a initiation, elle échappe à l'ancrage natal tout en le respectant, et se déploie dans une esthétique qui ne correspond à aucun cadre préétabli. Ou Jean-Luc Raharimanana est un dépositaire de l'écriture traditionnelle, ou il est un écrivain français, ou il n'est rien de tout cela en inventant une forme de transgression qui ne détruit pas, mais qui suscite une dynamique insaisissable, qui illustre bien ce que Foucault disait des hétérotopies :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessiné dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies¹⁵

¹⁴ Raharimanana, Jean-Luc, *Le Rythme qui me porte*. Entretien avec Raharimanana, [propos recueillis par Antonella Colletta], in *Interculturel*, n° 3, *op. cit.*, p. 164-165.

¹⁵ Foucault, Michel, *Dits et écrits 1984. Des Espaces autres*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

Michel Foucault considère qu'il y a deux sortes d'hétérotopies ; les lieux de crise dans les sociétés qu'il nomme « primitives » et les lieux de déviance. De ce point de vue Jean-Luc Raharimanana occupe une place particulière. Non seulement il ne détruit pas les liens initiaux, bien au contraire, en multipliant les situations de crise, il les renouvelle. C'est pour cette raison qu'il fait sans cesse appel aux formes traditionnelles malgaches. Mais en intégrant une dérive qui met en question les normes. Car la norme ne peut sans doute survivre que grâce aux transgressions qui la motivent. Ces « folies » qu'il évoquait lui sont propres, mais de ne pas l'être tout à fait, de se donner comme en partage. Prendre en lui, ressentir une vibration collective et lui insuffler une vie qui, comme par effraction, se dilate et s'exprime. La folie ici révélée est aussi une folie communiquée. Entre l'individu et la collectivité, il y aurait la prise de conscience de présences gommées, mais effectives : « À Madagascar, j'ai observé les enfants des rues, j'étais très sensible à ça, je les ai regardés dans les rues et j'ai essayé de comprendre comment était leur vie. Et effectivement, lorsque je suivais ces enfants-là, fatalement, j'arrivais à la mère, et la mère, souvent la mère était au bord de la folie... »¹⁶

Plutôt que Narcisse (évoqué par l'auteur), la présence qui s'impose est celle de Césaire. Celui du *Cahier d'un retour au pays natal* ; celui qui dans la distance et la proximité voulait faire de l'oxymore et de la dénégation le chemin qui va vers l'expression de la révolte. La misère et l'humiliation : « [...] les Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées »¹⁷ exhibées comme des pustules et des plaies chez Césaire, sont bien proches de celles décrites par Jean-Luc Raharimanana :

Il y a un cadavre près du bac à ordures, il y a des chiens qui creusent, creusent avec leurs pattes décharnées. Il y a des épluchures de pommes pourries qui s'accrochent à leurs poils, poils qui se hérissent maintenant. La meute s'entre-déchire près du cadavre. Un os passe d'une gueule à une autre. Les crocs se serrent d'une mâchoire à une autre. Le cadavre est bientôt recouvert d'ordures, peint d'un liquide verdâtre, tatoué de traces de pattes. Déchets, excréments, résidus, rognures de carton, de papiers, autant de linceuls qui recouvrent le corps nu, boursoufflé, du cadavre.¹⁸

Mais quand Césaire criait « Faites de ma tête une tête de proue/et de moi-même, mon cœur, ne faites ni un père, ni un frère,/ni un fils, mais

¹⁶ Raharimanana, Jean-Luc, *Le Rythme qui me porte*, in *Interculturel*, n° 3, *op. cit.*, p. 165.

¹⁷ Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », [Revue *Volontés*, 1939] 1983, p. 8.

¹⁸ Raharimanana, *Lucarne*, in *Lucarne*, *op. cit.*, p. 59.

le père, mais le frère, mais le fils, /ni un mari, mais l'amant de cet unique peuple »¹⁹, il s'imposait comme le représentant unique de la révolte, non plus l'homme isolé qui ressent la souffrance de son île, mais celui qui a échappé au destin individuel pour devenir le symbole de la rébellion. Devenu « le » Nègre il peut, non pas s'ériger en héros ou en sauveur, mais bien en signe quasi christique. Jean-Luc Raharimanana, lui, ne clame pas positivement sa destinée. Il semble plutôt être désemparé, perclus. Là où se concentre la douleur, elle ne libère qu'un désespoir sans portée utopique ni prophétique. Comme il l'écrit dans *Rêves sous le linceul* : « Je coule en désespérance... »²⁰ S'il y a mysticisme, il ne peut être ni le récit d'une révélation libératrice, ni le partage programmatique d'une révolution à venir. L'être, ici, est toujours en dehors. Il voit et il est vu. Il est frappé, humilié, rejeté aux confins de la solitude la plus absolue. Mais il n'intègre pas la communauté. Les marginaux, les déclassés, les abandonnés de l'histoire ressemblent aux narrateurs insaisissables qui traversent les récits. Il y reste toujours une part d'impuissance qui rend à l'enfant sa portée étymologique : l'enfant c'est bien *L'infans*, celui qui ne parle pas. Contrairement à ce qui peut apparaître au premier abord, les livres de Jean-Luc Raharimanana ne sont pas performatifs, ils ne sont pas politiques au sens de la clameur et de l'injonction²¹, mais bien parce qu'ils refusent aux énoncés toute velléité de prise de pouvoir. Le cœur de leur puissance est dans l'indécision et l'indétermination, dans le refus de toute légitimité qui révèle la part négative de la littérature pour penser avec Blanchot : « *Que la littérature soit illégitime, qu'il y ait en elle un fond d'imposture, oui, sans doute. Mais certains ont découvert davantage : la littérature n'est pas seulement illégitime, mais nulle, et cette nullité constitue une force extraordinaire, merveilleuse, à la condition d'être isolée à l'état pur.* »²²

Alors sans doute ne reste-t-il qu'une forme de silence. Ce silence, Raharimanana ne cesse paradoxalement d'en parler, de le dire. Mais pour en renforcer la tension interne. Celui qui le pousse à écrire : « Crier. Mais une grosse boule dans la gorge, liquide froid pétrifiant le sang, empêche de hurler. »²³ Comment ne pas penser à Munch, à cette panique devant l'insupportable ? Il y aurait donc un espace de l'écriture

¹⁹ Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 49.

²⁰ Raharimanana, *Lettre à la bien-aimée*, in *Rêves sous le linceul*, op. cit., p. 26.

²¹ On peut être surpris par les réactions parfois violentes du public lors des représentations des pièces de Jean-Luc Raharimanana. Ou bien il faudrait considérer que les raisons évoquées ne sont pas les bonnes, et que le rejet est lié à une compréhension véritable des enjeux esthétiques et des questionnements ontologiques.

²² Blanchot, Maurice, *La Littérature et le droit à la mort*, in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949 [2009], p. 294.

²³ Raharimanana, *Ruelles*, in *Lucarne*, op. cit., p. 34.

et un autre de la parole. Il y aurait un lieu pour afficher l'horreur faite aux hommes et un autre où il faudrait se recueillir. Il y aurait un désir de paix et un déchaînement de violence. Tout cela au même instant, dans les mêmes mots, dans une simultanéité constructrice, mais aussi destructrice, quand la forme est aussi celle de l'informe. Bien au-delà des débats entre la tradition et la place de l'écriture à Madagascar, entre l'appartenance à un pays dit d'origine et une circulation des imaginaires, se disent toutes les sources qui abreuvent le fil de l'œuvre. Cela peut parfois donner l'impression que l'auteur énonce des contradictions. Comment peut-il à la fois affirmer que « Si l'Afrique voulait reconquérir son identité, elle commencerait à la faire dans sa langue, dans ses langues »²⁴ et critiquer le besoin d'ancrage identitaire ? Mais la contradiction n'est qu'apparente. Car ce qui est appréhendé est une instabilité définitive, qui renvoie aux diversités de la pensée malgache tout autant qu'à la rupture due à la colonisation. La nature du lien est d'être déchirée, dans une discontinuité qu'il faut tenter de saisir. L'unité est d'emblée fissurée, et la compréhension du multiple est devenue celle du chaos, mais d'un chaos qui n'est pas maîtrisé, qui ne fait que se développer et proliférer à l'infini, fût-il celui de la perception de son propre corps. La mutilation est à la fois celle que les hommes ont subie, par exemple lors du génocide rwandais, et celle qui hante la réflexion esthétique et ontologique de Raharimanana. Quand il évoque le travail de Rachid Ouramdane,²⁵ il s'associe à toutes les références que le danseur fait siennes, au sens le plus fort du terme, et sonde ce qui devrait être dit tout en demeurant secret. Comment parler de ce qui devrait être tu, comment écrire ou danser sur, ou plus encore, au centre de cette scène qui inévitablement deviendra une géométrie transgressée :

Délivrer la voix dans sa nudité totale. Dans un noir où seuls les timbres de la voix vibrent, où seules les hésitations de cet homme qui parle donnent un espace d'imaginaire tandis que la musique, infernale, emplit tout, électrique, guitare. Je suis toujours très gêné en fait, mais d'une vraie gêne... *C'est juste que je ne sais pas par où commencer pour le dire. Comment danser sur ces mots ? Comment danser sur le Rwanda ? Quand des corps ont jonché la terre par milliers ? Quand l'odeur a empli l'âme et fait détester les vêtements*

²⁴ Raharimanana, Jean-Luc, *Écritures et imaginaires*, in *Interculturel*, n° 3, *op. cit.*, p. 162.

²⁵ En janvier 2012, Rachid Ouramdane parlait ainsi de son travail : « J'ai repensé à ce voyage au Vietnam que j'avais fait il y a quelques années pour *Loin...* À ce village nommé Lai-Châu, en passe d'être enseveli par les eaux. J'ai repensé à ces habitants qui, quand on leur parlait de Lai-Châu, demandaient "lequel des deux ?" parce qu'une copie conforme du village était en train d'être construite ailleurs pour reloger les gens. [...] J'ai pensé à la façon, sur le plateau, de créer des mirages, de jouer des apparitions et des disparitions. J'ai pensé à Maguy Marin qui a construit sa pièce *Salves* sur ce principe rythmique. » www.rachidouramdane.com.

qu'on porte ? Car fibre et tissus captent l'odeur. Car fibres et tissus rappellent à chaque instant les corps qui pourrissent. J'avais peur dans cette salle. La même peur qui m'avait assailli quand au Rwanda, avec d'autres écrivains, une jeune fille, à peine adolescente, nous a posé la question : « *Et vous venez ici pour faire de nous une fiction ? Et vous venez ici après que tout soit fini ? Que les machettes ont achevé leurs œuvres et que les plumes commencent les leurs ?* » Que faire de l'esthétique face à la laideur de l'Histoire ? Est-il possible de contempler le corps du danseur/danseuse et en éprouver du plaisir en sachant fort bien que c'est une danse qui puise sa source dans les corps découpés, souillés, violés, la machette qui a chanté ? *Je crois que c'est un souvenir qui déborde de ce que les mots sont prévus pour exprimer. Les mots seulement ? Tout langage. Danse ou autre.*²⁶

Et malgré cela, à cause de cela, tenter cette expérience, cette immersion dans l'immensité du langage, comme un arrachement à l'impossible. Plonger la plume dans la plaie et faire du calame le réceptacle du sang²⁷. C'est pour cette raison que Raharimanana ne peut pas être l'homme des anathèmes. Il connaît trop les risques qui leur sont liés. Il a trop constaté les aveuglements qui frappent ceux qui sont persuadés de détenir une vérité. Et contrairement à Ahmadou Kourouma qui dans sa préface au livre de Boniface Mongo-Mboussa déclare : « *Nous écrivons une littérature d'une mauvaise conscience, la littérature de la mauvaise conscience de l'Occident et de la France* »²⁸ lui, écrirait plutôt une littérature de toutes les mauvaises consciences, y compris et en premier lieu la sienne, en particulier une littérature de l'héritage impossible quand celui-ci sature l'être des falsifications et des fabulations historiques. C'est bien l'origine qui fuit et se soustrait, rendant dérisoire la revendication à une pureté quelconque :

On [les Malgaches] est arrivé sur cette Île, on a inventé une mythologie : les Malgaches seraient nés de la Fille de Dieu et du Premier Homme créé. Ou plus rationnellement, ils seraient des Asiatiques. Et l'on se met à magnifier la gloire, la grandeur de ces civilisations orientales. Et l'on se met à refuser notre part africaine. [...] Récemment, j'ai découvert que le mot olona qui désigne l'homme chez nous vient du malais et en malais, ce mot signifie esclave.²⁹

²⁶ Raharimanana, *Faire fiction de la violence*. Réaction de l'auteur au travail de Rachid Ouramdane, les éditions du mouvement, date de publication le 09/12/2009. <http://www.mouvement.net/ressources-212814-faire-fiction-de-la-violence>.

²⁷ Il ne s'agit pas ici d'une réflexion lyrique, mais bien d'une constatation. Le sang et l'eau, l'encre et la salive, tous les fluides qui vont abreuer les textes.

²⁸ Kourouma, Ahmadou, [préface], Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, [postface Sami Tchak], Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2002, p. 9.

²⁹ Raharimanana, Jean-Luc, entretien avec Boniface Mongo-Mboussa, *Les revers de notre civilisation*, Africultures, n° 43, décembre 2001, disponible sur le site www.africultures.com.

L'esclavage, qu'il soit le fait des rois malgaches ou des Français lui est insupportable. Et surtout sont insupportables les mensonges qui travaillent comme autant d'occultations et d'enfouissements. Pour lui, il faut dire, transcrire, tout dire et tout transcrire, interrogeant par là le statut de ce « tout ». Même si cette nécessité et ce rejet des nébuleuses mythologiques aboutissent au silence médusé ou à la parole débridée : « [...] notre royaume n'est construit que sur des mythes, sur des mensonges, que dans l'aveuglement des autres mondes. »³⁰

Ses critiques virulentes adressées à l'Occident ne peuvent être comprises que si elles sont reliées à cette volonté de ne jamais cautionner une vision idyllique de la société malgache qui aurait précédé la colonisation. Toutes les formes d'injustice doivent être explorées :

Pendant longtemps, on a présenté le système de caste de manière assez malhonnête – je précise bien qu'il s'agit de caste et non de race. Disons qu'il y a trois castes. Les nobles, les hommes libres et les esclaves. Mais comme je le disais plus haut, on présentait l'esclave comme un membre à part entière de la famille. Néanmoins, il n'a pas droit au tombeau alors que celui-ci joue un rôle hautement symbolique à Madagascar : quand on meurt, c'est grâce aux funérailles qu'on devient un ancêtre, un ancêtre protecteur, ancêtre de référence à qui on destine un culte. Les esclaves, eux, sont enterrés à la sauvette ou laissés à l'abandon : aucunes funérailles, aucun accompagnement dans la mort. Pour moi, c'était quelque chose qu'il fallait absolument représenter, il fallait mettre en évidence cette structure de la société malgache qui existe encore aujourd'hui.³¹

Mais son projet est à la fois plus humble et plus ambitieux. Il s'agit, bien sûr, de s'inscrire dans ce mouvement présent qui permet aux écrivains de l'océan Indien ou de Djibouti de s'émanciper des règles strictes de la littérature francophone, dont les objectifs identitaires, parfaitement compréhensibles à l'époque d'Hampâté Bâ ou de Senghor deviennent parfois des carcans, de s'échapper sans oublier les grandes revendications de Dib, de Kourouma ou de Césaire inscrites comme sillons dans les mentalités, de ne pas s'engouffrer dans les mêmes colères, si compréhensibles soient-elles, que certains tenants d'une créolité qui risque parfois de se refermer sur elle-même au lieu de s'ouvrir et de mériter ce qu'en dit Édouard Glissant : « Ils disent que créolisation est vue générale, après quoi on gagnerait, ou profiterait, à passer à des spécificités. C'est revenir à d'anciennes partitions, l'universel, le particulier, etc. Ils ne savent pas lire le monde. Le monde ne lit pas en eux. »³²

³⁰ Raharimanana, Jean-Luc, *Écritures et imaginaires*, in *Interculturel*, n° 3, *op. cit.*, p. 159.

³¹ Raharimanana, Jean-Luc, *Désir d'Afrique*, *op. cit.*, p. 148.

³² Glissant, Édouard, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, NRF, 1997, p. 242. Ce jugement exprimé par Glissant vise les Antillais, peut-être ceux qui ont

Les livres de Raharimanana savent lire le monde et le monde lit en eux. Sans cesse il cherche à réunir des extrêmes apparemment inconciliables. Mais peut-être ne le sont-ils que par l'approche qui en est faite. Son œuvre va sans cesse les dépasser. Comme Abdourahman Waberi, l'auteur djiboutien, qui se méfie des ancrages imposés il aurait pu déclarer :

Au départ, les écrivains africains étaient à l'ère des essences données une fois pour toutes : l'Afrique, la négritude, la race, le Sénégal, le Congo, etc. À présent, on vit à l'ère du soupçon : on n'arrive plus à penser qu'on est exclusivement défini par ces essences. On n'est plus exclusivement sénégalais, mais sénégalais et autre chose...³³

Mais dans le même temps, il ne peut pas exister sans recourir aux textes qui l'ont précédé et qui ont marqué la littérature malgache d'expression française. Jean-Joseph Rabearivelo et Jacques Rabemananjara en particulier seront toujours présents. Chez lui la désappropriation est aussi source de réappropriation.

Raharimanana n'est ni guérisseur, ni gardien de la civilisation, ni maître des écrits, il est écrivain. Impertinent, transgressif, il insiste aussi sur son désir de ne pas couper les liens qui l'unissent aux fondements de l'écriture dans la société malgache. Avec humour, mais comme en aveu masqué, il écrit dans *Ambilobe* :

Je venais de sortir d'un entretien avec le roi des Antakarana, l'ethnie de ma mère – tu connais mon obsession, mon trouble, ma crainte, quand il s'agit d'évoquer tout ça, l'arrière grand-père maternel, maître de l'écrit du royaume, détenteur de l'histoire du clan, tu sais combien j'appréhende et souhaite à la fois rentrer dans cette histoire, interroger cette lignée...³⁴

Peut-être ne peut-on retrouver que ce qui n'a jamais existé ? Et en conciliant des pratiques réputées antagonistes, Raharimanana innove en réinventant la tradition : « La rencontre de l'alphabet et de l'oralité ne sera alors qu'un juste retour à l'essence même de la civilisation. Chant et sens. Rythme et signification. L'homme sachant parler s'est mis à écrire. Il s'agit de réaliser la rencontre qui ne s'est pas faite entre les civilisations du livre et de l'oralité. »³⁵

écrit *L'Éloge de la créolité*, mais il peut concerner tous les auteurs qui revendiquent leur authenticité.

³³ Waberi, Abdourahman A., *Abdourahman A. Waberi ou la transhumance littéraire*, in *Désir d'Afrique*, op. cit., p. 102-103.

³⁴ Raharimanana, *Ambilobe, Nouvelles de Madagascar*, Paris, éditions Magellan & Cie, coll. « Miniatures », 2010, p. 11.

³⁵ Raharimanana, Jean-Luc, *Écritures et imaginaires*, in *Interculturel*, n° 3, op. cit., p. 161.

Mais ce retour est celui de tous les impossibles. Souvent Jean-Luc Raharimanana tente d'expliquer sa démarche par des références à l'histoire, par l'usage qu'il aurait fait des contes malgaches ou par ses conceptions politiques de la colonisation et de la globalisation. Mais ses textes ne correspondent pas tout à fait à ses propos. Son univers est sans cesse en mouvement et tous les apports du passé ou du présent sont une matière active qu'il transforme en ce qui pourra être nommé *hybridations mensongères*³⁶. Quand il décline les différentes pratiques orales de son île, n'est-ce pas pour mieux indiquer ce qui du glissement vital s'opère dans la transmission par la voix, d'une voix qui résonne aussi dans l'écriture quand les frontières entre le réel et l'imaginaire sont floues et que tant l'écriture que l'oralité sont suspectes :

Il [cet imaginaire] est étroitement lié à la réalité. La réalité, quant à elle, ne se conçoit pas selon les limites du visible et du palpable. La magie est bien réelle, car elle influence bel et bien le quotidien des hommes [...] Écrire est ainsi une transcription presque brute de l'homme dans toutes ses dimensions : historique, culturel, spirituel, magique... La notion de beauté ou d'esthétique y est secondaire. C'est à la parole de s'en parer !

La parole mue en *hainteny*, art de la parole [...]

La parole mue en *ohabolana*, proverbe [...]

La parole mue en *sôva* : chant par l'absurde [...]

Mais surtout la parole en *lovan-tsofina*, héritage de l'ouïe, se fragmentant en *tantara* (histoire, mythe, récit), *angano* (conte, légende), *tafasiry*... (récit d'origine), etc.³⁷

Curieuse énumération qui se veut quasi ethnographique, qui définit l'œuvre à partir des différentes formes de l'oral, et qui une fois énoncée se retourne sur elle-même pour désigner ces pratiques comme des mensonges, offrant à l'écriture une vérité soudaine et inattendue : « Mais cette beauté de la parole n'est que mensonge. »³⁸

Jean-Luc Raharimanana évoque peut-être moins les règles et les fondements de ces pratiques orales que le jeu des imaginaires qui se libère et se déploie. C'est un chiasme entre l'écrit et l'oral que Raharimanana dessine, mais un chiasme incertain, en quelque sorte affolé, par la double présence de l'imaginaire et surtout par celle de l'autre. Comment penser ses propres pratiques quand l'altérité destructrice est venue provoquer une rupture définitive, un ébahissement sans retour, mais aussi une captation de cette voix dans un univers de l'errance et du détour, celui

³⁶ Lire à ce propos l'article qui est disponible sur www.latortueverte.com, « Les Hybridations mensongères ».

³⁷ Raharimanana, Jean-Luc, *Écritures et imaginaires*, in *Interculturel*, n° 3, *op. cit.*, p. 156-158.

³⁸ *Ibid.*, p. 158.

dont Édouard Glissant disait « Le Détour n'est pas un refus systématique de *voir*. [...] Nous dirions plutôt qu'il résulte, comme coutume, d'un enchevêtrement de négativités assumées comme telles. »³⁹

Tous les enjeux de la littérature francophone se trouvent ici en présence, mais dans une singularité collective, une perspective décalée, un point de vue inacceptable en tant qu'« inaccepté ». Les nouvelles de *Lucarne*, les projections poétiques de *Rêves sous le Linceul* ou la déstructuration littéraire de *Nour*, 1947, auraient à elles seules justifié cette plongée en textes troublants, cette mise en relief des mots, des images et des chants. Mais par le tissage qu'il réalise, les nœuds qu'il serre en étau, le jeu de reprises et d'intertextualités personnelles, Jean-Luc Raharimanana nous oblige à déplacer les analyses. Il sera indispensable de mettre à la lumière ce grain de cristal irréductible qui fait de sa prose une poétique et de ses textes des genres incontrôlés. Il s'agit bien d'une échappée au sens d'un refus de la barrière, mais d'une échappée où l'incertitude viendra tracer le pas.

³⁹ Glissant, Édouard, *Le Su, l'Incertain*, in *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », [1981] 1997, p. 48.