

Sous la direction de
Jean-Paul BARBICHE

LITTÉRATURE
ET
ORDRE SOCIAL

L'Harmattan

U
LE HAVRE
Université

CHAOS POLITIQUE, CHAOS LITTÉRAIRE. L'EXEMPLE DE JEAN-LUC RAHARIMANANA.

Jean-Christophe DELMEULE
PRAG - Université Lille III- Charles de Gaulle

Introduction

Si comme le propose Jacques Derrida la vérité du tableau est aussi dans le cadre, alors il faut entrer dans l'écriture de Raharimanana par les illustrations des pages de couverture, non pas revendiquées comme telles par l'auteur malgache, mais pour ce qu'elles mettent en scène : le malaise, la tension, la violence toute secrète, comme rituelle, d'un texte paroxystique, à la hauteur du désordre et du chaos politique qui s'est déchaîné depuis quarante ans, en réponse à une autre violence, elle aussi langagière, la violence coloniale. Car la colonisation a son envers du texte. Comme l'écrit Mohammed Dib :

"Jamais les forces qui tendent à aliéner l'être humain ne sont aussi contraignantes qu'en régime colonial."¹

Il n'en est pas moins vrai que ce traumatisme politique et culturel a initialisé un jaillissement des images, dans une organisation fragmentaire qui juxtapose les mots et le récit. Le lancinement de la mémoire subit cette métamorphose essentielle à la littérature. Les faits se reconstituent sous la forme du texte, et dans cette distance se prouvent à la fois l'évidence du réel et sa mutation poétique. Incantatoire, profondément ancrée dans l'oralité et sa répétition lyrique, la langue de Raharimanana lie la dimension mythique aux étrangetés du quotidien. Cet homme assis sur son canapé², cet homme qui dérive, a retrouvé dans les traces du vécu une prétention à la transfiguration. De la décomposition et de la mort naît une nouvelle vie, une nouvelle force paradoxale, dans un chant qui rappelle celui d'Orphée :

"Mourir enfin pour trop avoir voulu rabattre l'horizon et découvrir les dieux. Mourir enfin pour trop avoir broyé la raison contre les illusions[...]

Je viens ô mère, mûr comme le crépuscule lourd des souffrances du jour, je suis l'enfant tanné par le remords et qui prie la clémence de l'oubli. J'ai chanté, chanté."³

Ecrire, ne serait-ce pas procéder à cette conjonction improbable du temps présent et du temps du récit, dans la mesure où les choses vécues sont déjà interprétées, déjà imposées à la lecture, comme pour dire l'écart qui se creuse dans l'action immédiate et jouer de cet écart pour construire ce qui deviendra un livre. Pour Paul Ricoeur :

"L'être au monde selon la narrativité, c'est un être au monde déjà marqué par la pratique langagière afférente à cette pré-compréhension... L'action humaine peut-être sur-signifiée, parce qu'elle est déjà pré-signifiée par toutes les modalités de son articulation symbolique."⁴

1. La naissance du récit

Dans les écrits de Jean-Luc Raharimanana se mêlent l'actualité politique déjà transformée en récit, et le récit déjà ouvert à la mythologie. Ses textes, très courts, très denses, sont autant de poèmes en prose, qui nous parlent de violence et d'injustice. Le colon est cette figure emblématique, mais ambiguë, de l'horreur qui s'affirme comme impossibilité de la conscience, comme dévoilement destructeur de la culture antérieure, de la trace qui se reproduisait, de génération en génération, mais qui tout à coup, investissant la langue de l'autre pour en faire une autre langue, une langue autre, devient, par appropriation, un corpus littéraire. Une question se pose, inévitablement, et qui ne trouvera pas sa réponse immédiate. Quel est le statut de ce récit qui naît de la mort d'une histoire, mais qui la régénère dans un rapport à la différence, à la subversion ?

"Est-on plus fidèle à l'héritage d'une culture en cultivant la différence-à-soi qui constitue l'identité ou bien en s'en tenant à l'identité dans laquelle cette différence se maintient rassemblée ?"⁵

Dans cet écart produit par la colonisation et dans la violence maintenue depuis, se produit un détour de culture tout à fait novateur. C'est dans la langue même du colon que se reconstruit une identité nouvelle, mais héritière. A la limite, le colon ne subsiste que comme récit.

Contrairement à l'affirmation d'une Histoire confisquée, celle des Africains ou des Antillais a survécu à cet épisode colonial, inouï dans sa violence, incohérent dans ses prétentions. Pourtant, la littérature francophone ne rachète pas, elle n'est pas la preuve d'une Rédemption ou d'un nouveau développement de la langue, ici française. Elle est le résultat d'une réalité historique qui s'est achevée pour mieux commencer, elle est la source d'un renouvellement identitaire qui repose sur la perte d'une unité présumée. Amin Maalouf la décrit ainsi :

"L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un "dosage" qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre."⁶

Comment le chaos politique se transforme-t-il en chaos littéraire, comment la réalité subit-elle cette traduction fictionnelle ? Questions fondamentales que l'œuvre de Raharimanana, dans sa brutalité, pose au lecteur . Car il y a dans le texte de *Lucarne* ou de *Rêves sous le Linceul*, un étrange sentiment qui se dégage et qui du réalisme déjà saturé par l'excès fait passer le lecteur dans un tout autre monde imaginaire. Certes, il n'y a pas chez Raharimanana de projet Sadien, ni même de référence explicite à la pensée de Bataille, mais dans le regard porté sur les horreurs d'un drame très largement humain, les corps disloqués, les os brisés ou les ventres violés se dévoile la perception déplacée du sens, quand l'opacité devient inhérente au texte, non pas pour en cacher le secret, mais bien au contraire pour faire sentir ce qui dans la sublimation de la douleur par le récit s'offre comme récit absolu. Il suffit d'écouter la voix de la mère qui répond en écho :

"Je n'ai jamais été qu'une femme violée. Je n'ai jamais été qu'un être banni. Sur ce rivage j'ai échoué car ailleurs on m'avait refoulée. Sur ces sables me suis étendue car je n'ai jamais eu de terre où m'ensevelir" ⁷

Exilé en sa propre patrie, l'être colonisé accède dans son errance à une connaissance eschatologique qui a sans doute fait défaut à celui qui prétendait dominer le monde. Quand René Depestre dans *Hadriana dans tous mes Rêves* oppose la culture chrétienne des Français et les rites vaudous, il ne fait, au travers d'une ironie sérieuse, que rendre à chacun sa part de maîtrise de l'histoire et de son récit dans la langue :

"Pourquoi le zombie - et la zomberie - dans l'imaginaire Haïtien ? Le mythe d'un sous-nègre serait-il propre uniquement au quart monde de mon pays ? A qui et à quoi sert-il de bouc émissaire ? Dans une société à très faible coefficient de droit et de liberté, l'insécurité absolue du zombie vaut-elle, sur le plan mythique, l'extrême détresse de la condition humaine qui caractérise la vie dans ma moitié d'île ?"⁸

2. Récit de la violence, violence du récit

Au cœur du texte se love une violence dont le statut et l'origine ne sauraient être acceptés sans questionnement. A première vue, une littéralité immédiate viendrait rendre compte d'une situation politique et économique invivable. Le texte serait plus proche du compte-rendu, du témoignage que d'une véritable production littéraire. En fait derrière la description se construit un travail esthétique qui questionne, non plus le statut de la violence, mais celui du texte artistique dans sa réappropriation imaginative. La violence devient un matériau scandaleux, parce qu'elle est devenue matériau, mais aussi parce que l'efficacité du texte échappe à la classification. Le texte, comme son auteur, qui parfois écrit aussi dans sa

langue maternelle, exile en la langue un relent de libération et de culpabilité jointes qui efface et qui gomme les tracés de l'interprétation. Dans *Affaire classée* :

"La femme cessa de pleurer et ouvrit le ventre de son enfant mort. Le couteau déchira dans la peau, s'enfonça dans la chair déjà bleue. Le sang ne coula pas. Elle tira les entrailles. Elle coupa. Elle arracha le petit cœur, cisaila les veines. Les poumons se recroquevillèrent dans un chuintement d'air."⁹

Une femme est chargée par un homme de transformer le corps d'enfants morts en poupées porteuses de drogue. Métaphore de l'embaumement et de la partition sexuelle, cette nouvelle aurait pu être acceptable. L'homme *civilisé*, n'assiste pas à l'opération, à la chirurgie proprement féminine. Il est du côté du délire. Des mots qui s'échappent quand il est saoul et qui le conduiront à avouer. La femme, elle, n'avoue pas. Elle est du côté de la folie silencieuse, quand la douleur est telle que le langage n'est plus accessible. Car c'est son propre enfant qu'elle découpe et change en passeur. Là aussi l'allusion voilée au Styx aurait donné au texte une dimension supportable. Elle l'aurait en quelque sorte ramené à un point d'ancrage qui rend toute atrocité possible, lisible. Mais, dans sa capacité à donner un statut artistique aux drames qu'il a vécus, Raharimanana est du côté de l'illisible. Cette femme attachée, violée, met au monde un enfant mort né. Elle ne veut pas le laisser quitter son ventre. Et celui-là même qui l'"*a engrossée*" fera sortir de force ce corps déjà attribué à une autre fonction. L'homme s'enfonce dans l'horreur. La femme devient *rapace*, en *poupée de pierre*, *sculpture d'argent*. Mais la véritable portée de ce texte tient à la privation de parole, à la nécessité de l'oubli traumatique :

"L'enfant était une petite fille, les cheveux lisses, la peau presque blanche, fleur des îles, métisse des tropiques. La femme bloqua toute sa conscience et oubli^a que c'était son enfant"¹⁰

Quelle femme pourrait oublier qu'elle en est train de vider le corps de son enfant et de le momifier ? Et que serait cet oubli qui n'est pas effacement mais enfouissement ? Il faut évoquer Julia Kristeva lorsqu'elle interroge la peinture d'Holbein et la mélancolie :

"Peut-on encore peindre lorsque les liens se brisent qui nous attachaient au corps et au sens ? peut-on encore peindre lorsque le *désir* qui est un *lien* s'effondre ? Peut-on encore peindre lorsqu'on s'identifie non pas avec le désir mais avec la *scission* qui est la vérité de la vie psychique humaine, scission que la mort représente pour l'imaginaire..."¹¹

Il suffit de remplacer peindre par écrire, ou plus simplement par dire. Ce n'est pas le minimalisme d'Holbein qui est en jeu, ni le réflexe mélancolique, mais la transcription dans l'écriture de ce qui est au-delà du parler, dans son rapport à la Mort qui se démultiplie au fil des situations évoquées.

"Nous n'avons qu'une ressource avec la mort, faire de l'art avant elle" écrivait René Char.

Deux autres textes au moins doivent être cités dans cette approche du récit de la violence. Le premier, *L'Enfant Riche* est tiré de *Lucarne*. Le second, qui s'intitule justement *Fahavalo* (terme qui signifie ennemi, et qui était utilisé par les colons français pour désigner les insurgés malgaches entre 1896 et 1948) est, tout entier, enfermé dans cette phrase qui explique la folie de celui qui voudrait mais ne peut pas parler :

"Ami, (tu) dis que si le silence, parfois, apaise l'âme, la langue, par nature, déteste qu'il pèse sur elle"¹²

L'Enfant Riche, qui débute par ses mots, "*Souffrir, qu'est-ce*", décrit l'histoire d'un enfant qui échange une bouteille de Coca vide contre cent francs malgaches (15 centimes). Le commerçant chinois qui lui donne l'argent n'accepte la présence de l'enfant qu'à condition qu'il vienne seul. "Un par un, bien sage, bien sale, bien seul !" (p 17). Cette somme est le prix de la survie , "La tombe n'est pas encore pour aujourd'hui"(p19). Enthousiasmé par des danseurs et des chanteurs (un groupe de *mpihira gasy*), il leur jette sa pièce, puis regrette. Bousculé, il tombe et la récupère. Mais il a attiré l'attention sur lui. On le frappe. Pour ne pas être dépossédé, il avale la pièce de monnaie, qui désormais lui brûle l'estomac. Alors même qu'il a de l'argent il n'en a jamais été aussi dépossédé. Il pourra mourir, le ventre vide, nourri de cette seule pièce, absurde, qu'il peut sentir en lui.

"Il est maintenant un mendiant en bonne et due forme, avec en plus 100 fmg dans le ventre ! De l'argent qui fait corps avec lui ! La vie en personne est dans ses entrailles et nul ne pourra la lui reprendre, pas même le président de la République"¹³

La métaphore pourrait aider, le recours à la parabole aussi. Mais il ne s'agit pas ici de contes moraux. Rien d'autre que la fulgurance de la douleur transformée en défi, et le défi en histoire. Ici le texte n'est pas édifiant. Il place le lecteur devant cet absurde scandale de la pauvreté et de la misère. Une misère qui n'est pas un simple manque, une envie dans le regard de l'enfant qui voit les automobiles et les "chiens des gens riches". Elle est le ressort même de la férocité, pour autant que la férocité est une forme de

style, dépouillée dans ses excès, excessive dans ses manques. Elle est le centre d'une dépression sémantique, d'un refus de l'effet spéculaire. Elle marque la géographie d'un déracinement, où aucun des acteurs n'est à sa place, mais où la place de chacun n'a pas la même valeur. Il y a ici une écriture du désastre qui rejoint les propos de Blanchot :

"La mort de l'Autre : une double mort, car l'Autre est déjà la mort et pèse sur moi comme l'obsession de la mort"¹⁴

Dans *Fahavalo* il est question d'un homme qui se tait, qui devient le silence dans son obstination à ne pas avouer. Alors que les conquérants recherchent les opposants, qu'ils alignent, les hommes et les femmes, qu'ils fusillent, les villageois, dans une arithmétique de la répression. Cet homme sait. Il est le dépositaire d'un savoir indicible qui va le pousser à la folie. Quand les chiens des colons dévoreront les cadavres des colonisés, la tension que vit cet homme se déchaîne en cri inarticulé. L'inarticulé est le produit d'un impossible choix. La démarche colonisatrice refuse à l'autre toute solution et toute existence. Il s'agit d'une négation absolue qui le conduit à se détruire. S'il ne s'agissait que d'être soumis, il resterait encore un espace de la révolte. Mais le seul espace offert est ici celui de la folie. Force est de constater la puissance d'un retour, le trajet d'un détour, pour ces écrivains qui transforment le récit de la violence subie en violence du récit et qui traduisent dans la conjugaison de l'ordre et du désordre, la confusion entre les termes et les mots. L'ordre politique est aussi désordre. Le désordre des mots est aussi un ordre. La structure des textes, la force des images, l'élargissement du langage hors frontière, rendent à l'histoire des peuples colonisés une dimension qu'elle n'avait jamais véritablement perdue, mais bouleversent aussi les hiérarchies du langage :

"Je te livre mon amour cette histoire. A lire l'âme sans haine. Non pour nous lamenter et nous pencher éternellement sur nos malheurs, mais pour ne pas oublier ce qui hier nous a façonnés, faits comme nous le sommes aujourd'hui."¹⁵

3. Les figures de l'abîme

Le chaos politique qu'a connu et connaît encore Madagascar¹⁶, a profondément marqué Jean-Luc Raharimanana. Mais il ne s'agit pas ici de retracer l'histoire de Madagascar, pas plus que de construire une sociologie de la littérature. L'œuvre de Raharimanana n'est pas le produit du désordre. Elle en est la traduction dans l'imaginaire, traduction d'autant plus forte que l'ordre politique impose une obligation de silence. Le déni d'existence est double. D'un côté les Malgaches ne peuvent vivre au quotidien, de l'autre le récit de cette difficulté leur est refusé. A

l'impossibilité matérielle s'ajoute un interdit du mot, du cri, qui dès lors se retourne vers l'intérieur de la pensée et se transforme en fantasmes et en images obsessionnelles :

"Mon amour,

Te raconterai-je un jour l'histoire de ces enfants
qui du haut de la falaise s'élançaient pour franchir
l'horizon ?

Te raconterai-je leurs corps qui s'écrasaient
contre les récifs et qui se déchiraient en sang sur
les vagues tranchantes ?

Te raconterai-je leurs yeux si brillants qu'ils
Brûlaient leurs âmes ?

J'ai vu mon amour ces enfants insensés qui
retrouvaient dans leurs chutes les figures
de l'abîme. Ils disparaissaient dans l'eau et plus rien
ne semblait rappeler leurs souvenirs.

Aujourd'hui mon amour, sur ce rivage dévasté
par l'ouragan, envahi par les eaux, je songe à ce
que l'on avait perdu ; l'espérance, toute
l'espérance de la terre."¹⁷

Cette écriture de la perte, du traumatisme, dépasse la seule référence malgache. L'auteur lui-même, dans *Rêves sous le Linceul*, assis sur son canapé, voit les images qu'il connaît se produire, se reproduire, dans d'autres lieux que le sien. L'exemple malgache ne prend véritablement sa dimension qu'au regard des autres pays où se déroule la même réalité qui en devient universelle. Le premier texte de *Rêves sous le Linceul* s'intitule *Dérives* et il est précédé de la mention : *Rwanda et dépendances...* Que seraient ces dépendances sinon la conjonction de la subordination, l'évocation des espaces que la violence et le chaos rassemblent et le besoin impérieux de cette violence qui ressemble à une drogue. Quand Raharimanana écrit :

"Je te raconte l'histoire d'un génocide. La pluie
charriait tout le sang qui coulait des cous coupés.

Je brandissais des mains sanglantes, arrachées. Il
y en avait tant...

Pleurer.

Je dis. *Ce type, il en rajoute...*"¹⁸

Il ne fait que préciser ce qui dans l'écriture se reproduit mais en même temps se met à distance, dans un double mouvement qui sépare l'écrivain

du réel mais qui dans la transposition littéraire se construit comme spectacle de la cruauté et de l'horreur. Ecriture de la répétition incantatoire, écriture traversée par la figure de l'oxymore. Car la recherche désespérée de la douceur est contrariée par la violence de la réalité. Pourtant douceur et violence s'entrelacent pour donner à la présence du corps une portée mythique. L'érotisme, chez Raharimanana est toujours violent. Dans *Sorcière*, de "jeunes riches" (on méritait la grandeur de nos pères, leur ruse, leur habileté.) organisent une scène de voyeurisme. Ils ont attaché un homme qui s'est prêté à leurs jeux et attiré une jeune femme qui accepte de céder à leurs désirs. Mais ils vont la torturer et blesser à mort l'homme qui était censé les regarder. L'échange inégal se transforme en cauchemar. La jeune femme, qui réussira à fuir, sera finalement achevée par la foule qui reprend le cri de *Sorcière* jeté par l'un des violeurs. Car la foule ne veut pas se reconnaître en elle. Toute aide est devenue impossible à ceux qui refusent au regard sa puissance réflexive. Les puissants ont profité de la misère et de la naïveté des misérables.

"On était des salauds, des salauds mais on est les 'fils des puissants' "19

Ce texte, visiblement sadique, au sens premier du mot, pourrait être lu comme une expression de la colère et de la révolte à l'encontre de ceux que la richesse protège. Il pourrait être une mise en oeuvre symbolique de l'injustice. Mais il est bien plus. Il est la mise en scène d'un sacrifice qui conduit, malgré tout, à la possibilité de la jouissance, d'une jouissance désespérée qui se nourrit de la cruauté.

Les textes de Raharimanana ne sont pas uniquement des dénonciations. Ils affrontent l'ambiguïté de la douleur. Raharimanana retrouve ici la conception de Bataille :

"L'art, sans doute, n'est nullement tenu à la représentation de l'horreur, mais son mouvement le met sans mal à la hauteur du pire et, réciproquement la peinture de l'horreur en révèle l'ouverture à tout le possible. C'est pourquoi nous devons nous attarder à l'accent qu'il atteint dans le voisinage de la mort.

S'il ne nous convie pas, cruel, à mourir dans le ravissement, du moins a-t-il la vertu de vouer un moment de notre bonheur à l'égalité avec la mort."²⁰

Cette vision sacrificielle qui dans la déchéance et la mort conduit à l'extase, Raharimanana la met précisément en scène.

"C'est une caresse appelée extase que j'ai prodiguée pour ton corps...
...on nous entrelace sur les pavés humides, on nous lance à tout hasard parmi les légumes pourris des bords de trottoirs."²¹

Conclusion

Le chaos politique, lorsqu'il est pensé par l'écrivain, n'est que le reflet d'un autre chaos. "Chez Dieu n'est que sable, sel et tempête. Chez Dieu n'est que cécité et surdité."²²

Il n'enferme pas définitivement l'écrivain dans une prison intellectuelle. Bien au contraire, il lui permet d'inventer une forme littéraire qui renoue avec la perte tragique et qui met en scène le chaos des images et de la poésie. Il ne s'agit pas de se féliciter de la violence et de l'horreur, mais d'en mesurer la portée ontologique, de comprendre que dans sa relation à la réalité, la littérature retrouve la langue de Dyonisos et de ses ménades. Le désordre s'impose comme dérèglement des sens, comme folie hallucinatoire. "Et les mouches. Les mouches, les mouches qui fouillent dans la coupe de la tête."²³

Dans un quête désespérée Jean-Luc Raharimanana fait alterner le sentiment de la protection ("on se sent bien ici") et celui de l'horreur.

"Une femme nue - négresse tailladée sur mille injures, sur mille insultes... A violer. A violer le long de ma tombe. De mon canapé. En différé. Dommage. A différer dans mes rêves."²⁴

Devant la force des événements les repères spatiaux et temporels se brouillent, pour produire cette confusion qui malgré tout n'est pas un échec. Le chaos littéraire prend forme, et même si l'auteur "coule en désespérance"²⁵, il parvient à écrire. L'écriture est peut-être cet espace tout à la fois vide et plein entre la pensée éclatée et la réalité sans pensée.

NOTES

1. DIB, Mohammed, *Un Été africain*, (1959), Seuil, 1998, p II.
2. *Canapé* est le titre du premier texte de *Rêves sous le Linceul*, J-L Raharimanana, Ed Le Serpent à Plumes. 1998.
3. RAHARIMANANA, Jean-Luc, *Comme un Abîme éternel*, *Rêves sous le linceul*, Le Serpent à Plumes, 1998, p43.
4. RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Seuil, 1983, p 123.
5. DERRIDA, Jacques, cité par Hachem Foda, *En Compagnie*, idiomes nationalités déconstructions, Toubkal, 1998, p15.
6. MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Grasset, 1998, p10.
7. RAHARIMANANA, Jean-Luc, *Rêves sous le Linceul*, Le Serpent à Plumes, 1998, p 38.
8. DEPESTRE, René, *Hadriana dans tous mes rêves*, Gallimard, 1988, p132.
9. RAHARIMANANA, Jean-Luc, *Affaire classée*, Lucarne, Le Serpent à Plumes, 1996, p 114.
10. Op cit, p 112.
11. KRISTEVA, Julia, *Soleil noir*, Folio, p148.
12. RAHARIMANANA, Jean-Luc, *Rêves sous le Linceul*, op cit, p 75.
13. RAHARIMANANA, Jean-Luc, *Lucarne*, op cit, p27.
14. BLANCHOT, Maurice, *l'Écriture du Désastre*, Gallimard, 1980, p 36.
15. RAHARIMANANA, Jean-Luc, *Rêves sous le Linceul*, op cit, p74.
16. A titre d'exemple il faut rappeler que la répression de l'insurrection malgache de 1947 par les autorités françaises a fait plus 80 000 victimes, qu'en 1986 et 1987 la famine a causé la mort de 40 000 personnes.
17. RAHARIMANANA, Jean-Luc, *Rêves sous le linceul*, pp 41-42.
18. Ibid, p 126.
19. Ibid, p 69.
20. BATAILLE, Georges, *l'Art, exercice de cruauté*, Œuvres complètes, articles I, 1944-1949, Tome XI, Gallimard, 1988, p 486.
21. RAHARIMANANA, Jean-Luc, *par la nuit...*, Lucarne, p 9.32.
22. RAHARIMANANA, Jean-Luc, *Rien-que-tête*, *Rêves sous le linceul*, p 132
23. RAHARIMANANA, Jean-Luc, *Le Canapé*, *Rêves sous le linceul*, p 15.
24. Ibid, p 16.
25. *Ibid*, p 26.