

# LES ÉTUDES LITTÉRAIRES FRANCOPHONES : ÉTAT DES LIEUX



Textes réunis par  
Lieven D'HULST  
Jean-Marc MOURA

TRAVAUX  
&  
RECHERCHES

# TROIS LITTÉRATURES DE L'OCÉAN INDIEN LES VIOLENCES POÉTIQUES D'ANANDA DEVI, D'ABDOURAHMAN WABERI ET DE JEAN-LUC RAHARIMANANA

Jean-Christophe DELMEULE  
*Université Charles-de-Gaulle – Lille 3*

## L'océan Indien

Entre la géographie et l'esthétique s'ouvre une faille qui est peut-être celle de l'écriture mais d'une écriture qui ne trouve pas immédiatement en elle sa justification. Car si l'océan Indien s'étend sur 75 millions de kilomètres carrés, la littérature qui prend son nom n'en recouvre souvent qu'une infime partie, ou plutôt s'énonce en s'émancipant de l'espace pour mieux s'inscrire dans une histoire et une économie particulières : celles de la colonisation. Les trois chapitres consacrés à l'océan Indien par Michel Hausser et Martine Mathieu dans leur ouvrage sur les littératures francophones<sup>1</sup> ne portent que sur Madagascar, La Réunion et l'Île Maurice. Sans doute faut-il y lire l'héritage des relations à la France. Mais plus qu'une critique de la vision parcellaire qui intègre tout autant qu'elle rejette, faut-il mettre en valeur les grandes lignes de force que partagent les auteurs de la région, s'autoriser à élargir le champ en incluant Djibouti, penser à un autre projet qui décalerait la vision vers l'Est, et surtout constater que les définitions de la littérature francophone trouvent ici leurs limites et leur écho. Mais un écho dynamique qui contraint à s'intéresser à des auteurs bien plus qu'à des régions, alors même qu'il est impossible de lire leurs ouvrages et d'étudier leurs livres sans les ancrer dans des lieux précis, souvent terres devenues lointaines pour ces exilés de la parole. Pour citer Waberi et son goût pour les constructions référentielles :

---

<sup>1</sup> Michel Hausser, Martine Mathieu, *Littératures francophones, Tome III, Afrique noire océan Indien*, Belin sup., Paris, 1998.

Le poète Séféris disait : La première chose que Dieu a créée, c'est le voyage<sup>2</sup>.

Écrivains pour qui la question du territoire est aussi celle de la langue ou des langues, quand elles sont pensées à partir de la complexité, de l'hétérogénéité et de la relation, pour reprendre les qualités définies par Deleuze et Guattari, mais aussi et surtout par les mouvements d'aller et de retour qui caractérisent la vie et l'œuvre des auteurs et qui donnent à leur écriture ces modulations de la voix, ces rythmes incantatoires et violents, ces perspectives de la perte et de la douleur :

IL A SI LONGTEMPS DÉJÀ  
 et la mer a multiplié parole d'exil  
 et les oiseaux-soleils partis pour d'autres cieux  
 ne sont pas revenus  
 sinon la colombe de sang sacrifiée en ton nom  
 feu et flamme  
 passion  
 ton nom est cri de sang  
 les récifs du large lancent l'appel ralliement  
 lumière fondue miel à l'ouest  
 flèche flamboyant dans la ligne de mémoire...  
 marée basse marée haute  
 l'errance éparpille sa prière  
 et les yeux crayonnent les confins des horizons  
 le sel remords dans le sourire cicatrisé blessure  
 marée haute marée basse  
 le pas suit le sillon  
 le sillon suit le vent  
 le vent suit le pas  
 et la mer a déphrasé mots d'exil  
 ton nom écrit passion violence<sup>3</sup>.

Ici, plus qu'ailleurs, au lieu où les religions se confondent, où les populations se confrontent, et où l'histoire se concentre, se retrouvent les multiplicités d'un métissage qui évoque le *Tout-Monde* d'Edouard Glissant. Ici plus qu'ailleurs se dévoile la disparition de l'origine et de la racine. A la question qui lui est posée par Boniface Mongo-Mboussa Jean-Luc Raharimanana donne une réponse qui réfute le mythe de la splendeur originelle :

Comment ce livre (*Nour, 1947*) a-t-il été reçu par les Malgaches ?

JLR : Par un grand silence. Dès qu'on parle de mes livres, dès qu'il y a débat, on discute de tout, sauf de mes livres. Très souvent les questions tournent autour de la malgachéité. On est arrivé sur cette île, on a inventé une

2 Abdourahman A. Waberi, *Balbalá*, Folio Gallimard (1<sup>e</sup> édition, Le Serpent à Plumes, 1997), Paris, 2002, p. 104.

3 Vinod Rughoonundun, *Voces africanas Voix africaines, Poésie d'expression française (1950-2000)*, Éditorial Verbum, Madrid, 2000, pp. 188-190.

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, ce mot signifie esclave<sup>4</sup>.

Rhizome, sûrement, mais qui s'inscrit dans la langue française, y compris dans ces élans créoles ou ces mises en reflets malgaches. Quand le lointain se détache et dérive pour mieux consacrer la relation à ce centre devenu périphérie. Quand pour Waberi le français est aussi la langue de Mohamed Dib. Mais l'écriture, qui ici interroge l'authenticité et le lieu de la référence, se creuse et se nourrit du fragment. La colère et la violence sont des ondes de choc qui traversent un espace sans cesse renouvelé. Les genres littéraires eux-mêmes y perdent leur frontière, et le « roman » que Raharimanana ou Ananda Devi poursuivent se construit dans son propre effacement. C'est que le passé est aussi le présent des livres mais que ce présent est lui-même un passé. Dont Rabearivelo ou Rabemananjara ont initié la trace. Tout comme Maunick ou bien d'autres, fussent-ils Césaire ou Senghor. Et chez Waberi la présence des auteurs du passé qui sont convoqués ne se limite pas aux écrivains Africains :

On me jette à la figure que j'ai lu *La Femme Mystifiée* de Betty Friedman et *Femmes d'Alger dans leur appartement* de l'Algérienne Assia Djebar, que j'ai eu vent d'Angela Davis, de la Beauvoir ou d'Angela Carter<sup>5</sup>.

Et de citer dans ses livres Shakespeare et Nizan, Rimbaud, Beckett...

La force de la littérature française de l'océan Indien tient sans doute à cette présence sans cesse renouvelée et différée de tous les indices du passé, de tous les poids de l'histoire, de toutes les contradictions d'une politique éditoriale qui s'épanouit dans la parole de la diaspora : *Serpent à plumes*, *Continents noirs*, ou recueils disséminés en Italie ou en Espagne. Que l'on songe au dernier numéro d'*Interculturel*, publié sous la direction d'Andréa Cali à Lecce, dans lequel Raharimanana écrit des textes parallèles, écrits en Français et en Malgache ou de *Voix africaines, poésie d'expression française (1950-2000)* édité à Madrid par Landry-Wilfrid Miampika :

Depuis ses origines, la poésie africaine écrite se présente comme une transfiguration révélatrice des angoisses historiques de ce continent. Hantée par les assauts historiques qui ont perverti les profondes structures de l'Afrique, elle est un exercice cathartique qui dévoile les dessous d'une traversée où hommes et femmes ont été soumis quatre siècles durant à un assujettissement et une chosification implacables<sup>6</sup>.

4 Jean-Luc Raharimanana, entretien avec Boniface Mongo-Mboussa, *Les revers de notre civilisation*, *Africultures*, n° 43, décembre 2001, disponible sur le site [www.africultures.com](http://www.africultures.com).

5 Abdouramhan A. Waberi, propos cités par Guillaume Cingal, *Exil, écriture et fragmentation dans les premiers textes de Jean-Luc Raharimanana et d'Abdourahman A. Waberi*, *Mots pluriels*, n° 17, avril 2001, disponible sur le site [www.arts.edu.au/MotsPluriels](http://www.arts.edu.au/MotsPluriels).

6 Landry-Wilfrid Miampika, *Préface. Afrique à plusieurs voix : chants et échos*, dans *Vocas africanas, Voix africaines*, Éditorial Verbum, Madrid, 2000, p. 16.

Mais quand l'Afrique est une île ou le verrou d'un continent, la poésie naît de l'impossible retour et son engagement prend sa vie de n'être pas politique au sens propre, d'appartenir à une terre imaginaire qui fait résonner les vérités ontologiques, les blessures faites à l'homme, bien au-delà des contextes qui les nourrissent. Ici l'Afrique et l'océan Indien deviennent les topoï de l'infini et dans *Rwanda et dépendances*, qui introduit *Rêves sous le Linceul* de Raharimanana, s'inversent les linéarités de la pensée quand elle croit naïvement que la réalité précède la fiction et qu'un écrivain est d'abord un passeur de réel. Ne s'agirait-il pas exactement du processus de négation de la réalité quand elle n'est que le matériau qu'une obsession créatrice s'approprie pour lui donner forme ? Dans ces œuvres choisies, la folie des écrivains, leur expression venue d'un lieu où la parole est normalement confisquée, échappe à toute mimésis pour dérégler les effets de reconnaissance.

C'est bien dans ce qui obsède l'écriture de Waberi, de Devi ou de Raharimanana, dans les irruptions du créole (le premier roman du Mauricien Amal Sewtohul comporte trois chapitres écrits en créole) ou les mises en scène du sacré chez Rakotoson que s'énonce une vérité défiée, un trouble qui efface les contours et provoque la violence de la pensée et l'irruption de la poésie. Toutes les affirmations se dérobent, y compris et surtout celles que les auteurs veulent faire leur(re)s. Le recours récurrent aux proverbes et le détournement subi par ceux-ci est un procédé transgressif qu'ils utilisent (consciemment ou non) très souvent :

Il (mon aîné) me fit promettre de ne rien dire à nos parents, me mit un caillou sous la langue  
 – Si tu ouvres la bouche, ce caillou roulera dans ta gorge et deviendra un énorme rocher poussant dans ton ventre<sup>7</sup> –.

Il s'agit ici d'une écriture de la dépossession quand la dépossession est à l'œuvre et qu'elle donne aux textes un mouvement affolé et illégitime, qu'elle clame, au cœur même de la tradition et du sacré, le besoin de liberté. Il faudra montrer le heurt qui n'est pas celui de l'intériorité et de l'extériorité, ni celui de la tradition et de la modernité, encore moins celui de l'écriture et de l'oralité, mais du chant renouvelé de l'errance. Orphée, ici, n'est que l'avatar d'une pensée en incise. Chez Waberi, elle pourrait s'intituler et être revendiquée comme telle. Ailleurs elle est l'écho d'une parole ébruitée par le vent. Les résonances sont les filles de la voix et des parois qui l'épanchent. Elles rappellent que la littérature est frappée de nullité et que les lieux qui semblaient les plus propices à nourrir de leur réalité l'imaginaire des écrivains ne sont que des lieux où l'impuissance de la littérature s'affirme avec plus d'ambiguïté et de paradoxe que d'autres :

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

<sup>7</sup> Jean-luc Raharimanana, *Anja*, in : *Une enfance outremer*, textes réunis par Leïla Sebbar, Éditions du Seuil, 2001, p. 182.

seulement illégitime, mais nulle, et cette nullité constitue peut-être une force extraordinaire, merveilleuse, à la condition d'être isolée à l'état pur<sup>8</sup>.

Quand l'espace est ouvert alors que la pensée a besoin de s'accrocher aux illusions de la linéarité. Quand l'espace se referme et que l'écriture s'ouvre au vide. Dans leurs unités et leurs diversités, les littératures de l'océan Indien qui sont abordées ici sont bien celles du défi et de l'arrachement. Elles n'ont sans doute à offrir que l'instabilité et le doute alors même qu'en tant que francophones, elles auraient dû circonscrire leur parole.

### Ananda Devi : la révolte du moi

Le dernier roman d'Ananda Devi *Soupir* (Gallimard, 2002) aurait pu se révéler très différent des autres. La voix subit ici une double transformation, une double mutation, qui chez l'auteur Mauricienne prend un sens particulier (de la parole féminine à la parole masculine, de l'écho intime à la narration extériorisée). Jusqu'ici elle était un cri intérieur de révolte contre les traditions, le mensonge silencieux qui permettait à un homme de violer une jeune-enfant pour l'épouser ensuite, la haine quotidienne ou l'exclusion de cette fille infirme au feu dévastateur :

J'ai écouté ma naissance dans la cruauté. J'ai contemplé l'arme blanche qui me pénétrait, la lame de solitude qui s'insinuait, presque avec douceur, dans ma chair. Elle s'étalait tentaculaire vers toutes mes zones d'ombre et de lumière, vers les recoins où mon esprit tentait de se réfugier, vers les parties de mon corps que des mains d'homme avaient constellées de marques bleues. Elle chassait l'attente de la souffrance.

La souffrance était là.

C'est ainsi que je suis née un jour de violence et de cendres<sup>9</sup>.

Dans *Moi l'Interdite*, la narratrice était une jeune fille rejetée à cause de son bec-de-lièvre, abandonnée :

Ils me laissaient dans ce four à chaux Quand il fallait me disparaître. Il y avait une cheminée de pierre qui montait si haut, si haut que mon regard ne parvenait pas à atteindre le jour<sup>10</sup>.

Les seuls êtres vivants qui l'approchent sont ces insectes étranges qui partagent avec elle l'obscurité du four.

Dans *Soupir* au contraire, il ne s'agit plus de cet écho intérieurisé d'une pensée qui s'exile dans la solitude la plus extrême, mais du récit d'une migration collective, décrite cette fois-ci par un homme. Le « je » de Patrice l'éclairé et le parcours de ces migrants de la misère auraient pu traduire une ouverture sur la lumière. Mais il n'en est rien. Au contraire, à l'enfermement

8 Maurice Blanchot, *La littérature et le droit à la mort*, dans *La Part du Feu*, Gallimard, Paris, 1949, p. 294.

9 Ananda Devi, *Pagli*, Gallimard, Paris, 2001, p. 54.

10 Ananda Devi, *Moi l'interdite*, Éditions Dapper, Paris, 2000, p. 33.

définitif du personnage féminin chez Ananda Devi succède l'exil désespéré de ces êtres qui suivent le délire de Ferblanc, qui a perdu sa couleur pour devenir translucide. A Soupir, il n'y a que des fantômes, des lapins cruels qui seront exterminés par les nouveaux habitants et le chant d'une folle qui doit libérer les esclaves enchaînés. A Soupir, il y a Noella, femme tronçonneuse qui observe le monde et concentre sa haine dans son regard, Louis Bienvenue qui s'est enfui pour éviter la colère de Corinne, et bien d'autres égarés sous la coupure et la morsure du vent. Chez Devi, les intouchables sont toujours présents. Ils ne sont que les particules d'un exode toujours plus cruel :

Mais je rêvais surtout de la folle. Je me suis rappelé qu'elle chantait tout le temps. Parfois c'étaient des chansons dans des langues inconnues dont personne ne se souvenait, car nous étions une race sans mémoire. Elle parlait d'aïeux venus ici sur l'île Rodrigues pour fuir l'esclavage, et elle disait que nous étions un peuple libre. On ne se rappelait rien, rien du tout. Se moquait-elle ? D'ailleurs, qui avait la nostalgie de tels souvenirs [...] ? Nous, nous étions des gens du présent, puisque nous ne savions rien du passé et que nous n'avions pas de futur<sup>11</sup>.

Si Rodrigues est l'île de l'île Maurice, Soupir est l'île de Rodrigues. Et les déportés du récit sont entrés dans la folie insulaire. Là où rien d'autre ne pousse que leur désespoir. Ils peuvent arracher les dernières plantes avec leurs dents, crier leur errance, ou comme Royal Palm, fruit d'un viol commis par un touriste, entrer dans le cœur de la terre :

La caverne est sa bouche. Une fois entré, Royal Palm se sent tout petit, mais protégé. Elle ne l'expulsera pas dans les déchets et la pourriture des hommes. Elle ne le laissera pas seul, à se débattre avec le lieu blanc de sa mémoire. Elle se chargera de se souvenir pour lui, et de tout, de chaque instant, de chaque geste, de chaque rencontre, de chaque pensée, de chaque sensation. Elle parlera du passé et de l'avenir et il n'y aura plus en lui l'incertitude du non-né, du ver de terre usurpant, le temps d'une vie, une apparence humaine<sup>12</sup>.

Combien ce désir d'enfouissement, ce sentiment d'être un insecte, un innommable ou un infanticide est continu dans l'œuvre de Devi : combien il déclenche cette violence poétique de la déchirure et du désastre. La misère économique, les frustrations sexuelles et amoureuses ou les coups reçus par Pitié, jeune prostituée violée, ne sont que les figures d'une errance définitive, une violence initiale que les masques de la religion ou des traditions ne peuvent recouvrir. Folie existentielle de l'île. Déchaînement sensuel des mots quand un auteur initie une impudeur revendiquée et débridée en générosité :

Cette histoire couleur d'eau croupie n'a peut-être aucune réalité. Laissez là s'écouler à travers la bonde de l'oubli. N'essayez pas de la saisir. Elle parle de rêves déçus, et aurait un bruit de déchirure si l'on pouvait entendre le bruit secret des cœurs.

11 Ananda Devi, *Soupir*, Gallimard, Paris, 2002, p. 18.

12 *Ibid.*, p. 224.

Ne prenez pas mal ce songe d'épines que je vous offre. Je suis celle dont on a chiffonné la voix et marqué le visage des griffures du regret. Je suis comme l'île qui chante sa propre mort. Cette violence n'est pas celle que l'on voit en soulevant un rideau : c'est celle d'une chair mise à nu<sup>13</sup>.

Sans doute faut-il prendre aux mots l'écriture d'Ananda Devi et découvrir avec ses livres que le dévoilement le plus excessif ne fait que recouvrir le sens profond des textes, que la littérature ici ne peut exister que dans la résistance, et que la véritable monstruosité échappe à toutes les autres dans une sauvagerie que seule l'affirmation peut justifier. Ainsi, quand soudain les hommes de Soupir décident de tuer Noella :

Mais je me souviens aussi des mots vomis de l'ivresse mauvaise des hommes.  
 qui la grouillent aspirent son sang et sa morve la griffent la caressent la dépucellent d'obscénités, la salivent du jus de notre méchanceté d'hommes tracent son parcours de limace dans la terre entièrement amortie par la brutalité dégoûtée de nos ventres fain pure du cri et du silence sur la moitié absente de son corps sur le grand vide là où là où.

Où l'écriture devient balbutiement, oubli de la ponctuation, détournement de la transitivité, pour mieux énoncer à nouveau ce désir d'amour qui bouleverse l'œuvre de Devi. Ce passage est suivi d'un long extrait en créole, comme si l'excès de violence devait se répéter en langue de l'oral, comme si la langue avait forcé une femme à déchaîner ses propos et à poser la question de l'origine de l'obscénité.

Ananda Devi délivre en sa colère le récit des corps mutilés et des esprits relégués. Quand la folie n'est que le refus de la beauté et de l'amour. Ainsi *Pagli*, définitivement condamnée parce qu'elle se donne à Zil et qu'elle trahit sa famille :

Pagli. Deux syllabes qui se collent à moi. Deux ailes huilées de martins qui m'enveloppent. Deux moi dissociées, l'une donnée à l'amour, l'autre nourrissant sa rage. Je passe de l'une à l'autre, voltige sans filet, culbute sur mes pierres veinées de sang et me perds totalement dans mon propre corps démembré. Pagli. C'est moi<sup>14</sup>.

Étrange nom que celui de Zil, marin aux odeurs de l'absence et du voyage, dont le corps vient recueillir le désir de totalité de Pagli, mais aussi ponctuer sa condamnation. L'écriture est ici vécue comme la folie absolue, le don le plus intègre et le plus dangereux. La colère des mots est surtout celle du moi, quand ce moi est dénié, et que l'impudeur des phrases est la seule vérité du souffle :

Non, aucune solidarité avec qui que ce soit – père mère tantes cousines. Et cousin. Oui, il était là. Vêtu de blanc, un peu plus grassouillet qu'avant, fier de son importance. Musique, chants, prières. Sauf en moi où le plomb, lentement, se figeait en une nappe froide et lisse au toucher.

13 Ananda Devi, *Moi l'Interdite*, op. cit., p. 7.

14 Ananda Devi, *Pagli*, Gallimard, Paris, 2001, p. 31.



Je l'ai laissé me solidifier des orteils jusqu'au sommet de la tête. Derrière le voile rouge à moitié transparent, je regardais le monde comme à travers une buée de sang, et c'était bien ainsi, car je n'avais plus rien d'humain. J'étais un monstre qui attendait de se repaître de l'homme à ses côtés. Je sentais mes incisives qui s'enfonçaient dans sa chair et l'envie de ce goût cru m'a envahie. M'enivrer de l'amertume de son existence, de sa présence, de sa naissance sur une terre qui s'effritait pour ne pas voir ses vérités intérieures ni la gangrène qui s'était emparée d'elle. Il fallait cette épaisse couche de peinture- de poudre, de khôl, de rouge à lèvres, de parfum – ou alors ne voir le monde qu'à travers la barrière d'un voile rouge pour en supporter la vision<sup>15</sup>.

Écriture du dévoilement et du déchirement. Écriture qui pour se libérer doit passer par une laideur reconvertie et donner à d'autres mots qui sont réputés choquants la force du refus et la puissance du regard.

### **Abdourahman A. Waberi : Djibouti exilée**

Chez Waberi, le lieu et la misère qui l'envahit saturent l'écrit. Ce lieu abandonné ou plutôt nié dans son existence par des hommes politiques étrangers, des représentants d'organisations internationales ou les 4x4 des menteurs officiels :

A peine né, amibes visqueuses, hématozoaires clignant des yeux et virus souriants m'appelaient de tout leur cœur pour me précipiter dans la grande lézarde féline qui partage le monde en deux groupes étanches. Ma mère me fut d'un grand secours mais elle ne m'avait jamais avoué comment elle m'avait sauvé du grand abîme. Elle était née aussi dans cette ville débarcadère de tous les nomades et de tous les réfugiés de l'arrière-pays, cette ville au décor de rocaïlle où la piétaille aux yeux torves et aux jambes torses s'est donné rendez-vous. Ce siècle famélique a égaré son garde-manger, nous en sommes certains<sup>16</sup>.

Mais Djibouti n'est pas une île. Elle n'est pas encerclée par la mer et le vent. Bien au contraire, sa dérive est paradoxalement celle de l'attache, de la terre et de ses extrêmes. Il y a chez Waberi l'appel du continent, des accès de colère qui évoquent parfois Amin Zaoui, le sentiment d'enfermement et la nécessité de l'exil. *Cahiers nomades, Rifts Routes Rails, L'œil nomade, Les nomades, mes frères, vont boire à la Grande Ourse*. Autant de titres qui décrivent ces déplacements et ces détours, ces départs et ces retours vers un pays qui existe de ne pas exister :

#### Partir

Dès cette époque (1882), les voyageurs au long cours avaient pris la fâcheuse habitude de ne faire que traverser ce bout de terre non désiré. Alors, on ne fait que passer ici. S'arrêter un long laps de temps ? Jamais. Pourtant nous sommes

15 *Ibid.*, p. 74.

16 Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, Folio Gallimard, Paris (1<sup>re</sup> édition, Serpent à plumes, 1997), 2002, p. 59.

bien à un carrefour, et non au cul du monde si tant est qu'il en existe [...]. Nous sommes en peine de mythes capables d'attirer sur nous les yeux du monde<sup>17</sup>.

Cette dérive est aussi celle du texte. Fragments, nouvelles ou récits entrecassés qui se singularisent plus par le rythme, la scansion et la répétition que par l'histoire elle-même : homme marathonnien au long souffle, femme-fruit, fleur de bidonville, ou fous en séries, les personnages de Waberi vivent comme des rameaux ballottés dans un pays sans ombre, où l'ogresse veille :

Au commencement était l'ogresse. Puis vinrent les hommes qui la vainquirent. Sa mort avait donné naissance à cette ville blanche et lépreuse qui porte en son sein le sceau indélébile. Qu'on s'entende : Djibouti (ou plus exactement – Jabouti –) signifie selon une légende toujours en vigueur la défaite (Jab) de l'ogresse (Bouti). L'ogresse est donc la mère nourricière, le saint patron de cette ville centenaire<sup>18</sup>.

Sans doute ne faut-il pas y voir uniquement la métaphore d'un pays, d'une ville où les hommes sont emprisonnés et torturés, tour à tour terrorisés et jetés aux vents du délire, mais bien le vide qui relie la vie et la mort et qui chez Waberi constitue l'espace inaccessible où son écriture prend naissance :

La mort est le plus court chemin de la matrice à la tombe<sup>19</sup>.

Ainsi ses livres dérivent le nomadisme vers l'exil et l'exil vers l'errance, ou l'inverse, déconstruisant ainsi des différences et des séparations dans une écriture du trouble. Et les textes qui parfois se retrouvent dans plusieurs ouvrages (*Partir dans Rift Routes Rails* et le chapitre IX de *Balbala*) ouvrent dans leurs échos les terres nocturnes de la poésie :

2. Échos bohèmes pour poème nomade  
sur cette terre le poète se meurt  
il ne vit que dans le séraïl du souvenir  
et accumule des menus travaux des fines  
aquarelles des parcelles de vie

une vie encore supportable  
nous vaut une aimable farce  
pas de quoi morigéner  
une enfant  
au lait du jour  
je préfère  
l'encre de la nuit<sup>20</sup>.

17 Abdourahman A. Waberi, *Rift*, in : *Rift Routes Rails*, Gallimard, Paris, 2001.

18 Abdourahman A. Waberi, *L'Ogresse des origines, Le pays sans ombre, Le serpent à Plumes*, Paris, 1994, p. 32.

19 Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, op. cit., p. 58.

20 Abdourahman A. Waberi, *Miniature nomades*, in : *Voix africaines*, op. cit., p. 266.

Ce sont les violences du lieu, les hypocrisies politiques et religieuses, les trahisons du passé qui font dévier le sens des mots et gommer la frontière qui séparait le nomade de l'exilé. Mais pour faire resurgir ce qui du mouvement nomade en appelait à l'absence et à la perte et donner aux déracinés le partage commun du fragment et de la liberté, quand elle déchaîne une violence lyrique et une cruauté de la vision paroxystique :

Horreur tribale et traces d'inhumanité dans un paysage décati. Le soleil rissole les silhouettes désarticulées. Des monticules affligent la savane chauve : cimetières qu'on dirait termitières. Des os, d'hommes ou d'oiseau, se décalcinent à tout bout de champ. Une femme jeune et décomposée mordille un fémur. Les boyaux d'un âne passent d'une main à l'autre. Des osselets sont croqués avec conviction. Sans rancune, le cœur de la terre veut sourire ici, il n'y arrive pas<sup>21</sup>.

Quand le sens se prend de n'être plus dans le récit mais dans l'image et que le cœur de la terre est aussi celui du poème.

### Jean-Luc Raharimanana : le cri du silence

Avec Raharimanana se déchaîne une autre violence, très proche et très lointaine ; celle qui traverse le sujet et fait éclater les lignes de partage entre le moi et les autres, entre les ancêtres et les vivants, entre les contes et la réalité :

Le – moi malgache – traditionnel n'est (donc) pas limité à la personne. Il dépasse la personne et intègre en lui toutes celles qui participent à la même vie et existence [...]. Moi pluriel, il situe et intègre en lui les autres personnes en affirmant leur identité commune et leur unité<sup>22</sup>.

Moins précise dans ses descriptions politiques, moins fixée dans un nœud de citations culturelles, l'œuvre de Raharimanana est au centre de toutes les béances et fait coïncider le vertige de la conscience, l'atrocité des tortures et la folie des mots. Mouches et chiens, cadavres décomposés, emportés par la mer, amoureux sur les ordures d'Antananarivo, yeux grands ouverts dans le canapé de l'horreur :

Un canapé qui flotte dans la brume. Dedans, m'enfonçant, je sombre en douceur. 6 heures. On est bien ici. Une tête coupée à la machette. En différée. Dommage. Des frocs puants sur la sale chair noire, des vertes mouches sur tout le rouge du sang. Un soleil limpide, bronzage intégral pour tous ces pans d'épiderme en l'air. Ce canapé qui n'en finit pas de se creuser<sup>23</sup>.

21 Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, op. cit., p. 164.

22 Apollinaire Ramiarimanana, *Le « moi malgache » confluent d'acculturations*, in : *L'espoir transculturel I, cultures, exils et folie dans l'océan Indien*, L'Harmattan, Paris, 1990, p. 289.

23 Jean-Luc Raharimanana, *Le Canapé*, in : *Rêves sous le Linceul*, Le Serpent à plumes, Paris, 1998, p. 15.

Ici, les affolements du langage sont moins linéaires encore, et la fragmentation, la dislocation passent au cœur même de l'être et du texte. Il n'y a pas de véritable extériorisation de la douleur. Les faits historiques, la misère économique passent à l'intérieur même de la langue pour ouvrir une béance de l'insaisissable et de l'indicible :

Souffrir, qu'est-ce ?

Une effroyable envie de crever pour que  
vivre ne soit plus le lot de personne.

Un chant...

Tout chante, sauf là, là où les notes de la  
vahila auraient pu vibrer, se mêler à tous les cris,  
cris existant pour être harmoniques<sup>24</sup>.

Ici c'est le « je » qui éclate en souffrance et qui précipite les formes narratives dans des jeux d'entrelacements, dans des élans fragmentaires, dans des pulsions scopiques qui déforment et dérivent les unités et les repères. Même lorsque le récit porte sur des personnages extérieurs, la ligne de douleur est au cœur du langage. Le cri est immensément silencieux, inaudible d'être vécu dans la chair même. Tout comme cet homme dans *Fahavalo* (terme qui désignait, pour les colons, les insurgés malgaches) qui est le seul à savoir où les révoltés ont fui, qui se tait alors que les villageois sont questionnés et abattus par les conquérants, et qui lorsque les chiens vont dévorer les cadavres des hommes fusillés, va hurler sa douleur. Dépositaire d'un secret insupportable qui fait du héros le symbole de l'appartenance au groupe et de la dislocation de l'individu. Ici encore, la structure du texte est identique à la situation décrite. Un paragraphe décrit les conquérants et les villageois, un autre l'homme qui se taisait. Et cette phrase est reprise en leitmotiv, jusqu'au moment où elle se mue en *l'homme hurlait* :

C'est à ce moment, ami, que le ciel s'était brusquement déchiré et qu'il avait délivré une pluie torrentielle. L'eau tombait sur les corps en décomposition et les criblait furieusement. Les chiens furent lâchés. Ils se précipitèrent sur les cadavres et les dévorèrent en un rien de temps.  
L'homme hurlait<sup>25</sup>.

La nouvelle se termine ainsi :

*Attendre l'être exploser* (p. 78).

Regard posé par cet homme sur la scène qui se déroule devant lui, autre regard du narrateur sur cet homme, et regard enfin de l'écrivain. Superpositions qui jouent simultanément de l'identique et de la différence, tout comme les textes de Raharimanana jouent simultanément de la référence au lieu et de son abandon.

24 Jean-Luc Raharimanana, *L'enfant riche*, Lucarne, Ed. Le Serpent à plumes, 1996, p. 15.

25 Jean-Luc Raharimanana, *Fahavalo*, in : *Rêves sous le linceul*, op. cit., p. 76.

Il n'y a pas ici, de possibilités de catharsis ou d'expulsion des folies. A l'extrême point de la tension, c'est le corps et sa représentation qui se dissolvent. Et si le texte peut parfois faire penser à Rabemananjara, c'est surtout en rupture de références :

*Rien-que-Chair* fut la première personne que nous rencontrâmes. *Rien-que-chair* rampe sur l'océan et racle son être sur toutes les vagues. Sur les traces de *Rien-que-chair* sont des mouches qui vivent de sa chair arrachée le long de sa traversée<sup>26</sup>.

Liliane Ramaroso a bien montré comment cette violence était partagée par plusieurs auteurs malgaches. Mais celle de Raharimanana lui est personnelle. Elle est le produit d'une expérience qui lui fait chercher un autre alors que la faille est au centre de son écriture et que celle-ci s'affirme comme preuve définitive de l'errance. Il faudra suivre les tentatives d'écritures en Malgache, la recherche d'une langue malgache qui permettrait de poursuivre l'expérience menée à l'intérieur du français. Quand le choix d'une langue est essentiel mais que la mise en scène des abîmes déborde et dépasse la question de la langue.

## Conclusion

Qu'il s'agisse de l'écriture passionnelle et véhémence d'Ananda Devi, de la dérive et de l'errance de Waberi, ou de l'éclatement lancinant de Raharimanana, les trois auteurs partagent le côtoiement de l'indicible, expérimenté au cœur de la langue et de l'écriture. Leur violence est née de l'expérience littéraire, quand la littérature est une réalité de plus et qu'elle s'évade de l'interprétation, du présumé d'appartenance à un lieu ou à un pays. Car au cœur de ces œuvres s'imisce la force du poème et se décline le chant mystérieux de la littérature qui ne peut sans doute exister qu'en perdant ses repères et en effaçant les frontières. La lecture est celle du trouble qu'il ne convient pas de lever et qui ouvre à la pensée tous les plaisirs de l'affolement et de l'incertitude.

---

26 Jean-Luc Raharimanana, *Épilogue*, in : *Rêves sous le linceul*, op. cit., p. 130.