



af

Interculturel *Francophonies*

4. nov.-déc. 2003

Identités,  
langues et imaginaires  
dans l'Océan Indien

  
Alliance Française  
L'ÉCOLE

Jean-Christophe Delmeule

L'EXPÉRIENCE INSOLENT. TROIS VARIATIONS POÉTIQUES:  
*TRANSIT, LA VIE DE JOSÉPHIN LE FOU, RÊVES SOUS LE LINCEUL*

*Le désastre ruine tout en laissant tout en l'état<sup>1</sup>*  
Maurice Blanchot

Si dans la critique le langage a souvent cédé ses prérogatives aux langues, celles-ci ont peut-être été effacées par les genres, ici les genres littéraires, qui continuent à empoisonner la vie des écrivains et des lecteurs, dans une tradition qui s'est voulue esthétique pour ensuite devenir économique. Et quand il s'agit de la littérature francophone s'immisce une subtilité perfide, celle de la comparaison aux écrivains français, curieusement posés comme des prédécesseurs. L'un des privilèges de la littérature de l'Océan Indien aurait pu être celui-là, de faire surgir comme veines sur la peau le flux des opportunités et la faiblesse du discours sur le chef-d'œuvre, de mettre à jour le dérèglement des sens, et de faire jaillir le refus de la mesure. Non pas pour lui opposer la démesure mais pour affirmer qu'entre cette mesure et son déni se produit un espace inconnu, celui d'une poétique absolument déliée, ou plutôt novatrice d'une relation particulière à l'histoire et à la géographie, qui s'ancre dans des lieux et des faits mais pour mieux libérer la parole du refus. Waberi peut mettre dans la bouche d'Abdo-Julien:

C'est pourquoi il m'arrive de renier cette mémoire partagée, et du même coup, de me renier, renier mon côté maternel et ma peau pourtant pas si claire que ça. Refouler mon être, me défouler aussi et crier sur les toits: -Ne m'appellez pas métis. Métis fut la première épouse de Zeus, roi des dieux de l'Olympe. Elle mourut de façon terrible<sup>2</sup>.

Il n'empêche que sa pensée cristallise le savoir des anciens, comme le grand-père Awaleh, de ces nomades désormais immobili-

sés, et la quête des plus jeunes, Alice ou Harbi, qui curieusement perpétuent le long mouvement alterné, le retour impossible et la contagion des imaginaires:

Je ne rêvais pas une Afrique mythique en rencontrant ton père, je ne cherchais pas le grand amour comme d'autres courent après le grand écrivain. Pour te dire la vérité, je ne cherchais rien, je traînais mon ennui et mes rêvasseries sur le bord de la Vilaine<sup>3</sup>.

Ainsi le nomadisme chez Waberi est aussi un nomadisme littéraire, car il conjugue en lui l'exil et l'errance, et parce que dans la mise en œuvre, dans le travail incessant sur le mot, il offre à la perte sa part maudite, celle d'une écriture qui ne substitue pas, et qui heureusement, malheureusement, se suffit à elle-même, au cœur plongé de l'abîme et de l'absence. L'écho est entremêlé. C'est autant l'homme qui crée le pays que le pays qui crée l'homme. Et paradoxalement la situation des trois auteurs cités ici (Waberi, Devi, Raharimanana) -pas purement et simplement exilés en France ou en Suisse- mais dans la construction d'un espace nouveau, européen, africain, dans cet aller-retour réel et symbolique qu'ils effectuent, les met à l'abri de toute possession et de toute légitimité. Ou plutôt leur légitimité esthétique tient à cette racine impossible, qui fait évoquer Djibouti, «encore et toujours» par Abdourahman Waberi, Maurice ou Rodrigues par Ananda Devi et Madagascar par Raharimanana. Et le recours aux proverbes, au passé et à la tradition, ou bien plus profondément encore à ses langues autres qui pourtant étaient maternelles (au sens de langue du pays de naissance), comme le somalien, le créole ou le malagasy, ne se donne pas comme retour mais comme détour, comme invention. Errance dans la langue mais errance qui offre à l'écrivain le lieu insaisissable, qui l'exposant, le protège:

Celui qui a les mots dans la bouche ne peut jamais se perdre de par le monde<sup>4</sup>.

Mais à qui sont ces mots? A Abdo-Julien qui les retranscrit, à Maria Kermadec, cette conteuse bretonne qui les cite ou à ce marin pêcheur de Cancale à qui elle en attribue l'origine? Surtout à Waberi l'écrivain qui les place dans la «bouche» des personnages ou mieux encore à personne. Car les mots circulent d'un imaginaire à l'autre, et la littérature naît de cette dépossession, de cette dés-appartenance. Au moment même où l'auteur les invente il est déjà privé de leur création, et l'intertextualité est toujours le signe d'un entre-deux à conquérir. A l'instant où l'auteur élabore une chronologie il la détruit dans le temps de la fiction. Et ce balancement entre la Normandie, la Bretagne et Djibouti, n'est pas uniquement le produit d'un croisement dû à la rencontre des cultures, il est ce croisement même. Tout comme la mise en texte de références multiples ne peut se limiter à la simple revendication d'une ouverture sur d'autres cultures:

Nous sommes les Mau-Mau, un groupe de jeunes musiciens, férus de musiques tournoyantes, turbulentes, montées du fin fond du désert. Blues, guux, gabay et geeraar. Waaaaaoooooohhh. Nous sommes sortis de la ville recueillir toutes les sonorités, les crues des sèves, de sons, de singularités, de chants, de rumeurs, de tempêtes et de mythes de la région. Nous sommes allés plus loin encore. Rock alternatif, reggae, raï, rap, raggamuffin, ska et sega n'ont plus de secrets pour nos pieds enfroqués, crottés et même bottés. Nous sommes la génération qui a tété la musique jamaïcaine au biberon et dont la naissance coïncide avec la mort du prince chevelu qui a apporté le renom mondial à l'île aux rastas. Nous cherchons l'hypnose du rythme, de la langue, du chant. L'art jubilatoire<sup>5</sup>.

Et de citer Hugo, Conrad, Shakespaere ou Darwich, de faire allusion à Oum Kalsoum, Hugo, Prat ou Rimbaud, de faire foisonner les repères politiques. Les références se multiplient, se déploient. Non par pédagogie ou démonstration, mais pour enlacer les fils et nouer dans l'arrachement la communauté des libertés:

Moi aussi je reviens de loin. J'ai arpenté les cailloutis, les déserts de sable, d'ergs et de regs, les flancs des monts chauves et les dunes rondes comme la bosse des dromadaires. Je me suis désaltéré avec la sève des tamaris et des aloès qui poussent dans le lit des oueds. Un rien me ramassait. Tapi dans le silence du désert, je me mouvais tel le caméléon avec une lenteur de glacier. J'avais dans le sang l'économie du souffle, l'inquiétude de la sentinelle, le regard qui abolit l'horizon [...] C'est que le temps des nomades ne se soumet à aucun calendrier, ne s'encombre d'aucune archive, ne signe à la volée ses papiers administratifs<sup>6</sup>.

Que penser de ces exilés, de ces errants d'aujourd'hui qui subissent le même sort que ces nomades? L'érudition de Waberi met en creux le désir partagé par tous ceux qui ont l'âme déracinée, et qui pensent que la littérature s'attrape par les pieds, que littéralement elle marche. Mais surtout elle délivre le jeu sur la langue, d'une langue qui se composerait et se décomposerait par défaut ou par excès, finalement par le franchissement des limites qu'il faut tenter de repousser sauvagement. Ainsi la langue de Bachir Benladen, ce Bachir qui a changé de nom pour se revêtir de celui innommable, du désastre et de l'atteinte à l'icône, Benladen:

Ah, j'ai laissé tomber mon vrai nom, Bachir Assoweh. Je m'appelle depuis six mois Benladen, Moussa il a avalé de travers son café donné dans un verre en plastique [...]. Moi j'aime ça, Benladen qu'on dit et tout le monde est mort de panique comme si j'étais vrai kamikaze stoppé net devant barbelés et sacs de sable de l'ambassade américaine à Djibouti. Benladen, je connais pas qui c'était avant mais il est très beau quand même. Une barbe de brousse blanche avec des fils noirs, un cheval blanc pas comme le chameau gris de nos bédouins et surtout un kalachnikov sur l'épaule. Elle est belle sa barbe, mais bon il n'est pas prophète quand même parce que vrai prophète n'a pas photo<sup>7</sup>.

Violence de celui qui est pris dans la tourmente et qui, dépossédé, reste, malgré tout, maître de ses choix langagiers. Violence de celui qui ne se contente pas de parler une langue de mauvaise quali-

té, mais qui au contraire fait preuve d'une maîtrise qui sape les hiérarchies grammaticales ou sémantiques, et dévoile ce que la langue a de forcément politique:

Les civils, ils sont pas contents de nous à cause de la contribution patriotique. Le gouvernement il met directement dans la poche vingt-sept pour cent de la paie pour supporter la guerre. Alors fonctionnaires, ils nous voient méchamment. Moi, je suis pas d'accord. C'est pas à cause de mobilisés qu'il y a la guerre qu'on dit civile. C'est guerre qui a appelé mobilisés. Faut être sérieux et pas mettre la charrue avant la vache, non? Et puis tout l'argent ramassé ne vient pas aux mobilisés, ça va dans la poche des grands<sup>8</sup>.

Quand la colère et le désespoir prennent la forme de l'ironie et du sarcasme. Et quand l'absurdité éclate au cœur (au chœur) du langage, que l'argent (largent) devient une entité mystérieuse, et que s'exprime la nébuleuse du pouvoir. Le langage de Bachir n'est pas un sous-langage, il est une distorsion, une invention nécessaire, pour dire ce qui du vécu est impensable, inaccessible, pour investir la parole d'un pouvoir hypnotique et comme le disait Abdo-Julien, jubilatoire. La jubilation est donc indissociable de la vie, si horrible soit-elle, et c'est dans l'écriture qu'elle trouve sa place, dans son insolence et ses dérapages. Plus encore que Rhizome l'écriture de Waberi dans *Transit* réfute la racine et construit une forme aux dimensions multiples. Ni véritablement fragments, ni absolument épisodes, les monologues de chacun des personnages sont autant de bribes d'un discours collectif. Pas uniquement points de vue qui tenteraient de rendre compte, ils laissent apparaître l'éclatement, la fissure, le trajet sans but, mais aussi la création d'une autre relation, d'une autre dynamique:

Les cellules du corps, comme les histoires nées de l'esprit, non de s'étioler, se renouvellent à force d'usage<sup>9</sup>.

Ce qui aujourd'hui se révèle dans cette littérature de l'Océan Indien ce n'est pas seulement le produit d'une histoire mais, dans

l'expression de cette histoire, le fondement même de l'écriture. La parole est toujours métissée, elle a besoin d'un espace et d'un espace qui excède la région des auteurs qui sont ici cités:

Quant à nous, on se décrit comme des présents absents, des quidams flageolants qui ont beaucoup à raconter sur leur vie d'avant mais que l'embouteillage de mots dans la gorge rend plus taiseux qu'un régiment de moines bouddhistes<sup>10</sup>.

Pourtant Waberi écrit. Les titres de ses livres revendiquent le mouvement, le passage. *Transit, Rift Routes Rails, Les nomades, mes frères vont boire à la grande ourse...* Et ce mouvement est cette affirmation d'un inconnu:

écrire, détour qui écarterait le droit à un langage, fût-il perverti, anagrammé- détour de l'écriture, qui toujours dé-crit, amitié pour l'inconnu mal venu, -réel- échappant à toute monstration, à toute possible parole<sup>11</sup>.

L'interrogation porte ici sur ces écrivains des lieux arrachés et qui, comme créateurs, occupent le centre de la géographie. A la différence des Antillais et du mouvement de la créolité, les écrivains de l'Océan Indien n'ont pas été déplacés d'un continent à l'autre par la colonisation et l'esclavage. Les ravages furent intérieurs et la perte de l'origine n'est pas liée au long voyage vers le nouveau monde. Ici l'arrachement fut double: de voir soudain la voile de la terreur, et de subir les mille éclatements du sens:

Elle est belle la mer qui s'ouvre à nos rêves. Je  
humais l'écume des vagues et m'enivrais de sel.

Murmures sur cette terre bien étrange. Chuchotements.  
Pour l'ondine lumineuse. Pour cet être de chair qui  
écarte les vagues et qui échoue contre mes pieds.  
[...]

Voici les conquérants.

Ils sont superbes. Ils sont cruels. Ils viennent de crever l'horizon et de fendre cette terre. Nous nous agenouillons. Ils nous hachent les mains et ramassent les bracelets qui roulent à terre<sup>12</sup>.

Car ce sont les mots qui s'éloignent de l'homme et les pays qui dérivent en l'absence des corps, pas l'inverse. Et c'est bien la poésie qui revient au langage et qui se soumet à lui. Si les définitions du dictionnaire sont aussi pauvres, si elles convoquent la rime et le vers, l'organisation du texte ou pis encore l'histoire poétique ce n'est pas parce que les académiciens ne sont pas suffisamment d'avant-garde mais parce que l'avant-garde elle-même n'est qu'un académisme. Mais ce retour n'en est pas un, il ne promet aucune vérité originelle. S'il y a bien des auteurs privés de ce leurre, ce sont Waberi, Devi et Raharimanana, tous trois si proches et si lointains, autorisant par là une hypothèse, celle de la contiguïté dans la discontinuité, de l'irruption du texte lancinant et de l'interrogation de la rupture dans leur travail. Solitaires ancrés dans leurs racines, nomades criant leur colère au seuil de la folie des mots, ils seraient ces plumes de la transgression. Mais qu'est-ce qui est transgressé? Quelle société serait en péril dans leurs mots? On est loin des écrivains japonais, qui comme Mishima ou Kawabata mettaient en textes le heurt entre la tradition et la modernité, loin des Antillais et même des Réunionnais, peut-être trop engagés dans une lutte pour le pouvoir, loin de tout autre mouvement. Il y aurait donc une spécificité, non pas de la région, mais de leurs productions. Et vouloir expliquer cette convergence par des stratégies d'éditeur, c'est d'une part rêver d'une stratégie homogène du choix, de la lecture et de la publication (en oubliant le lecteur, qui ne serait que simple consommateur) et d'autre part nier ce qui de l'histoire coloniale, de la multiplicité des parcours interdit la réduction à une entité. L'Océan Indien appartient à ces trois auteurs et ceux-ci n'ont aucun compte à rendre. C'est quand l'authenticité est reléguée aux oubliettes que de l'ombre surgissent ces



mots troublants, ceux qui organisent des livres toujours ouverts et toujours en devenir. Maurice Blanchot aimerait sans doute apprendre qu'il est devenu l'écho parfois revendiqué d'une parole que lui-même n'a sans doute jamais entendue. Ce qui est en jeu, c'est l'impossibilité définitive, comme annulée, de toute authenticité. Car les trois auteurs n'ont pas montré pattes blanches, mais ils ont réussi à enrayer le discours, et peut-être, à exaspérer le motif pour y inscrire le sourire de la violence et l'illumination des errances. Ni gardiens du temple, ni falots déracinés, ils proposent des textes à lire au pied de la lettre, et éclairent la littérature en offrant à leurs textes cette opacité si chère à Glissant, ce chaos du Tout Monde et cette poétique du Divers. Tous trois mettent en œuvre cette saturation qui a parfois focalisé l'attention sur la violence. Mais la violence est ici d'une autre nature ou d'une nature autre.

Avec *La vie de Joséphin le fou*, Ananda Devi poursuit son avancée vers la solitude absolue du personnage, l'impossible échange qui fera de Joséphin un homme-poisson, capable de vivre sous l'eau sans respirer, mais surtout l'immersion dans le langage de la folie ou dans la folie du langage. Comme dans *Soupir*, le narrateur est un homme: enfant rejeté par sa mère qui est une Marilyn Moro, toute de déchéance et de désespoir, homme qui plonge dans les eaux troubles du désir, mais surtout être incompris de tous. Ou l'œuvre de Devi est un immense cri de rage contre l'hypocrisie et la violence sociale ou elle est véritablement expérience de la limite, affolement des mots et des phrases, forme tragique qui fait échouer la parole et le don qui devrait l'accompagner. Aporie toute de tension élaborée qui rappelle le débat entre Derrida et Foucault sur la possibilité de parler de la folie ou de la faire parler. Débat dans lequel Foucault proposait de découvrir une voix différente, hors norme, alors que Derrida insistait sur l'ordre qui sous-tend toute parole qui, dans un projet, se prétend folle. Mais ces deux propositions poussaient Shoshana Felman à conclure:

Dans les deux cas, la folie échappe à la philosophie; mais dans les deux cas la folie ne disparaît pas pour autant: elle trouve refuge dans quelque

chose d'autre[...] la métaphore, le pathos, le langage de fiction: sans être nommée, c'est la littérature qui a subrepticement fait irruption<sup>13</sup>.

Les interprétations psychanalytiques (rejet par la mère / immersion dans les eaux salées) risqueraient de masquer ce qui de la nature du langage est ici en cause. Qu'au moment même où il surgit il est rupture, coupure, à l'autre et à soi. L'obsession de la pureté perdue qui traverse l'œuvre de Devi peut être aussi perçue comme l'aveu de cette béance qui lui est propre et qui s'exprime dans la littérature:

Quand on meurt, sous la mer, c'est parce qu'il le faut, la vie est balayée d'un balancement de houle sans états d'âme, l'indolence est meurtrière mais si bonne, chaque créature est offerte à l'enlèvement naturel des sables et vite remplacée par d'autres, œufs devenus poissons, poissons devenus corail, corail devenu sable, tout cède face à la finalité de l'océan qui travaille pour l'éternité, pas pour un misérable temps d'homme.

Pas de moqueries, sous la mer. Pas de mots. Pas de mots.

Plus le temps passait et plus j'ai préféré me disparaître<sup>14</sup>.

Me disparaître! Étrange construction pour une syntaxe qui gomme la présence de celui qui parle, étrange effacement de celui qui se retranche de la volonté en affirmant la volonté du retranchement. Mais l'écriture de Devi n'est pas mystique. Joséphin n'accède pas à l'extase. Au contraire il est définitivement orphelin. Personne ne veut de son amour. L'absolu est repoussant, monstrueusement effrayant. Ce n'est pas uniquement l'aspect sauvage, animal, de Joséphin qui terrifie Solange et Marlène, pas même sa force ou ses dons qui lui permettent de nager sous l'eau, c'est bien l'exigence totale qu'il impose à la communication, et le refus de toute médiation, de toute ruse. Joséphin ne croit pas en l'amour, il est l'expression de la totalité du fantasme, fantasme libéré dans l'écriture et qui conduit à la destruction. Joséphin le fou est condamné à déchirer son rêve et avec lui le corps des deux jeunes filles qu'il a enlevées:

pourquoi elles regardent pas mes yeux et voient pas le vert-océan, le vert-goémon des rêves liquides, le vert des anguilles pas encore grandies quand elles descendent la rivière, je suis qu'un enfant, un petit garçon, je voudrais faire la ronde avec elles et jouer avec elles mais elles vomissent encore et encore sur moi et je les gifle pour qu'elles arrêtent, mais elles arrêtent pas de rire, alors je les frappe encore et elles crachent du sang, je frappe encore et elles giclent des bouts de chair je défonce et elles font exploser leurs organes, tout ça pour me souiller, me donner le pire d'elles-mêmes, les déchets, le rebut, pas leur beauté, ça elles refusent [...] Au bout de la vie, elles m'ont rien donné du tout, j'ai rien obtenu d'elles, comme les autres, comme tous les autres, elles se sont refusées et je seul, seul à hurler, seul à me déchirer la peau, seul à m'arracher le cœur de mes propres mains griffues  
Seul<sup>15</sup>.

Quand un hymne à l'amour devient un hymne à la mort, que le désir de beauté se fait haine et souillure. Quand les mots de la douceur et de l'harmonie dérivent en insultes et dégoût. Il y a chez Ananda Devi ce brusque côtoiement d'un vocabulaire de la retenue et de la crudité la plus violente, comme si le mot châtié prenait simultanément ses deux sens, que le sentiment d'éviction faisait naître une syntaxe décousue, une disparition progressive des liants. A la langue codée et ironique de Bachir chez Waberi correspond une autre langue, qui parfois lui ressemble dans ses débordements ou ses effacements, mais qui dans ce cas traduit surtout l'oubli, celui de soi lorsqu'il n'est pas dans la norme et l'amnésie traumatique qui frappe l'être est inscrite dans les strates du langage, visible, enfoui, essentiellement catastrophique:

Parole d'attente, silencieuse peut-être, mais qui ne laisse pas à part silence et dire et qui fait du silence déjà un dire, qui dit dans le silence déjà le dire qu'est le silence. Car le silence mortel ne se tait pas<sup>16</sup>.

Dans son silence Joséphin veut raconter son histoire, sa vie. Son silence est constitutif de cet enfermement insupportable qui fait du

discours une résonance interne, une spirale infernale. Et quand Joséphin se compare aux anguilles, à ces anguilles qui finiront par le dévorer et faire de lui un homme disséminé, un homme qui devient Un au moment où il se multiplie, qui passe du désir de fusion à celui de la dissolution. L'histoire de Joséphin c'est l'histoire d'une unité impossible, ce qui serait une évidence, mais surtout d'une unité pensée comme telle, dédoublée dans le regard qu'il pose sur sa mère en train de faire l'amour avec un homme, ou sur ces jeunes filles qui ne comprennent pas ce qu'il leur veut. Car Joséphin ne fait pas du langage un mode d'intercession, d'explication mais bien un symptôme: celui de la coupure, de la prise de conscience de cette coupure et en quelque sorte de l'ingestion. Le seul moyen d'exister est d'être dévoré. Le seul moyen d'échapper à la souffrance est de donner son corps à ces étranges animaux:

Elles arrivent, et l'odeur du sang masque mon odeur naturelle, si pareille à la mer. Non, je suis plus qu'un corps étranger, blessé, immobilisé, et elles ont faim depuis longtemps, faim de ma solitude faim de ma tristesse faim de mon amour faim de ma trahison, elles flairent sur moi la souffrance des petites le parcours bestial la nuit innomée du pêcheur fou, et cela leur suffit: elles commencent.

Cela prendra des heures, mais je ressens aucune souffrance. Ça met du temps à être dévoré, un grand corps d'homme. Les anguilles sont elles, si petites. Et puis, je suis bien trop occupé à écouter leur douceur, leur douleur, à celles qui flottent là-bas, vers l'œil du soleil, loin vers la gueule des requins<sup>17</sup>.

Comme chez Waberi il y a souvent disparition du «ne», comme si la négation était dans le corps lui-même, comme structure textuelle. Comment, dans l'évocation de cet amour, ne pas penser à la métaphore de l'écriture?

Anguilles. Longue histoire d'amour. Joséphin, pareil, disait-on, à une anguille, qui se transforme, coule s'enfile suinte dans les trous des rochers, à l'envers des cailloux, dans les trombes du soleil, court en faisant balancer son, sa, sa tête, traverse les crevasses noires des hommes

la méfiance des cœurs d'homme les pitons des yeux d'homme. Zozéfin-zanguï, oui, comme ça aussi on m'appelle, mais je préfère être pareil aux anguilles que celui qu'on efface en marchant sur son ombre<sup>18</sup>.

Comment aussi ne pas interroger cette irruption du créole? L'utilisation du créole ne répond pas à ce désir d'authenticité qu'on retrouverait chez Confiant ou Chamoiseau, ni même à ce multiple évoqué par Glissant. Elle ne peut non plus se justifier uniquement par le recours à une certaine oralité, encore moins par un décalage du récit qui ferait surgir une innocence. Car Joséphin n'est pas innocent. Il est un meurtrier qui confond des jeunes filles avec des poupées. Il délire. Et même si ses blessures sont présentes, sa conduite est «inacceptable». Non pas du point de vue moral, mais dans l'écart entre les arguments et les actes. Ananda Devi ouvre ainsi une béance qui ne peut être comprise, qui fait que la raison s'essouffle, mais que malgré tout, elle s'acharne en perdant pied. Le recours au créole est ce piège inédit qui se referme pour mieux mettre en question les réponses traditionnelles et renoncer aux autres pièges de la narration. La poésie commence peut-être là où la sécurité s'arrête. Mais n'oublions pas Ulysse et son chant.

Dans *Rêves sous le linceul*, de Raharimanana, l'écriture est avant tout une écriture du corps, une chorégraphie sans rémission et sans compromis. Et si, souvent, on a insisté sur la violence quasi insoutenable de l'œuvre de Raharimanana, c'est peut-être parce qu'elle met en scène les tortures infligées au corps. Et le fait que le corps soit souvent symbolique ne fait que renforcer la puissance du texte et la portée des images. Dans *Rêves sous le linceul*, livre composé de textes brefs, apparemment indépendants mais profondément reliés par la vision apocalyptique de l'auteur, les corps sont mutilés, déchirés, soumis à tout ce que le langage peut leur faire subir. Ils se décomposent et se diluent dans le pourrissement. Ils sont martyrisés. Les mouches et les chiens qui les attaquent sont eux-mêmes écrasés, broyés. Les oiseaux portent des coups incessants et obstinés.

Comme si les violences du temps ne pouvaient être enrayées. L'écriture de Raharimanana est une plainte désespérée qui interdit tout écran:

Les chars ici mon amour ont dans nos chairs tracé leurs sillons. Nous ne savions plus s'il fallait déchirer nos peaux. Nous ne savions plus s'il fallait déchirer un pan de ciel et nous y draper à jamais.  
Les chars se sont ébranlés mon amour et j'ai écrit sur les flammes ces mots qui jamais ne t'atteindront.  
Tout brûle ici.  
Je coule en désespérance...<sup>19</sup>

Les points de suspension ne sont pas une pause. Ils sont ce mouvement qui bascule vers l'indicible. Raharimanana ne se contente pas de mettre des mots sur des situations historiques, politiques, sur le Rwanda ou la Bosnie, il imprime et libère ce sentiment de confiscation de la parole, ce traumatisme qui naît de l'œil qui a trop vu et de l'oreille qui a trop entendu. Non pour transformer en fiction le réel mais pour retrouver dans un réel désormais dénié ce qui de l'impensable est en œuvre, ce qui transcende le récit pour affronter le vide. Dans le registre qui est le sien Raharimanana nous force à accepter de ne pas comprendre l'abominable, pour mieux le côtoyer, le faire surgir, en plaçant sous le regard la folie qui a affronté l'invisible. L'invisible n'est pas ce que l'on ne voit pas mais ce qui affole la pensée dès qu'elle essaie de le saisir. Comme le disait Bataille:

Ce qui m'oblige à écrire, j'imagine, est la crainte de devenir fou. Je subis une aspiration ardente, douloureuse, qui dure en moi comme un désir inassouvi<sup>20</sup>.

L'écriture de Raharimanana est une écriture ardente, au sens étymologique du terme. Une écriture qui se brûle et se consume, et qui soustrait au moment même de la libération (catharsis?) la possibilité du calme. Points de suspension comme annonce et aveu de l'horreur

à venir. Mais l'écriture est aussi une écriture du désir, d'un désir qui s'immisce et se confond avec son objet, d'un désir de douleur. Elle est l'expression de cette douleur, sa création litanique et répétitive qui seule permet de l'affronter. Il y faut des fragments, comme ces *Rien que chair* ou ces *Rien que Tête*:

Rien-que-tête flotte sur l'océan. Rien-que-tête n'a pas de paupières, n'a pas de lèvres ni de pavillons d'oreilles [...].

Les hurlements de Rien-que-tête sondèrent dans nos peurs et y découvrirent un gouffre d'angoisse et d'interrogation. Il disparut sous nos yeux. Nous nous concertâmes encore et chacun résolut de prendre sa vague. Je rampai vers l'horizon, le déchirai, puis m'y engloutis. D'ici, m'étais-je dit, je verrais tout venir...<sup>21</sup>.

Il y faut des arrachements et des déchirements:

La femme nue crève sa voix en abcès et l'éclate amère sur mes salives. Je crache dur mais l'enfant coule toujours. L'enfant coule. Et les cris de la femme mordent sur les barbelés et se déchirent et se déchiquettent et se lacèrent<sup>22</sup>.

Il y faut des suintements et des décompositions:

La peau bleuie du Haïtien éclate par endroits. Des chairs sont emportées<sup>23</sup>.

L'écriture est mise en tourments du corps, et toutes les tortures qui lui sont infligées sont autant de tortures infligées à la parole. Entre le silence et le hurlement existe un point de non retour qui attise la tension et qui fait jaillir un texte qui la charrie toute, un texte qui conjugue la lourde chape de l'accumulation des frayeurs et des blessures intériorisées et l'explosion toute aussi insaisissable:

L'homme hurlait. Il était, pendant tout ce temps assis, accroupi plutôt contre le pilotis d'une case<sup>24</sup>.

Avant de hurler cet homme se taisait. Dépositaire d'un savoir qu'il ne peut avouer aux conquérants meurtriers il devient ce nœud qui tout à coup éclate, tant il est serré. Du coup répétition et litanie sont les mêmes formes d'un chant suspendu, d'une montée rythmique qui enrobe la scène et offre à la brutalité des mots la douceur si proche de la douleur:

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 la vague, les vagues tranchantes? [...]

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

Je pleure<sup>25</sup>.

Qui est-ce «je» qui pleure? Y a-t-il un «je» neutre qui serait en même temps le réceptacle créatif d'une hallucination? Raharimanana n'est-il pas en train de créer une nouvelle forme d'autobiographie, qui ferait de lui un auteur de la double transformation: celle des faits en visions et celle de la vision en faits, mais pour mieux refuser à chacune de ces catégories les qualités qui la définiraient. Au sens strict il y a ingestion mais aussi indigestion. Curieux rapport à la nourriture qui devrait opposer le sec à l'humide, le pur à l'impur. Il faudrait broyer les os comme on broie les coquillages et les pierres et manger cette poudre sacrée:

Cet enfant, je l'ai rencontré un soir alors qu'il pulvérisait les coquillages de toutes les couleurs. Il humait la poudre obtenue et bientôt perdait ses regards au-delà de la raison<sup>26</sup>.



La séparation est impossible. Chez Waberi chacun poursuivait son destin, dans la confusion et l'errance mais aussi dans son système langagier propre. Chez Devi la coupure devenait définitive et la parole insaisissable. Chez Raharimanana il y a ce lien que rien ne peut effacer. Et tant pis s'il faut souffrir et interroger dans l'obsession la souffrance. Et tant pis s'il faut assumer une telle empathie que la boulimie et l'anorexie s'unissent dans la langue pour finir dans le vomissement:

Tu vomis en me voyant. Tu ne me digères pas? Ma cervelle pourtant est des plus exquises. Elle fond à la bouche, capiteuse, délicate par toutes les humiliations et pourritures que tu y as déversées<sup>27</sup>.

Vomir et manger sont la même chose, les deux versants d'une même sensibilité. Tous deux impliqués dans la poésie et irréductibles à quelque référence que ce soit. Tellement imbriqués que se produit une jouissance imprévue, dans la mesure où l'auteur et son écriture finissent par rendre caduques les notions de sadisme et de masochisme. Le sexe est là, pour rappeler son lien au langage, mais peut-être aussi, simplement, que les atrocités commises dans le monde sont déjà contenues dans ce rapport tendu entre la sexualité et le langage. Il n'est pas surprenant que chez Raharimanana les plus belles histoires d'amour se déroulent sur les charniers et que le plaisir soit l'époux de l'horreur:

La femme nue me baise et me baise. Elle crève sa langue en abcès et l'éclate amère sur mes salives. Je suffoque. Elle hurle. Tu as tué mon enfant. Elle puise dans son sexe et me nourrit. Elle puise dans son sexe et me coule le lait de son vagin tout au long de mes lèvres<sup>28</sup>.

Littérature de l'exhibition qui expose au grand jour ce qui devrait être enfoui dans le langage quand il sert à se recouvrir lui-même. Littérature de la pornographie, là aussi au sens étymologique (*porné*, prostituée et *graphein*, décrire). Quand écrire est décrire et que l'image est liée au viol, au meurtre, à la parole prostituée dans une esthétique de la colère et de la revendication.

Qu'il s'agisse de ces monologues stratifiés, de l'exploration de la folie et de son rapport vital au langage ou bien de cette imploration / implosion des sens, les trois auteurs, si différents les uns des autres, appartiennent bien à une même poétique (éthique de la peau) qui libère une parole irréductible, inclassable. Qu'en est-il ici des relations entre l'écrit et l'oral, entre le centre et la périphérie, entre l'authentique et le dévoyé, de ces thèmes largement dépassés par leurs œuvres? Simplement trois livres, trois auteurs, qui rappellent à chacun que la littérature est œuvre d'impertinence et que dans ses heurts ses tremblements ses affolements peut naître l'insolence.

#### NOTES

- 1 M. BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 7.
- 2 A. WABERI, *Transit*, Paris, Gallimard, coll. «Continents noirs», 2003, p. 119.
- 3 *Ibid.*, p. 84.
- 4 *Ibid.*, p. 93.
- 5 *Ibid.*, p. 79.
- 6 *Ibid.*, pp. 113,114.
- 7 *Ibid.*, p. 14.
- 8 *Ibid.*, p. 71.
- 9 A. WABERI, *Rift Routes Rails*, Paris, Gallimard, coll. «Continents noirs», 2001, p. 37.
- 10 A. WABERI, *Transit*, op. cit., p. 148.
- 11 M. BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 66.
- 12 J.-L. RAHARIMANANA, *Rêves sous le linceul*, Paris, Le Serpent à plumes, 1998, p. 50.
- 13 S. FELMAN, *La folie dans la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1972, p. 47.
- 14 A. DEVI, *La vie de Joséphin le fou*, Paris, Gallimard, coll. «Continents noirs», 2003, p. 23.
- 15 *Ibid.*, p. 84.
- 16 M. BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 98.
- 17 A. DEVI, *La vie de Joséphin le fou*, op. cit., p. 88.
- 18 *Ibid.*, p. 15.
- 19 J.-L. RAHARIMANANA, *Rêves sous le linceul*, op. cit., p. 26.

- 20 G. BATAILLE, *Sur Nietzsche*, in *Œuvres complètes*, tome 6, Paris, Gallimard, 1973, p. 11.
- 21 J.-L. RAHARIMANANA, *Rêves sous le linceul*, op. cit., p. 132.
- 22 *Ibid.*, p. 19.
- 23 *Ibid.*, p. 62.
- 24 *Ibid.*, p. 76.
- 25 *Ibid.*, pp. 41,42.
- 26 *Ibid.*, p. 42.
- 27 *Ibid.*, p. 95.
- 28 *Ibid.*, p. 20.

*Jean-Christophe Delmeule*