

af

Interculturel *Francophonies*

1. juin-juillet 2001

La littérature
malgache

ARGO

Jean-Christophe Delmeule

NOUR OU LE TRESSAGE DES MOTS

«Nour ne pouvait se perdre. Elle se laissait aller vers les sentiers de son père. Des rails! Des rails! Des sentiers de fer...»¹

Face à la dureté des rails, le travail de la mémoire, le tissage des sonorités, l'entrecroisement des mots et des textes. Face à la rectitude comme symbole de la conscience et de la vérité, les détours de pensée, les chants et les litanies. Quand le récit construit et déconstruit, entrelace entre chaîne et trame une histoire de l'errance, un présent délié et aquatique, un rêve solitaire et démesuré:

«La solitude nous étreint et la pluie est si forte...

Il me semble revivre l'aventure que nos prédécesseurs avaient connue il y a plus de cent ans. Cette pluie interminable et ces journées si sombres! Il me semble entendre le même chant lancinant de la femme! «Néné! Néné!» Et ce père Harlay qui disparut corps et âme tandis qu'apparais-sait devant l'autel ce troisième homme! Qui était-il? D'où sortait-il? Comment a-t-il pu pénétrer dans l'église déjà emmurée»².

Un à un, les repères sont interrogés et rejetés dans l'incertitude de la langue. Peuple ayant oublié son origine, instaurant une mythologie qui sert la conquête et l'esclavage. Autre peuple, dont la blancheur est revendiquée comme le droit à persécuter, à enrôler, à mépriser. Ceux qui envahissent l'espace et font de leur migration une épopée inhumaine; et face à eux les éternels passagers de l'errance, les dépossédés jetés dans le chaos:

«On raconte qu'un jour de tempête des corps échouèrent sur la grève.

Des corps décharnés d'homme et de femme noirs. On raconte que nul n'osa y toucher. C'étaient dit-on, des statues d'ébène qu'un dieu désœuvré aurait sculptées et qu'il aurait mises à sécher au soleil afin de leur donner vie. C'étaient, dit-on encore, des cadavres que les Arabes, écumeurs des mers et habitants de l'ailleurs, auraient jetés à l'eau.[...] Nul n'osa y toucher. On observa simplement leur nudité et leur extrême maigreur»³.

Quel est donc ce récit qui cherche et creuse l'imaginaire, qui le dissout dans ces eaux insulaires? Quel est donc ce récit qui réussit à lier entre elles les formes de l'informe et de l'absence? Il y a d'un côté la noyade et la disparition déliquescence du réel. Il y a de l'autre ces poussières d'os broyés qui servent de repas sacré aux orphelins de l'histoire. Là aussi les éléments se mêlent et s'unissent. Force du texte et des fils encordés, dérive de l'âme (?) qui bute sur un miroir inexistant et qui retrace la mémoire de l'oubli. Le sens échappé aux pièges de la narration, quand l'écriture affronte une poétique de l'hallucination.

«Ne suis plus que rêve, que tracée des temps qui s'effile dans les songes»⁴.

Nour, la forme, l'informe...

Si comme l'affirme Paul Ricoeur l'écriture a parfois comme projet de combler le vide qui sépare l'homme de l'univers, chez Raharimanana elle viendrait plutôt détruire l'un et l'autre, refusant au réel un statut qui rendrait tolérable ce qui serait différé, recomposé dans le jeu du texte. Non pas que le réel fût moins cruel, mais parce que comme référent il autoriserait une transcription du récit, un début d'interprétation, en quelque sorte un retour. Ici, comme dans les livres précédents, il faut entériner la perte. Le titre *Nour, 1947* n'est pas une attache, une illustration de ce que le présent doit aux émeutes si durement réprimées. Il est l'affirmation d'une dépos-

session de l'histoire conçue comme objective. Les lieux mêmes sont déjà mystérieux, parlés:

«Ce ne sont pas mes lectures qui ont fait de moi un écrivain. Plutôt les récits dans lesquels j'ai baigné, qu'ils soient oraux ou écrits. Par exemple, j'adorais écouter parler mon père.[...] Je l'entendais évoquer les Vazimbasy, qui sont dans notre mythologie, les premiers habitants de Madagascar, devenus pour les Malgaches des esprits importants, néfastes ou bienveillants. Et moi, d'une certaine manière j'allais sur le terrain. Je me rendais dans les collines et les marécages sur lesquels courent toutes ces histoires. Des lieux mythiques et interdits qui me fascinaient. Je regardais, j'observais, je rêvais»⁵.

Les corps vivants s'accrochent désespérément aux morts, combattant les chiens et les mouches, luttant contre les eaux qui emportent les chairs et vident la substance de sa matérialité. Avec Raharimanana ce qui est interrogé, ce n'est pas exactement le passage insaisissable entre la vie et la mort. La vie y trouverait encore un statut de dignité, un espoir. Non, chez lui, le regard cherche à saisir le moment indicible où les corps disparaissent. Car les vivants sont déjà morts. Au mieux se hasardent-ils à fuir dans les montagnes, à se plier aux exigences du colon ou parfois du milicien. Si le soldat malgache placé sous les ordres de Rueff pendant la guerre et qu'on convoque en criant «*Soldat! Serpillière!*» ne réagit pas, c'est bien sûr que le combat qui se déroule sous ses yeux n'est pas le sien, qu'il ne comprend pas pourquoi et comment des blancs peuvent exterminer d'autres blancs, fussent-ils juifs, ce qui les abaisse à la condition de l'esclave ou du colonisé, mais surtout c'est parce que la conscience est déjà située dans un au-delà irrémédiable. Le noir qui lutte pour la France, y compris celle de Pétain, ne s'émancipe pas. Il ne progresse pas. Bien au contraire il organise la répétition de sa propre mise en accusation, de sa propre condamnation:

«Il se tut un moment avant de reprendre son discours. Je ne parvenais pas à le comprendre. Peut-être avait-il raison? Je doutais jusqu'à ma propre humanité»⁶.

Etre enrôlé par les blancs c'est déjà mettre en scène le déni de liberté, l'impossible révolte. Les malgaches décrits par Raharimanana sont privés d'existence. Au mieux occupent-ils l'espace de l'exil en la vie, comme des fantômes condamnés à errer. Comme des esprits qui ne trouveront jamais de repos. Jamais leur libération n'est véritablement envisagée. Comme l'île, la vie est un espace clos, une prison définitive. Et s'il est possible de quitter une île pour une autre ce n'est que pour ritualiser la répétition qui dans le déplacement de l'histoire rabâche et scande le cheminement inéluctable. Le moment pur, le moment où le temps serait aboli est bien le moment du passage, mais du passage dans l'ailleurs, de la transmutation des corps en rien. Rien ne fêste, rien ne demeure: *rien que chair, rien que tête, rien que cendres...* Tout le texte de *Nour* décrit cette impossibilité de sauver les âmes en exil:

«Quelle est ma terre? murmurait Benja. Je suis né ici. Entre ces collines. Entre ces mille collines. Né esclave. Né apatride. Pourtant, je défends cette terre contre les coloniaux. Mais si je meurs, si une balle rompt le souffle de ma vie, où ensevelirai-je mon corps? Entre ces mille collines qui m'ont vu ramper aux pieds de mes maîtres ou bien plus profond dans le ventre d'un chien?»

Nour assassinée, morte sous les balles, pourrait être le symbole de la persécution et de l'horreur. Mais elle est plus. Elle est le refus d'un peuple à saisir son histoire; elle est le drame de l'arrachement; elle est l'obstination transgressive qui s'inscrit dans la parole de l'amant déchu:

«Comment disent-ils aux villages? Ils disent que rôde un être de la forêt, un esprit qui cueille aux détours des pistes l'âme des jeunes enfants, ils disent et n'ont pas le courage de reconnaître qu'il s'agit d'un des leurs, d'un de ces hommes blessés par cette guerre sans nom. C'est ainsi que cette terre restera aux mains des coloniaux. C'est ainsi que nous perdrons notre âme et notre fierté...

Ils disent aux villages... mais je n'attends plus que la nuit pour hurler

entre leurs cases. J'insulte les hommes. Je les maudis. Et quand quelque femme, en train de se baigner, de chier sur le tard à l'écart du village, croise ma route, pas un des siens ne s'aventure à jeter un regard contre ses cris de terreur»⁷.

Mais Nour est surtout le détournement de la langue, quand les traditions sont renouvelées par la colère, le jeu destructeur des discours qui ne s'articulent plus les uns avec les autres. Nour est bien le signe de la décomposition du récit qui échappe au narrateur anonyme, le laissant seul face à l'absence:

«Nour...

En traînant ton corps le long des sentiers. En hurlant ton nom dans le bourdonnement des mouches dévorant ta chair... Des nuits à danser dans mes délires, des nuits à ramper hors de ce rocher fendu, à t'éclorre sous le scintillement des astres, entre les brisures de pierre et l'envolée des poussières. Des nuits à traquer l'humidité des lichens sur les parois de granit, à coller mes lèvres sèches sur les mousses visqueuses. A tanguer, à me briser sur les récifs lointains de l'horizon éclaté...

Nour...

Dis:

- En nous couler toute l'obscurité du monde et nous ouvrir au Néant»⁸.

Nour est à la fois un texte, une femme évoquée dans la rupture violente et une expérience esthétique: car si Nour est au centre du récit, elle est essentiellement le produit de l'imaginaire de l'écrivain qui au travers de la disparition de la forme entraîne son lecteur dans la contemplation de l'interdit. Comme si l'environnement de Madagascar était indispensable à l'auteur, non pour lui fournir un matériau mais pour illustrer ce chant des enfers. Ce n'est pas la réalité qui pousse Jean-Luc Raharimanana à écrire et décrire, mais bien

sa propre force poétique qui trouve en elle les éléments extraordinaires de la dissolution.

Konantitra, la sacrilège...

Mais il reste le cri. Et le cri est sacrilège. L'amant de Nour qui le pousse et qui enlace le corps aimé dans son chant psalmodique:

«Les mouches perforent la boue et m'ouvrent aux nues. J'entrouvre mes mains et elles viennent s'y repaître. Fermer les poings et les écraser, les liquéfier. Du gluant de leurs chairs vertes, soustraire putréfié le restant de mon souffle. Je hurle. Hurle. Hurle. Ma bouche se déchire et la boue me relève vers le corps de mon amour. La boue me reprend et je ne cesse de hurler le nom de mon amour»⁹.

L'être qui n'est plus réellement un homme mais qui est la conscience de l'horreur, qui devient le réceptacle de toute la violence et qui la transforme en mots, est ce médium déchiré qui occupe un espace interdit, dangereux. Là où il est il ne peut qu'être renié, victime sacrificielle qui exige et réitère son appel. Au silence il oppose les hurlements et la douleur. Au calme et à la lâcheté, son obstination lyrique et désespérée. Héros œdipien de qui fut exigé le cœur de sa mère et qui dut l'offrir en hommage à des Dieux sanguinaires:

«Elle saura enfin, ma mère, que j'avais pris un morceau de ferraille pour d'un coup trancher ta gorge. Elle saura la hache lourde qui a fendu tes seins, le pot en terre où j'ai cueilli ton cœur.[...] Il le faut, ma mère, il le faut. Des larmes coulaient sur mon visage. Je rabattais la fragile porte de la case. Je te déshabillais. Je m'étendais sur toi, te caressais le visage. Ne pleure plus, ma mère, ne pleure plus. La lame avait tranché dans ta gorge. Un mince filet rouge traînait sur ton âme filant aux nues. La hache et le pot en terre: je cueillais ton cœur»¹⁰.

Ce sont désormais les enfants qui doivent assumer la destinée des peuples et transmettre à d'autres enfants le secret des contes. Ce sont désormais les enfants qui voient mourir et font mourir leurs parents. Ou qui portent le poids de la culpabilité ambiguë quand d'autres enfants se jettent de la falaise:

«Te raconterai-je un jour l'histoire de ces enfants qui du haut de la falaise s'élançaient pour franchir l'horizon?»¹¹

Comment ne pas penser à ces autres figures qui subissent un sort insoutenable; à cette mère qui dans *Affaire classée* accouche d'un enfant mort qu'elle devra «opérer», momifier en cache pour la drogue; à cette femme qui dans *Le Vent migrateur* tombe amoureuse d'un mort rejeté par la mer; à cet homme enfermé dans son silence, qui refuse de dénoncer les Fahavalo (insurgés malgaches) et qui soudain sombre dans la folie devant l'horreur et la violence¹².

L'écrivain est bien cet habitant des territoires interdits, ce producteur de mots que d'autres voudraient enfouir, qui vit aux confins de la pensée et prend le risque de la Folie et qui comme le *Lépreux*, vit l'enfer de l'inhumanité humaine et atteint ce paroxysme de la conscience proche de la jouissance:

«Silence.

Une envie de crier.

Yeho! Mais le silence est un espace impalpable. Crier. Crier. Crier. Se prouver que l'on peut recréer du tumulte au milieu de ce désert tranquille. [...]

La lèpre, ça se soigne, ça se soigne sauf dans un tel pays»¹³.

Et l'écriture ce mouvement qui réduit les paroles à des souffles éphémères:

«Etions-nous seulement des hommes?»

Pluie et sable au vent. Je reprends mes pas et les précipite sur mes errances. Depuis longtemps nous sont interdits les regards vers l'horizon. Errances car notre histoire, un jour, s'est brusquement infléchie dans celle des conquérants et nous a acculés vers une autre voie que nous n'avions jamais soupçonnée ni encore moins pu maîtriser. Errances, ma nudité...»¹⁴

Cet espace sacrilège, le narrateur va l'explorer avec Konantitra:

«Konantitra, je ne m'explique ce pouvoir que tu exerces... De l'attrait morbide de la mort, de la volonté de passage vers un monde où plus rien n'est sacré»¹⁵.

Avec elle, il découvre le non-lieu de la solitude, le rejet du clan et des traditions. Les anciens ont menti mais ils ont porté une parole essentielle que l'histoire a vidée de son sens. Pour le retrouver il faut affronter les Dieux et les hommes, créer un nouveau récit qui enchaîne l'oral et l'écrit, la connaissance de l'au-delà et la conscience de l'atrocité. Il faut porter la destinée du groupe en se coupant de lui, en se jetant dans le vide de la pensée. Il faut rompre les liens pour mieux retrouver une possibilité du dire et de l'écrire. Folie qui échappe à la folie. Nuit qui illumine la Nuit. L'écriture de Raharimanana est ce trajet vers l'ailleurs qui réfute l'origine mais qui construit un texte fondamental. Comme dans les Hain-Teny il investit un passé pour mieux le subvertir. Car il n'y a pas de passé sans présent. Et pour les Malgaches ce présent est sans doute à (ré)inventer.

L'amant de Nour est ce personnage mystique qui ira jusqu'à ingérer la poudre d'os que Konantitra lui a préparée:

«Elle dépose les restes du cadavre sur une pierre plate, prend une grosse pierre et entreprend de les écraser un à un. Les côtes, le crâne, les fémurs. Elle écarte les chairs noires, les muscles flétris, le cœur nauséabond, les poumons ratatinés, les tripes vidées, tout ce qui est de

chair, tout ce qui n'est pas d'os. Elle creuse dans le sable des rochers et puise l'eau qui s'y forme. Elle prend sa coupe d'argent, fait fuir l'eau entre ses doigts. [...]

Elle écrase des herbes poussant entre les rochers, les mélange avec l'eau, réduit en poudre le corps de mon amour, le dilue dans sa mixture. [...]

Bois! me dit-elle»¹⁶.

Il lui faudra boire et vomir, boire à nouveau ce qu'il a vomi, entrer dans ce cycle infernal où les éléments se mélangent, où les tracés des corps se dissolvent. Les limites, qui emprisonnent, mais qui permettent de penser, sont réduites à néant. La fusion, ou son récit, est la seule réponse à l'horreur. Le corps même du narrateur se libère dans une sexualité cosmique:

«Elle dirige ma main vers ma verge. Doucement. Non. Doucement. Elle ferme ses doigts sur mes doigts, sur ma verge. Elle caresse. Ses doigts sur mes doigts, me masturbe. Je m'enroule vers elle et tire et tire sur l'organe. Elle fouille soudain dans le ventre de la morte qui éclate en un bourdonnement. De mouches. De vers. Elle déchire à vif ses rires tout le long de mes nerfs tendus, ramène un lambeau de chair qu'elle porte à ma bouche. Non! Non... Elle rit, rejette le morceau sur le sable»¹⁷.

Comme dans un *Famadibana*, une cérémonie des morts, les corps sont dépossédés de la pudeur et des tabous qui les entourent. Mais les rites sont ici dépassés. Les véritables dépositaires sont devenus ces exilés qui remettent en question le savoir des hommes et des Dieux. Konantitra, cette «*vieille. Nue. Des seins qui tombent jusqu'au ventre, un ventre qui plisse à n'en plus finir*», est l'image de la beauté et de la sensualité. Elle a montré l'impuissance des Dieux. Elle peut murmurer «*Toutes les sensualités, toutes les luxures...*». Car elle est la sorcière ou la prêtresse. Car elle est le rire de la démente, l'urine et le crachat, le feu:

«Konantitra est là. Elle apporte du bois mort et des herbes sèches.

Elle brûle le tout. Spectacle de braise, spectacle de mort, feu lançant ses flammes haut dans l'air, flammes ne pouvant s'accrocher nulle part dans le ciel. Spectacle de mort en vérité, le feu carbonisant la matière même d'où il sort, mort effrénée où il est livré impuissant à sa nature suicidaire».

Spectacle symbolique, récit dont les échos évoquent le rôle de l'auteur. Le feu n'est pas purificateur. Il n'est que l'un des paroxysmes qui laissera derrière lui les cendres qu'il faudra transformer en boue.

Le tissage des mots, l'étissage des rêves...

Nour était déjà présente dans *Rêves sous le linceul*. Nour était déjà ce chant d'amour inouï qui appartient aux voix dépossédées, éperdues d'absence et de solitude. *En esquissant ces premières pages, Pour récit, Pour mémoire*, écrit Raharimanana au début de son dernier roman. Quand l'écriture et la mémoire inaugurent la trace. Une trace comme celle que Glissant retrouve dans ses œuvres. Une trace de l'oubli, une trace comme décelée sur un sol gommé. Nour et les enfants sautant de la falaise dont les corps sont déchiquetés:

«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 retraçaient 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.

Je pleure»¹⁹.

Entre le vide créé par la dissolution et l'ultime sentiment que rien n'existe en dehors de la perte se noue un texte tissé de mille récits, venus de tous les textes déjà écrits par Raharimanana, venus aussi de toutes les sources qui l'ont inspiré mais dont il s'est émancipé. L'œuvre de Raharimanana est une œuvre de liberté, surgie là où justement tout devrait disparaître. Elle excède et déborde. Elle est scandaleuse du simple fait d'être. Et la désespérance qui la nourrit tresse ses filins et les serre comme des câbles entremêlés. *Nour*, 1947 est un roman (?) qui poursuit un travail déjà commencé dans les deux livres précédents. Dans *Lucarne*, Raharimanana mettait en scène la violence de Madagascar, l'injustice qui frappe les enfants, les femmes, le rejet des agressions subies par les siens par une population qui refuse de voir et de dire. Qu'on se souvienne de cette jeune fille violée dans *Sorcière* et que la foule va achever:

«La fille s'était tue maintenant. Elle tenait ses mains serrées contre ses seins. La foule loqueteuse, miséreuse, haineuse, avançait. Elle ne voulait pas d'une sorcière par-dessus sa misère. La fille recommença à hurler. Non! NON! Des mains lui agrippèrent les cheveux, des ongles lui griffèrent la peau, des doigts lui déchirèrent les joues, des coups la firent plier à genoux, des pieds lui écrasèrent le sexe, un talon lui brisa la nuque»²⁰.

Avec *Rêves sous le linceul* l'auteur malgache, exilé en France, ouvrait son champ d'exploration et donnait à l'horreur une dimension ontologique, ancrée dans toutes les répétitions dramatiques que le monde organisait. L'île de Madagascar devenait l'île de ce canapé où l'imaginaire halluciné affrontait la mort. Avec *Nour*, 1947, Raharimanana revient à Madagascar, mais sans opérer aucun rétrécissement. Bien au contraire, cette focalisation géographique et historique puise dans l'effacement le ressort même de la tragédie. Comme si l'auteur butait sur une origine qu'il veut questionner mais qui ne lui renvoie que le scénario définitivement clos de l'errance vers l'abîme:

«Notre île n'est qu'un simulacre de terre, émergence des profondeurs, parcelle de l'ombre! Notre continent est là, sous la mer! Il nous faut les abîmes...»²¹

Ainsi les fils se tissent et se croisent. Entrelacement qui enserme et enferme la lumière, nœud qui laisse entrevoir les fragments qui le composent mais qui peu à peu dérivent le sens. Que font ces prêtres qui au dix-huitième siècle, puis au dix-neuvième siècle viennent se perdre avec leur folie religieuse? Avec qui pensent-ils correspondre et pourquoi leur message est-il si faux? Leur ferveur n'est que le signe de leur impuissance. Raharimanana aurait pu développer une critique violente de leur mission insensée. Il préfère préserver l'ambiguïté et la complexité de son regard, interroger l'absurdité de ces postures et les mêler à ses autres récits. Véritable poétique de l'étissage des mots qui s'enchevêtrent dans le désespoir mais aussi dans l'écriture.

Le récit de la mort de Nour croise celui de ces missionnaires. Celui des exploits et des défaites de Benja, de Siva et de Jao, celui de la vie de Tsimosoa. Les passages sur la guerre en Europe, les évocations des traditions de l'Hégire, mais des traditions situées vers l'an 970. Ainsi les calendriers se défont l'un l'autre en liant leur logique réciproque. Les dates, 1943-1836-1723- et les témoignages qui leur sont liés chevauchent et s'emmêlent. Qu'en est-il du statut des journées de 1947, de leur vérité? Il faut sans doute renoncer à chercher un fil directeur et accepter que tout se noue dans la langue. Comme quand l'auteur utilise dans d'autres textes la langue malgache et la langue française. Langues qui s'éclairent l'une l'autre, qui font résonner les mots d'échos nouveaux, mais aussi absence d'une langue légitime, maternelle, pour mieux creuser ce que le langage ne réussit pas à évoquer.

Jao, le danseur...

Les savoirs racontés ne sont que des récits qui disent la vérité du

poète et uniquement elle. Comme dans les Hira gasy, il faut organiser les cercles et conjuguer la musique et les mots, la vie réelle et l'imaginaire. Quand Siva murmure, quand Benja se cabre, Jao danse:

«Dis que Ratany est sorti de la forêt pour reprendre ces terres qui lui appartiennent...

Il est le maître de ces terres.

Celui qui en premier a surgi des terres nues et désertes. Celui qui est à l'origine de toute plante, de tout arbre.

Il sent la douleur de la plante qu'on arrache. Il sent la douleur de l'arbre que l'on déracine. Sa sève parcourt le sol, nourrit les racines. Toutes les racines.

Ratany a cassé l'une de ses branches et l'a dérivée dans les fleuves. La branche vécut. La branche devint homme. Homme qu'on ne peut souiller. Homme que l'on ne peut affronter. Le défier, c'est vouloir retourner à la terre.[...]

Ratany parle en Jao. Ratany danse en Jao. Jao qui rédige ce livre est enfant-de-la-terre»²².

Jao est cette organisation de l'espace qui reprend les traces superposées des différents occupants. De ces hommes qui se sont refusés les uns aux autres:

«Nous étions Ceux-des-savanes ou Ceux-des-cimes, nous étions Ceux-des-rivages, Ceux-des-forêts ou Ceux-des-épines... Nous sommes convenus d'occuper cette terre. Les uns ont émigré vers le sud, remonté vers l'ouest, les autres se sont retournés vers l'est puis ont gagné le nord.[...] Les uns ne croyaient plus aux autres, les autres ne toléraient plus les uns. Nous nous sommes déchirés, battus»²³.

Parce que la danse est peut-être l'art qui renoue le plus avec la tradition, tout en exhibant les interdits; parce qu'elle est liberté du

corps dans le respect des contraintes formelles, elle autorise une exploration de la nouveauté, une improvisation des styles et des idées. Et quand l'écriture joue des sons et des rythmes, quand elle inscrit une scansion charnelle des mots et des calligraphies, sans doute rejoint-elle cette pratique dans laquelle les corps échappent aux corps, les rêves aux rêves et l'horreur à l'horreur. Mystère de l'interrogation des Dieux, qui ne rendront pas à Konantitra son enfant perdu, mais qui auront été approchés dans une chorégraphie littéraire. Jao, cet homme qui écrit le livre, est peut-être ce reflet de l'écrivain malgache qui erre à la recherche d'un art perdu alors que cet art n'a pas encore existé, mais qui se crée en se dénonçant, qui se dévoile dans l'obscurité:

«Nous vîmes Jao danser en plein champ de bataille.

Les balles ne l'atteignaient pas, ne le touchaient pas.

- *Rano*, criait-il, *Rano*,- Jao affirmait que sur son corps les balles se transformaient en eau. Car cette terre est sacrée. Car ces collines nous protègent. Car même la poussière nous saupoudre d'invulnérabilité²⁴.

Jao n'est pas l'envers du désespoir, le discours de la lumière face à l'ombre. Jao est le délire de la danse face à l'immensité de la défaite. Et au moment où il danse, Jao est absolument invincible:

«Jao dansait puis nous indiquait au terme de sa transe les meilleures racines qui nous garderaient de la faim.

Jao dansait. Nous nous accrochions à nos sagaies, à nos mousquetons. Au loin, nous entendions le silence brusque des oiseaux puis le crépitement de la faucheuse. Nous nous taisions...»²⁵

En conclusion: les Arts entremêlés...

Chaque livre est un mouvement vers l'infini, quand celui-ci se dérobe et renvoie l'écriture à sa réussite et à son échec. Chaque livre est un moment qui se dissout et s'achève dans l'attente d'un autre

livre, à venir. *Nour, 1947* n'échappe pas à son destin. Au contraire, les dernières paroles sont de chant, de poésie et d'invocation:

«Chanter. Chanter.

Mourir enfin pour avoir humé l'odeur des pierres. Mourir enfin pour trop avoir éclaté la raison contre les récifs et les falaises.

Un pleur de nuit dans l'heure qui fuit. Une démente qui crie à une existence bannie.

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

Dzini, Dzini...»²⁶

Quand l'écriture devient le réceptacle de tous les autres arts, bien au-delà de la simple opposition entre l'oral et l'écrit mais qu'elle résonne de toutes les apories et que la raison s'efface devant sa propre capacité à se transgresser dans l'imaginaire.

NOTES

- 1 Jean-Luc Raharimanana, *Nour, 1947*, Le Serpent à plumes, Paris, 2001, p. 123.
- 2 *Ibid.*, p. 125.
- 3 *Ibid.*, p. 43.
- 4 *Ibid.*, p. 25.
- 5 Jean-Luc Raharimanana, *L'Humanité* du 12-03-1999.
- 6 Jean-Luc Raharimanana, *Nour*, op. cit., p. 85.
- 7 *Ibid.*, p. 18.
- 8 *Ibid.*, pp. 19-20.
- 9 *Ibid.*, p. 51.
- 10 *Ibid.*, p. 15.
- 11 *Ibid.*, p. 12.
- 12 Ces exemples sont tirés de: *Lucarne et Rêves sous le linceul*, édition Le Serpent à plumes.
- 13 Jean-Luc Raharimanana, *Lépreux* in *Lucarne*, éditions Le Serpent à plumes,

Paris, 1996, p. 47.

14 Jean-Luc Raharimanana, *Nour*, op. cit., p. 51.

15 *Ibid.*, p. 69.

16 *Ibid.*, pp. 53-54.

17 *Ibid.*, p. 52.

18 *Ibid.*, p. 60.

19 Jean-Luc Raharimanana, *Rêves sous le linceul*, op. cit., p. 42.

20 Jean-Luc Raharimanana, *Sorcière* in *Lucarne*, op. cit., p. 71.

21 Jean-Luc Raharimanana, *Nour, 1947*, op. cit., p. 169.

22 *Ibid.*, pp. 160-161.

23 *Ibid.*, p. 20.

24 *Ibid.*, p. 114.

25 *Ibid.*, p. 114.

26 *Ibid.*, p. 212.

Jean-Christophe Delmeule
Université Charles De Gaulle
Lille III