

LITTERATURE ET NATION

Numéro 24 - 2001

LA LANGUE DE L'AUTRE OU
LA DOUBLE IDENTITÉ DE
L'ÉCRITURE



*Textes réunis par Jean-Pierre Castellani, Maria Rosa Chiapparo
et Daniel Leuwers*

Publication de l'Université François Rabelais
Tours - 2001

JEAN-LUC RAHARIMANANA LANGUE CONSTRUITE, LANGUE DÉCONSTRUITE

Si la langue est bien composée de signes partagés, elle suppose la présence d'une communauté qui se définit tout à la fois comme lieu de référence mais aussi comme lieu d'exclusion. Et vouloir la saisir dans sa réalité historique reviendrait à penser l'histoire à partir d'une origine identitaire, d'un fondement initial, qui par le jeu même de la légitimation ne peut qu'entraîner son instabilité. Vision statique de la langue, qui pose tant de problèmes à ceux qui souhaitent en recenser les autres versions et leur donner un statut. Français d'ailleurs qu'il faut approcher dans des classifications imparfaites. Quand Michel Hausser et Martine Mathieu se penchent sur la littérature francophone, ils montrent qu'aucune des appellations utilisées par les auteurs d'anthologie n'est juste, englobante, et que les titres des différentes anthologies dénotent ce malaise profond : *Littérature nègre*, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, *Littératures nationales d'écriture française*, etc..

Les solutions qu'ils proposent ne sont guère satisfaisantes, car emprisonnées dans le topos de l'intériorité ou de l'extériorité. Et les auteurs sentent bien que les

typologies se heurtent au métissage, sinon tout simplement à la couleur de l'écrivain :

Que faire des métis, dont l'un des plus célèbres est sans doute Alexandre Dumas, pour ne rien dire de Pouchkine, tous deux généreusement annexés par la négritude flamboyante.¹

Limitée à sa définition géographique, la maîtrise d'une langue devient alors un problème de propriété qui s'ancre dans des identités nationales, des recentrages paradoxaux. Dans le cas de la langue française, la relation entre le pays d'où vient la langue et celui qui la reçoit, qui est soumis à elle, est particulièrement difficile à analyser, puisque se produit un brouillage qui cache derrière les enjeux politiques et les structures formelles les enjeux littéraires, mais qui conduit aussi à interroger les fondements mêmes de la littérature. De quoi doit parler un livre ? Faut-il que l'écriture soit engagée ou doit-elle rechercher un signifiant universel ? La littérature francophone butte sur ces questions, et bizarrement a du commencer par une démarche justificatrice, d'autant plus lourde que la langue qui est utilisée ici est la langue dite française. Double censure qui s'impose à l'écrivain. Entre le regard qui récuse toute portée spéculaire et l'anathème qui toucherait le traître, il ne reste qu'un espace vidé de son sens. Le centre refuse à la périphérie le choix profond des thèmes et de la langue, les surdéterminant par une asymétrie culturelle, dans une posture quasi aporique. Dans la colère même contre le colon s'exprime le lien qui unit le colonisé à son maître. L'écrivain francophone ne serait au mieux qu'un imitateur de langue française, un bon élève qui s'applique et parfois dépasse son professeur. On comprend la réaction de Franz Fanon qui s'exclamait :

J'ignore qui est Jean Paulhan, sinon qu'il écrit des ouvrages fort intéressants ; j'ignore quel peut être l'âge de Caillois, ne retenant que les manifestations de son existence dont il raye le ciel de temps à autre ; [...] ce que

1. Michel HAUSSER, Martine MATHIEU, *Littératures francophones, Afrique noire Océan indien*, Paris, Belin sup., 1998, t. 3, p. 13.

LANGUE CONSTRUITE, LANGUE DÉCONSTRUITE

nous voulons dire, c'est qu'il n'y a pas de raison pour que M. Breton dise de Césaire : - et c'est un Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier.²

De raisons il n'y en a peut-être eu que trop, dont ni l'un ni l'autre n'arrive à se départir, à se dépêtrer. La grande différence entre Césaire et Caillois tient à ce que pour le second, mais seulement dans un *à priori*, le rapport à la langue ne soit pas historiquement conflictuel. Du coup Caillois irait à l'essentiel de la littérature, alors que Césaire est condamné à prendre un Détour, mais au sens où Edouard Glissant le définit :

Le Détour n'est pas un refus systématique de *voir*. Non, ce n'est pas un mode de la cécité volontaire ni une pratique délibérée de fuite devant les réalités. Nous dirions plutôt qu'il résulte, comme coutume, d'un enchevêtrement de négativités assumées comme telles. Il n'y a pas détour quand la nation a été possible [...]. Il n'y a pas détour quand la communauté affronte un ennemi connu comme tel. Le détour est le recours ultime d'une population dont la domination par un Autre est occultée [...]. Le Détour *mène donc quelque part*, quand l'impossible qu'il contourne tend à se résoudre en "positivités concrètes".³

La langue française, ainsi refusée, fait initialement obstacle à la capacité de l'écriture, à la possibilité offerte à l'écrivain de s'engager dans une œuvre. Méprisé par les Français, souvent critiqué par les siens, partagé entre le désir de s'exprimer en français et l'incapacité de dire sa condition dans la langue du colon, celui-ci doit accepter d'occuper une position intenable :

Le Martiniquais en tant que tel est contraint à une poétique qui ne *réalise* pas un savoir collectif - séculairement - établi. Cette poétique trame au contraire par à-coups une sorte de non-savoir à travers quoi est tenté l'effort de nier l'avoir totalisateur et corrodant de l'Autre. Anti (ou contre) poétique. Un corollaire est

2. Frantz FANON, *Le Noir et le Langage*, dans *Peau noire masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 31.

3. Edouard GLISSANT, *La Dépossession*, dans *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 51.

que la position ainsi créée est intenable, et que d'être intenable la constitue en donnée exemplaire, en donnée d'exemple, dans le drame moderne de la Relation.⁴

Mais cette errance dans la langue est source de création. L'écrivain qui adopte la langue française, surtout si elle n'est pas sa langue maternelle place au cœur de sa démarche le questionnement de la langue, dans ce que Lise Gauvin appelle une "surconscience linguistique" :

Les questions de représentations langagières, dans le contexte des jeunes littératures, prennent une importance particulière. Importance qu'on aurait tort d'attribuer à un essentialisme quelconque des langues, mais qu'il faut voir plutôt comme un désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique. C'est ce que j'appelle la *surconscience linguistique* de l'écrivain.⁵

Quand il s'agit d'écrivains qui utilisent le français, la langue de l'Autre n'est plus tellement celle qui aurait été importée et imposée aux Antillais ou Africains, mais celle d'un lieu inaccessible qui fait de l'Altérité l'enjeu essentiel de l'écriture. Il n'y a pas double identité de l'écriture en soi, il y a multiplicité des appropriations qui efface et interdit le recours à l'unique, qui refuse la pensée d'une racine originelle tout en affirmant la parole d'un lieu, d'une déconstruction de l'identité comme meurtrière, d'une pensée qui se veut refus de la pureté et quête d'un manque :

La déconstruction n'est jamais aussi puissante que lorsque des individualités affirment qu'elles ne sont pas réductibles à un seul bord ou à une unité préliminaire d'appartenance, mais se rapportent à des références entamées les unes par les autres.⁶

Par rapport à cette évolution de la francophonie, de plus en plus vécue comme pluralité identitaire et culturelle quelle

4. Edouard GLISSANT, *Poétique et inconscient*, dans *Ibid.*, p. 471.

5. Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Éditions Karthala, 1997, p.

6.

6. Fethi BENSLAMA, "Idiomes, nationalités, déconstructions", *Cahiers Intersignes*, n° 13, 1998, p.

8.

est la place actuelle de la littérature malgache. Est-elle nègre, arabe, indienne ? Comme le précise Paul Ottino :

La société et la civilisation malgaches sont nées de la rencontre à Madagascar d'hommes venus de l'Est et de l'Ouest, de l'Insulinde et de la côte orientale d'Afrique.⁷

De ce point de vue l'œuvre de Raharimanana est exemplaire. Ses écrits en français, dans une langue qu'il ne présente pas comme maternelle, montrent comment l'utilisation de cette autre langue peut conduire à une expérience originale, transfigurant les mythes et les contes malgaches pour produire une écriture singulière qui par sa différence éclaire la notion de créolité.

Langue construite, langue déconstruite.

Jean-Luc Raharimanana est-il un écrivain malgache qui exposerait en français ses obsessions maternelles ou un écrivain français qui transformerait les souvenirs de son enfance malgache en récits fictionnels ? D'emblée le recours à une lignée se révèle inacceptable. La langue appartient à celui qui l'utilise, et il serait facile de démontrer que la langue française, pensée hors de ses pratiques dévoyées, corrosives, enfin vivantes, n'existe pas, sinon comme illusion. Quand Edouard Glissant oppose les mythes fondateurs de l'Europe à l'absence de point initial dans les Antilles, il pourrait pousser son raisonnement à son terme et montrer que le mythe de l'origine est toujours reconstruit *à posteriori*.

Jeune écrivain, mais déjà remarqué puisqu'il a reçu le prix du concours de théâtre de RFI en 1990, à 23 ans, Jean-Luc Raharimanana est cité dans de nombreux ouvrages qui traitent de la littérature malgache. Dans *l'Anthologie de la littérature malgache d'expression française des années 80* de Liliane Ramaroso, il figure aux côtés de Jacques

7. Paul OTTINO, *L'Étrangère intime. Essai d'anthropologie de la civilisation de l'ancien Madagascar*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 1986, p. 3.

Rabemananjara et Michèle Rakotoson, dont le *Bain des reliques* illustre bien le rôle de la tradition comme dépassement des interdits culturels et linguistiques. Dans le livre de Michel Hausser et Martine Mathieu son œuvre est présentée comme :

Ainsi *Lucarne* [...] évoque-t-elle, sur un ton glacé, une macabre scène nocturne qui suscite un malaise d'autant plus lourd qu'elle semble tour à tour cauchemardesque et réaliste.⁸

On peut discuter cette interprétation. Le rythme incantatoire et sonore de l'écriture est sans doute plus proche d'un lyrisme sensuel et la douleur est souvent vécue comme une expérience quasi extatique. Dans *Massa*, le narrateur, le récitant, pleure la perte de son amour, mais il transforme cette douleur en images hallucinées qui conjuguent la souffrance et le plaisir, l'abjection et la pureté, la mort et la sexualité :

Je reviendrai, Massa, polir les os de ton corps.

Je reviendrai une nuit. Je reviendrai une autre nuit à plein cri, à pleine souffrance. Ô Massa, sur les pleurs de la fleur qui se ferme à l'obscur [...]

J'aurai oublié, Massa, de suinter de mes pores tout le pus de mon âme décomposée.⁹

De ces articulations littéraires des contraires, de la production poétique de leurs associations, naît une œuvre où le sadisme, comme dépassement ambivalent de la douleur, rejoint la force mystique de celui qui est emporté dans une tragédie voulue par les Dieux :

Chez Dicu n'est que sable, sel et tempête. Chez Dieu n'est que cécité et surdité. Vous criez contre le vent et l'océan s'ouvre, racle le fond et vous emplit de sable.¹⁰

8. Michel HAUSSER, Martine MATHIEU, *Littératures francophones. Afrique noire, Océan Indien*, op. cit., p. 167.

9. Jean-Luc RAHARIMANANA, *Massa*, in *Lucarne*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1996, pp. 131-134.

10. Jean-Luc RAHARIMANANA, *Rêves sous le Linceul*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1998, p. 132.

Mais surtout il faut prendre conscience de l'apport de la culture malgache dans l'écriture "en français" des livres de Raharimanana. Le recours au français n'exclut pas qu'il puisse parfois écrire en malgache. Certains de ses textes en malgache sont publiés dans la *Revue Noire*. Mais la langue française est apparue comme une possibilité, une ouverture ou peut-être un contournement. Il ne faut oublier, ni la violence culturelle qui a traversé l'histoire malgache, ni les troubles politiques et les difficultés économiques qui se sont développés depuis l'indépendance. D'une part, la culture malgache a été organisée par les chrétiens, et les élites de Madagascar ont souvent refusé toute qualité esthétique à des textes anciens. En 1913 Paulhan écrivait :

L'on doit songer que, depuis plus d'un demi-siècle, les Malgaches ne savent juger et connaître leur pays, leurs mœurs, leur langue même, qu'à travers les idées étrangères des professeurs chrétiens venus d'Europe.¹¹

D'autre part, la malgachisation a poussé les jeunes écrivains à rechercher une langue aux contours moins clos.

Pour Jean-Luc Raharimanana la langue française s'est offerte comme possibilité du dire. Tout à la fois extérieure et intérieure, elle permet de dépasser les clivages linguistiques de Madagascar, de ne pas être située dans une enclave géographique. Paradoxalement elle est lieu d'une liberté universelle. En ce sens les jeunes écrivains de Madagascar s'évadent des problématiques posées par leurs aînés. A la tragique contradiction, qui a sans doute coûté la vie à Rabearivelo, répond une volonté créatrice qui fait écho aux difficultés de Madagascar, mais qui puise dans des formes anciennes les éléments d'une narration où la mythologie est sœur de la poésie. Le *Kabary* est présenté par Rabearivelo comme une "palabre". Scandé, il est traversé de proverbes :

11. Jean PAULHAN, *Les Hain-Teny mérimas*, Paris, Paul Geuthner, 1913, p. 46.

Ce qui n'empêche pas de rappeler que les bêtes ne marchent jamais sans leur tête et que tout fleuve a sa source ; pareillement toute causerie doit être amorcée.¹²

Ces proverbes se retrouvent aussi dans les Hain-Teny, étudiés et traduits par Paulhan :

Le mot *Hain-Teny* signifie exactement - science des paroles . Il est un terme très général, et s'applique aussi bien à tout un ensemble de poésies qu'à une poésie isolée.¹³

Jean Paulhan insiste sur le fait que les Hain-Teny doivent être considérés comme des poésies, des chants construits comme des querelles ou des déclarations. De nombreux Hain-Teny traitent d'amour et de désir. Deux traits essentiels permettent de comprendre comment l'œuvre de Raharimanana est influencée par ces poèmes : l'opacité et la scansion. L'opacité est indispensable. Elle permet, dans un langage métaphorique, d'aborder des sujets trop sensibles ou des tabous. L'usage des proverbes permet de respecter la polysémie et en même temps de faire progresser l'intrigue ou la situation. A titre d'exemple, en parlant du lépreux, on trouve : " C'est quand il a traversé la rivière qu'il meurt ".¹⁴

La scansion, le rythme organisé autour de la reprise et de la répétition donne à cette évolution du texte sa portée musicale mais aussi structurelle.

La répétition narrative est une composante essentielle des textes de Raharimanana. Les avantages du traitement de textes, le copier-coller est une technique d'écriture qui, loin de toute facilité, permet de renouer avec la tradition orale du refrain et du leitmotiv. Le conte a besoin de cette répétition qui permet de rejouer les mêmes phrasés en autorisant la progression. Entre l'immobilité du même et le surgissement

12. Jean-Joseph RABEARIVELO, cité par Michel HAUSSER et Martine MATHIEU, *Littératures francophones, Afrique noire, Océan Indien, op. cit.*, p. 159.

13. Jean PAULHAN, *Les Hain-Teny merinas, op. cit.*, p. 3.

14. *Ibid.*, p. 56.

du nouveau se creuse un espace littéraire qui déplace la signification initiale. Une phrase répétée n'est jamais égale à elle-même, tout comme une langue en mouvement n'est jamais identique, tout comme ses propriétés caractéristiques, sa grammaticalité et son exactitude sont dans une dynamique de déplacement par rapport à l'initiale. C'est dans le mouvement et le décalage que la répétition devient opérationnelle, productrice, non pas d'une certitude mais d'un doute, d'un exil en la langue. La répétition dans son ancrage malgache est une parole abolie qui œuvre dans l'errance :

Dzamala est mon nom. Je fume toutes les ordures de la terre. Dzamala est mon nom. Dzamala. Dzamala.

Dzamala à pleines mains fouille dans les poubelles et sarcle en la boue fétide un tendre mégot. Dzamala au soleil sèche le mégot. Dzamala attend des heures. Dzamala attend.¹⁵

Les exemples pourraient être multiples. Mais le jeu de la répétition dans les poèmes traditionnels est aussi jeu de sonorité. Comme le dit Paulhan :

Le vers des Hain-Teny est un vers sans mesure fixe et sans rime. Il semble parfois reposer sur des assonances, indifféremment initiales, médiales, ou finales [...]. Plus fréquemment le vers mérina semble fondé sur l'assonance élémentaire qu'est la répétition du même mot, ou du même groupe de mots [...]. Il n'y a pas seulement répétition d'un mot : il y a répétition de toute une phrase, non point tant dans le son et la forme de ses mots que dans sa structure logique et son sens.¹⁶

Quand le son et la structure s'enrichissent mutuellement se produit cet effet lancinant du message envoûtant et rituel. Les textes de Raharimanana s'accordent donc à ces pulsations musicales. Chants et litanies qui font appel à la présence des ondines et des femmes divines. Cultes dont la force ancestrale est redoublée d'une présence immédiate. Quand l'auteur évoque le destin de cette femme qui recueille le corps d'un

15. Jean-Luc RAHARIMANANA, *Dzamala*, dans *Rêves sous le Linceul*, op. cit., p. 93.

16. Jean PAULHAN, *Les Hain-Teny merians*, op. cit., pp. 50-51.

homme mort, il retrouve les anciens contes et convoque la mort comme présence absolue, mais en inversant les valeurs traditionnelles. Quand il écrit *L'Ondine Lumineuse* il reprend un thème traditionnel, où l'insularité est marquée par l'union de la Terre, du Ciel et de l'Eau. Ce n'est pas tant le respect anthropologique des contes qui est en jeu que les échos multiples qu'ils offrent au récit en dissolvant le temps. Quand une femme y déclare :

Je n'ai jamais été qu'une femme violée. Je n'ai jamais été qu'un être banni. Sur ce rivage j'ai échoué car ailleurs on m'avait refoulée. Sur ces sables me suis étendue car jamais n'ai eu de terre où m'ensevelir.¹⁷

Décrit-elle ces habitants exilés qui ont échoué à Madagascar, ces femmes surnaturelles qui comme Andriambavirano viennent du ciel (feuille transformée en être humain) ou ces mères malgaches qui voient mourir leurs enfants ? La force de l'écriture de Raharimanana tient à l'impossible discernement des différents niveaux qui composent ses textes et qui en constituent l'une des sources poétiques.

Curieusement le français offre à l'auteur une possibilité subversive, et la présence des récits antérieurs en devient provocation. La richesse de l'œuvre de Raharimanana tient à cette utilisation jointe des racines et de la langue pour mieux développer une modernité corrosive :

Au petit matin, la mer rejeta le corps du Haïtien. Une femme, tôt se levant pour se laver le sexe, le découvrit. Elle en tomba amoureuse. Jamais, elle n'avait vu noir si beau, homme si étranger.¹⁸

Cette femme poussera son amour jusqu'au bout. Son chant se développera comme récurrence de la perte. Elle mourra sous le cadavre qu'elle a élu. L'écriture de Raharimanana est tellurique. Mais aussi aquatique. L'eau

17. Jean-Luc RAHARIMANANA, *L'Ondine Lumineuse*, dans *Rêves sous le Linceul*, op. cit., p. 38.

18. Jean-Luc RAHARIMANANA, *Le Vent migrateur*, dans *Rêves sous le Linceul*, op. cit., p. 59.

entoure et limite l'espace de la pensée. L'eau est obstacle, enfermement, mais aussi point d'origine des colons et source fantasmatique du voyage. Sans doute faut-il pour le malgache s'ouvrir au français comme langue libertaire, comme échappée hors des enclaves. Ce que Glissant nomme "pensée archipélique" n'est pas encore la propriété des écrivains malgaches qui souvent vivent dans un exil presque forcé et qui ne font pas de leur expérience un modèle global. C'est sans doute pour cette raison que Raharimanana se méfie des termes de littérature francophone ou de créolité. Il n'introduit pas de mots nouveaux, de tournures métissées. Il n'utilise pas de créolismes qu'on retrouvera sous la plume de Confiant ou de Chamoiseau. C'est qu'il n'y a pas de langue créole équivalente à celle que l'on trouve dans les Antilles et la Caraïbe. La coupure linguistique entre le malgache et le français interdit toute assimilation au modèle linguistique antillais. Alors que Glissant affirme que les racines sont à jamais perdues pour les antillais, Raharimanana puise dans les récits mythologiques et les poèmes ancestraux le suc d'une littérature qui a eu besoin d'une autre langue, ici le français, pour devenir ce que Blanchot a appelé un devenir autre de la langue.

Mais il ne s'agit pas de réduire l'œuvre de Raharimanana à une transcription en français des thèmes malgaches. Bien au contraire. C'est dans un mouvement d'ouverture littéraire, de profonde modernité que son œuvre s'élabore. Ce chant douloureux qu'il exprime est tout à la fois actuel et universel. Le terme universel peut sembler problématique dans la mesure où il redonnerait à la langue française une aura civilisatrice. Mais il faut l'entendre au sens de l'écho que toutes les langues opèrent en une langue unique. Une langue n'est que l'articulation particulière d'un métissage général :

Je parle et surtout j'écris en présence de toutes les langues du monde. Beaucoup de langues meurent aujourd'hui [...]. Je suis à titre d'exemple, imprégné, poétiquement imprégné de cette nécessité alors même que j'ai une

terrible difficulté à parler une autre langue que celles dont j'use (le créole et le français). Mais écrire en présence de toutes les langues du monde ne veut pas dire connaître toutes les langues du monde. Ça veut dire que dans le contexte actuel des littératures et du rapport de la poétique au chaos-monde, je ne peux plus écrire de manière monolingue.¹⁹

L'usage de la langue française chez Raharimanana est de l'ordre de ce chaos-monde. Ancrée dans la connaissance des textes mythologiques, nourrie de l'oralité et de la force du conte, enrichie de l'apport des textes traditionnels, son œuvre est parfaitement novatrice. Elle est à la fois en deçà et au-delà, dans un dépassement du référent linguistique qui prouve que l'existence des racines n'est pas un obstacle à la pluralité. L'usage du français chez Raharimanana est la preuve que la langue ne se résume pas au partage ni aux règles mais que chaque auteur est créateur de langue, que la langue lui est propre, dans ses inventions et ses innovations. Paradoxe de la langue littéraire dont les normes sont partagées, mais qui dans son tremblement individuel fait que personne n'écrit exactement dans la langue de l'autre. Il y a conjointement communion et dénégation de collectivité, socialisation et individualisation extrême. Quand Raharimanana écrit *Dzamala*, il pense sans doute à cet ancien conte dans lequel Dieu a créé huit hommes et seulement sept femmes. Le dernier homme verra une plante, le tabac, pousser sur sa tombe. Mais *Dzamala* n'est pas vraiment le tabac, et les ruines et les déchets qui peuplent le récit ne se réduisent pas à une parabole. La force de la langue de Raharimanana tient à sa singularité, héritière des récits malgaches et ouverte à la béance du monde, aux horreurs du Rwanda et de la Yougoslavie. La langue échappe à toute appropriation pour mieux libérer la poétique des mots. Raharimanana est bien un auteur malgache qui écrit en français, mais il n'est pas un auteur francophone ou créole. Il est le conteur des mots dans un usage qui lui appartient en propre et qui exige du lecteur

19. Édouard GLISSANT, *Langues et Langages*, dans *Introduction à la poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 40.

LANGUE CONSTRUITE, LANGUE DÉCONSTRUITE

un mouvement dissocié. Mieux se retrouver en terres
apparemment anodines pour mieux se perdre en dérives
littéraires.

Jean-Christophe DELMEULE
Université Lille III