



HAL
open science

La littérature malgache d'expression française, une littérature en exil, une littérature de l'exil, une littérature des exilés

Njaka Tsitohaina Ramiandrarivo

► **To cite this version:**

Njaka Tsitohaina Ramiandrarivo. La littérature malgache d'expression française, une littérature en exil, une littérature de l'exil, une littérature des exilés. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français. NNT : 2010PA030022 . tel-00834726

HAL Id: tel-00834726

<https://theses.hal.science/tel-00834726>

Submitted on 17 Jun 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ECOLE DOCTORALE 120 - LITTERATURE FRANCAISE ET COMPAREE

THESE DE DOCTORAT

Littérature générale et comparée

RAMIANDRARIVO Njaka Tsitohaina

**La littérature malgache d'expression française, une littérature en exil,
une littérature de l'exil, une littérature des exilés**

Sous la direction de

Monsieur le Professeur Daniel-Henri PAGEAUX

Soutenue le 07 mai 2010

Jury

M. Jean BESSIERE, PROFESSEUR DES UNIVERSITES
Université Sorbonne Nouvelle – Paris3

M. Philippe GOUDEY, Maître de Conférences
UNIVERSITE LYON 2

M. Jean FREMIGACCI, Maitre de Conférences
UNIVERSITE PARIS 1

M. Bernard MOURALIS, PROFESSEUR DES UNIVERSITES
UNIVERSITE CERGY PONTOISE

M. Daniel-Henri PAGEAUX, PROFESSEUR DES UNIVERSITES
Université Sorbonne Nouvelle Paris3

INTRODUCTION.....	7
PREMIERE PARTIE : La littérature malgache d'expression française et ses écrivains.....	13
Chapitre 1. Panorama historique : une littérature symbolique du singulier et de l'universel	14
1- La langue malgache, un carrefour civilisationnel	14
2- La littérature orale, mère de l'écriture	17
3- Naissance de La littérature malgache moderne	21
4- La littérature malgache d'expression française dans la Francophonie	28
4-1- La difficulté d'attribuer une place clairement définie de la littérature malgache d'expression française dans l'aire francophone	28
4-2- Une littérature des plus méconnues dans les littératures françaises.....	34
5 - Langue française, langue de l'interculturalité.....	39
– Le français comme lieu de rencontre avec l'autre	39
Chapitre 2. Ecrivains et exilés : figures d'une imbrication du parcours personnel et de l'histoire commune (conditions et inspiration littéraires)	43
1- <i>Des lumières contraires de deux civilisations</i> : Rabearivelo	43
2- Rakotoson ou la renaissance d'une littérature exilée.....	62
3- Raharimanana, la nouvelle génération	80
DEUXIEME PARTIE : l'exil, l'aporie du destin romanesque	97
Chapitre 1. Les personnages principaux : une individualisation de l'Histoire.....	98
1- La fonction prépondérante de la femme dans la trame	98
1-1- Médiation culturelle	103
1-2- Symbole de pouvoir	109
1-3- Reflet de la société.....	115
1-4- Muse	123
2- L'homme ou l'impuissance face aux bouleversements sociaux	125
2-1- Apatride :.....	126
2-2- Une vie d'ermite et d'errance :	133
2-3- L'homme, figure d'une lutte désespérée et perdue :	140
II-1-2-4- Symbole de déliquescence :.....	143
Chapitre 2. Progression des protagonistes.....	148
1- Une enfance heureuse	148
2- Une existence échappée, larvée	157
3- Une fin prématurée et violente :.....	169
Chapitre 3. La société : pour la représentation d'une communauté en dérive	184
1- La chute d'un passé glorieux : la royauté	184
1-1- Portrait physique : Réalité et stigmatisation sociales	184
1-2- Portrait social	186
2- Les dysfonctionnements de la société contemporaine	195
TROISIEME PARTIE : L'espace de l'exil.....	210
Chapitre 1. Espace et récit.....	211
1- L'espace représenté.....	211
2- La personnification de l'espace	212
3- Occurrences de l'espace.....	213
3-1- L'espace perdu	213
3-2- L'espace rêvé.....	214
3-3- L'espace réel.....	214
Chapitre 2. Paysages	218

1- De la nature : un retour aux sources.....	218
1-1- Le rôle de la nature dans le procédé narratif	218
1-1-1- Le personnage de la nature	219
1-1-2- Décor	227
1-2- Les éléments naturels récurrents.....	233
1-2-1-L'eau : un espace phagocytant	233
1-2-2- Le feu : une force dévorante.....	242
1-2-3- La terre : mon double	251
2- Le paysage urbain (et suburbain).....	260
2-1- La symbolique de l'opposition entre le haut et le bas de la ville	260
2-2- Négation de la ville : l'image de la ville tentaculaire et carcérale	263
2-3- La ville source de sentiments anxio-gènes – la ville qui broie l'individu ..	266
2-4- La ville vampire	272
2-5- Le village, un univers morbide	276
QUATRIEME PARTIE : Poétique de l'exil.....	282
Chapitre 1. Les modalités de l'exil.....	283
1- Genres	283
1-1- Le roman historique	283
1-2- Le roman, réflecteur de la société malgache.....	291
1-3- Le roman engagé : dénonciation d'une certaine réalité « mystifiée », méconnue	294
1-3-1- Dénonciation d'une réalité mythifiée, mystifiée.....	295
1-3-2- Une réalité méconnue	300
1-3-3- Une réalité oubliée, inconnue	305
2-Thématique	311
2-1- La crise de la culture	311
2-2- La paupérisation	315
2-2-1- Paupérisation de l'espace	315
2-2-2- Paupérisation sociale	316
2-2-3- Paupérisation des personnages.....	317
2-3- L'insularité.....	319
2-4- Le passé et l'angoisse de l'oubli.....	323
2-4-1- Le passé : de l'intime au commun.....	323
2-4-2- Angoisse de l'oubli.....	327
2-5- Le thème de Dieu, des Ancêtres et de la religion	330
2-5-1- Dieu et les Ancêtres :.....	331
2-5-2- La religion.....	340
Chapitre 2. Procédés linguistiques et stylistiques	343
1- Le jaillissement de la langue maternelle dans le récit.....	343
1-1- Quand ?	343
1-2- Où ?	345
1-3- Une incursion culturelle	347
1-4- Fonctions	352
2- Les leitmotivs : expression d'un exil permanent :	354
2-1- Rabearivelo : <i>Lamma sabachtani</i>	354
2-2- Rakotoson, du voyage à l'exil.....	357
2-3- Raharimanana ou l'écriture de l'excès.....	361
3- Intertextualité (ou interférence) interne	370
3-1- Rabearivelo : pour une héroïsation (ou anti-héroïsation) des figures de l'Histoire.....	371

3-2- Raharimanana : « <i>l'horizon est ma frontière et ma mort. Ailleurs encore partir</i> »	376
4- La description.....	381
4-1- Structure	382
4-1-1- Description : tri et subjection tributaires d'une écriture du mal-être	383
4-1-2- Organisation thématique autour d'un rapport dichotomique entre les éléments.....	395
4-1-3- Organisation spatiale.....	407
4-2- Fonctions	423
4-2-1- Fonction ornementale	423
4-2-2- Fonction expressive.....	426
4-2-3- Fonction narrative	435
4-2-4- Fonction symbolique	440
CONCLUSION	451
CORPUS	459
BIBLIOGRAPHIE	464
ANNEXE	473
La France accusée à l'ONU de « légitimer le racisme »	473
Philippe Boloïon, Le Monde du 10 novembre 2007	473

INTRODUCTION

Que faut-il comprendre par *exil* ? Ce terme est usuellement énoncé dans l'occurrence d'une éjection hors de la patrie – définie dans son sens le plus large -, un isolement et une exclusion à l'amont et l'aval de l'éloignement de l'environnement familial. Cette situation est alors associée à des sentiments négatifs tels que la solitude, le dépaysement, l'aliénation, le mal-être, etc. Toutefois, au-delà du sens générique, pour une définition plus précise, sortant de l'abstraction, il convient d'identifier ce terme au niveau du contexte social et des conjonctures culturelles dans lesquels il est placé. Certains points demandent en effet plus d'approfondissement ; il n'est pas facile par exemple de savoir où l'exil commence, où il prend fin, notamment lorsqu'il s'agit d'émigration volontaire ou d'exil intérieur (introduit, entre autres, par une interférence culturelle). Partant de cela, est alors tracé un contour nécessaire pour une délimitation et une caractérisation de ce qui constituera ultérieurement le champ d'étude de notre travail, c'est-à-dire **la littérature malgache d'expression française comme une littérature en exil, une littérature de l'exil, une littérature des exilés.**

Plusieurs raisons m'ont poussée à choisir ce sujet de thèse. Premièrement, le roman malgache d'expression française s'inscrit exactement dans la période que je me suis assignée à étudier, à partir des années deux mille. Deuxième raison, cette fois toute personnelle, mon intérêt pour l'histoire monarchique malgache, largement abordée par Rabearivelo, mon auteur de prédilection ; et également ce statut octroyé par le bilinguisme permettant a priori une ouverture au monde plus riche, avec évidemment toute la problématique que cela suggère. Cette question de l'altérité que les narrateurs de notre corpus mettent en exergue au fil des textes. Un autre intérêt est l'intimité entre l'œuvre et l'auteur. Des facettes du *moi* de l'écrivain se retrouvent dans ses livres : que ce soit notamment la *famille Baholy* pour Rabearivelo, *Sahondra* chez Michèle Rakotoson, ou encore ce besoin de *dire, nommer*, leitmotiv du narrateur-héros de *Nour, 1947*, que l'on associe volontiers à Jean-Luc Raharimanana, son créateur. Des fragments d'un kaléidoscope où chaque personnage, espace, fiction sont des pans contribuant sinon à une meilleure connaissance de l'écrivain, du moins à l'instauration d'un jeu de rapport de forces

donnant tour à tour au lecteur soit la certitude, soit l'inverse, par l'intertextualité, qu'il domine en trouvant ce que cache ou non l'auteur ; ce dernier pousse le lectorat jusqu'à l'impasse, surpris, secoué, par le truchement d'un narrateur qui, dès lors, sert la fiction comme une confrontation avec l'autre, avec la représentation de la réalité délivrée.

En somme, ce qui nous séduit dans l'étude de ces écrivains, par le biais du thème de l'exil, c'est justement ce mystère et cet effet de proximité qu'ils exercent sur la lectrice que nous sommes.

Si d'une part, l'interculturalité apparaît comme une panacée capable de résoudre les problèmes du monde, une réponse à l'errance interne, d'autre part, elle peut être ressentie comme un spectre menaçant engendrant des crises, touchant gravement à la souveraineté des peuples. Apparaît dès lors chez un peuple donné le souci primordial de préserver l'indépendance des hommes qui le constituent, liés par la conscience d'une mémoire, d'une culture, et d'une langue commune. En effet, l'interculturalité tend à créer une homogénéisation de cultures différentes, soit par l'assimilation d'une culture dominante ou majoritaire par rapport aux autres cultures, soit par interférence culturelle (altération des cultures originelles pour une nouvelle culture) ; ceci s'accompagne d'une revendication identitaire provoquée par le caractère anxiogène d'une situation d'incertitude collective, relative à la mise en péril des représentations (traditionnelle, religieuse, mythique, politique, etc.) . C'est dans cette perspective qu'est alors introduit le terme EXIL et des termes familiers à *la recherche*, à *l'abandon*, ou à *la perte d'un système de représentations d'un univers défini*. De fait, pour illustrer ces notions, dans le cadre de notre projet d'étude, nous prenons ainsi l'occurrence de Madagascar.

L'exil généralement défini comme étant synonyme d'un état de déséquilibre, duquel découle un ensemble de sentiments de doute et de saturation, dans la littérature malgache d'expression française, implique également l'itinéraire culturel. Nombreux sont ainsi les écrivains malgaches francophones vivant en exil, et qui tirent de cette expérience personnelle leur sujet. Un itinéraire culturel dont le point de départ est le bilinguisme et la volonté d'échapper à l'embrigadement que suggère l'insularité. Le contact avec une langue étrangère, en l'occurrence ici le français, permet de réaliser ce rêve qui peut affleurer, à un moment donné, chez tout îlien, celui de s'ouvrir au monde, libre de franchir cette mer symbole à la fois de barrière géographique et d'isolement psychologique.

Le bilinguisme intervient dès lors en tant qu'expression du singulier et terrain commun de la littérature. L'écrivain malgache d'expression française entretient avec chacune de ses langues d'écriture une correspondance différente selon qu'il écrit en malgache ou en français, celles-ci ne formant pas moins une complémentarité, une continuité qui donne au texte le cachet de l'œuvre accomplie: liant à la fois la volonté d'aller à la rencontre de l'autre et la quête de soi, livrant de fait, l'intime, le profond à la multitude, à la surface, à l'universel.

Ainsi, la littérature malgache d'expression française est fortement enracinée dans la culture malgache d'où une particularité en étroite corrélation avec l'histoire de l'île et de ses habitants: une littérature qui occupe un statut particulier dans le monde littéraire francophone par un contexte géographique aboutissant à un paradoxe qui la situe d'une part à la croisée des autres champs francophones, et, d'autre part, à un enfermement insulaire tendant à entretenir une méconnaissance certaine de cette littérature une fois hors de ses propres frontières ; mais aussi de par un environnement historique qui lui donne également un cachet unique, une multiculturalité interne motivée et mise en relief par des écrivains qui tentent de saisir l'âme malgache dans son homogénéité et sa variété.

Observateur, parfois dénonciateur, dans le cadre de notre corpus, l'écrivain est celui qui par l'écriture dévoile l'âme et la réalité malgache. Pour cela, il n'est pas étonnant que celui-ci se tourne souvent vers le passé pour se ressourcer et y puiser des sujets d'inspiration, les romans à caractère historique prenant de ce fait une place non négligeable dans son œuvre, à l'image par exemple de Jean-Joseph Rabearivelo dont les deux romans principaux *L'aube rouge* et *L'interférence* ont pour thème la décadence de la royauté malgache ; Michèle Rakotoson dont un de ses plus célèbres textes, au titre évocateur *Le bain des reliques*, a plus trait aux coutumes traditionnelles, aux tenants et aboutissants que celles-ci engendrent dans la vie de tous les jours. Ou encore Jean-Luc Raharimanana dont *Nour, 1947*, invoque la lutte anticoloniale, à son faite en 1947, avec ses 90 000 victimes du côté des autochtones.

Nous partons ainsi du postulat que raconter, rendre compte et/ou juger équivalent à une traversée d'oppositions, et que dans cette occurrence, l'exil, tout en étant une conjoncture imposée au parcours des écrivains, peut être aussi le signe d'une quête que s'est assigné, dans une conscience lucide, souvent résignée,

parsemée de pics d'espoir nécessaires à l'accomplissement du cheminement de soi, l'auteur qui le répartit à son narrateur, à ses personnages.

Nous consacrerons en conséquence notre recherche sur l'écriture perçue et vécue en tant qu'acte cathartique contre l'égarement de l'ego sans doute mais surtout de l'environnement soumis, offert et dévoilé à l'écrivain ; une fin utopique peut-être, mais néanmoins essentielle pour celui qui entrevoit la création littéraire comme une épée pourfendant les faiblesses de la réalité, servant à se rapprocher, à entrevoir et à modeler les caractéristiques de son monde idéal. Cela évidemment avec la complicité du double imaginaire du créateur, ce *jumeau sombre* par lequel Faulkner désigne le narrateur.

Pour cerner cet itinéraire de nos écrivains nous adoptons la démarche suivante : une première partie dans laquelle nous traiterons des rapports entre la littérature malgache d'expression française et ses écrivains, et dans laquelle un panorama historique permet de saisir comment celle-ci, symbolique du singulier et de l'universel, découle d'une langue malgache, carrefour civilisationnel donnant naissance à une littérature orale, mère de l'écriture et aux prémisses de la littérature malgache moderne, laquelle elle-même comprend la littérature malgache francophone. De là s'engage une explicitation sur la difficulté d'attribuer une place clairement définie de la littérature malgache d'expression française dans l'aire littéraire française en étant l'une des plus méconnues ; ainsi que la détermination de la langue française comme celle de l'interculturalité et lieu de rencontre et/ou de confrontation avec l'autre. En somme, des conjonctures amenant à des écrivains, Jean-Joseph Rabearivelo, Michèle Rakotoson, Jean-Luc Raharimanana : des exilés figures d'une imbrication du parcours personnel et de l'histoire commune.

Une deuxième partie qui, au travers des conditions et inspiration littéraires précitées, définit l'exil dans l'aporie du destin romanesque donnant pour fonction une individualisation de l'Histoire aux protagonistes principaux: la place prépondérante de la femme dans l'intrigue ayant pour objet le rôle de cette dernière dans la médiation culturelle, symbolique du pouvoir et reflet de la société, affirmant dès lors sa position de muse en étant le pilier de l'inspiration romanesque. L'homme, quant à lui, impuissant face aux bouleversements sociaux, est apatride, mène une vie d'ermite et d'errance en étant la figure d'une cause désespérée et perdue, de la déliquescence. S'ensuit une étude sur la progression des protagonistes focalisée sur une enfance heureuse, une existence échappée et/ou larvée et une fin

prématurée, souvent violente. La société, représentative d'une communauté en dérive, et dans le passé, et au présent, clôt notre analyse.

La troisième partie axée sur l'espace de l'exil permet d'établir la corrélation entre espace et récit qui conduit notamment à la personification du premier et à en voir ses occurrences. Le paysage occupe ici une position primordiale dans le sens, où, par le truchement de la nature, il est évocateur d'un retour aux sources ; la nature dont l'eau, espace phagocytant, le feu, force dévorante, la terre, double du personnage, en sont les éléments récurrents. Le paysage urbain – et suburbain - est également mis en relief pour une dichotomie avec le précédent où l'image de la ville tentaculaire et carcérale est omniprésente, avec, en corollaire, le village saisi dans une morbidité certaine. Toutefois, dans une moindre mesure, le récit laisse jaillir de temps à autre une vision du paysage citadin autre que facteur de sentiments anxigènes : synonyme de savoir – pas forcément salubre-, topique de l'horizon élargi.

Enfin, la dernière partie, qui s'inscrit dans la poétique de l'exil, délivre comment, d'une part, les modalités de l'écriture, d'autre part, les procédés formels de cette dernière, livrent la spécificité d'une création littéraire assise sur une mémoire collective, une société, des personnages en crise, en agonie, sinon en proie à des bouleversements profonds. Les modalités subdivisées en deux séquences dénotent les genres abordés par le texte tels que le roman historique, le récit réflecteur de la société malgache et/ou l'œuvre définie dans la dénonciation de la mystification de la réalité parce que méconnue, méprisée ou inconnue ; à cet égard, les thèmes concernent la crise culturelle, la paupérisation d'un peuple, la question de l'altérité et de l'insularité, la perception du passé, ou encore la thématique de la foi. Les procédés linguistiques et stylistiques sont centrés sur le surgissement de la langue maternelle, l'évocation des leitmotifs comme expression de l'exil permanent et l'intertextualité interne qui donne aux œuvres le cachet de l'accomplissement. Relevons également le rôle de la description, facteur sine qua non de la matérialisation de l'intrigue et de la narration.

Au terme de notre étude, nous espérons saisir comment l'écriture, acte intime dévoilant l'imaginaire et l'imagination de l'écrivain, ordonné à son cheminement individuel dévoile des textes où l'exil cimente la réalité et la fiction en vue de démontrer l'errance collective, universelle, sous le regard de ceux pour qui justement le parcours personnel est une excentration de l'histoire commune.

PREMIERE PARTIE : La littérature malgache d'expression française et ses écrivains

En consacrant cette première partie à la littérature malgache d'expression française et ses écrivains, nous essayerons de cerner comment le contexte de l'exil, objet de notre étude, prend une place essentielle dans l'inspiration littéraire de ces derniers de par une histoire collective qui influe sur leur manière de voir, d'appréhender et de vivre le monde ; un univers malgache à partir duquel sont tirés intrigues, personnages et espaces. Quant au parcours individuel, il est le facteur qui donne à l'œuvre la particularité, le style de l'écrivain qui le puise dans son propre exil : que ce soit pour Rabearivelo, victime de l'interférence de deux civilisations, ou Rakotoson et Raharimanana pour lesquels l'éloignement du pays maternel apparaît en tant que catalyseur d'émancipation, du moins de l'épanouissement de l'écriture.

Ci-après, nous dresserons donc un panorama historique axé sur une langue issue d'une culture plurielle à l'origine du peuplement de Madagascar qui s'est construit au fil des siècles. Cela en passant par une littérature orale aux prémises des règles fixant l'écriture et, de fait, par la littérature écrite souvent définie comme la littérature malgache *moderne*. S'ensuivra une rétrospection de l'histoire de la littérature malgache d'expression française : sa naissance, sa situation dans *la Francophonie* et la difficulté de lui attribuer une place claire et précise, ainsi que la perception de la langue française par les écrivains de notre corpus en tant que lieu de rencontre avec l'autre. Enfin, nous nous focaliserons sur les auteurs, des exilés en conséquence symboliques d'un entrelacement de l'identité personnelle et collective.

Chapitre 1. Panorama historique : une littérature symbolique du singulier et de l'universel

Comment cerner la littérature en passant outre les aspects culturels de la société, à plus forte raison pour Madagascar, là où situation et évolution linguistiques nous permettent de mesurer la dimension culturelle d'une population constituée d'une mosaïque de civilisations de par son histoire. L'objet de notre analyse est donc le parcours allant de la langue à la littérature

1- La langue malgache, un carrefour civilisationnel

Le peuple de Madagascar, de diverses origines, eut initialement des parlers différents. En effet, le malgache est un ensemble linguistique comprenant plus d'une vingtaine de « variantes » locales lesquelles sont l'expression d'une langue commune. Il est rattaché au groupe malayo-polynésien de type occidental et est inclus dans la famille des langues austronésiennes, appelées aussi nusantariennes (iliennes), parlées en Asie du Sud-Est, dans l'océan Pacifique et à Taiwan.

Notons que le terme nusantarien, né du terme Nusantara que les Indonésiens donnent à leur archipel, est formé sur nusa, qui signifie "île" dans de nombreuses langues de l'archipel, ainsi qu'en malgache, sous la forme *nosy*.

Ce nom vient du Pararaton, un poème épique javanais écrit au XVI^e siècle, dans lequel il désigne « les îles extérieures », sous-entendu par rapport à Java.

« Sira Gajah Mada pepatih amungkubumi tan ayun amukita palapa, sira Gajah Mada : Lamun huwus kalah nusantara ingsun amukti palapa, lamun kalah ring Guron, ring Seram, Tanjungpura, ring Haru, ring Pahang, Dompo, ring Bali, Sunda, Palembang, Tumasik, samana ingsun amukti palapa. »

« Gajah Mada¹, le premier ministre, dit qu'il ne goûtera aucune épice. Gajah Mada dit : Tant que je n'aurai pas unifié les îles de l'extérieur, je ne goûterai aucune épice. Avant que je ne conquière Guron, Seram, Tanjungpura, Haru, Pahang, Dompo, Bali, Sunda, Palembang, Tumasik, je ne goûterai jamais aucune épice. »

¹ Premier ministre du royaume de Majapahit ; le royaume de Majapahit (ou Mojopahit) était situé dans la partie orientale de l'île de Java en Indonésie.

Les Indonésiens lui ont donné une nouvelle étymologie en expliquant que la deuxième partie du nom est *antara*, un mot d'origine sanscrite qui veut dire « entre », et que la signification de *Nusantara* est donc « inter-îles », donc « archipel ».

Peu après l'indépendance de la République d'Indonésie au début des années 50, il fut adopté par les intellectuels et les érudits du monde malais en remplacement, d'abord de *malayo-polynésien* et ensuite d'*austronésien*, utilisé par les auteurs occidentaux.

Aussi, le terme prit une signification un peu plus étendue puisqu'il ne se contentait pas de désigner les langues mais aussi la civilisation. Beaucoup ont même fini par l'utiliser également pour désigner les peuples ou les pays ainsi concernés.

Pour justifier l'usage de ce mot, on avance les arguments suivants :

Elément 1 : Sa signification plus appropriée pour désigner les caractéristiques d'un monde presque entièrement insulaire.

Elément 2 : Sa plus grande « neutralité » en fixant l'attention sur le sujet lui-même et non sa position géographique par rapport à la masse continentale dont on le fait implicitement dépendre, comme c'est le cas avec *austronésien*, des « îles du sud. »

Elément 3 : La plus grande ancienneté du mot.

Elément 4 : Son caractère enfin partiellement indigène (pour *nusa*), qui rend davantage hommage aux originalités locales.

Toutefois, le principal argument qu'on peut opposer à « nusantarien » est le fait qu'il s'agit d'un mot qui ne désigne que l'archipel indonésien et dont en outre, l'origine repose sur une vision ethnocentrique (Java et les « autres »). Aussi, les Malaisiens n'ont aucune raison de l'accepter et encore moins les Malgaches.

A l'extérieur, l'usage du terme *nusantara* (ou « nusantarien ») et ses dérivés est utilisé par certains spécialistes du monde malais, notamment en France dans l'équipe de recherche Archipel¹. Toutefois, le terme « malayo-polynésien » semble revenir en usage. Quant à « austronésien », il est aussi internationalement accepté.

Cela dit, sus-cité, la langue malgache, mis à part son aventure nusantarienne, reçut également un apport lexical important provenant d'autres langues, et faisant désormais partie intégrante de ce qui constitue son enrichissement, voire son

¹ Créé au 1er janvier 2006 dans le cadre du partenariat entre l'EHESS et le CNRS, le Centre Asie du Sud-Est (CASE) a pour objectif d'effectuer des recherches interdisciplinaires sur cette région de l'Asie. Le centre est issu de la réunion de deux unités de recherche, [ARCHIPEL](#) et le [LASEMA](#), devenues depuis des équipes de recherche de la nouvelle unité. La première réunit plus particulièrement historiens, philologues et politologues, tandis que la seconde regroupe principalement anthropologues et géographes.

existence. On note particulièrement le sanscrit, l'arabe et la famille bantoue, et postérieurement l'anglais et le français. Toutefois la langue étant d'origine indonésienne, cela confère à Madagascar un fond d'unité linguistique très réel malgré les variations dialectales.

Diversité du peuplement ainsi aux prémisses des différents parlers dans toute l'île, ayant engendré une langue commune : le malgache. Celui-ci est aujourd'hui la langue nationale du pays, en dépit de son appartenance originelle découlant de la région des hauts plateaux ; car c'est d'abord, au niveau historique, le parler de l'Imerina (région d'Antananarivo et d'Ambohimanga). Une unification et une cohérence linguistique, en raison, entre autres, notamment d'une longue tradition d'écriture remontant à la première moitié du XIX^e siècle, par l'imposition de Radama I des caractères latins au malgache, cela après une transcription de la langue en caractères arabes , donnant naissance à une littérature *arabico-malgache*.

En effet, le malgache a une histoire moderne de l'écriture qui date du premier quart du dix-neuvième siècle : les premiers outils linguistiques ont été créés en 1828 sous le règne du roi Radama I. A partir de cette époque on peut affirmer que le malgache constitue une véritable langue, régie par des règles grammaticales et par un ensemble stylistique qui rythme son écriture et sa pratique. L'alphabet latin est fixé par décret le 26 mars 1823 de par le fruit d'une convention entre le roi Radama 1er et les missionnaires britanniques qui venaient d'introduire l'imprimerie dans le royaume. La traduction de la Bible en malgache par des missionnaires protestants anglais marque le début de la vulgarisation de la langue malgache écrite.

Les manuscrits malgaches du XIX^e siècle (surtout des discours royaux, des généalogies, des comptes rendus d'événements ou de voyages importants) sont relativement nombreux, mais beaucoup d'entre eux ont été détruits au moment de la conquête coloniale française. Une Histoire moderne, car soulignons que l'histoire de la littérature malgache ne commence pas avec l'introduction de l'écriture latine au XIX^e siècle. Des œuvres orales, qui coexistent aujourd'hui avec les créations écrites, ont existé depuis toujours.

D'abord écrit en arabe, donnant ainsi naissance à une littérature arabico-malgache : par le Sorabe, l'écriture est connue depuis assez longtemps par l'ancienne société malgache. En effet, Les Antemoro, installés sur la côte sud-est, notaient en caractères arabes des textes de langue malgache, sur des manuscrits d'écorce appelés *Sorabe* (Grande écriture). Toutefois, ces *Sorabe* qui furent surtout

l'objet d'une mise à l'écriture de principes de vie, relatent moins des textes littéraires : ils ont plutôt servi à transcrire des textes coraniques, des prières, des formules de magie astrologiques (le *Sikidy*), des généalogies et des chroniques des événements anciens. Dans ses recherches sur cette littérature arabico-malgache, Gustave Julien¹ avance ainsi que le livre intitulé *Ny Fandraka*, un document transcrit intégralement en Sorabe, gardé précieusement par les Antemoro a été écrit dans le courant du XIII^{ème} siècle. Plus tard, Dans l'Imerina également, le Sorabe existait également depuis le roi Andriamasinavalona (1670-1710), quoique ce fut vraiment lors du règne d'Andrianampoinimerina (1787-1810) c'est-à-dire au XVIII^{ème} siècle que le Sorabe est entré de manière officielle sur les Hauts-plateaux. Ceci principalement par son emploi pour la transcription des décrets royaux et des affaires d'Etat.

Le malgache fut par la suite transcrit en caractères latins. Transcription de laquelle fut traduite la bible ; ce qui contribuera à un modèle de langue écrite qui fut et est le moyen de diffusion de la littérature malgache telle qu'on la perçoit de nos jours. Une littérature dont les débuts se traduisent essentiellement à travers des revues périodiques vers la fin de la monarchie, principaux facteurs de son essor ; essor quelque peu réfréné par la colonisation en 1896. Au détriment ou non de la littérature malgachophone, la colonisation voit la naissance, sinon l'épanouissement d'une littérature francophone avec des auteurs principalement étrangers et tournée vers la thématique de l'exotisme.

Cependant, les journaux de l'époque avaient pris l'habitude de publier en malgache des poèmes et des textes littéraires en prose (contes, fables, nouvelles, etc.). Aujourd'hui, la presse et la littérature malgache semblent bien vivantes. Toutefois, le marché de l'édition malgache demeure extrêmement limité en raison du prix élevé des coûts de fabrication du livre.

2- La littérature orale, mère de l'écriture

La littérature orale déterminée dans le cadre des traditions orales (Kabary, Ohabolana, Hainteny, etc.) occupe une place très importante dans la littérature malgache dans le passé. De par son ancienneté et pour marquer la différence, la

¹ Gustave Henri Jacques Julien, un des fondateurs de l'Académie malgache. Professeur à l'Ecole des langues Orientales (ancien INALCO)

littérature orale est dénommée actuellement Littérature des Anciens (Literatoran'ny Ntaolo) par les chercheurs et les universitaires. La perpétuation de cette Littérature des Anciens s'explique par le fait que Madagascar reste profondément un pays de tradition orale. Le verbe a toujours joué, joue encore un rôle important dans l'univers malgache. Pour la société, et dans le quotidien comme dans l'évènementiel, le recours aux traditions orales se révèle effectivement comme un art de vivre dans la communication, prise dans son domaine de définition le plus large : se rendre visite et s'informer mutuellement, par exemple. Voire primordiale, une attitude qui ne peut qu'affirmer cette assertion selon laquelle les Malgaches règlent les conflits par le combat des mots. L'on se réfère pour cela à l'un des genres de la littérature orale, les joutes poétiques (Hainteny) dont la pratique est effectivement définie dans le sens de « faire combattre les Hainteny ».

La première collecte de poésie orale malgache a été ordonnée par la reine traditionaliste Ranaivalona I (1828-1861), relevée dès 1832 dans un article de l'ethnologue anglais Baker¹. Toutefois, plus tard, et dans une large mesure, la quête et la transcription des traditions orales avaient été faites à des fins précises, c'est-à-dire pour une meilleure propagation de la foi chrétienne par les missionnaires, cela par des connaissances plus approfondies de la langue et de la culture des malgaches ; il n'en reste pas moins qu'elles restent un pilier important de la littérature orale malgache. Le travail des missionnaires constitue en effet un ensemble d'œuvres de référence, à la fois littéraire et historique.

De fait, citons l'ouvrage du père Callet sur *Tantara ny Andriana* (histoire de la noblesse) qui relate l'histoire des rois de l'Imerina (la partie centrale de Madagascar, autour d'Antananarivo), dans un vaste corpus composé de chroniques, de généalogies, de discours royaux, de mythes, etc. Le *Tantara ny Andriana* qui, pendant longtemps, a été la seule source analysée pour aborder l'histoire de Madagascar, des Hautes-Terres centrales en particulier. Le travail du missionnaire norvégien Lans Dahle.- *Specimens of Malgasy folklore*, Antananarivo, 1877 -, reste un ouvrage de référence réédité plusieurs fois quoique critiqué pour l'édulcoration de sa traduction des hainteny, jugés alors trop érotiques. Quant aux proverbes ou Ohabolana, les travaux de J.A. Houlder², en 1894, ont donné le jour à un recueil de 2318 proverbes classés par thèmes, plusieurs fois réédité par la suite.

¹ Ed. Baker. *On poetry of Madagascar*, in Journal of Bengal Society. Calcutta, 1832, p.86-96.

² Consulter J.A. Houlder, *Ohabolana ou proverbes malgaches*, Trano Printy F.L.M., Antananarivo, 1960.

Cette collecte et étude de ce qui constitue aujourd'hui une grande partie de la littérature orale malgache trouve sa continuité et son intensification tout au long du XIX^{ème} siècle, puis du XX^{ème}. Cela, particulièrement, par une émancipation spatiale au-delà de la région des Hautes-Terres par les chercheurs littéraires, autochtones et étrangers, dénotant un souci de préservation d'une oralité qui trouve justement son ferment et sa floraison actuelle dans ces prémises. Sous la colonisation, la focalisation commence à se porter sur les régions autres que l'Imerina, mais nombre de genres poétiques régionaux restent encore méconnus. Si Jean Paulhan a publié en 1913 le fruit de ses recherches sur les joutes poétiques merina - *Les Hain-Tenys Merinas* -, en insistant, sur l'obscurité et la complexité thématique et orientait le lecteur vers une interprétation ésotérique et/ou intellectualiste, Dandouau, la même année, révéla les poèmes tsimihety au public¹. L'étude de la littérature orale du Sakalava Menabe fut entreprise par Birkeli².

Parallèlement aux missionnaires, des Autochtones ont eux aussi préservé par écrit les coutumes, la littérature et leur histoire commune. Le premier dictionnaire malgache a vu le jour en 1863. Il sert à la traduction du malgache en anglais. Ses auteurs en sont Rainandriamampandry, son frère Rabeharana et son beau-frère Ralaitafika. Né le 4 mai 1836, Rainandriamampandry est mort fusillé le 5 octobre 1896 à Antsahamanitra. Il était ministre de l'intérieur du royaume de Madagascar, sous protectorat français. Il publia également un important ouvrage où figure, outre la partie relative aux coutumes, une partie littéraire dédiée à des joutes poétiques – hainteny - : *Tantara sy fomban-drazana* en 1896³.

Depuis l'indépendance, la participation des érudits dans le domaine se confirme. On peut notamment noter les travaux du pasteur Rainihifina – *Tantara Betsileo*, 1958, *Fomba Betsileo*, 1959, *Fitenenana Betsileo*, 1961 - réservés spécialement à la littérature orale betsileo. A côté des textes collectés qui se révèlent être de véritables anthologies, ce sont de fructueuses études scientifiques qui sont alors offertes à la disposition des chercheurs : Bakoly Domenichini-Ramiaramanana⁴, pour sa part, s'est lancée dans une importante étude critique littéraire de la joute poétique des Hautes-Terres dans sa monumentale thèse de doctorat, fruit d'une

¹ *Chansons tsimihety*, Bulletin de l'Académie Malgache, Vol XI, Antananarivo, 1913.

² *Folklore Sakalava Recueilli dans la Région de Morondava*. 1922-1923. Bulletin de l'Académie Malgache, n.s. VI : 185-423.

³ Rainandriamampandry, *Tantara sy fomban-Drazana*, 1971, Éditions Madprint, Antananarivo.

⁴ Domenichini-Ramiaramanana, *Du Ohabolana au Hainteny*, Karthala, 1983, Paris.

vingtaine d'années de recherche : l'originalité essentielle de l'étude, bénéficiant de toutes les recherches ethnologiques et historiques du XX^e siècle sur Madagascar et plus généralement sur les littératures orales traditionnelles, et de la publication d'autres recueils de hainteny, est d'avoir cherché à restituer le genre dans son contexte historique et social ; ce qui lui permet de rejeter l'interprétation évolutionniste (le hainteny serait un genre tardif et savant attestant une postériorité-supériorité par rapport aux ohabolana) aussi bien qu'ésotérique en le replaçant dans les rapports dialectiques que le genre entretient aussi bien avec les ohabolana qu'avec les kabary.

Aujourd'hui le travail universitaire des jeunes chercheurs de Madagascar, ainsi que ceux de l'étranger (en l'occurrence, ceux de l'Institut des Langues et Civilisations Orientales) sur la littérature orale malgache, aident à la vulgarisation ainsi qu'à la connaissance approfondie des poésies orales régionales. Dans cette approche, citons, parmi tant d'autres, Lala Raharinjanahary dans ses ouvrages *Proverbes malgaches en dialecte masikoro* (1996 Lharmattan) et *Joutes poétiques et devinettes des Masikoro du Sud-Ouest de Madagascar* (1996 Lharmattan).

Si ces chercheurs sont surtout animés par le souci de préserver le fond de l'identité nationale, ainsi pour la même raison, n'y a-t-il pas lieu de s'étonner devant la création d'ateliers œuvrant pour la promotion du discours coutumier (kabary) , pour une initiation des jeunes à la pratique de ce dernier un peu partout à Madagascar montrant actuellement l'intérêt grandissant d'une littérature orale vivante. De même, la diffusion de nouveaux proverbes ainsi que de nouvelles joutes poétiques littéraires, notamment dans les journaux, trouve un élan considérable.

Enfin, la littérature orale malgache trouve aussi son topos dans la communication de technologie moderne, cela par le truchement de l'internet par l'existence de sites dédiés justement à la promotion de celle-ci. D'abord par la mise en ligne des études réalisées, du point de vue diachronique, mais aussi dans son expression actuelle , tel *Haisoratra*¹ «[...] un site dédié à la promotion de la littérature malgache sous toutes ses formes d'expression, brassant le continuum des genres, de l'oralité à l'expression écrite, de la poésie au roman en passant par des formes plus spécifiques à l'espace littéraire malgache comme le Hainteny ou le Kabary. »

¹ www.haisoratra.org/

« [...] tranonkala natokanay ho fampahafantarana sy ho fanomezan-tsehatra ireo rehetra tia sy mankafy ny haisoratra malagasy mahakasika ny fomba fanehoana rehetra misy: manomboka amin'ny hainteny sy ny kabary ka hatramin'ny tantara sy ny tononkalo na amin'ny teny malagasy izany na amin'ny teny vahiny. »

Bref, ce site bilingue se consacre à la diffusion des avancées sur les connaissances historiques, à l'état des lieux de la littérature, et, de manière plus exhaustive, invite justement les amoureux de la littérature malgache : et orale, et écrite, et malgachophone, et francophone, à une meilleure connaissance de celle-ci, voire à une participation constructive par la présentation des thèses, essais, critiques sur un genre, une époque, etc.

L'origine et le peuplement de Madagascar, en marquant l'environnement culturel malgache par les différentes vagues de migration (indonésienne, malaise, javanaise, arabe, africaine, européenne), ont formé la langue malgache. Les divers dialectes appartenant à la langue malgache sont intercompréhensibles ; et - est-il nécessaire de le préciser - ce parcours linguistique particulier qui fait partie de la culture malgache est à l'amont d'une riche littérature orale. Elle fournit des modèles de comportements et d'enracinement dans les valeurs malayo-indonésiennes, mais également dans d'autres contributions, résultantes des greffes qui se sont produites de par son évolution.

La littérature en langue malgache est restée orale jusqu'au Xème siècle, jusqu'à l'arrivée du Sorabe. Néanmoins, c'est avec la transcription de la langue en caractère latins que la presse commença à publier des méditations religieuses et des œuvres littéraires en malgache. La poésie malgache écrite prit souvent la forme du cantique protestant. La poésie populaire s'exprime souvent sous forme de hainteny, poèmes caractérisés par leur multiplication de métaphores. Jean Paulhan inaugura en 1913 l'adaptation de ces poèmes en français.

3- Naissance de La littérature malgache moderne

Les prémices de la littérature écrite malgache moderne furent étroitement liées à l'histoire de la religion chrétienne à Madagascar. Evoqués précédemment, les missionnaires se révèlent être l'axe autour duquel gravitent les facteurs amenant

à scripturalisation de la langue, et de fait à celle, aussi, par extension, de la culture. Outre cette concomitance, il apparaît que le terme *poésie*, converge, à certains égards, au niveau du signifié, vers *cantique* par le biais du sème *chant*. Dans leur analyse sur le sujet, Ramamonjisoa Nirhy-Lanto et Rajaonarimanana Narivelo, INALCO-Paris, soulignant les conjectures qui régissaient les conditions propices, nécessaires à l'apparition de la littérature écrite, posent ainsi la question de l'inclusion ou non justement de ce qui ne constitue pas moins le levain de celle-ci.

« En 1823, l'alphabet latin, au détriment de l'arabe, fut adopté par le roi Radama I (1810-1828) pour écrire la langue malgache. En 1835, l'achèvement de la traduction de la Bible en malgache permit la fixation de l'orthographe. Il en résulte la composition de cantiques par des Malgaches après le départ des missionnaires lors des persécutions des chrétiens (1836-1837) par la reine Ranaivalona I. Faut-il conclure que ces cantiques nés de la grande douleur intérieure des persécutés malgaches constituent les premiers écrits poétiques malgaches ? D'autant plus que "*poésie*" se traduit en malgache par *tononkira* ou *tononkalo* ; où *hira* et *kalo* signifient "*chant*" et *tonony* "*paroles*". En tout cas, bien que la foi chrétienne soit, au départ, une notion étrangère à la culture malgache, elle s'allie si parfaitement bien à la tradition qu'elle restera présente implicitement ou explicitement à travers les oeuvres des écrivains de la Grande Ile. En outre, la littérature malgache doit beaucoup à la parution des premières revues en langue malgache, respectivement les revues confessionnelles *Teny Soa halan'andro* (Bonnes Paroles pour passer le temps) en 1866 et *Ny Mpanolo-tsaina* (Le conseiller) en 1877. En effet, si l'une a publié en 1875 le premier essai de poésie en malgache signé R.B., l'autre a fourni aux auteurs malgaches du début du siècle le modèle à suivre pour écrire la nouvelle. » ¹

Ceux-ci se basent dès lors sur le constat que *la véritable naissance de la littérature moderne malgache* se situe au début de ce siècle avec la parution des journaux indépendants non confessionnels et non officiels. Ils introduisent ainsi une présentation de la littérature selon deux tendances bien précises dont les champs d'expression et de conception peuvent se révéler divergents. D'une part, une littérature orale qui trouve son envol dans la littérature écrite, par une simultanéité et une continuité des traditions séculaires, retrouvant, d'une certaine manière, dans sa scripturalisation son eau de jouvence, par la préservation, sinon la redécouverte, autorisant une manipulation de celle-ci, par les érudits, mais surtout par la société d'où elle tire son origine, et impliquant dès lors son actualisation ; et n'établissant pas par conséquent une rupture plus ou moins flagrante dans l'esprit culturelle collective. D'autre part, une inflexion par rapport à la ligne originelle dans le sens où,

¹ http://www.haisoratra.org/article.php3?id_article=28

entre en ligne de compte l'injection de données culturelles (le christianisme) jusqu'alors étrangères puis placées dans une position conflictuelle avant d'être plus ou moins acceptées, et intégrées dans les us et coutumes. Deux tendances, qui de par les moyens de communication restreints qui existaient, se trouvent le plus souvent en situation d'interférence. La littérature n'aura, en effet, dans l'ensemble que les journaux comme moyen de diffusion, conjoncture qui perdure encore aujourd'hui, faute de maisons d'édition et des impératifs financiers que cela exige. Le premier périodique, une publication protestante de la *London Missionary Society*, *Teny soa* (la Bonne Parole), qui, comme son nom l'indique, était un journal versant pour l'avancée de la religion chrétienne, commence à paraître en 1866 et durera jusqu'en 1952, inaugure toute une série, *Ny Mpamangy* (Le Visiteur), *Mpanolotsaina* (Le Conseiller), *Ny Resaka* (Conversations), lancée par les catholiques en réponse des revues des missions protestantes. À la fin de la monarchie, il existe une dizaine de périodiques publiés à Antananarivo, dont les tirages ne sont pas négligeables : *Teny soa* est passé de 400 exemplaires à ses débuts à 3 000 en 1875, *Mpanolotsaina* tire à 700 exemplaires en 1877 et à 2 200 en 1889.

Dans ce contexte du journal comme champ de publication, Samuel Ratany, poète et nouvelliste (1901-1926), constitue l'une des figures incontournables du paysage littéraire malgache. Ratany commence à éditer ses textes dans les différentes revues de l'époque : *Revue de Madagascar*, *Tanamasoandro*, *Mpanolotsaina*... et côtoie les grands poètes et intellectuels. Son acte de résistance face à l'oppression coloniale s'exprime par la défense des genres poétiques malgaches. Ses textes influenceront par la suite les poètes de la renaissance malgache des années 30, poètes qui se sont regroupés dans le cercle appelé : " *mitady ny very* " (Quête de ce qui est perdu), sans, pour cela, être claustré dans un nationalisme exacerbé. Revendiquant la culture malgache car conscient du danger d'acculturation du peuple, du fait de la colonisation qui s'installe, et donc de l'interdiction de la langue maternelle par l'occupant, il ne s'est pas figé dans l'hermétisme dans ses rapport aux autres cultures. Ainsi, Ratany influença, ou du moins consolida Rabearivelo dans la mesure où une partie de son œuvre est ouverte sur le monde francophone : contemporains, celui-ci a entretenu avec lui une amitié et une correspondance suivie. Rabearivelo qui a assisté à son dernier souffle considère, dans son journal, sa mort comme une perte irrémédiable.

En somme, à la fin du 19^{ème} siècle, les journaux commencent à publier des poèmes et des textes en prose : contes, fables, nouvelles, etc. De fait, un public s'est naturellement dévoué aux écrivains de langue malgache, influant sur les progrès de la scolarisation de par l'augmentation constante du nombre de lecteurs potentiels. Un moyen de diffusion contribuant certainement à l'avènement d'un genre en particulier : la nouvelle.

Il existe des milliers de nouvelles, le genre le plus populaire à Madagascar, disséminées dans des milliers de numéros de journaux et périodiques. Elles n'ont jamais été rassemblées en volume. Dans l'état actuel des recherches en ce domaine, il faut consulter le volume II de *Takelaka notsongaina*¹ (Textes choisis) par Rajaona Siméon. La Bibliothèque des filières *Lettres malgaches* conserve, à l'université d'Antananarivo, les recueils anthologiques établis par les enseignants et étudiants du Département de Langue, Littérature et Civilisation malgaches.

Le catalogue *Périodiques malgaches* (1970) de la Bibliothèque Nationale de Paris permet en outre d'entrevoir l'étendue de la production de périodiques à Madagascar.

Une presse évidemment embrigadée de très près par le pouvoir colonial, d'où un champ d'expression borné au domaine religieux et culturel, et où la censure et l'autocensure étaient de mise.

Néanmoins, en 1926, parut le premier recueil de poèmes et de nouvelles de Rodlish (1897-1967) et de Jean Narivony (1898-1980) : celui-ci composa des poèmes d'inspiration pastorale et lyrique et il donna en 1926, en collaboration avec son oncle Rodlish, une anthologie de la poésie malgache, *Amboara voafantina*. Trois ans après, en 1929, c'est une anthologie, oeuvre de 11 écrivains, qui vit le jour, dont Ny Avana Ramanantoanina et Jean Joseph Rabearivelo, deux hommes qui se sont illustrés, et dans l'Histoire, et dans la littérature malgache. Le premier, Impliqué dans l'affaire de la V.V.S. et accusé de comploter contre la colonisation française, fut déporté à Mayotte en 1916. Dans cet exil, il écrivit des plaintes douloureuses dans lesquelles plusieurs générations de lecteurs malgaches, victimes de la colonisation et désespérant de voir le jour de la libération, reconnurent leur propre nostalgie. Jean-Joseph Rabearivelo, quant à lui, émet dans la presse un débat sur la situation de la littérature malgache moderne et sur le rôle enrichissant que devrait y

¹ RAJAONA Siméon, *Takelaka Notsongaina Vol2*, Fianarantsoa, Ambozontany, 1969.

jouer la traduction, s'instituant dès lors comme l'un des précurseurs à percevoir dans la littérature malgache un terreau de l'intercompréhension entre les cultures, percevant dans cette perspective un angle de vue nouveau, et, en conséquence, un horizon élargi d'analyse et d'appréciation d'un fait littéraire, déterminé par un lectorat et un cercle de critiques sortant des sentiers battus. Le spicilège suivant fut réalisé par Prosper Rajaobelina *Lahatsoratra voafantina* (1949) et imprimé sur des presses de l'Imprimerie Luthérienne, en 1949, suivi vers la fin de la colonisation, en 1958, par les deux volumes de Siméon Rajaona, *Takelaka notsongaina* (Tome 1 : tononkalo, Tome 2 : lahatsoratra tsotra), Fianarantsoa, 1969. Le premier tome est dédié à la poésie et le second à la prose, lequel est un florilège de nouvelles, de romans, d'essais, de textes philosophiques et d'extraits des discours (kabary) du roi Andrianampoinimerina. Ces derniers sont précédés d'une étude approfondie de la politique du monarque.

En 1937, paraît l'encyclopédie intitulée *Firaketana ny fiteny sy ny zavatra malagasy* (Encyclopédie des mots et des choses malgaches), parmi les ouvrages sérieux et précurseurs du genre, sous la direction du pasteur Ravelojaona, qui témoigne de cette patiente affirmation d'un passé et d'une culture. Malheureusement, il ne fut pas mené à terme : les auteurs Ravelojaona, Randzavola, Rajonah, lors de la date de publication, n'ont en effet imprimé (Imprimerie Industrielle Tananarive) que 4 volumes- Volume 1: lettre A (512 pages). Volume 2: lettres B, C, D, E, F (1359 pages), Volume 3: lettres G, H, I, J (938 pages), Volume 4: lettres K, L (820 pages).

Pour sa part, l'Académie nationale malgache des Arts, des Lettres et des Sciences, à l'occasion de son centenaire (27 février 1902), sort en 2005 le *Rakipahalalana* un dictionnaire encyclopédique unilingue. Une édification qui regroupe Trente-cinq mille définitions, quatre cents textes, des centaines d'illustrations. Juliette Ratsimandrava, coordinatrice et directrice générale du Centre académique pour les Lettres et de l'Office national du langage affirme, à sa publication : « *Des travaux d'élaboration ont duré plus de deux ans pour publier cette première édition et beaucoup de difficultés ont été rencontrées sans qu'un membre de l'équipe ait renoncé.* » Cette tâche de longue haleine est donc l'aboutissement de la volonté des cent trente-cinq chercheurs de remplir les huit cent soixante-treize pages qui constituent le tout nouveau dictionnaire encyclopédique malgache.

Plusieurs raisons ont poussé ces chercheurs à élaborer cet ouvrage monumental, telles que la crainte de l'extinction de certains mots et expressions malgaches, le souci d'unifier et de sauvegarder la langue mère, l'insertion des termes nouveaux qui méritent d'être pris en compte, etc. En somme, projet de protection et d'amélioration de la langue malgache ; un projet qui a pu voir le jour après un siècle d'existence de l'Académie.

Au cours des années 60, Régis-Rajemisa Raolison publie aux éditions catholiques d'Ambozontany des manuels scolaires *Fiteny mamiko* à l'usage des élèves du premier cycle de l'enseignement secondaire auxquels s'ajoutent dans la décennie suivante la publication d'autres manuels.

Pendant la colonisation, le nombre de romans ou de recueils de poésies sont primés aux divers concours, pouvant dès lors être parallèlement édités bien que cela se fasse parfois tardivement.

En 1932, le premier prix du concours *Belles Lettres Malgaches* fut décerné au roman Bina (nom du personnage principal) d'Auguste Rajaonarivelo. Ce roman réaliste, un des rares exemples de littérature malgache moderne accessible en français – notons qu'à l'époque, seul le premier chapitre a été traduit- exprime la forte impression produite par la découverte d'une population mal connue et de ses mœurs. L'extrait suivant¹ est traduit et cité par A.Rakoto-Ratsimamanga et E.Ralaimihotra dans *Les plus beaux écrits de l'Union Française et du Maghreb*, La Colombe, 1947. L'histoire se passe dans un village proche de Farafangana, au Sud-est de l'île.

« C'est le réveil du petit village de Mahafasana, d'un sommeil ensorcelant en plein jour. Mais on ne voit que des femmes. Où sont les hommes ?

C'est un village de pêcheurs : les hommes sont partis de bonne heure, très loin, en pleine mer. Maintenant, comme le soir approche, les femmes attendent leur retour. Elles préparent le repas. Inquiètes, elles ne cessent de prier et murmurer des vœux. Comme c'est long... Le soleil n'est pas encore " rouge sombre " ; c'est en effet, à cette heure qu'ils seront de retour. Elles s'apprêtent : les mères et les épouses préparent le riz, les jeunes filles vont chercher de l'eau à la source. Celles-ci marchent en groupe. Elles ont, sur les épaules, de longs et gros troncs de bambous géants appelés *lananana*, qui leur servent de cruches. Regardez-les, un morceau de joli raphia multicolore ondule par vagues autour de leurs reins, sous l'effet de leur démarche altièrre. Un blouson d'indienne rose ou

¹ Cité par Jean-louis Joubert dans son ouvrage *Littérature de L'Océan Indien*, Editions EDICEF, Vanves, 1991, p.31.

rayée moule un buste splendide et des épaules larges. La tête serrée sous un petit chapeau de paille fine porte des cheveux noirs tressés en petites nattes, formant clochettes autour du cou.

Comme elles sont agréables à voir, ces jeunes filles de la côte orientale, avec leur costume que gonfle le moindre vent ! Quelle démarche cadencée, pourtant sans raideur, la tête haute, les yeux riants ! Avec leur *lananana* sur les épaules, elles rappellent leurs grand'mères, femmes volontaires qui, pendant les guerres, prenaient d'assaut les citadelles ennemies. »

Ce roman reste par ailleurs une référence dans les manuels scolaires primaires et joué comme pièce de théâtre par des troupes de renom.

Ce qui revient à dire que les conditions d'expression et de publication ont évolué d'une manière sensible avec l'indépendance de la Grande Ile. Une politique assez claire se dessine si l'on considère que les concours de romans se tiennent de façon plus ou moins régulière à l'initiative des associations culturelles diverses mais aussi des Ministères de l'Education Nationale et de la Culture. Ces ouvrages ont tous été publiés dans les temps et réédités depuis. En outre, l'édition d'autres ouvrages qui n'ont pas fait l'objet de quelque concours que ce soit fut aussi à l'ordre du jour en cette période où il faudrait absolument réhabiliter l'identité nationale. Chacun y apportait sa contribution, à savoir, l'Etat, l'*Association pour le Développement des Bibliothèques de Madagascar*, les librairies, en l'occurrence, la Librairie Mixte lors de la célébration de l'année du livre en 1972, et aussi les imprimeries.

Toutefois, relativement aux recueils de poèmes, la situation reste précaire. Certes, des concours furent organisés sous la période coloniale. Citons, entres autres, parmi les plus notoires, celui organisé par la revue littéraire *Ny Fahalalana* (La Connaissance) en 1949, le prix *Ny Ravinala* de 1954, ou encore le prix *Jean-Joseph Rabearivelo* en 1955, créé à l'initiative de l'Amicale des Journalistes et Ecrivains de Madagascar, le prix de la meilleure poésie et le prix de reportage au tournoi littéraire organisé par le syndicat des Journalistes et Ecrivains de la France et l'Union Française en 1956. Mais les ouvrages qui ont pu être publiés sont aujourd'hui difficiles d'accès voire introuvables.

Notons enfin l'association HAVATSA-UPEM, "Fikambanan'ny Poeta sy Mpanoratra Malagasy", fondée en 1952 (Union des Poètes et Ecrivains Malgaches) ; union des amoureux de la langue Malgache qui a vu passer dans ses rang des écrivains célèbres tels Dox Razakandrana, Régis Rajemisa Raolison, Ener Lalandy, Elie Charles Abraham, Daud Ratsarazaka, Flavien Ranaivo, Pénombre

Andriampenanana, Pierre Janvier Abraham, Michel Guste Rakotonirina, Faustin Raharison, etc.

Le recensement, le classement et l'analyse systématique des textes, commencés dans les années 1960 par les professeurs Rajaona Siméon et Ravoajanahary Charles, perpétués par les enseignants et les étudiants de l'université d'Antananarivo sont, à ce jour, encore loin d'être achevés. Aussi, édifier une bibliographie de la littérature malgache moderne est un travail hasardeux, voire arbitraire, car le résultat obtenu ne peut être exhaustif. Cela, en raison des causes sus-citées, c'est-à dire, d'une manière générale, la publication par les écrivains malgaches de leurs textes dans les journaux et périodiques ; ceux là-même qu'il faut rechercher non seulement à Madagascar, mais également dans les pays étrangers (France, Angleterre, Norvège, notamment). Souvent, aussi, les manuscrits sont conservés pieusement (et jalousement) par les familles.

4- La littérature malgache d'expression française dans la Francophonie

Découlant de la littérature malgache malgachophone, la littérature malgache française se crée sous la plume d'écrivains bilingues pour la plupart. Invoquant la réalité malgache, la veine populaire, traditionnelle, dans une langue française qui est celle de *la grande communication* : la langue internationale de la Francophonie.

L'adjectif « francophone » dérivé du substantif « francophonie », sous-entend, par cela, que la littérature francophone naît de la francophonie. Le géographe français Onésime Reclus introduit ces deux termes la première fois dans son ouvrage *France, Algérie et colonies*.¹ en 1880.

4-1- La difficulté d'attribuer une place clairement définie de la littérature malgache d'expression française dans l'aire francophone

Sur le plan littéraire, la littérature francophone désigne tout un ensemble de littératures, sans doute différentes, voire divergentes, de par, entre autres, leur

¹ Editions Hachette, 1880.

localisation géographique, et le contexte historique desquels elles ont surgi, mais qui ont en commun le partage de la langue française.

D'une manière générale, c'est-à-dire tel qu'on le note souvent dans la plupart des livres consacrés à la littérature francophone, les auteurs donnent un découpage où apparaissent trois zones :

- Les pays dont le français est la langue maternelle (où le français n'est pas introduit par le phénomène de la colonisation), comme la Belgique, la Suisse ou le Québec.

- Les anciennes sociétés de plantations où le français était alors une langue de domination et dont la majorité de la population furent des esclaves importés d'Afrique : l'île Maurice, La Réunion, la Martinique, etc.

- L'ensemble des pays anciennement colonisés par la France: l'Afrique noire, le Maghreb, Madagascar.

Cette classification, somme toute schématique, est, par conséquent, loin de rendre compte de la richesse et de la complexité qu'implique la notion de littérature francophone. *Le dictionnaire du littéraire*¹ souligne ainsi une situation «où interviennent, de manière parfois contradictoire, des logiques politiques, culturelles, historiques et postcoloniales. Les tensions qui en résultent se traduisent dans les anthologies ou les pratiques d'enseignement. Rousseau, citoyen de Genève est-il seulement un grand nom de la littérature française ou, déjà, un auteur suisse? Le Prince de Ligne qui vit dans son château de Beloeil à la fin du XVIII^e siècle, doit-il être exclu de la littérature belge, Tandis que Georges Rodenbach, qui naît à Tournai en 1855, à quelques kilomètres de Beloeil, serait, lui, typiquement belge? Et Edouard Maunick, qui fait sa carrière littéraire à Paris au XX^e siècle, est-il un écrivain français ou un auteur mauricien de langue française? »²

Et si les thèmes abordés dans ces littératures posent presque tous la problématique de l'identité et de l'interférence culturelle, suggérant par là cette facilité apparente dans le classement des littératures dans l'aire francophone, l'évolution et les modalités de développement sont éclectiques, et les correspondances socio-littéraires entre les différents champs culturels renforcent encore plus la difficulté dans le projet de vouloir à tout prix placer des frontières claires et concises entre ceux-ci. Une difficulté que nous entrevoyons dans l'hétérogénéité justement affichée

¹ P.Aron, D.Saint-Jacques, A.Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, Collection Quadrige, Paris, 2004.

² Ibidem, p.252.

par les auteurs d'ouvrages spécialisés dans leur proposition de délimitation. Pour preuve, l'exemple de Madagascar illustre assez bien ce flou qu'il convient cependant de clarifier pour toute entreprise d'étude de la littérature malgache dans l'espace francophone.

Dans l'introduction à son livre *langue et littératures francophones*¹, Denise Brahimy écrit: « *pour analyser les littératures francophones, on ne peut procéder que par aire culturelle et même pays par pays* »². Elle part, dès lors, d'une distinction entre les pays où le français est une langue maternelle et ceux où il est langue seconde, et aborde son étude des littératures francophones « *en les situant dans des ensembles géographiques, générateurs de particularités et donc de diversité.* »³ Une géographie des littératures comprenant 5 aires culturelles:

- 1- La Belgique, la Suisse, et le Canada français (incluant le Québec)
- 2- L'Afrique subsaharienne, Madagascar, Maghreb
- 3- Les îles créoles (Caraïbes et Mascareignes)
- 4- Proche Orient (Liban, Egypte) et Europe de l'Est

Dans cette répartition, Madagascar se trouve avec l'Afrique subsaharienne et le Maghreb, constituant avec eux une zone culturelle.

Cette perspective est nuancée lorsque Robert Jouanny lors d'un colloque sur *La littérature francophone d'Afrique noire et Madagascar jusqu'en 1960*. Dans une analyse de la poésie négro-africaine, il inclut ainsi la littérature malgache dans celle de la négritude par « *un rapprochement surprenant* » entre J-J Rabearivelo et Senghor.

J-J Rabearivelo, notons le au passage, disparaît en 1937 alors que Senghor n'a pas encore publié un seul poème, et n'a pas participé au mouvement de la négritude ; le terme étant forgé en 1935 par Aimé Césaire dans le numéro 3 de la revue des étudiants martiniquais *L'Étudiant noir*. En outre, la naissance de ce

¹ Denise Brahimy, *langue et littératures francophones*, Collection thèmes et études, éditions Ellipses, 2001.

² Ibidem, p.3.

³ Ibidem, p.4.

concept - « *la négation de la négation de l'homme noir* » Sartre - , et celle de la revue *Présence africaine*, paraît en 1947 simultanément à Dakar et à Paris, dix ans après la mort de Rabearivelo.

A la différenciation évoquée et soulignée par Denise Brahimy, entre littérature malgache et littérature africaine, Robert Jouanny oppose l'inclusion de l'une dans l'autre. L'auteur de *langue et littérature francophones* explicite sa vision par la place du français au contact des langues indigènes, et le fait de diglossie qui s'ensuit inévitablement dans le sens où le français occupe un statut prééminent, aux dépens de l'autre dès lors confinée à une position d'infériorité: « *la diglossie est particulièrement contestable lorsque les langues dominantes présentent sur le plan linguistique les mêmes possibilités et les mêmes qualités que la langue dominante. C'est pourquoi la situation de diglossie a été mieux supportée en Afrique subsaharienne qu'au Maghreb et à Madagascar. En Afrique, en effet, les langues locales ne sont que des langues parlées, du moins jusqu'à l'époque coloniale [...]. La situation est différente au Maghreb qui dispose de l'arabe à la fois comme langue écrite et parlée (enseignée par des maîtres d'écoles, dans des universités). A Madagascar, il existe aussi une langue écrite, le malgache, qui a d'abord utilisé l'alphabet arabe avant de passer au XIX^e siècle, à l'alphabet latin. Dès 1866, il existe une presse écrite dans cette langue. C'est aussi une langue qui permet l'écriture littéraire, et qui a donné lieu à une littérature non négligeable; malgré (?) l'importance de la tradition orale. L'entreprise coloniale, caractérisée par la volonté d'imposer partout le français, a donc été très mal ressentie par les Malgaches.* »¹

Cette analyse est décalée de celle de R.Jouanny qui s'appuie sur la date de 1960, le pilier principal et le point de départ de son étude, une année qui « *marque un tournant dans l'histoire de l'Afrique, aussi bien que dans la littérature et dans la pensée négro-africaines : une littérature est née* »². Avec la négritude comme contexte socioculturel, Jouanny établit un parallèle entre Rabearivelo et Senghor, les posant comme les deux figures totémiques de la poésie négro-africaine. Une corrélation basée essentiellement sur « *une même solide éducation classique, une*

¹ Denise Brahimy, *langue et littératures francophones*, Collection thèmes et études, éditions Ellipses, 2001, p.50.

² *La littérature francophone d'Afrique noire et de Madagascar jusqu'à 1960*, journée du 13 décembre 1991, Université Jean Moulin (Lyon3), Editions C.D.I.C, 1992,. p.11.

commune boulimie de la poésie française »¹, ainsi que sur l'acculturation très prononcée des deux écrivains au niveau de leur écriture, mais surtout sur « *l'aspiration à être reconnu, fondement de la négritude.* »²

Dans la continuité de cette problématique reposant sur la difficulté qu'engendre une démarche laquelle vise à fixer les dimensions et les frontières d'une zone culturelle, il est aussi des similitudes géographiques qui, combinées à des thèmes littéraires, en rapport justement avec cette spécificité unificatrice, regroupent un certain nombre de pays ou de régions pour constituer une aire littéraire. Dans cette visée, en liminaire de leur ouvrage *L'Océan Indien dans les littératures francophones*, Kumari R. Issur et Vinesh Y. Hookoomsing³ écrivent ainsi que « *s'il faut chercher un mythe pour ancrer les îles du sud-ouest de l'Océan Indien, c'est sans doute vers la Lémurie qu'on s'orientera pour observer le travail de l'imaginaire insulaire. Continent légendaire, lieu rêvé d'une origine préhistorique, son existence fait l'objet d'une révélation, au sens mystique du terme, qui continue de hanter les écrivains insulaires de la région depuis le début du siècle [...]. Tout comme le colon avait son double dans la figure du voyageur, l'insulaire posséderait dans l'exilé la figure de son double. [...] De ce jeu constant entre l'ici et l'ailleurs, naissent des courants, des entrecroisements, des nœuds, des carrefours, qui offrent autant de repères pour saisir le mouvement de formation d'un champ, d'une entité, d'une authenticité* »⁴.

L'ouvrage tend à faire découvrir les littératures des îles de l'Océan Indien occidental, souvent méconnues, inconnues de par leur isolement insulaire et pourtant riches de thèmes et prolifiques en écrivains. Toutefois, soulignons, en ce qui concerne Madagascar, que le concept, le nom de *Lémurie* n'existe pas dans les mythes, la tradition littéraire orale ou la mémoire collective malgache. Le terme fut en fait évoqué pour la première fois au XIX^e siècle, à une époque où la dérive des continents était encore inconnue des géologues : le zoologiste Philip Sclater en cherchant à expliquer la distribution de certains mammifères, dont les lémuriens, dans des zones géographiques éloignées créa alors le mot *Lémurie* pour désigner

¹ Ibidem, p.13.

² Ibidem, p.12.

³ Kumari R. Issur et Vinesh Y. Hookoomsing, *L'Océan Indien dans les littératures francophones*, éditions Karthala, Paris, 2001.

⁴ Ibidem, p.5.

un continent hypothétique situé dans l'océan indien, qui aurait autrefois été un *pont* par delà l'océan Indien.

Le naturaliste allemand, Ernst Haeckel (1834–1919), popularise cette hypothèse en 1870 : il induit de la présence de lémuriens à Madagascar et en Malaisie l'existence d'une Lémurie dans l'océan Indien. Le scientifique français Jules Hermann reprend également cette idée dans *Les Révélations du Grand Océan*, publié à titre posthume en 1927.

En tant que zone culturelle, Madagascar, l'île Maurice, La Réunion, Les Seychelles, Les Comores représentent un foyer dynamique d'échanges. D'abord échanges intérieures dans le cas par exemple de J-J Rabearivelo dont les écrits furent publiés dans les îles voisines et inversement, par la présence de revues littéraires locales qui mettent en exergue une littérature *indianocéanique* ouverte aux autres zones des littératures francophones, mais incontestablement indépendante dans sa particularité. Le livre de J-L Joubert, *Littératures de l'Océan Indien*, à ainsi pour dessein, à travers un panorama général, d'établir des analogies, de discerner des courants d'influences, de saisir les voyages, les déplacements des idées et des images, le rôle des écrivains comme médiateurs culturels. La littérature des îles y est présentée sous un triple aspect: une littérature traditionnelle de transmission orale, une littérature moderne écrite en langue importée, c'est-à-dire surtout en français, une littérature moderne écrite en langue première. Il y expose également les fonctionnements de ces littératures insulaires, des littératures qui ne sont pas forcément à classer sur le seul axe de la diachronie car superposables:

- La littérature des voyageurs, avec des écrivains principalement européens, teintée d'exotisme, d'images locales, voire folkloriques, relevant souvent d'une topique édénique, ou alors, dans le cas contraire, empreinte de désillusion quand elle évoque l'échec du voyage, une déception proportionnelle à l'écart entre la réalité et les rêves dont le voyageur s'était bercé.

- La littérature des colons qui prolonge celle des voyageurs.

- La littérature des insulaires, focalisée pour une grande partie sur l'imaginaire sociale, l'identité d'une île déterminée.

- La littérature des exilés qui, comme son nom l'indique, est l'écriture de ceux qui entretiennent une distance avec leur terre originelle.

Bref, une étude des littératures de l'Océan Indien qui offre une répartition autre des littératures francophones à celles soulignées précédemment. Ceci nous amène

ainsi à conclure de la richesse des littératures francophones et de la complexité qui naît de cette richesse du fait des échanges interculturels, des rapprochements géographiques générateurs de zones littéraires, de contacts historiques catalyseurs d'une histoire littéraire commune, ou encore de similitudes géographiques source de thèmes de mythes et d'imaginaires lesquels sont alors constitutifs d'un patrimoine collectif. Néanmoins, cette difficulté occasionnée dans la recherche d'une classification claire des littératures a le mérite de souligner une littérature malgache d'expression française au carrefour des champs littéraires. Quelles sont les modalités qui suggèrent cette place particulière de la littérature malgache francophone. C'est ce à quoi nous essayerons d'apporter des éléments de réponses ci-après.

4-2- Une littérature des plus méconnues dans les littératures françaises

Quelle place occupe la littérature malgache d'expression française dans l'espace francophone? Quel fut son point de départ et quel en est l'état des lieux?

Dans ce qui suivra, à travers un panorama historique, telles sont les questions qui forment notre ligne d'étude et auxquelles nous tâcherons de répondre afin de mieux saisir une littérature sans doute des plus méconnues de l'univers francophone.

Abordé antérieurement, de manière globale tel qu'il est présenté habituellement, dans les ouvrages pédagogiques ou critiques, le monde littéraire francophone est découpé en trois zones principales: les pays dont le français est une langue maternelle, les anciennes sociétés de plantations, et les pays anciennement colonisés par la France; la littérature de Madagascar d'expression française faisant partie de cette troisième catégorie. Elle s'est vraiment fait connaître, pour la première fois, internationalement, par le biais de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Senghor, si bien qu'on l'assimile souvent à tort au mouvement de la Négritude. Robert Jouanny, toujours lors de ce colloque sur *La littérature francophone d'Afrique Noire et de Madagascar jusqu'en 1960*, intitule-t-il ainsi son intervention *Aspects de la poésie négro-africaine jusqu'en 1960*, et inclut dans ce titre la littérature malgache et la littérature de la Négritude. En exposant une vision selon laquelle Rabearivelo et Senghor sont *deux figures totémiques de la*

Négritude, il oublie sans doute, ou du moins amoindrit, cette distance que Rabearivelo a entretenue entre les thèmes militants de la littérature négro-africaine et lui et son œuvre. En effet, à une époque où ces écrivains dénonçaient surtout l'emprise coloniale, dénigrant les valeurs du Blanc et leur opposant celles du Noir, luttant ainsi contre l'assimilation culturelle, celui-ci puisait principalement son inspiration dans la spécificité malgache (imaginaire collectif, veine populaire) ou dans sa vie même, donnant à ses écrits le cachet d'une autobiographie excentrée. Incontestablement, son œuvre est, en partie, empreinte d'anticolonialisme, contexte historique oblige, l'écrivain se devant par ailleurs de dénoncer, comme la plupart des auteurs témoins d'une période sombre de l'Histoire, un phénomène répressif à tant de peuples. Toutefois, son écriture se différencie très sensiblement de celle de la Négritude en ce sens où ce n'est pas tant les valeurs du colon qui sont soumises au dénigrement, mais plutôt la stratégie politique de ses semblables amenant à leur défaite face à la conquête française (*Aube rouge, L'Interférence*).

Cette nuance entre littérature malgache et littérature négro-africaine, Senghor la saisit par ailleurs quand, dans l'introduction de son anthologie, il la met en rapport avec l'origine de l'auteur, par « *une dernière remarque* »¹: « [...] *Je n'ai pas cru bon d'écarter Madagascar. Rakoto Ratsimamanga, dans sa thèse complémentaire sur l'origine des Malgaches, nous prouve que le fond de son peuple est mélanésien, et le plus célèbre poète de la Grande Ile* ² *qui est Hova, se présente à nous comme un Mélanien.* » Aussi, des trois recueils du poète qu'il présente, les qualifie-t-il de tellement proches des jaillissantes sources de l'Imérina d'où une impression de traduction et les rallie-t-il au style de Ranaivo³, « *encore plus authentique peut-être.* » Flavien Ranaivo qui s'inscrit en effet dans la lignée de Rabearivelo, et que Jean-paul Koenig, dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique, au sud du Sahara*,⁴ mettant en relief cette particularité de l'univers littéraire malgache, cite comme « *un poète engagé* »: « *Flavien Ranaivo n'a jamais pris part aux luttes de l'indépendance. Il s'est toujours tenu à l'écart des problèmes de la Négritude et à refusé d'y chercher son inspiration.* »⁵

¹ L.S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Collection Quadrige, PUF, 1985, p1.

² Rabearivelo.

³ Un des trois poètes également évoqués dans l'anthologie.

⁴ Sous la direction d'Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique, au sud du Sahara*,_Volume1, Ses origines à 1978, Editions Lharmattan, Paris, 2001.

⁵Ibidem, p.367.

Ce qu'il importe ici de souligner, par le biais de deux grands monuments de la littérature malgache, malgachophone et francophone, est donc notamment cette particularité qui caractérise celle-ci et qui est en étroite corrélation avec l'histoire de l'île et de ses habitants. Une histoire qui permet de mieux comprendre la richesse d'un espace littéraire aux sujets empruntés dans la culture malgache et qui nous rappelle alors ce préambule que fit Lilyan Kesteloot dans son *Anthologie négro-africaine*¹, et lequel souligne l'unité indivisible de la culture et de l'histoire. « [...] Certes on peut discuter longtemps pour savoir si les Malgaches sont ou ne sont pas des Africains, et même des Nègres. Tous les ethnologues sont d'accord pour constater qu'une partie importante de la Grande Ile est originaire d'Indonésie et que, en particulier, la langue et la culture malgaches sont asiatiques. [...] Et même si le destin politique de l'île est de participer à celle de l'Afrique, cette dernière n'a pas pour autant le droit d'"assimiler" de force un peuple qui se sent et se sait différent culturellement." Ce sont ces nuances bien présentes à la pensée, non par esprit de séparatisme, qui permettent d'aborder la littérature malgache francophone. Naturellement, elle ne manque pas de souligner qu'" historiquement, et en fonction de certains intérêts communs, il y a une participation malgache au mouvement néo-nègre. »² Cela nous amène à voir la littérature malgache francophone comme l'un des croisements (encore mal connu sans doute) du monde littéraire francophone.

Car, d'une part, la littérature malgache d'expression française est fortement enracinée dans la culture malgache, y trouvant par exemple des modèles de genres comme les contes, les *fitenenana* et les *hainteny* ou des thèmes puisés dans les mythes et le réel. Mais, l'écrivain, bilingue, est par excellence un intermédiaire; à la croisée de deux, de plusieurs cultures, il se voit être l'observateur souvent engagé à rendre compte des variantes et de la dominante qui séparent et qui rallient les différents champs littéraires dans l'environnement où il se trouve. J-J Rabemananjara, en préface à *L'Anthologie de la littérature malgache d'expression française des années 80* de Ramarosa Liliane³ remarque ainsi la volonté des écrivains malgaches à enjamber la haie de l'insularité, en vue de partager à la fois

¹Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine*, Collection Marabout Université, Editions Marabout, Belgique, 1978.

²Ibidem, p.154.

³RAMAROSOA Liliane, *L'Anthologie de la littérature malgache d'expression française des années 80*, Editions l'Harmattan, Paris, 1994.

leur vision du monde et de saisir d'autres perspectives: *«La hantise de tout insulaire, c'est d'abord de rêver d'horizons lointains, d'un au-delà toujours reculé, l'aventure que symbolise le grand large, l'appel de l'inconnu qui vous exorcise du complexe de renfermé et d'emmuré.*

J'ai plaisir à percevoir, dans le dessein de dissiper le cauchemar et l'opacité de l'insularité, l'un des principaux mérites de cette anthologie. Les textes sélectionnés, quelle qu'en soit la qualité intrinsèque, offrent un trait dominant: ils respirent tous un air libéré des contraintes géographiques et ne dissimulent pas l'ambition de ratisser loin, l'ambition de cerner l'universel dans les péripéties d'un destin individuel. »¹

Rabemananjara est l'un des premiers écrivains malgaches à sillonner le monde et à s'associer à l'un des plus grands mouvements socio-littéraires de son époque: la Négritude. Participant à la revue *Présence Africaine*, on le considérait, avec Senghor et Césaire, comme l'un des trois grands poètes de ce mouvement par la vigueur et la sincérité de ses poèmes qui avaient suscité un tel enthousiasme chez les jeunes étudiants de Paris. Et si en 1959, lors du deuxième congrès des écrivains et artistes noirs, lesquels alors se réunissent à Rome, Jacques Rabemananjara attira l'attention de son auditoire par une prise de parole dont les retombées eurent un grand effet suscitant une certaine polémique, c'est par la promotion du fondement d'une unité tirée de la colonisation, exposant ainsi ses prises de position sur le statut des langues. *« Notre congrès, à la vérité, c'est le congrès des voleurs de langues. Ce délit, au moins, nous l'avons commis ! Dérober à nos maîtres leur trésor d'identité, le moteur de leur pensée, [...] quant à la langue française, anglaise, américaine espagnole ou portugaise, ma foi, nous en abusons avec plénitude, sinon avec ivresse : nous nous reconnaissons vraiment, dans l'ordre de l'esprit, des citoyens à part entière dans le vaste univers de l'occident.*

[...] Il émanera d'elles [des langues des Européens] alors une sorte d'irradiation et de rayonnement doux et diffus, fait à notre image et à notre couleur. Nous pouvons encore parler la même langue que François Mauriac, les mêmes vocables qu'Hemingway. Mais nous n'avons plus le même langage qu'eux: les mots,

¹ Ibidem, p.9.

par le miracle de la transmutation, ont pris sur nos livres et sous notre plume un contenu qu'ils n'ont pas ou n'auront jamais acquis chez leurs usagers d'origine. »¹

Pour lui la langue constitue donc un ciment par lequel s'emboîtent plusieurs champs littéraires: assimilée, puis transformée, elle est à la source d'un macrocosme où s'exprime la verve d'écrivains différents de par leurs origines géographiques et historiques, donnant ainsi à la langue un nouveau souffle (mots, expressions, idées), mais instaurant surtout, pour ceux qui l'utilisent, un point de rencontre culturel.

Dès lors, la littérature malgache dans son désir d'émancipation entretient-elle avec la francophonie des échanges placés sous le signe du partage. Partage d'une même langue, participation à une histoire socioculturelle collective, bien sûr, mais également découverte d'un héritage commun de thèmes. Dans cette optique la littérature francophone de l'Océan Indien Occidental en est une illustration: l'exil s'inscrivant ainsi comme le thème récurrent. Un phénomène qui s'explique sans doute par l'origine du peuplement même des îles. Madagascar, l'île Maurice, Les Seychelles, La Réunion et les Comores n'ont en effet, à l'échelle de l'Humanité, accueilli une présence humaine que récemment. Les insulaires, immigrés au départ, venus par vagues, à diverses périodes, de plusieurs horizons, s'établissent sur une terre où ils sont conduits à vivre, à cohabiter jusqu'à souvent se constituer une identité nouvelle en rapport avec le nouveau pays natal. L'écriture de l'exil est donc inhérente à une littérature dont ceux qui la nourrissent sont face à la problématique du rapport flou entre l'ailleurs et l'ici.

Bref, la littérature malgache d'expression française occupe un statut spécifique dans le monde littéraire francophone. D'abord, de par un contexte géographique aboutissant à un paradoxe qui la situe, d'une part, à la croisée des autres champs francophones; d'autre part à un enfermement insulaire qui tend à entretenir une méconnaissance certaine de cette littérature une fois hors de ses propres frontières. En outre, de par un environnement historique qui lui donne également un cachet unique, une multiculturalité interne motivée, mise en relief par des écrivains qui ont pu saisir l'âme malgache dans son homogénéité et sa variété. Ci-après, nous tenterons ainsi de cerner une littérature dont la vitalité laisse entrevoir des ruptures, des violences, mais aussi de la nostalgie.

¹ "Deuxième Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs", *Les fondements de notre unité de l'époque coloniale* in *Présence africaine*, Nouvelle série, n°XXIV-XXV, Tome1, Paris, février-mai 1959, p.66-81.

5 - Langue française, langue de l'interculturalité

Précédemment, nous avons pu entrevoir une littérature malgache francophone à la fois interculturelle mais aussi fortement ancrée dans la vie socioculturelle malgache. Nous sommes, dès lors, face à des écrivains pour qui l'écriture constitue un espace de rencontre avec l'autre et où le français apparaît, à l'instar de Michèle Rakotoson, comme « *la langue de grande communication.* »¹ En effet, dans un pays souvent isolé du reste du monde, de par son insularité, et de fait, de par une langue toute aussi insulaire, le français, venu d'outre-mer, pont entre l'ici et l'ailleurs, permet à l'écrivain malgache francophone un élargissement et une meilleure prise des phénomènes culturels autres que les siens, et de participer, par l'angle spécifique de sa vision du monde, et donc par la particularité de son parcours littéraire, à enrichir "La Littérature" dans son sens le plus large, une littérature universelle, parce qu'elle s'adresse à tous les peuples du monde, d'où un lieu commun dans lequel se croisent des individus, sans doute différents les uns des autres, mais liés par l'écriture et contribuant ainsi, par leur singularité, à être des représentants de l'universel.

– Le français comme lieu de rencontre avec l'autre

Pour les écrivains malgaches d'expression française, écrire en français est l'expression d'un souhait d'échapper à l'enfermement occasionné par l'insularité (culturelle et géographique). Abordé, appris, le français est une langue sous-tendue à la fois par le désir d'évasion et l'attachement aux sources; les questions contenues dans les œuvres de ceux-ci, sont, par là, en rapport avec l'exil, le bilinguisme et la multiculturalité.

L'interférence, premier roman de J-J Rabearivelo souligne ainsi cette problématique du lointain et du proche dans le sens où l'auteur crée des personnages déchirés entre l'aspiration à un plus grand horizon culturel et la peur d'être engloutis par une culture qui s'impose inexorablement au détriment de la culture maternelle, reléguée à un statut subalterne.

Roman historique, focalisé, comme son titre le suggère, sur le thème de l'interférence sociale et culturelle, l'auteur pose la question de l'exil intérieur, survenu

¹Taina Tervonen, *Entretien avec Michèle Rakotoson*, Africultures, juin 1998.
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=458>

par le choc des cultures, aboutissant à une remise en question de l'identité des protagonistes plutôt qu'à un enrichissement culturel. *L'interférence*, ouvrage écrit au début des années trente, relate l'histoire d'une famille influente d'Antananarivo, prolongée sur trois générations, du règne de Ranavalona 1^{ère} jusqu'au début de la colonisation. Le narrateur s'interroge sur les circonstances qui ont conduit à la chute de la royauté malgache, sur « *l'histoire de cette famille que les lumières contraires de deux civilisations avaient éblouie jusqu'à la cécité, [...] jusqu'à son extinction.* »¹ Un roman à résonance contemporaine, voire intemporelle, puisqu'il aborde des sujets comme la perte des repères, la mondialisation dont la colonisation est en quelque sorte un des aspects, l'intégrisme, bref des notions sur lesquelles se questionne la société actuelle, une société qui s'interroge sur sa capacité à comprendre le monde, à le vivre.

Cette question d'identité, thème récurrent des romans malgaches francophones s'explique sans doute du fait que l'on est également face à des écrivains eux-mêmes en situation d'exil. Citons par exemple, parmi les plus connus du monde francophone, Michèle Rakotoson, David Jaomanoro, ou encore Jean-Luc Raharimanana, dont les œuvres ne furent justement reconnus qu'en dehors de leur pays d'origine, notamment en France, d'où une langue française synonyme de reconnaissance littéraire, une reconnaissance presque exclusivement internationale; une ouverture vers un large public amenant nécessairement l'auteur à considérer son rapport entre sa propre culture et celle des autres, entre aussi le singulier et l'universel. Aussi, lors d'une interview, en 1998², sur le thème de l'écriture, Michèle Rakotoson envisage celle-ci comme une quête de l'identité, « *une identité qu'on ne définirait qu'en se confrontant aux autres* ». Car « *il n'y a d'identité facile, [...] l'identité c'est une rencontre entre une histoire collective, celle d'un pays, d'une région, d'une ville... et une histoire personnelle, individuelle qui découle de l'histoire collective. L'identité c'est aussi quelque chose d'essentiellement mouvant.* » Bref, l'identité n'est presque jamais acquise, ébranlée, incertaine, fragile parce que posée sur un socle mobile. L'écriture est alors pour l'écrivain un moyen de se chercher, de se trouver dans un monde continuellement en évolution, et l'on entrevoit souvent dans son œuvre un lien étroit entre celui-ci et ses personnages, entre l'histoire collective d'où

¹*L'Interférence*, p.13.

²Taina Tervonen, *Entretien avec Michèle Rakotoson*, juin 1998, *Africultures*, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=458>

est issue sa propre histoire personnelle et l'histoire romanesque, amenant à des romans autobiographiques ou /et historiques figurant dans la plupart des cas dans l'ensemble de son œuvre.

Serge Meitinger décrit ainsi, dans son ouvrage sur la littérature de l'Océan Indien¹, Rabearivelo comme un auteur qui transcrit l'histoire de son peuple en partant de son propre vécu, illustrant son propos par *L'Aube rouge* dont il tire le commentaire suivant: « *les tentatives de mainmise française, progressives et complexes, longtemps en concurrence directe avec l'influence anglaise, aboutiss(e)nt dans les années 1880 à des interventions militaires de plus en plus ciblées. L'Aube rouge de Jean-Joseph Rabearivelo nous fait parcourir l'ultime étape de cette conquête: sa vision des événements se veut malgache et elle reste tributaire d'un parti pris aristocratique et mérina, mais malgré tout, le jeune poète et romancier atteint une objectivité certaine.* »² Un commentaire que l'on peut nuancer lorsque Meitinger met en avant un « *Rabearivelo, en aristocrate merina, [qui] met les siens en avant, et évoque avec parfois quelque condescendance les autres ethnies malgaches, il s'agit plus d'une épopée historique merina que malgache* »³; sous-entendant par là une subjectivité (voulue ou non) ne permettant pas d'apprécier pleinement la véracité des faits historiques évoqués dans l'ouvrage. Mais, c'est dans ce cas oublier qu'une même histoire, un même fait historique peut-être perçu sous de perspectives diverses, selon l'angle de vision du sujet qui la transcrit, ce qui n'enlève rien à son authenticité.

Quant à Raharimanana, interrogé sur la manière dont il « *justifie(r) la véracité de tout ce qu'(il) raconte* », celui-ci met en avant une impartialité en rapport avec l'honnêteté intellectuelle, le souci d'une rigueur placée sous le signe d'une soif de connaître, de fouiller avant tout, et par là de se désempêtrer de l'ignorance et du doute: « *c'est difficile, mais c'est un pacte que je signe avec le lecteur. Je ne lui raconte pas n'importe quoi.* »⁴

L'écrivain malgache d'expression française recrée donc dans le roman la condition humaine, laissant toujours apparaître le portrait qu'il se fait de lui-même, de son pays, du monde. Ceci nous conduit au point suivant, en rapport avec le

¹ Serge Meitinger, J-C Carpanin Marimoutou, *Océan Indien : Madagascar – La Réunion – Maurice*, Editions omnibus, Paris, 1998.

² Ibidem, p.vi.

³ Ibidem, p.1096.

⁴ Dídac P. Lagarriga, Voahirana Barnoud-Razakamanantsoa, *Entretien avec Raharimanana*, décembre 2005. http://www.oozebap.org/text/raharimanana_fr.htm

bilinguisme : une langue donnée étant l'expression d'une culture donnée, comment l'écrivain malgache francophone concilie-t-il ou établit-il la relation entre thème et écriture, entre deux langues, deux cultures?

L'espace de l'écriture est un espace de liberté; cette liberté est d'autant plus grande lorsque l'écrivain jouit de deux langues d'écriture, chacune côtoyant l'autre sans que s'instaure une situation de conflit. Chez les auteurs bilingues malgaches, il n'y a pas pour ainsi dire de problème antagonique de langues puisque ceux-ci écrivent et produisent simultanément des œuvres en malgache et en français et, comme le remarque Michèle Rakotoson, rien ne détermine au préalable qu'un texte sera écrit en telle ou telle langue, tout comme « *il y a des histoires dont (elle) sai(t) que ce sera un roman et il y a des textes, des voix, des sons, des lumières (qui vont) être au théâtre* »¹, avec cette nuance notable que le français constitue la langue de facilité puisqu'elle est aussi celle de l'édition à grande diffusion, une langue de rencontre « *au-delà de tous les délires francophones* »². Par ailleurs, cette liberté pose aussi des conditions dans la mesure, où justement, à un moment donné surgit la difficulté de traduire des expressions, des sentiments, des réalités inconnues, que l'on ne peut percevoir et ressentir dans leur plénitude sinon dans la langue originelle. Dès lors, Jean-Luc Raharimanana signale la nécessité de recourir parfois à des subterfuges.

« Ma langue d'écriture ne peut rendre compte de la légende de ces Mille Collines. Il me faut alors prendre des détours, tordre cette langue qui a forgé ses mots dans sa terre d'origine, forcément différente de la mienne. Passer par d'autres voies que le sens immédiat. Chercher dans l'image. Chercher dans le rythme. (...) le dépouillement pour atteindre l'universel. L'universel pour atteindre cet être-mien. »³

L'image, comme le rythme, est représentatif de l'expression de l'universel, permettant de fait de diminuer l'écart significatif entre deux cultures, et amenant à une contiguïté plus ou moins harmonieuse de celles-ci dans l'imaginaire de l'auteur.

¹ Taina Tervonen, *Entretien avec Michèle Rakotoson*, juin 1998, *Africultures*, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=458>

² *Ibidem*.

³ *Echos du Capricorne, Rencontres radiophoniques avec Raharimanana le 28 Mars 1999*, <http://cjbenoit.club.fr/french/Raharimanana.html>

Chapitre 2. Ecrivains et exilés : figures d'une imbrication du parcours personnel et de l'histoire commune (conditions et inspiration littéraires)

Si les écrivains partagent une histoire commune dont ils se servent pour en faire la matière de l'écriture, il advient que la perception de cette même histoire diffère selon la vision que l'on en porte bien sûr, surtout de par la position de l'individu dans cette histoire, notamment l'emplacement spatiotemporel et la condition socioculturelle. Rabearivelo, Michèle Rakotoson, Jean-Luc Raharimanana, tous ont en commun une écriture d'une destinée collective à l'encontre de l'émancipation individuelle. Cela dans le cadre des bouleversements des référents à une époque charnière de l'Histoire, chute monarchique, colonisation, ou dans le contexte de disfonctionnement propre à la société, marginalisation, écart profond entre strates, émigration.

Autant de sujets qui seront donc abordés par chacun des auteurs, démontrant une dominante, l'exil ; ainsi que des bifurcations définies par une subjectivité de toute manière inhérente à l'individualité dans toute sa dimension : la conscience d'un parcours, l'imaginaire, la mémoire, etc.

1- Des lumières contraires de deux civilisations : Rabearivelo

Le 23 juin 1937, à 36 ans, meurt Rabearivelo, celui qu'on appelle le *suicidé de la colonie française*. Joseph Casimir RABE, de son vrai nom, dont la mort et la naissance sont inclus dans l'ère coloniale, n'aura jamais connu, goûté à la liberté d'un peuple libre autrement qu'à travers ses œuvres, la mémoire collective, l'Histoire et les personnages de ses romans.

Né le 4 mars 1901 ou 1903 - les sources divergent selon qu'elles viennent de textes officiels, tel le registre des actes de naissance qui indique 1903, ou des déclarations de l'écrivain et de ses contemporains ainsi que des études postérieures à l'instar de Simeon Rajaona qui verse dans la première hypothèse posant des problèmes de cohérence relatifs à la scolarité - il est issu d'une famille de la noblesse merina désargentée dont la puissance est en déclin face à la décadence de la royauté et en conséquence à l'avènement de la colonisation française dès 1896 qui

introduit des bouleversements sociopolitiques profonds tels que la suppression de l'esclavage traditionnel, limitant ses possibilités. Il est le fils naturel d'une mère protestante, originaire d'Ambatofotsy, village situé au nord d'Antananarivo et apparentée à la caste noble des Zanadralambo, littéralement descendants de Ralambo, roi merina du XVII^e siècle. Une lignée entérinant la vénération de Rabearivelo pour le passé monarchique, merina spécifiquement, témoin de la splendeur de sa caste abolie. Toutefois, dans la même perspective, sa naissance hors mariage renforça sans doute le sentiment d'une identité problématique tributaire de celui d'exil interne. Il est élevé par son oncle maternel, catholique, passant ses années de scolarité chez les Frères d'Andohalo, puis au collège Saint-Michel et enfin à l'école Flacourt. Un parcours qui se résulte par des études médiocres et qui a pour incidence un apprentissage en autodidacte de la langue française, tout en publiant ses premiers poèmes en malgache sous le pseudonyme de K. Verbal dans la revue *Vakio* en 1915. Sa situation financière le pousse parallèlement à exercer nombre d'emplois pour survivre : secrétaire-interprète, dessinateur en dentelles, etc. Sa soif de connaissances s'étend à d'autres langues car il apprend l'anglais et l'espagnol, veut se mettre à l'hébreu. Sa « chance » sera d'être embauché au Cercle de l'Union comme bibliothécaire où il peut lire et écrire davantage. Il trouve un emploi fixe en 1923 (ou 1924) comme correcteur à l'imprimerie de l'Imerina. Poste qu'il gardera jusqu'à sa mort par suicide le 22 juin 1937.

Ainsi, simultanément à une modeste vie d'employé relatif à son statut social, Rabearivelo développe son penchant pour la lecture, la littérature française du XIX^e et du début du XX^e siècle, travaillant à perfectionner sa connaissance de la langue, et augure une série de correspondances littéraires avec des écrivains du monde entier, dont il fait venir les ouvrages.

Collaboration également à des revues de l'Océan Indien: *18° latitude sud*, *Capricorne* où des notes de lecture sont signées sous le pseudonyme d'Amance Valmond, *La Revue de Madagascar*, *Zodiaque* à l'île Maurice. A des revues européennes: *La Vie* dirigée par les Réunionnais Marius-Ary Leblond (nom de plume de deux historiens, écrivains, critiques d'art et journalistes réunionnais, Georges Athénas et Aimé Merlo, cousins), *Le Divan*, *Le Journal des poètes*, *Les Cahiers du*

Sud, Les Nouvelles littéraires, etc. Il entre en correspondance avec divers écrivains français dont Valéry.¹

Académie Française < B >
A Monsieur J.J. Rabearivelo
Monsieur,
Je vous remercie d'avoir traduit en langue malgache l'un de mes poèmes. Mais surtout je vous félicite de fonder à Madagascar un foyer de culture littéraire française et indigène. Il faut semer et cultiver la poésie dans toute terre où la vie artificielle n'est pas encore toute puissante et ne découpe le temps, la méditation, la rêverie des hommes. C'est peut-être dans ces îlots de poésie que se conserveront des choses très précieuses dont l'Europe semble se désintéresser aujourd'hui. Je fais des vœux pour l'heureux succès de votre effort et vous prie de croire à mes sentiments d'estime et de grande sympathie.
Paul VALÉRY

Il travaille à la fois intensément avec ses pairs malgaches à l'élaboration d'une poésie nationale marquée par le sceau de l'innovation en étant entre autres chroniqueur d'articles sur la littérature malgache dans la presse en malgache, *Tsaraha-fatra, Mpanolotsaina*, et en traduisant en malgache des poèmes européens, parfois américains, et fréquente le milieu littéraire colonial.

Sur le plan privé, il se marie en 1926 et aura cinq enfants, un garçon, Solofo, et trois filles, Sahondra, Noro, Voahangy, lorsqu'en 1933, la mort de sa fille Voahangy l'affecte profondément et contribue à le tourner vers sa propre fin. De sorte que la naissance de sa dernière Velomboahangy, apparaît comme une tentative symbolique de maintenir en vie celle qui est partie, Velomboahangy signifiant littéralement « ressusciter Voahangy. »

La perspective de la fin se fait de plus en plus obsédante d'autant plus que les crises intellectuelles, sentimentales et morales, comme les soucis matériels, sont de moins en moins supportables pour cet écrivain trouvant néanmoins refuge dans sa vocation littéraire et dans les journaux, notamment les *Calepins bleus*² qui laissent

¹ Andriani Samoela, *Jean-Joseph Rabearivelo, 1907-1937*, <http://www.samoela-andriani.org/jjrabe/jjrabe.htm>

² Journal intime et littéraire de 1800 pages de l'écrivain. Inédit à ce jour.

percevoir les tiraillements d'un exil dont la seule issue envisagée est effectivement la mort.

Rabearivelo est perçu en s'imposant comme l'un des principaux promoteurs de la littérature contemporaine malgache. Poète, romancier et dramaturge, ainsi qu'essayiste et théoricien d'une littérature à partir de laquelle se sont faites une exploration et une proposition des axes de création qui ont influencé ses contemporains et la génération future.

Un poème d'adieu, écrit dans l'ultime heure de son existence, traduit les affres d'une destinée enracinée dans la distanciation antithétique entre *moi* et le *monde*. Ecart engendrant un paradoxe, car s'il est vrai qu'il n'y a de monde que pour la perception de celui qui le construit à partir de ses perceptions et de ses sensations, l'univers qui s'offre à lui est en même temps le signe et le rappel qu'il en est à jamais éloigné. Désenchantement du monde. Rabearivelo promène sur l'environnement familial un regard chargé de la nostalgie d'un passé récent mais déjà enfoui. Quant à la civilisation de *l'autre*, il ouvre sur des ailleurs attirants mais inaccessible et clos dans leur hermétisme et le contexte historique particulier de la colonisation.

Voyager c'est aller à la rencontre de cultures splendides mais souvent décomposées par la réalité susdite et il flotte dans l'œuvre de Rabearivelo une odeur de mort. Partout, la pureté originelle s'est corrompue, on n'en contemple que des bribes, des débris ; et si les personnages de ses œuvres ressentent la fin d'un monde, l'auteur lui est déjà aspiré par un autre, est déjà dans un autre, là où la nostalgie du premier, si nostalgie il y a, s'efface. Le sentiment d'exil se mue en celui d'échec. Le monde de l'autre n'est qu'effleurement, il sait qu'il n'en fera jamais partie. Pire encore, il est détaché de son univers primaire et maternel, celui qu'il a fait muse. Irrémédiablement différent de *l'autre*, il est également étranger à lui-même. A sa patrie propre. Partant de ce constat, s'opère la nécessité de se ressourcer dans le travail d'écriture, là où l'identité individuelle se targue d'être le plus en fusion avec l'identité collective, du moins tel que le conçoit l'auteur, bien que celui-ci prend effectivement conscience du délabrement certain de l'héritage culturel, de la perte d'un passé chéri ; conscience d'une époque révolue dont l'incidence majeure reste l'exil. L'écrivain se compare au Filao, *frère de (sa) tristesse, qui vien(t)d'un pays lointain* :

Filao, Filao, frère de ma tristesse,
 qui nous vient d'un pays lointain et maritime,
 le sol imerinien a-t-il pour ta sveltesse
 l'élément favorable à ta nature, intime ?

Tu sembles regretter les danses sur la plage
 des filles de la mer, de la brise et du sable,
 et tu revis en songe un matin sans orage
 glorieux et fier de ta sève intarissable.

Maintenant que l'exil fait craquer ton écorce,
 l'élan de tes rejets défaillants et sans force
 ne dédie aux oiseaux qu'un reposoir sans ombre,

tel mon chant qui serait une œuvre folle et vaine
 si, né selon un rythme étranger, et son ombre,
 il ne vivait du sang qui coule dans mes veines !¹

Métaphore effilée sur l'exil interne de l'homme, là où le topos du familier devient celui de l'étranger et exige une réadaptation par rapport à ce qui fut effectivement englobé dans le caractère déterminé intrinsèque de ce qui est défini comme maternel et autochtone, et qui dorénavant s'acquiert, se conquiert, du moins dans le cas de Rabearivelo, sur le plan de l'écriture par l'innovation, la réinvention. Topos géographiquement désigné par *Iarive*, espace maternel, terre-des-Ancêtres, omniscient dans l'œuvre de l'écrivain et sous-jacent à une personnification possible par une assimilation de ce dernier au lieu, à la symbolique du lieu.

Iarive (Sylves)

Salut, terre royale où mes aïeux reposent,
 grands tombeaux écroulés sous l'injure du temps :
 et vous, coteaux fleuris, que des fleuves arrosent
 avec leurs ondes d'or aux reflets éclatants

Je vous salue aussi, montagnes éternelles,
 immuables témoins de notre âge aboli,
 où l'on cherche à savoir ce que cache en elles
 les pierres-des-anciens au fronton démoli !

O mon vain cœur, c'est là, sous ces vastes ruines

¹ J-J Rabearivelo, *Filao* in *Volumes*, Imprimerie de l'Imerina, Tananarive, 1928.

sur lesquelles s'abat un essaim de corbeaux,
 c'est là qu'enveloppé d'un manteau de bruines,
 un jour tu pourras ! C'est là, dans ces tombeaux ! ¹

Iarive (Volumes)

Iarive, Iarive, Iarive la morte,
 depuis longtemps déjà tu m'as fermé la porte
 destinée à donner sur le soir de ma race !

O mon cœur amoureux de trois zones du monde :
 l'Europe froide où va le meilleur de toi-même,
 l'Inde au ciel aussi rose et bleu que ton poème,
 et l'Afrique ta source limpide et profonde,
 nul arbre n'a plongé ses vivaces racines
 dans le sol de trois vergers contraires !
 Fixe ton choix sur l'une où l'autre de ces terres,
 Bien que toutes, dis-tu, gardent tes origines !

Iarive, dans les deux variantes présentes dans le recueil *Sylves* en 1927, et *Volumes* en 1928, marque d'une part la conscience, l'omniprésence de la mort par la déliquescence d'un symbole qui ne trouve plus son occurrence et sa matérialisation que dans les « *tombeaux* ». D'autre part, une tentative de résurrection par le truchement d'une ouverture au monde, à l'autre, laquelle constitue à la fois une contrainte et une aspiration.

Iarive lui a fermé la porte et, en l'emmenant de fait à l'exil en se rendant étranger à lui-même, lui ouvre trois nouvelles sur le monde. Trois ouvertures qui en définitive sont des bribes de sa propre identité, mais qui éparpillées deviennent justement dénuées de cohérence et imposent une réunification quasi impossible des référents. De là, l'écrivain entreprend un itinéraire inédit, transcrit dans le cadre d'un cheminement littéraire, notamment poétique – faute d'une réalisation évoquée impossible dans la réalité concrète -, d'une innovation qui est la tentative d'une réappropriation de ce qui est perdu. Une innovation qui se veut réidentification de par cet assemblage des référents effectivement disséminés ; engrangement des éléments de ressourcement dans des confins lointains de manière à reconstituer une Iarive, un *moi* qui ne sera jamais qu'une pâle imitation, qu'une contrefaçon. Un *moi* en outre impossible car nul « *arbre n'a plongé ses vivaces racines dans le sol de*

¹ J-J Rabearivelo, *Iarive* in *Sylves*, Tananarive: Imprimerie de l'Imerina, 1927.

trois vergers contraires. » Et si la constante reste l'attachement aux origines, l'éclatement de ces mêmes origines débouche au dilemme d'un choix qui se résulte en quelque sorte par une mutilation de l'individualité.

Un processus dont le salaire est une double marginalisation de l'homme vis-à-vis d'une société également double : celle qui se veut authentique et rattachée à une époque « *purement malgache* »¹ et celle coloniale, internationale.

À l'âge de Guérin, à l'âge de Deubel,
 Un peu plus vieux que toi, Rimbaud anté-néant,
 Parce que cette vie est pour nous trop rebelle
 Et parce que l'abeille a tari tout pollen,
 Ne plus rien disputer et ne plus rien attendre,
 Et, couché sur le sable ou la pierre, sous l'herbe,
 Fixer un regard tendre
 Sur tout ce qui deviendra quelques jours des gerbes.
 Fixer un regard tendre ! Tendresse de l'absence,
 Dans le Néant, Néant auquel je ne crois guère.
 Mais est-il plus pure présence
 Que d'être à toi rendu, ô Mère douce, ô Terre ?
 On se retrouvera tous dans ta solitude,
 Et peuplée, et déserte ainsi que l'océan.
 Et chaque fois que *ici-haut* soufflera le vent du sud
 En bas l'on causera des survivants.
 Quelles racines de fleurs viendront alors nous boire
 Pour calmer dans le soleil telle soif de fruits ?
 Se pencheront sur nous les héliotropes du soir
 Et viendra prendre de nos secrets le Bruit.
 Le Bruit, le Bruit humain, – vaines rumeurs de coquillages
 Pour les marins endormis du sommeil de la terre !
 Le Bruit, le Bruit humain, toujours le même à travers les âges
 Et qui ne se dépouille que chez les morts d'un peu de vos misères.
 Mais déjà je sens l'odeur de la poussière
 Et des herbes ; déjà j'entends l'appel de ma fille,
 Ah ! pour peu que l'oubli n'ait pas cerné vos yeux de terre
 Songez quelquefois à nous dans nos grottes tranquilles !
 Et que ce ne soit pas pour verser des larmes
 Près de nos portes closes par le silence !

¹ Expression utilisée par Rabearivelo, évoqué par Siméon Rajaona lors du colloque *Jean-Joseph Rabearivelo, cet inconnu*, dédié au cinquantième anniversaire de la mort de l'écrivain, Antananarivo, 1987.

Que ce soit pour penser qu'il y aura quelque charme,
Un jour, à être guidés par nous dans la fin immense.¹

Un poème d'adieu où la relation de l'écrivain d'avec la mort et le passé y est dévoilée comme la réponse à une reconnaissance jusqu'ici refusée. Car si le passé est entrevu comme un refuge, il ne (re)trouve sa véritable concrétisation que par le truchement de la mort : le passé espace spatiotemporel où demeurent les ancêtres, où Rabearivelo espère retrouver sa fille Voahangy, celle par laquelle l'empreinte de la mort marquera définitivement l'écrivain, dans son écriture, mais également dans la perception et la conception de sa propre fin.

Car il y a effectivement un nouveau statut que Rabearivelo espère investir : l'ancêtre qui saura guider – fonction qui dans un certain sens réinstaure sa présence, ou plus précisément établit une omniprésence dans le monde des vivants – les survivants dans un monde que le poète caractérise par le champ isotopique du rien et du manque : *néant, solitude, désert, soif, vaines, dépouille, misères, poussière, larmes, silence*. Guide de l'au-delà, la nostalgie au temps de l'écriture du poème n'a plus de sens, faisant place non à la résignation mais à l'exhortation à la promesse de la douceur d'une Terre-mère, malgré l'appréhension de l'inconnu qui se fait palpable par la dénomination paradoxale de celle-ci dans l'expression du terme *Néant*. Une contradiction que Huguette Dufrénois et Christian Miquel définissent dans « *un exil redoublé, sachant que l'exilé n'est jamais chez lui, mais ne gardant pas, tel Ulysse, la nostalgie de l'habitation originaire : décidant [ou forcé] de ne jamais se sentir chez soi nulle part et se trouvant, par ce doublement, partout chez lui. En ce sens, l'angoisse se double d'une ivresse profonde : l'ivresse rimbaldienne qui, larguant ses amarres, part, sans savoir où, avec la seule certitude que son destin est de toujours s'en aller. L'exilé, décidant ainsi de ne jamais jeter d'ancre nulle part, ressent, tout à la fois, le non-fond comme angoisse et comme l'annonce d'une plénitude : angoisse du moi déraciné, ivresse face au monde des possibles, face au monde ouvert, face aux interstices entre lesquels il creuse sa voie.* »²

Guérin, Deubel, Rimbaud, Verlaine, etc., Rabearivelo les rencontre dans une littérature française dont celui-ci use pour faire de sa propre écriture le terreau d'une *interférence des langues*. On y saisit un bilinguisme évolutif qui s'explique dans une

¹ Ultime poème de l'écrivain dans son *Journal Intime*, relatant les derniers moments de sa mort.

² Huguette Dufrénois, Christian Miquel, *La philosophie de l'exil*, L'Harmattan, Paris, 1996.

création rabearivélienne trouvant sa concrétisation dans le contact des cultures et dénotant les rapports de l'auteur au réel. Ramaroso Liliane, dans une étude de Rabearivelo au sein d'une francophonie dénotant une diversité des langues et identités de ceux qui la constituent, évoque « *le sens d'un itinéraire* » de celui pour qui le choc de deux civilisations données antinomiques se révèle être le moyen d'une alternance et d'une harmonisation de deux langues d'écritures tendues par l'Orient et l'Occident.

« On constate en effet au fil de la création rabearivélienne des modifications significatives du rapport au réel. A la fonction métonymique, « substitution d'un mot par un autre, selon la logique de contiguïté » des œuvres de jeunesse, succède « l'énigme métaphorique [...] transport d'un nom qui en désigne un autre » des œuvres de maturité.

Ce glissement de la transparence métonymique à l'opacité poétique de l'énigme marque la lente mais sûre maturation de l'écriture « bilingue » de Rabearivelo. On peut aussi conclure que, paradoxalement, c'est lorsque l'écriture de Rabearivelo est le mieux « territorialement enracinée » que son œuvre s'arrache au conjoncturel et touche à l'universel.

A l'instar des expériences « de jeunesse » de Rabearivelo, maints écrivains malgaches d'expression française –de son époque et d'aujourd'hui - ont repris ces travaux de « calques » (aussi bien des genres de la littérature ethnique que des genres historiques de la littérature française).

Plus rares sont en revanche ceux qui ont assuré la relève dans la perspective de ses recueils de maturité. Faut-il en conclure que la maîtrise du jeu complexe de « l'interférence » des langues et des cultures relève plus de l'expérience individuelle que de l'aventure collective ? »¹

L'œuvre est tournée sur la multiculturalité de l'écrivain, dans une *malgachéité* et une *francophilie* amplement évoquées dans les ouvrages consacrés à l'auteur. Car si les principales langues d'écriture restent celle maternelle et celle des colons, l'apprentissage de l'esperanto et notamment de l'espagnol - il apprend aussi l'anglais et se met à l'hébreu - fait également surgir une production poétique, *Vientos de la Mañana*, recueil mal connue sans doute en étant occulté par la profusion des ouvrages écrits dans les deux premières langues sus-citées, et de fait, anecdotique. Toutefois, il en apparait un souci, une volonté de non seulement « *chanter malgache en français* »² mais d'une universalité d'une culture et d'une civilisation particulière. Cet ouvrage espagnol est écrit au déclin de son existence, 1935, et on pourrait

¹ *La francophonie : langues et identités, L'interférence des langues et des cultures en littérature* : Une étude de cas « chanter malgache en français », volume 2, actes du colloque international de l'ULIM (université internationale libre de Moldava), 23-24 mars 2007, p.18.

² Meitinger Serge Meitinger, « Chanter malgache en français. Modeste essai de traduction poétique ». in *Rabearivelo, cet inconnu*, Actes du colloque international de l'Université de Madagascar, Marseille, Sud, p.163.

supposer la pensée de la naissance d'autres écrits dans la même langue, cela dans la continuité légitime d'un projet d'écriture visant une ouverture à *l'autre* s'il ne fut rompu par la détermination d'en finir avec la vie.

Liliane Ramarosoa souligne donc un itinéraire scriptural subdivisé en deux étapes, celui des ouvrages de jeunesse, « *calques* » propres à nombre d'écrivains malgaches, et l'œuvre de maturité invoquée dans sa réponse au questionnement ci-dessus :

« Sans aucun doute. Du moins, la majorité des écrivains malgaches dont les voix se font aujourd'hui entendre au-delà des frontières de l'île et de leur époque sont ceux qui comme l'auteur de *Presque-Songes* et de *Traduit de la nuit*, « [chantent] malgache en français mais [proclament] malgré tout l'unité et l'universalité du destin métaphysique propre au poète moderne qui, pour avoir préféré sa liberté subjective aux servitudes de la tradition, [poussent] leurs racines dans le vent et dans le corps désormais labile de la langue »¹.

Et dans la même perspective, les écrivains du Sud et d'ailleurs qui « ont préféré leur liberté subjective aux servitudes de la tradition » pour dire le monde autrement font la richesse de la littérature francophone.»²

Mais la liberté subjective se construit-elle dans la perception de la tradition comme servitudes ? Et, dès lors, de quelle tradition parle-t-on ; faut-il parler de *la tradition* ou *des traditions*? Tradition culturelle, tradition linguistique ?

Siméon Rajaona dans sa conférence inaugurale lors du colloque du 50ème anniversaire de la mort de l'auteur verse plutôt dans le cheminement inverse, évoquant une fidélité à un patrimoine culturel, celui hérité des ancêtres. Presque douloureuse mais voulue à tout prix, en tout cas au prix de sa vie.

« De par ses aspirations les plus profondes, les plus intimes, les plus viscérales, il veut, dit-il « *rester seulement, uniquement, rester malgache* ». Qui ne voit à travers cette phrase les luttes convulsives de l'âme de Rabearivelo contre les séductions de ce que, par la volonté de fidélité, et aussi peut-être et surtout, pour se donner du courage et des raisons de lutter, il appelle les oripeaux occidentaux. L'emploi naïf du verbe rester, et l'expression appuyée de l'idée d'exclusion par trois adverbes à valeur sinon pléonastique du moins redondante : seulement, uniquement, purement en dit long, bien long, et à l'évidence sur ses conflits intérieurs. Il a été réduit, fasciné, littéralement aspiré, c'est-à-dire malgré lui par le monde occidental, ou plus exactement par la vie intellectuelle

¹ Ibidem, p.164.

² *La francophonie : langues et identités, L'interférence des langues et des cultures en littérature* : Une étude de cas « chanter malgache en français », volume 2, actes du colloque international de l'ULIM (université internationale libre de Moldava), 23-24 mars 2007, p.18.

occidentale. Et Il voulait lutter, résister, revenir sur ses pas, ou plutôt sur les pas que lui avait fait faire son destin. »¹

La tradition reste la garantie suffisante d'une identification collective dans une société où s'opère un hiatus historique débouchant au renversement des repères et des référents, et où l'écrivain demeure l'une des rares jonctions, réussies ou non, entre le passé et le présent dans un parcours personnel et un acte d'écriture donnant naissance à une sorte de matière hybride.

Si Rabearivelo a voulu explorer les voies d'une littérature en malgache qui soit vraiment moderne et en même temps illustrer son pays par une œuvre littéraire en français, il n'en reste pas moins que nombre de ses ouvrages posent l'incertitude s'ils furent écrits en français puis traduits en malgache, ou inversement. Avec *Presque Songes* et *Traduit de la nuit*, il donne congé à la versification française classique et aux modèles poétiques verlainiens ou mallarméens pour tenter une transposition dans sa langue d'adoption d'attitudes et de procédures poétiques qui sont propres à la tradition malgache. Il s'agit en effet de textes qui jouent sur le glissement des esthétiques, qui veulent écrire malgache en français. La célébration de l'écrivain avec une sortie d'une édition collective assure pour chacun des poèmes des deux recueils des versions en malgache et en français. Deux langues, deux traditions culturelles travaillées simultanément par un poète - avant d'être romancier - au sein de textes, une expérience d'écriture tentant et tendant à un mouvement d'approche, un acte de conjonction des langues. Mais cette application d'un rapprochement entre deux langues dans l'acte poétique même court un risque majeur. Une rencontre où la concordance n'est pas toujours effective et satisfaisante: elle peut être violence, retour à la divergence. Une ambiguïté que Jean-louis Joubert soulève dans une présentation de l'auteur dans *Littératures de l'Océan Indien*.

« Faut-il alors lire les poèmes français de *Presque Songes* et *Traduit de la nuit* comme la transcription de leurs versions malgaches ? Certains indices inciteraient à la prudence. Dans le texte lui-même, ce sont par exemple des jeux de mots (quand " lambe " rime avec " jambe ") qui ne peuvent procéder que du français. Dans des lettres à Robert Boudry, le poète affirme que le texte français des deux recueils a précédé leurs versions malgaches : *Maintenant que le cycle de ma nouvelle manière est clos (avec Presque Songes et Traduit de la nuit), il est temps, je pense de vous avouer un secret :*

¹ Jean-Joseph Rabearivelo, cet inconnu, Colloque International sur Jean-Joseph Rabearivelo, Université de Madagascar, 1987, p.7.

aucun de mes livres n'a été directement écrit en hova, tous l'ont été en français (lettre reprise dans le Journal, à la date du 28 mai 1935). Ceci semblerait donc lever les équivoques : le français est la langue privilégiée de Rabearivelo (d'ailleurs, il fait paraître les deux recueils cités dans leur version française, réservant pour plus tard la publication du texte malgache).

Cependant, inversement, il se fâche, quand on le définit comme un poète français. Maurice Martin du Gard, qui l'a rencontré à Tananarive et qui lui consacre une page pleine de sympathie dans son Voyage de Madagascar, lui prête cette phrase " J'ai traduit de nombreux vers de vos poètes, et j'écris directement en français ". Rabearivelo réagit vivement (à la date du 5 janvier 1934, dans le Journal) en faussant d'ailleurs de manière significative la phrase incriminée : " ... cette parole : *mais je veux écrire directement en français n'est pas de mon goût. C'est qu'[elle] n'est pas conforme à la vérité. Voici, en effet, près de cinq ans que je ne chante plus guère directement en français*".

L'examen des manuscrits peut permettre de clarifier le débat. Ceux de Presque Songes montrent les textes malgaches et français figurant en parallèle sur la même page (dans des versions peut-être déjà précédemment élaborées), et raturés, corrigés, amendés de variantes, comme si le travail d'écriture et de mise au point du poème se développait dans un va-et-vient incessant entre les deux langues. Comme si Rabearivelo n'écrivait plus directement ni en français, ni en malgache, mais dans le passage perpétuel d'une langue à l'autre....

La transposition du malgache au français est manifeste pour ce qui est de la modalité poétique. On ne reconnaît plus ni les modèles lamartiniens ni les allusions mallarméennes qui marquaient les premiers recueils. C'est du côté des genres oraux que Rabearivelo se tourne : énigmes, chansons et surtout hainteny. »¹

Ce travail de traduction (ou de transcription) dénote un esprit comparatif où se démarquerait plutôt l'utilisation des langues comme un canal servant à la promotion francophone, voire universelle de la civilisation malgache.

C'est à ce titre que, lors du Colloque sur la Littérature malgache d'expression française à l'université d'Ankatso à Antananarivo en mars 1991, la lettre adressée par Jacques Rabemananjara aux organisateurs souligne une langue imposée qui aurait tout aussi bien pu être l'anglais et dont l'usage eût été le même. Il ajoute : "*La langue française n'est plus, en somme, qu'un moyen de transmission et de communication ; elle remplit simplement la fonction d'une enveloppe pour enchâsser un cadeau de prix. Mais que vaut le colis si l'emballage n'est pas à la mesure de l'objet ?*"². Une question qui pose les limites de la traduction et dans une large mesure celles du bilinguisme axant la problématique des rapports culture/ langue.

Chez Rabearivelo quel serait dès lors le colis ?

¹ Jean-Louis Joubert, *Littératures de L'Océan Indien*, EDICEF, Vanves, 1991, p. 67.

² Jacques Rabemananjara (lettre adressée aux organisateurs du Colloque sur la Littérature malgache d'expression française, Antananarivo, mars 1991), *Tribune*, 19 mars 1991, Antananarivo, Madagascar.

Le passage précédent nous livre un écrivain dont le bilinguisme constitue le moyen de faire ressortir une stylistique et une thématique générale rattachée à son parcours personnel et à la destinée collective.

Parcours personnel dans le sens où la biographie et la bibliographie de l'auteur montrent effectivement un cheminement innovant au sein de la littérature malgache, notamment francophone dont il est par ailleurs l'illustre précurseur. Un itinéraire littéraire où l'expérience d'une écriture conjointe en deux langues lui permet une présence prédominante dans une littérature malgache elle-même au double réceptacle linguistique.

Destinée plus commune par la tentation de l'assimilation à travers l'imitation des grands poètes étrangers - dans ses œuvres de jeunesse -. Ainsi que le travail de traduction de contes et de poèmes qu'il exerçait notamment dans *18° latitude sud*, dans le cadre, il est vrai, d'une conjoncture économique et culturelle trouble propre aux intellectuels autochtones de l'époque attirés entre l'ouverture proposée, imposée par une civilisation nouvelle et le désir d'une préservation d'une culture en passe d'avoir un niveau subalterne dû au phénomène de diglossie exhortée par la politique coloniale.

Car si l'engouement de l'écrivain pour ses congénères français n'est pas à mettre en doute il n'en reste pas moins une contrainte sous-jacente au sentiment d'exil, au travail d'une œuvre sous-tendant à une glorification du passé, à une transcendance de la mort : le passé est vécu comme un refuge littéraire et transcendé tel que nous le verrons ultérieurement par les personnages de ses romans qui, contrairement à lui, ont pu savourer les « *derniers Soirs-des-Ancêtres* »¹. La mort - le suicide – est perçue issue inéluctable lorsque la vie se fait déchirure d'une aspiration illusoire d'une cohabitation harmonieuse de deux civilisations dans un contexte historique pourtant donnée contradictoire quand la venue de l'autre est synonyme de chute des référents des siens. Les recueils *Sary-nofy / Presque-songes* (1934) et *Nadika tamin'ny alina / Traduit de la nuit* (1935), traduisent un tel besoin d'un Rabearivelo poursuivant une rêverie intérieure sur le passage du jour à la nuit et de la nuit au jour, évoquant avec des images vigoureuses et colorées l'espace naturel des Hauts-plateaux malgaches et les questionnements angoissés

¹ *L'Interférence*, p.103.

d'un esprit à la sensibilité aiguë. Poète maudit que celui-ci : se sentant proche de Baudelaire et les autres « *parce que cette vie est pour (eux) trop rebelle* »¹ :

Comme le roi d'un pays pluvieux,
 Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
 Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
 S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
 Rien ne peut l'égayer, ni gibier ni faucon,
 Ni son peuple mourant en face du balcon²

L'identification est en rapport avec une création poétique dans laquelle Rabearivelo se reconnaît sans doute ; *les fleurs du mal* œuvre principale de l'auteur français qui comprend six sections dont *Spleen et Idéal* évoquant l'aspiration à l'élévation et l'attrance pour la chute, lassitude et désespérance qui sont à l'origine de l'Ennui, indissociable de la condition humaine, et qui finit par triompher. *La Mort* seule offrant peut-être la promesse d'un ailleurs. Pour l'écrivain malgache l'idéal étant évidemment cette harmonisation impossible des cultures ; déception personnelle, problème financiers, frustration intellectuelle et professionnelle dus à un statut de colonisé mal assumé pour celui qui disait sans cesse : « *Tsy izao no toerana sahaza ho ahy sy tokony hisy ahy!* » (Ce n'est pas la place qui m'est due, qui doit me revenir³)

Il est marqué par la dialectique douloureuse de ne pas avoir eu au sein de l'existence la satisfaction, certes parfois âpre, mais ressentie dans son voyage littéraire, cette tentative de mise en parallèle linguistique pour une poésie innovante qui a su en fin de compte s'imposer au fil du temps - Nombre de ses contemporains y voyaient plutôt l'influence ou le mimétisme du surréalisme du fait justement d'une évolution par le biais des jeux d'interférences textuelles, syntaxiques et sémantiques -, invoquée dans son *art poétique* : où rendre un poème dans une autre langue revient à faire de « *la Poésie l'aventure la plus imprévue: celle de partir d'un même pays idéal pour l'inconnu de deux musiques différentes* ». La tradition, dans cette perspective, est alors entrevue non comme un sujet d'asservissement, mais, au

¹ Extrait issu du poème d'adieu de Rabearivelo.

² Tiré de *LXXI7. SPLEEN*, Baudelaire.

³ Traduction libre.

contraire, comme étant la matière sine qua non de l'aspiration d'un idéal que la vie concrète n'a su assouvir.

Déchiré par *une intrusion lumineuse* et l'attachement à une époque révolue dont la seule voie trouvée serait et est en définitive la mort. *Intrusion lumineuse*, expression usée par l'auteur dans *L'Interférence* pour désigner l'une des subdivisions du récit qui rend compte de la déchéance de la monarchie malgache et de son impact sur une famille étalée sur trois générations. Une histoire à éclairer, en outre, par le propre itinéraire de Rabearivelo, lui-même issue d'une famille aristocrate mérina, désargentée de par les conjonctures liées à la décadence de la royauté. L'*Intrusion lumineuse* marque ainsi les prémises de l'ère coloniale vécues véritablement comme une blessure donnée inattendue d'où la qualification lumineuse car aveuglante, lumineuse également dans le sens d'une conquête totale. Enfin, lumineuse dans la mesure où justement ses débuts furent assimilés à l'illusion, pour ses protagonistes principaux, et d'une certaine manière aussi pour leur créateur, d'une rencontre de cultures dont les « méfaits » furent occultés par ceux-ci, dans le texte, face à la volonté surtout d'y voir une cohabitation harmonieuse du *moi* et de *l'autre*.

L'attachement à la culture maternelle, quant à lui, revient à une fuite en arrière puisque le présent, proposé à l'écrivain, est délivré à l'antinomie de la culture autochtone ; et si le quotidien est effectivement entrevu comme la négation des aspirations de l'auteur, l'écriture reste le topos d'une revalorisation des traditions ainsi que de leur réadaptation à travers cette contiguïté voulue avec celles de l'Étranger.

Une ouverture au monde se fait malgré ou indépendamment des circonstances dans lesquelles il a été proposé, ainsi qu'un attachement aux traditions ; Rabearivelo a sans doute réussi dans l'écriture ce que le destin lui a refusé. L'épanouissement par une innovation, notamment d'un *Art poétique*, où celui-ci livre des affects liés à l'acte d'écriture alors conçu comme un acte cathartique.

« Rares sont, à ma connaissance, les jeux qui plaisent mieux à l'esprit et qui, l'exposant à tout instant au péril de ne pas réussir, lui rappellent plus constamment sa dignité, comme celui qui consiste à rendre un poème dans une autre langue que celle dans laquelle il fut conçu.

Rares aussi ceux qui donnent davantage à un poète la sensation de travailler pour et selon sa mission propre : créer, sans trahir la pensée dont il épouse la courbe et surprend la fuite ailée.

D'avoir mené à bien une pareille tentative lui procure une joie semblable à celle de moduler un poème fraîchement retrouvé. Car un poème réussi est simplement retrouvé : il était perdu dans les dédales de la pensée.

Je dirai les plaisirs périlleux procurés par ce jeu qui fait courir à l'esprit même de la Poésie l'aventure la plus imprévue : celle de partir d'un même pays idéal pour l'inconnu de deux musiques différentes.

Les vérités que je vais proposer, avec quelques autres dont je ne suis pas encore bien sûr et que je ne consignerai pas, sont les premiers fruits de dix ans de poésie française et de presque autant de temps voué à la servir de mille manières.

L'Européen n'étant guère perméable, et l'Oriental étant surtout mimétique, à l'inverse d'un poème hova, un poème français, par exemple, n'est pas à traduire ; il est à transcrire- ce mot conservant ici tout le sens que lui confèrent les musiciens.

Une traduction de poème européen, même en vers, est une photographie de sentiment: si parfaite que puisse être la ressemblance, il y a toujours une infidélité, une trahison à déplorer: l'immobilité provoquée par la rupture de la musique.

Une transcription est comme un film: elle se meut, elle vit - seul le don de la parole intégrale lui est refusé: mais elle suggère assez la possession virtuelle de ce don pour ne pas participer aux charmes les plus impérieux de la poésie: le mouvement allusif et la grâce celée. [...]. »¹

Le poète pose les problèmes relatifs au bilinguisme y montrant comment la traduction – transcription pose les écueils d'un travail qui se veut ouverture d'une culture à une autre, d'une civilisation à une autre, d'un ensemble d'affects à un autre. L'utilisation des termes *l'Européen* et *l'Oriental* précise au-delà de la notion de patrie ou de nation une bipolarité du monde suggérant une caractérisation des spécificités propres à chacun des deux concepts : « (im)perméable » pour le premier, « mimétique » pour le second, lesquels posent la perception de l'écrivain par rapport à l'identité de l'autre, les retombées de cette identification, mais également par rapport à son identification et à celle des siens. La détermination d'un « *Européen n'étant guère perméable* » sous-tend ainsi, en dépit d'une passion et d'une connaissance certes importantes des lettres françaises une sensation d'hermétisme qui reste très palpable, de fait, non seulement au sein du vécu concret de l'écrivain, dans son statut de colonisé, mais sans doute au niveau de l'écriture. L'étranger apparu dans une situation historique de domination du moi, la colonisation, demeure lointain, presque inaccessible jusque dans ce qui constitue justement pour l'auteur le

¹ D'un jeu plaisant mais périlleux in *Capricorne*, n°3, décembre 1933.

dernier retranchement, la dernière source de satisfaction, c'est-à-dire l'écriture laquelle constitue le seul réceptacle d'une concordance idéale des civilisations tellement rêvée par Rabearivelo. C'est dans ce sens que le mimétisme de l'Oriental se révèle être nécessaire : Si l'autre est donné presque inaccessible, de par une impossibilité, en tout cas d'une difficulté évidente et avouée à le ramener à soi, - Un hermétisme qui n'est d'ailleurs pas inhérent à l'étranger mais plutôt à la rencontre qui découle de celui-ci, tant littéraire que social, de par, en effet, la différence des civilisations constituant en définitive l'élément catalyseur à l'Art poétique de Rabearivelo -, que reste-il sinon que de se ramener à lui. Un processus qui consiste en une photographie de sentiments: si parfaite que puisse être la ressemblance, il y a toujours une infidélité. Un processus lui-même rendu possible de par l'appartenance de l'écrivain à une identité collective décrite et perçue par le biais de la conception de l'une de ses matérialisations, la littérature, la poésie, sa transcription.

C'est dans cette optique, cet attachement à la malgachéité, aux origines, que l'écrivain se décrit comme un Antée, le géant qui dans sa lutte contre Zeus se ressourçait en touchant terre. Comparaison rapportée par Robert Boudry dans son ouvrage consacré à Rabearivelo. Approche marquant également les limites de l'admiration de l'auteur pour celui considéré comme un maître, y trouvant dans ce mythe le « *rappel du combat qu'il livre, et aussi cet optimisme profond et obstiné* »¹ :

« Le symbole de l'albatros [...] est tout le contraire du mythe que je cultive : Antée – l'un ne jouit que dans la solitude royale du ciel, l'autre ne trouve sa force qu'en mettant pieds à terre, l'un quasi dans le triomphe, l'autre quasi dans la défaite.

C'est Antée. [...]C'est Antée. Et c'est moi. Du moins me vois-je, me crois-je tel en renonçant à la magie ; à l'élixir, à l'opium de la langue française et en revenant à celle-là qui me paraît trop quotidienne hélas ! parce que je la porte dans mon sang.

[...]

Pensons alors, pensons au pauvre grand Antée

et consolons-nous à l'idée

qu'il n'est pas mort ou qu'il ressuscitera

comme tous ceux qui savent reboire à la source, c'est bien cela qui renoue son courage dans la lutte qu'il mène. »²

¹ Robert Boudry, *Jean-joseph Rabearivelo et la mort*, Présence Africaine, Paris, 1958, p.63.

² Ibidem.

Dans cette lutte, le poète professe la foi dans le pouvoir libérateur et transcendant de la nécessité de se ressourcer, et donc de s'appuyer sur une identité seul remède, satisfaisant ou non, mais donné comme antidote à l'aliénation de « *l'opium de la langue française* ».

Celui-ci s'acharne à ne pas se perdre dans la civilisation de l'autre et simultanément à ne pas perdre ce qui reste et est évoqué comme inhérent à soi, chéri et glorifié malgré l'empoisonnement du quotidien et la conscience, la conviction que tout semble entendu, exploré... Car, « *Il y a la race, il y a le sang. On n'en guérit jamais. Des fois cependant on n'en guérit qu'après qu'on est mort.* » ¹

Si l'appartenance, à un groupe, à une civilisation, est dès lors essentielle à l'écrivain, il n'en reste pas moins que l'Histoire dans laquelle il se trouve suscite un déchirement intérieur où justement l'identification par « *la race* », par « *le sang* » est paradoxalement synonyme de condamnation.

Néanmoins, ce remodelage de ce qui est donné comme étant traditionnel, par le biais du glissement linguistique, prête « *à un péril* » qui, comme nous l'avions évoqué plus haut, a pour conséquence l'incompréhension rencontrée par le lecteur, plus précisément par le monde littéraire de son époque. Partant de ce constat, ce cheminement rejoint celui historico-social qui embrigadait l'existence de l'auteur dérivant sur un exil littéraire soulevant la liberté de pensée, de création et de publication, symétrique à la censure et à la répression.

Ainsi se réalisent les deux romans de Rabearivelo. *L'aube rouge* (1925) et *L'interférence* (1928) traduisant un regard de l'intérieur de la chute monarchique et de la souveraineté du pays. Les récits dévoilent une focalisation critique des événements et des hommes à l'instigation de ceux-là, laissant transparaître la déception et la colère qui en découlent. De fait, ces livres, écrits pendant la colonisation, renferment une provocation envers les politiciens et les gouvernants des deux camps opposés par l'étalage d'une part de l'invasion étrangère, et, d'autre part, par la dénonciation de la volonté du pouvoir monarchique donnée insuffisante pour entraver une situation dont le conditionnement historique est souligné comme étant évident et présageant de la destinée futur du pays. Ouvrages qui auraient surement suscité la polémique face à *une littérature coloniale et/ou exotique* uniforme et uniformisante propre à l'époque. Ce qui expliquerait peut-être leur

¹ Ibidem.

publication posthume, en 1988. Une réception qui détermine de l'actualité des ouvrages dans la mesure où leur accueil est relative à la perception de lecteurs, avertis ou non, partageant, pour la plupart, l'image d'une monarchie jusque là entrevue dans sa grandeur, magnifiée par la nostalgie d'un passé significatif de la véritable liberté et indépendance malgaches telles qu'elles sont définies dans la mémoire collective.

Sur le plan personnel et social de l'auteur, ce dévouement à soi et aux siens est également maintenu, en dépit des problèmes au quotidien affiliés au statut de colonisé, en dépit des sensibilités culturelles et littéraires. Tel que le rapporte Siméon Rajaona, cité précédemment, lors du colloque dédié au cinquantième anniversaire de l'écrivain.

« Cette fidélité se manifeste avec éclat à propos de la question de naturalisation. Ainsi, à l'époque où quelques mois avant son suicide, il se battait sans espoir dans ses problèmes financiers, et alors que l'accession à la citoyenneté française lui aurait fait, comme par enchantement, disparaître toutes ses difficultés innombrables et insurmontables, il dit en substance dans le journal *Ny Tanamasoandro*, en novembre 1936 :

« Depuis 1924 on m'a incité à demander la citoyenneté française ; et le ministre des colonies lui-même me l'a suggéré. Mais je reste ferme, me faisant un point d'honneur, de rester ce que Dieu m'a fait, et de garder ce qu'il m'a donné. »¹

Si la quotidienneté de la tentative de neutralisation, de rabaissement de la civilisation autochtone par la politique coloniale signe la mise en exergue, la promotion de la culture de l'étranger devenue par ailleurs « officielle », accroissant l'angoisse suscitée par la perte de la première et le désir d'auto préservation, creusant les failles des deux, la rencontre de *l'autre* fait éclater les limites d'un idéal - celui d'une coexistence sereine des cultures et des peuples qui bien que définie à travers les œuvres comme une utopie, apparaît indubitablement comme un manque dans l'existence de l'écrivain – Elle annonce le désir de Rabearivelo d'organiser le monde, son monde : le statut honni du colonisé, déterminé à la source de l'exil que fut toute la destinée de l'auteur constitue le rempart significatif de l'identification et de l'appartenance de ce dernier à une race vidée de sa substance, définie par sa propre contestation, par son abolition. C'est dans cette optique que Robert Boudry

¹ Colloque International, *Jean-Joseph Rabearivelo, cet inconnu*, Université de Madagascar, 1987, Marseille: Éditions Sud, 1989, p.7.

s'interroge si c'est à lui que Rabearivelo pense lorsqu'il écrit dans les *Cahiers malgaches* de 1937, le poème qu'il intitule *Tombeau sur la montagne* :

Tout ici est solitude
 Tout ici est vaste orgueil
 Et tout y est renoncement
 A tout ce qui n'est pas silence
 A tout ce qui n'est pas oublié
 Dans la solitude des roches. ¹

2- Rakotoson ou la renaissance d'une littérature exilée

Issue des Hautes-Terres, quittant son pays à trente ans, Michèle Rakotoson vit depuis en France bien que toute « (s)a personnalité (soit) forgée à Madagascar. »² Partant de l'exil, l'écriture est envisagée comme une quête, celle qui ne peut se définir qu'avec *une confrontation aux autres*.

Confrontation, le terme est utilisé pour déterminer l'exil de l'écrivain ; là où « la rencontre avec autrui, le désir du sujet de s'auto-fonder en se définissant comme un pôle fixe apte à organiser le monde est effectivement battu en brèche , non par des failles inhérentes à un tel projet, mais par le fait qu'autrui se révèle, d'emblée, [...] lui aussi, à la source de projets de fondation du monde. »³ La confrontation affiche une rencontre avec l'autre amorcée par le désir ou la nécessité a priori suscités par des raisons politiques.

« Parce qu'à trente ans, on dit toujours très haut ce que les autres disent tout bas, on m'a recommandé très finement de partir, ce que j'ai fait »⁴.

Ce propos, recueilli lors d'une interview dédiée à l'écrivain à l'occasion de trois décennies d'écriture, amène à un bilan depuis son premier texte *Sambany*.

Les causes « officielles » sont sous-jacentes à une « question de survie psychologique » - « avec le recul, je m'aperçois qu'en fait, je n'avais qu'une envie,

¹ Robert Boudry, *Jean-Joseph Rabearivelo et la mort*, p.41, Présence africaine, Paris, 1958.

²Taina Tervonen, Interview parue dans la revue *Africultures*. Juin 1998
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=458>

³ H.Dufrésnois, C.Miquel, *La philosophie de l'exil*, L'Harmattan, Paris, 1996, p.50.

⁴Taina Tervonen, Interview parue dans la revue *Africultures*, juin 1998.
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=458>

c'était de partir. Je n'avais pas le courage de partir sans raison donc je me suis donné des raisons »¹ - révélant les propres rapports de Rakotoson avec son *moi*, avec « *toute (une) personnalité (qui) s'est forgée à Madagascar* » et laissant percevoir un exil interne, élément catalyseur de l'exil géographique. En effet, tel que le remarque Romuald Fonkoa dans une présentation consacrée sur le *moi* de l'écrivain, elle marque le refus de voir et de percevoir dans son statut d'exilée des raisons extérieures à ses aspirations propres et profondes.

« Loin des thèses réelles et souvent faciles de l'identification de l'écrivain au politique comme on l'a souvent noté dans les biographies d'écrivain ou sous la plume des critiques des œuvres littéraires africaines et malgaches qui assimilent le départ et le voyage des écrivains à l'exil politique, Michèle Rakotoson établit au contraire une adéquation entre la position et le statut de l'écrivain et le voyage »²

Mais, au-delà du voyage lequel inspire généralement une idée d'évasion avec une fonction d'accumulation de sensations et d'expériences dans le sens d'un dépaysement avec justement en filigrane l'idée de retour - alors que pour Rakotoson le pays d'accueil constitue le pays d'adoption, le nouvel espace de vie qui est le remplacement du précédent ; ce qui du coup introduit celui-ci dans un cheminement inverse en étant l'objet du voyage , compris sous l'acceptation d'un pèlerinage - , le topos du pays natal se révèle comme un espace de déliquescence de l'être, dans le sens où le départ ne peut renfermer pour celle-ci que la condition nécessaire d'une émancipation puisque le lieu quitté constitue le degré zéro, voire négatif de sa conception de cette émancipation .

Une identité révélée, ou plutôt redécouverte en ce que la confrontation aux autres permet d'investir un nouvel horizon jusque-là interdit par la non-connaissance ou la méconnaissance de l'autre, et en conséquence le trop-plein de soi qui s'exprime par l'étouffement, le confinement à un espace, aux siens, significatifs peut-être d'un habituel devenu monotone. Un topos en tout cas trop étroit.

« J'en suis intimement persuadée. Je crois que mon grand traumatisme, ça a été l'enfermement à Madagascar. J'en ai terriblement souffert, comme beaucoup de gens de ma génération. C'est

¹ Ibidem.

² In *La littérature malgache* : Romuald Fonkoa, *Michèle Rakotoson : histoire, mémoire et écriture*, ARGO, Paris, 2001, p.134.

salutaire d'aller se confronter aux autres, même si on prend des coups. Dans tous les grands mythes d'initiation, le jeune héros décide à un moment de partir, de quitter le cocon. »¹

Le parcours est initiatique pour cet écrivain qui s'est fait connaître en dehors de son pays de par un bilinguisme alors déjà entretenu dans sa vie littéraire.

Un destin nous rappelant celui de l'héroïne d'*Elle au printemps*, qui, à l'instar de son auteur, entrevoit dans le fait de partir une bouée de sauvetage et qui, effectivement, dans cette confrontation aux autres est implantée dans les conjonctures intrinsèques à la notion d'exil : l'appropriation, du moins sa tentative, d'un nouveau système de référents tout en gérant la nostalgie de l'ancien. Toutes deux reliées par la notion de survie.

« Qu'est-ce qui l'avait poussée à partir ainsi, un jour, comme une bouée à la mer : pour se perdre ou jouer ses dernières cartes de survie, pour un rêve ou la dernière illusion ? [...] Restait le rêve d'aller ailleurs. Dans des pays où peut-être on vivait mieux. »²

Pour Rakotoson l'exil, dans cette perspective, est donné favorable : (re)découverte, adaptation, adoption. Un épanouissement pour celle dont l'objet de l'angoisse est l'impossibilité de – ne plus- se fonder, se construire dans ce qui lui est familier, entamant un travail de comparaison en établissant la communication avec l'autre pour rendre possible la faculté de ressourcement, particulièrement à travers son cheminement littéraire dont les thématiques sont et restent malgaches : espaces, personnages, histoires, etc.

L'exil a son prix et celui-ci s'exprime à travers la profession d'écrivain dont Rakotoson s'est fait vocation, posant dans la même lignée ce que son engagement dans son travail révèle en fait comme les soubassements d'un parcours personnel étroitement lié à la conviction d'appartenir à un pays, à une collectivité posant elle-même la question des relations de l'auteur avec sa filiation, une raison d'être lui intimant de faire face à sa réalité et à ceux des siens de manière autrement plus insistante, parfois dans la souffrance, souvent dans le doute. Percevant l'existence dans la perspective d'un conflit indéfini... Ainsi celle-ci écrit-elle, tel un constat, ce combat du quotidien devenu un métier au fil des années, au fil de sa maturation, après vingt-et-un an d'exil...

¹ Taina Tervonen, Interview paru dans la revue *Africultures*, juin 1998.
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=458>

² *Elle au printemps*, p. 14-15.

« Et maintenant, en écrivant, je rentre moi aussi dans ma zone de silence, dans la musique de cette béance, qui vous oblige à aller toujours de l'avant, à créer, travailler, se battre...

Il m'est de plus en plus difficile de raconter, de me raconter, et en vieillissant, je me suis mise à haïr les définitions péremptoires.

En écrivant ce texte un peu mélancolique – Un combat du quotidien –, me hantent les regards de mes fils, eux qui ont choisi de rentrer au pays, pour ne pas hériter de l'exil de la mère. Reste une question, obsessionnelle : " Pourquoi ? "

Pourquoi cette permanence de l'histoire, pourquoi à peine une bagarre est-elle terminée qu'il faut en commencer une autre. Pourquoi ? »¹

Ce constat amène à un autre qui est, par le biais de l'écriture, son rôle dans la société, le rôle de l'écrivain à partir duquel se dégagent un engagement et un devoir personnels.

« Quelle est la place de l'écrivain dans la cité ? Et de là découlent d'autres questions. Un écrivain a-t-il une place à part, en tant qu'écrivain, en tant qu'intellectuel ? Et que découle-t-il de cette place à part ou pas ? Quelle position, quelle posture ou imposture ?

Certains se réclament de la pureté de l'art, de l'élégance, de l'esthétisme, de la nécessité d'écrire de beaux textes et de ne pas se laisser polluer par le politique. La limite du genre étant Robbe-Grillet ou les *Précieuses ridicules*. D'autres, à l'autre extrême, exigent de l'écrivain un engagement politique fort et le devoir d'éduquer le peuple, à l'instar des staliniens ou autres Pol Pot qui ont envoyé leurs intellectuels aux champs pour des sessions de rééducation. Nous n'en sommes pas là, mais ces limites précises et précisées obligent à une honnêteté intellectuelle rigoureuse et montrent la nécessité de se poser les questions les plus simples : qui suis-je, que fais-je, où vais-je et pourquoi, dans quelles conditions et où et comment ?

Et de là, d'autres questions : quelle est ma réalité, que fais-je de cette réalité, qu'écris-je ?

Les éléments de réponses sont différents suivant le côté de la rive où l'on se situe. Celui qui est au pays est en prise directe avec l'iniquité, l'injustice, la censure, la répression, celui qui est sur des rives occidentales est sûrement plus en sécurité matérielle, mais en prise à des difficultés idéologiques autres. L'oppression est plus pernicieuse : choix éditoriaux, diktat du marché, image de soi imposée. Et le vrai danger n'est peut-être pas là où on le situe, mais dans un angle mort de la réflexion, qui relève de l'inconscient collectif occidental et des fantasmes projetés sur l'autre. Personnellement, j'ai peur des sanglots de l'homme blanc et je hais les pleurs apitoyés et l'image de moi et des miens qu'ils révèlent. Mais je hais tout autant celui qui sort de grandes phrases sur les droits de l'Homme mais engueule les serveurs et sous-paie les innombrables domestiques qui le servent sans limite horaire.

¹ Michèle Rakotoson, *Un combat du quotidien*, in *Africultures*, publié le 01/06/2004, http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=3382

Il faut être lucide. Dans quel monde vivons-nous ? Quelle est la répartition du pouvoir, des richesses, de l'égalité, des chances d'évoluer ou de régresser ? Où en est le débat économique, où en est le pouvoir technocratique, médiatique, qui décide de quoi et pour qui ?

Et face aux géants qui dominent le monde (et le terme géant est un euphémisme), quel est le pouvoir d'un écrivain ? Que peuvent ses livres édités à 3000, 5000, 10 000 voire 100 000 exemplaires ? Il faut remettre le débat en perspective et accepter de dire humblement : " J'écris parce qu'il fait mal en moi, j'écris parce que j'aime ça, aligner les mots pour en faire une musique, j'écris parce que j'ai envie de raconter, j'écris pour rejoindre les lecteurs... " Et, ces prémisses posées, accepter qu'il y ait une image identificatoire demandée par le public aux écrivains, et qu'il faille respecter cette image, que le respect des siens oblige à une vigilance absolue, une analyse de tous les instants, une honnêteté sans faille, des prises de position claires et surtout une pratique en cohérence avec ce que l'on écrit. Car un écrivain est une balise et non un commandeur.

Ses responsabilités, il ne pourra les exercer sans une praxis primordiale. C'est elle qui déterminera la sincérité de celui qui écrit, car elle met en face du principe de réalité : factures à payer, enfants à élever, nourriture à chercher, famille à entretenir, envois à faire partir, médicaments à trouver. C'est ce combat inséré dans le quotidien que vous partagez avec vos lecteurs, ce quotidien qui fait le départ entre ceux qui s'en sortent et ceux qui se noient. Et à partir de cela, peut-être peut-on enfin poser la question de l'engagement : " La rivière de la vie dans laquelle je dois nager avec les miens est profonde et dangereuse, que dois-je faire avec les moyens que j'ai, professionnels, intellectuels, artistiques pour qu'elle devienne un long fleuve tranquille sur lequel nous pourrions avancer de concert et harmonieusement ? »¹

Se tisse une manière d'appréhender le monde et de le raconter : essayant de s'extirper des lieux communs qui tentent de le réduire dans un moule et de la réduire dans la même lignée. Une réduction où tout serait peut-être plus simple mais qui éloignerait Michèle Rakotoson de ce qu'elle croit ou perçoit comme sa propre vérité, le métier de l'écriture consistant ainsi à se dégager de cette immobilité, et parallèlement à offrir une focalisation d'un univers autre que dichotomique et/ou uniformisante : celle d'une pluralité sous-jacente à l'individualité, au parcours de chacun, et, pour l'auteur, elle consiste donc en un quotidien exigeant des responsabilités dont les principes sont « *une analyse de tous les instants, une honnêteté sans faille, des prises de position claires et surtout une pratique en cohérence avec ce que l'on écrit* ». Une sincérité sans aucun doute subjective et sûrement différente, voire incohérente pour d'autres, mais qui toutefois, telle qu'elle l'espère, mène à une meilleure connaissance de soi, essentielle à son engagement littéraire.

¹ Ibidem.

En somme, pour Rakotoson, « *l'écriture est une quête, et plus (elle) (s)'avance dans cette quête, plus (elle) (s)'aperçoit que le fond profond est autour de Madagascar.* »¹

C'est en ce sens également que se pose la question du bilinguisme de l'écrivain, plus précisément son rapport au français comme langue d'écriture, de création. Dans un article consacré à ce sujet, *Etre francophone à Madagascar*, Rakotoson y souligne que « *toute évolution ne peut se faire que dans l'échange avec l'extérieur. Une société saine est une société qui se métisse [...] Et pour cela, il est peut-être aussi temps pour l'écrivain de réclamer outre son statut d'intellectuel, son statut d'artiste.* »².

Elle traite dès lors toute défense d'une culture nationale de « *passéiste* », les défenseurs d'une telle cause s'étant trompés. Bref, un métissage des cultures prôné par l'auteur, dont le risque est évidemment une acculturation- qui souvent engage à une déculturation-, par ailleurs assumé, voulu par celle-ci. Le premier danger de l'assimilation étant celui d'un phénomène de hiérarchisation de l'une et l'autre cultures offertes à l'auteur. Cette problématique semble être résolue par l'écrivain bien que les prémisses de cette acculturation soient déterminées involontaires, bien au contraire, indépendantes de l'arbitraire car dérivant d'une mémoire et d'une histoire collectives qui dans le cas de Madagascar restent conflictuelles, du moins loin d'être simples, dans ses liaisons avec la France.

La conception, la recherche d'une langue, *sa langue*, se révèle dès lors primordiale, naturelle pour celle qui entend créer : une langue sachant assumer la bi-culturalité voire la pluri-culturalité d'une individualité déterminée.

« Quand de la langue maternelle et de la langue d'adoption, il arrive à faire une même langue, une langue unique, *sa langue*, et qui ne soit pas une langue exotique, langue qui soit le fondement de la poésie et de la création. Et ceci n'est jamais très facile, car deux langues extrêmement différentes n'induisent pas seulement des modes de dire différents, des mémoires différentes, mais aussi des rythmes, des musiques différentes, des couleurs différentes. Mais quand ceci est trouvé, ou en passe de l'être, l'ouverture est immense vers les autres écritures et les autres cultures, l'écrivain est alors en

¹ Taina Tervonen, Interview parue dans la revue *Africultures*, juin 1998.
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=458>

² *Etre francophone à Madagascar* in revue *Dialogues*, Mission Laïque Française, dossier n°48-49, décembre 1996, p.63.

phase de créer une autre culture, un autre mode d'être, qui lui permet de comprendre les autres modes d'être et d'échanger vraiment. »¹

Se crée une langue unique, d'une autre culture qui se base sur deux civilisations originelles et qui n'aurait pas pris vie (a-t-elle jamais sans doute pris vie puisque, dans le procédé de création, les deux langues prennent chacune un rôle distinct : le français comme outil de communication -la forme – le malgache comme objet de communication – le fond -. Et dans cette occurrence, il est sans doute plus exact de parler d'interculturalité, avec la présence d'une ou des frontières plus ou moins délimitées que de métissage qui sous-tend un emmêlement, une naissance dénaturant, brouillant ses prémisses.) sans les défenseurs des cultures nationales.

Une interculturalité que dénote d'ailleurs l'écrivain dans cette acculturation positive dont elle se fait l'apologiste répondant à la question posée antérieurement :

« Alors pourquoi écrire en français? Pour rejoindre les paroles du monde pourrait-on répondre. Un écrivain francophone est un passeur de langues, passeur de culture. À ce titre, il est l'agent actif d'une acculturation. Et celle-ci ne peut-être positive que dans un va-et-vient perpétuel et un échange permanent entre les cultures. Sans désir, même tacite de hiérarchisation, ou pire, de volonté mercantile. »²

Une telle vision du monde apparaît toutefois utopique. Et Rakotoson s'en rend compte dans cette cause dont elle se veut le fer de lance puisque, d'une part, elle refuse cette conciliation des cultures dans le cadre de l'univers fictionnel qu'elle offre à ses héros : elle le refuse à ses personnages qui dans leur rencontre avec l'autre, avec un horizon plus grand, versent irrémédiablement dans l'exil, la vie romanesque se soldant de fait par l'échec, la disparition de ceux-ci. A moins que la mort ne soit entrevue comme une issue libératrice synonyme d'un monde meilleur ; ce qui est d'ailleurs le cas dans les quelques ouvrages de notre corpus. D'autre part, dénoté précédemment, tel qu'elle le rappelle elle-même, l'écriture l'amène à s'apercevoir que « *le fond profond est autour de Madagascar* »³.

Un grand écart survient donc entre la réalité proposée, soumise, et les aspirations de l'auteur qui finalement ne trouvent également pas de récurrence dans

¹ Ibidem.

² *Etre francophone à Madagascar* in revue *Dialogues*, Mission Laïque Française, dossier n°48-49, décembre 1996, p.64.

³ Taina Tervonen, Interview paru dans la revue *Africultures*, juin 1998.
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=458>

le domaine de la fiction et d'une certaine manière dans la création. Ce qui n'est pas, du reste, une fin littéraire chez celle qui entend à travers son œuvre délivrer une réalité, sa réalité, la réalité personnelle puisée dans l'univers malgache.

C'est sans doute dans cette perspective que le voyage, et d'une manière générale le déplacement, dans l'œuvre de Rakotoson constitue sinon une quête, une démarche à travers laquelle les personnages se construisent un parcours pour un horizon élargi, sous-tendu par la conscience presque obsédante de l'appartenance à une histoire, à une destinée commune. Une thématique qui trouve alors sa source dans le propre cheminement de l'auteur, ses rapports avec soi, avec l'inspiration créatrice.

Pour exemple, prenons un des romans du corpus. *Lalana*, sorti en 2002, est évocateur d'une expérience professionnelle de l'écrivain, alors parallèlement reporter : celle-ci dans une interview accordé à un journal malgache, rendant compte d'un bilan de ses trente ans d'écriture, livre comment un reportage au Libéria, en passant par l'Algérie avec la mémoire de la guerre coloniale qui lui est intrinsèque et le silence des gens « *qui se taisent dans les cars parce qu'ils ont peur de voir débarquer les barbus* », ou encore l'expérience de la Côte d'Ivoire, ont façonné, modifié sa perception du monde, ont « *fait le lit de Lalana* ».

« - Vous voulez dire que, sans parler dans le roman de ce que vous venez d'évoquer, il en est porteur souterrainement ?

- Oui, parce que ça marque en profondeur. On devient une espèce de bête blessée qui, au premier signe que quelque chose ne va pas, le sent. Je crois qu'on développe un instinct qui correspond au désir de sauver sa peau. Ces trente dernières années, j'ai plusieurs fois sauvé ma peau, et ça marque dans l'écriture. En même temps, ça m'a donné quelque chose qui s'appelle de la compassion et une immense tendresse. C'est devenu le ferment de la musique qui sous-tend l'écriture. Ce bilan de trente ans, c'est toute une vie. C'est aussi une vie de femme, parce que j'ai trois enfants qui ont eux-mêmes des enfants. Tout un terreau qui me fait dire que j'en arrive maintenant à de la sérénité ou à de la lassitude, je ne sais pas quel est le terme exact. Je pense que les mots vont s'apaiser ou devenir plus profonds. Que, pour pouvoir aller plus loin, il faudra le secours des écrits des autres, il faudra un environnement affectif plus fort...»¹.

¹ Michèle Rakotoson : *30 ans après, toujours l'écriture*, Les Nouvelles, Antananarivo, 7/10/2005.

L'environnement affectif prend, entre autres, ses racines dans la conscience d'un patriotisme dévoilé par le truchement d'une certaine représentation du pays à laquelle s'assigne l'écrivain, lui-même étant une représentation de celui-là. L'écrivain que Rakotoson assimile au musicien, tous deux artistes et, quelque part, fers de lance d'une histoire commune.

«- Non seulement je parle de Madagascar mais je représente Madagascar. L'artiste représente la dignité de son pays. On parle de Madagascar en termes de pauvreté. Bien, d'accord. On parle de Madagascar en termes négatifs. Encore d'accord. Mais on parle aussi de Madagascar en parlant de la qualité de l'artisanat. De la grande musique malgache, parce qu'il y a une très grande musique malgache. Et pourquoi ne pas parler de Madagascar en termes d'écriture ? Il y a des écrivains malgaches. On parle souvent de l'engagement de l'écrivain.

Quand on vient d'ici, l'engagement consiste à être le plus honnête possible, quitte à se faire des ennemis. Il n'y a pas de leçons à donner mais il faut raconter, être un témoin pour donner le mieux de son pays.

[...]Oui, il faut faire passer toutes les facettes du pays, et aussi faire passer l'amour que l'on a du pays. Je ne sais pas trop comment le dire, ça a l'air un peu prétentieux, mais je crois que j'ai la chance d'être de ce pays, de ce peuple. C'est un très grand peuple pour lequel j'ai un très grand respect. Je suis extrêmement admirative.»¹

Trente ans ont permis à l'auteur, au terme d'une confrontation, d'une rencontre avec les autres, donnée nécessaire, vitale, pour effacer, du moins amoindrir, ce sentiment d'enfermement alors associé au pays maternel, jugé salutaire pour l'émancipation de soi et d'une assise littéraire aujourd'hui incontestable dans laquelle les rapports avec le natal furent interrompus en dépit, ou grâce à l'exil volontaire.

L'amour, c'est également une des thématiques de *Lalana* que l'auteur a mis six ans pour écrire : l'histoire tourne autour de deux personnages principaux Rivo (qui se veut) musicien et Naivo, étudiants, symboliques d'une génération et d'une tranche de la population dont la pauvreté et l'appartenance à la couche la plus basse de la société ont mis au banc de la marginalisation sociale et en exil interne ; étrangers du familial, un paradoxe qui renvoie au propre parcours de Rakotoson pour laquelle l'éloignement constitue justement un mécanisme libérateur au sentiment de vide qui anime de délaissement et de malaise permanent ses protagonistes, leur permettant, par le déplacement géographique, d'éviter une rupture définie dans la discordance

¹ *Les Nouvelles* du 7/10/2005.

définitive entre l'homme et son environnement. *Lalana*, roman de voyage par le défilement des espaces qui en est le fil conducteur menant les deux personnages du livre vers un autre voyage, celui de Rivo le sidéen vers l'inconnu, la mort. Un ouvrage qui bouscule les préjugés et les non-dits en abordant le thème de l'homosexualité et/ou du Sida que bon nombre assimilent comme l'incidence logique de la première ; une réponse à la *débauche* pour les *bien-pensants* désignés par l'auteur comme étant l'une des causes des dérives ou des embrigadements de la société. L'autre héros, Naivo, celui qui accompagne vers la mort, figure de l'amitié et/ou de l'amour permet au roman un questionnement sur l'amour, dans une atmosphère où tout semble tombé en déliquescence, jusqu'à la volonté des personnages, ouvrant sur le pourquoi du livre, son essence qui bien évidemment est étroitement liée aux propres questionnements de l'auteur, à son vécu. Aussi la focalisation axée sur le regard de celui qui accompagne est-elle tributaire de celle de l'écrivain :

« Il fallait dépasser la douleur et en parler. Naivo, c'est un peu moi. Accompagner quelqu'un sur un chemin aussi douloureux, c'est savoir en même temps être à distance et mettre ses propres sentiments de côté pour permettre au malade de vivre jusqu'à la dernière minute, quelles que soient la douleur ou la peur. [...] Quand on a vu une personne mourir du Sida, on ne se détache plus de cette ombre. Cette maladie est tellement atroce, surtout dans les pays qui n'ont pas accès aux traitements. Quand on sait comment on meurt du Sida, ça devient une hantise, ça devient physique. L'homme que Naivo aime est en train de mourir et il a une peur panique. Je l'ai vécue moi-même pour avoir vu des amis mourir du Sida. »¹

Ce propos, tiré de l'entretien de Michèle Rakotoson avec Taina Tervonen lors d'une des présentations du livre, met en lumière les liens entre l'acte d'écriture et son auteur : rendre compte d'une réalité qui pour celui-ci se dit et se communique dans la souffrance, sans doute parce que le réel tel qu'il est donné au lecteur est lui-même puisé dans la souffrance d'un peuple souvent défini dans la détermination de ses frontières ; ce qui constitue de fait les éléments de sa marginalisation, du moins de ce que celui qui en rend compte considère comme tels. Un choix (ou une nécessité) qui peut être interprété comme la conséquence d'une *survie psychologique* affiliée à l'*enfermement à Madagascar* et qui en tout cas suggère l'ensemble de la bibliographie de Rakotoson : portrait de personnages présentés antithétiques à une

¹ Taina Tervonen, *Aimer c'est accepter l'autre tel qu'il est*, Interview publiée sur *Africultures*, Paris, avril 2005. http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=3813

société solidement ancrée dans des traditions elles-mêmes présentées phagocytant l'individualité.

Il en est ainsi du *Bain des reliques* où le héros, journaliste désabusé, croit trouver l'émancipation à travers un reportage effectué dans le Moyen-ouest malgache.

« *Maintenant sa vie avait un sens, il savait pourquoi il était rentré au pays* »¹ ; nouvel eldorado, nouvel horizon, « *l'aventure, le lointain, l'endroit inaccessible* »² qui jusque là est inconnu et qui revient à une sorte de ressourcement puisque pour le héros ce dernier apparaît dans une impression de *déjà vu* : « *ce n'était peut-être qu'un endroit qui ressemblait à tant d'autres endroits qu'il avait vus dans son enfance[...] mais il y était déjà venu, y avait déjà vécu* »³, « *reconnais(ant) le paysage, [...] et surtout cette cérémonie* »⁴ dont il s'est approprié. Or, en s'adjugeant une tradition qui n'est pas la sienne, et parallèlement en statuant donc ce qui est donné *autre* comme *familier*, le héros revient à son point de départ : celui d'entrevoir tout ce qui est lié au *moi* comme l'isotopie de la négation de ce *moi*. Une généralisation où le narrateur/auteur dérive le Mal-être d'un individu sur le malaise de tout un peuple :

« Ce pays qui est le nôtre nous a-t-il tués ? Ce pays qui est le nôtre nous a-t-il massacrés au point de faire de nous des clowns pantelants, sans âme et sans espoir ? »⁵

La conséquence d'une telle situation est que la tradition et le familier emprisonnent l'homme dans ses rets, le plongent dans l'exil hors du monde, car il quitte le connu pour l'inconnu, et dès lors cet inconnu devenant connu, l'exil se renforce. D'où cette conjoncture paradoxale : les personnages - et une couche certaine de la société malgache, voire tout le peuple qu'ils sont censés représenter - sont isolés et prisonniers d'un univers qui leur fait pourtant advenir au monde, façonnant leur identité tout en leur obstruant l'*ouvert*. Ils sont contraints de construire un monde idéal et idéal, les induisant d'autant plus à s'éloigner du monde réel. Cela se traduit par l'impression d'opacité et de perdition qui conduisent parfois à des

¹ *Océan Indien*, Textes réunis par S. Meitinger et J-C MArimoutou , Paris, Omnibus, 1998, p. 337.

² *Ibidem*, p. 386.

³ *Ibidem*, p.387.

⁴ *Ibidem*, p.347.

⁵ *Ibidem*, p.377.

impasses irréels et fantasmatiques dont l'aboutissement est presque souvent la mort du héros.

Bref, c'est à la fois un espace rassurant et tragique qui s'offre aux personnages de Rakotoson, à l'instar de celui du *bain des reliques* : le passage qui suit, théâtre de l'arrivée à destination du héros, - lequel est entraîné dans un rêve métaphorique de cette volonté de se ressourcer dans une tradition, une culture qui n'est pas la sienne – explicite assez bien cette conjoncture.

« [...] Formes hallucinantes des nénuphars qui l'enveloppaient comme dans un linceul. Il se vit enfermé dans ces coquilles vertes, mangé par elles comme par un utérus, dans une eau qui n'était pas le ventre maternel. »¹

En somme, un exil interne pour celui qui ne veut pas ou ne sait pas se fondre dans la masse, pour celui qui ne trouve pas les moyens de s'accepter et /ou de ne pas être accepté, en étant une occurrence de la dissemblance. Et l'écrivain se fait, se veut le porte-parole d'une différence, d'une diversification souvent offerte sous l'angle de l'*anormalité* et de l'exclusion, sous le point de vue des préjugés, pire, parfois de l'indifférence.

Michèle Rakotoson, elle, a trouvé le chemin pour détourner cet exil interne en usant de son statut d'écrivain francophone, littérairement, et de manière plus personnelle en instituant justement ce statut comme celui qui permet d'instaurer cette distance nécessaire pour s'éloigner de soi, d'une histoire d'un destin commun pour mieux s'en rapprocher, mieux en parler. Tel qu'elle le définit, écrire en français revient ainsi, pour elle, comme tant d'autres, à rejoindre une parole internationale, refusant de fait tous les enfermements.

« L'utilisation de la langue française permet de contourner et de dépasser tous les interdits, surtout ceux concernant les femmes. En écrivant une pièce de théâtre, une nouvelle, un roman politique, en français, moi, femme, je me mets à la place, je deviens objectivement un homme, qui peut parler politique, ou tout au moins, un homme qui utilise la langue du pouvoir. Et dans mes premières œuvres théâtrales écrites en 1978, j'en ai usé sciemment. En écrivant en français, en obtenant la reconnaissance de la France, j'avais acquis une autorité qui m'aurait été refusée, si femme, j'avais écrit en malgache, de Madagascar. La langue française m'a aidée à contourner la censure, mais m'a donné aussi un statut de marginale, que j'ai utilisé complètement car le français m'a donné une grande liberté de manœuvre, même psychologique. Elle est une langue acquise, que

¹ Ibidem, p.399.

je possède, tandis que la langue malgache est la langue de ma mère, de mon père, de mes ancêtres, avec tous les tabous et les interdits que cette filiation comporte. »¹

Le rôle d'écrivain qui entérine la création littéraire comme une reconnaissance et une ouverture dans la littérature francophone se révèle parallèlement en tant que cheminement intérieur vers l'émancipation d'une personnalité qui se sent cantonnée à un rôle précis et imposé dans une société jugée embrigadant.

Et si, d'une part, la liberté est acquise, d'autre part, elle laisse ce goût de marginalité qui a permis à Rakotoson la faculté de se ressourcer si chère à la plupart des écrivains en exil géographique. Les tabous et les interdits sont mis à nu ; extériorisés par le truchement de l'œuvre, cette dernière constitue la catharsis qui offre une conciliation, une relation plus harmonieuse entre identité particulière et identité commune.

En outre, sur un plan spécifiquement culturel, la possession des deux langues, malgache et français, offre un autre avantage qui est de percevoir le réel sous la perspective d'une double focalisation civilisationnelle, conduisant à un enrichissement, à une meilleure appréhension d'une réalité, d'un événement déterminés objectifs.

L'auteur illustre notamment ce constat dans son article *être francophone à Madagascar* en puisant dans l'histoire de l'île : la venue des corsaires sur le sol malgache, la version des faits variant selon la grille de lecture donnée, selon le côté de l'Histoire d'où l'on se place.

« [...] Cette perception peut aller très loin. Prenons un exemple :

L'arrivée de premiers européens sur la côte malgache. La tradition orale la raconte ainsi :

Tonga ny vazaha be miaramila

Miankajo vy

Mirongo fiadiana

lazo mamoka lelafo

Mitaingina biby be mirangaranga

Mitrena toa varatra mandao an'Ankaratra

La traduction donnerait ceci :

Les grands militaires étrangers sont arrivés

¹ *Etre francophone à Madagascar* in revue *Dialogues*, Mission Laïque Française, dossier n°48-49, décembre 1996, p.64.

Habillés de fer
 Portant des armes
 Des bouts de bois d'où sortent des flammèches
 Portés par des bêtes énormes qui dressent leurs poitrails
 Qui grondent comme le tonnerre quittant les monts de l'Ankaratra.

Les premiers européens vus à Madagascar furent des corsaires, montés sur de chevaux, vêtus de leurs cuirasses et portant des mousquets. La transcription de la tradition orale en fait des êtres prodigieux, qui rejoignent les grands mythes de la licorne, des batailles homériques, mais aussi les malgaches Darafify ou Ibonimasoiboniamanoro.

Les deux cultures démultiplient les lectures. La réalité rejoint le fait mythologique. Le récit devient merveilleux, et la pensée rationnelle devient presque trop simple. Pour l'écrivain c'est vertigineux, car il a un outil de travail extrêmement sophistiqué.

Cet exemple est simple, on peut en trouver d'autres concernant des faits historiques, des faits sociaux, etc. »¹

Notons, entre parenthèses, que cet exemple est éclairé sous un point de vue historique postérieur à la colonisation, Rakotoson en parlant comme « étant originaire d'une culture vaincue et possédant la culture et la langue du vainqueur »² - quoique ici défaite d'un peuple ne conduit pas nécessairement à la neutralisation d'une culture -. Or, rappelons que si l'île fut effectivement l'objet de conquêtes successives dans le peuplement même de Madagascar, la mainmise européenne quant à elle se traduit par la colonisation française bien des siècles plus tard, en 1896. Et si la lectrice de cet exemple se définit comme étant issue d'une « culture vaincue » et l'interprétant en ce sens, ce n'est sans doute pas le cas pour ceux qui ont fait de ce pan de l'Histoire une tradition orale.

Quoiqu'il en soit, cette illustration donne à voir effectivement le concept d'une différence, des différences vécues non comme antagoniques mais comme complémentaires.

« En possédant deux cultures, l'auteur francophone se trouve face à deux systèmes culturels très différents: un système français, rationnel, cartésien, qui explique tout, va droit son chemin, et dans le cas de Madagascar, un système malgache, qui est avant tout un système de négociations et d'équilibre à la recherche d'un moyen terme qui serait alors la vérité, si vérité il existe, il faudrait plutôt parler de consensus.

¹ *Etre francophone à Madagascar* in revue *Dialogues*, Mission Laïque Française, dossier n°48-49, décembre 1996, p.62.

² *Ibidem*.

Le passage sciemment fait de l'un à l'autre système permet une appréhension et une analyse plus fines de la réalité. »¹

Bref, la francophonie constitue pour Michèle Rakotoson l'univers sinon d'épanouissement personnel et intellectuel, du moins de liberté pour celle qui entrevoyait l'isotopie du natal dans un égocentrisme aliénant débouchant à l'étiollement du moi. Un *Moi* que seule la distanciation, le recul avec ceux auxquels il s'identifiait et s'identifie permet une ré-identification autrement satisfaisante.

Identité mouvant au fil des déplacements physiques et littéraires, l'individualité pose la problématique d'un glissement de l'exil interne vers l'exil géographique. Une problématique qui débouche sur la conception d'un parcours émancipateur passant par une libération vis-à-vis de ce qui est entrevu comme le carcan des traditions et de l'histoire collective : une insularité dont le mal est ressassé et évacué par le truchement de l'écriture.

Insularité qui dans la création littéraire trouve justement son terreau dans le surgissement de la langue maternelle donnant à ses ouvrages cet hermétisme évoqué comme l'écueil essentiel à l'ouverture au monde. Ici, La création littéraire, et donc personnelle, semble remettre en cause cette conception en instituant le malgache comme une récurrence d'îlot linguistique et culturel auquel seul le lecteur averti, souvent ayant le même patrimoine collectif que l'auteur, peut accéder. Car dans cette situation « *il s'agit de rendre compte d'un paysage intérieur plus que d'un événement extérieur, de connotations affectives plus que de réalités historiques, géographiques ou linguistiques. L'effet sur le lecteur et sa compréhension des enjeux ne semblent pas être à ce moment la priorité d'une écriture avant tout autobiographique.* »² Autobiographique s'entendant ici dans son acception la plus large, celle collective exprimée en ce sens par des affects et une psychologie qui en appellent à une conscience, à une mémoire commune déterminée.

Il s'agit donc d'un Hermétisme délibéré à moins que ce ne soit les relents d'un embrigadement dont Michèle Rakotoson ne peut ou ne veut se défaire d'autant que l'irruption de la langue natale est indissociable, à la description de scènes dites traditionnelles, c'est-à-dire celles que l'on pourrait qualifier de folkloriques ou

¹ Ibidem, p.63.

² Ranaivoson Dominique, *Le sens du surgissement de la langue maternelle dans le texte francophone : l'exemple des romans malgaches de Michèle Rakotoson*, Mots pluriels, numéro23, mars 2003, <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2303dr.html>

exotiques pour certains. Ou à la description intérieure des personnages qui, rappelons-le, ont un destin individuel excentré car assimilé à un portrait social, plus ou moins stéréotypé, puisé dans l'environnement malgache. En effet, tel que le précise Dominique Rakotoson dans une étude consacrée à l'auteur sur ce sujet :

« Les paroles de sagesse, les citations, les chants, les mises en abyme, en appellent à des registres d'autorité : celle des ancêtres, de la sagesse traditionnelle, des rites, des cultes royaux, du Dieu chrétien. Il semble qu'elles soient données en malgache pour que toute leur force surnaturelle se déploie. Ceci nous incline à penser que, pour Michèle Rakotoson, la langue malgache est celle de la Loi, du passé avec ses entraves, au moins autant que la langue de l'affectif et de l'émotion. [...] Nous trouvons dans cette œuvre toutes les questions surgissant de la position de la quête autobiographique de l'écrivain bilingue. Faire surgir de soi, mettre en scène, organiser, expliquer pour l'autre, traduire dans une langue seconde, dire l'indicible des tourments. »¹

L'indicible des tourments est à la fois intime et partagée par des lecteurs avertis, particulièrement dans une œuvre qui entend délivrer une réalité résolument versée dans le mal-être des personnages, spécifiant un environnement dont la contradiction réside dans le sentiment d'un espace familial honni, à la fois désolant et désolé, et le besoin de se ressourcer dans celui-ci, souvent après l'éloignement géographique ou/et temporel – en recourant au pouvoir nostalgique créé par le passé -, y trouvant dans ce besoin sans doute, malgré tout, une sécurité affective trouvée nulle part ailleurs.

Dans cette optique, *Henoy-Fragments en écorce*², est sans doute le roman de l'auteur où le surgissement du malgache en tant que langue mais également en tant que culture particulière est le plus significatif. *Henoy*, littéralement « écoute » qui augure quasiment toute prise de parole de celui qui interpelle pour raconter, livrer une légende, un conte. Car la mort, le *lolo* (spectre, fantôme) emblème de la vie dans l'au-delà, le passé, thématique récurrent du récit, font partie du paysage classique et social malgache. Une société qui dans son ensemble est investie de ces rituels que la narration présente évidemment comme obstacles à l'épanouissement de l'individualité. Une société où la spécificité est sacrifiée pour la préservation de la communauté. Et l'espace est d'autant plus propice à cette atmosphère d'étiollement

¹ Ibidem.

² Michèle Rakotoson, *Henoy - Fragments en écorce*. Belgique: Éditions Luce Wilquin, 1998.

en étant assimilé à « *un enfer qui ressemble à la détresse du Tiers Monde* »¹. *Iny hono izy ravorombazaha*, comptine malgache par excellence qui vient ponctuer le début du récit annonce-t-elle d'emblée la part d'affects que l'auteur associe à des protagonistes fortement ancrés dans un environnement fermé pour ceux qui justement ne se reconnaissent pas dans le patrimoine commun ainsi présenté. Un constat amenant Dominique Rakotoson à dire qu'« *aucun francophone ne ressentira la douceur des paroles de cet étrange incipit, mais cette chanson nostalgique très connue de tous lecteurs malgaches établit pour ces derniers une relation particulière entre les personnages et son univers, entre l'auteur et les références culturelles qu'elle a héritées de sa culture d'origine.* »²

D'où une liberté qui n'aurait peut-être pas eu tout son sens sans la pensée d'un retour toujours possible, un exil qui pour Rakotoson serait resté en suspens, sans réponse, sans cette conviction que *le profond* est maternel. Une liberté parallèlement entrevue dans un travail d'écriture sans cesse mouvant, « *une liberté qui a ses limites, parce que le fondement c'est quand même le malgache.* »³ :

« Dans Henoy, je commence à atteindre le noyau central, le rapport à la mort, au sacré, à la vie, et là, c'est un rythme en malgache qui vient. Aujourd'hui, je m'aperçois que de plus en plus les textes viennent en malgache. »⁴

La liberté contribue à, en somme, refaire le chemin inverse après la confrontation, la rencontre salutaire avec l'autre, lui-même faisant désormais partie de soi. Réconciliation avec soi, de soi d'avec les siens, de soi et du monde. Une définition de l'épanouissement que nous retrouvons d'ailleurs chez la jeune héroïne d'*Elle au printemps*, dont l'histoire, à empreinte autobiographique, livre un esprit percevant dans l'évasion du pays pour la France la seule réponse possible à une vie insulaire qui « *lui semblait être une prison insupportable [...] dans cette atmosphère de répression et d'incarcération permanente* (qui nous renvoie plus ou moins aux raisons politiques, cause officielles du départ de l'auteur) »⁵. Ainsi qu'à travers

¹ Ibidem, quatrième de couverture.

² Ranaivoson Dominique, *Le sens du surgissement de la langue maternelle dans le texte francophone : l'exemple des romans malgaches de Michèle Rakotoson*, Mots pluriels, numéro23, mars 2003, <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2303dr.html>

³ Taina Tervonen, Interview parue dans la revue *Africultures*, Juin 1998. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=458>

⁴ Ibidem.

⁵ *Elle au printemps*, p. 20.

l'autre protagoniste du roman, Marie la correspondante, sous-jacente à l'entreprise du personnage de Sahondra, laquelle traduit assez bien le malaise relatif à cette existence, et sans doute à celle de leur auteur : « *Tu me parlais de ta terre [...], ici tu apprendras (m)a terre [...] et peut-être un jour retrouveras-tu la paix qui te permettra de mieux aimer les tiens...* »¹

« *Tu verras, ça ira mieux un jour* »²

Propos auquel Sahondra répond : « *Peut-être. Encore fallait-il y croire* »³

Car c'est l'incertitude, renforcée par le sentiment d'amertume qui anime la décision de l'exil ; portant les espoirs en une société, en un monde à venir. La vision de la France que l'héroïne aura, évacuera, de fait, cette incertitude relative à l'altérité, dissipant tout au moins, par la nostalgie et le réajustement entre l'illusion et réalité du pays d'accueil, la négativité susdite associée au natal. Car de tout temps, les hommes n'ont-ils pas conservé l'espoir d'un ailleurs bienheureux, et dans ce cas l'incertitude en est souvent le principal ennemi. L'incertitude, c'est sans doute ce qui anima aussi l'auteur à son arrivée en France, face à la difficulté d'adaptation qui y est inhérente. Un sentiment anxiogène que Rakotoson relate à l'évocation de la sortie de son livre en 1996. Sa relation avec le destin romanesque de Sahondra est alors révélée lors d'une interview de l'auteur transcrite par la maison d'édition du même nom qui a publié son livre ; une jeune fille qui tente sa chance, allant « *à l'aventure* »⁴ comme beaucoup de gens de sa génération et celle d'après, ignorant ou occultant les difficultés et les dangers d'une telle entreprise jugés en tous les cas moindres à la « *survie* »⁵ dans le pays maternel.

« En 1983, pour des raisons politiques, le terrain devenait brûlant pour moi. Et puis j'avais envie d'aller voir ailleurs. Une île, même aussi grande que Madagascar, c'est fermé. Les hauts plateaux sont même un peu une île dans l'île. Je suis sortie très vite, c'était presque un coup de folie. Personne ne m'attendait, bien sûr. Je ne conseillerais à personne de faire la même expérience. Ce livre est un cri d'alarme.»⁶

¹ *Elle au printemps*, p.24.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ *Elle au printemps*, p.18.

⁵ *Elle au printemps*, p.20.

⁶ Extrait d'une interview de l'auteur publiée dans *Sépia* no 23, 1996, p.4.

Ce cri d'alarme, dans *Elle au printemps*, consiste en une antinomie visant à neutraliser la base à partir de la fuite, considérant la première comme une béance vécue dans l'angoisse, usant de l'imaginaire pour se projeter dans un (nouveau) monde afin de mieux maîtriser l'existence. Traduite en termes d'exil, cette existence renvoie à une double appréhension du monde : celui délaissé et celui abordé – de ce dernier l'héroïne est maintenue à distance. - Cherchant à se reconstruire matériellement et psychologiquement, elle réclame une raison de vivre. Ce qui implique une évasion indéfinie vécue dans cette séparation d'avec l'environnement. C'est sans doute en ce sens que la fin du récit est resté en suspens, si l'on se réfère à la vie du protagoniste principal qui est implanté dans un espace spatiotemporel laissant juste présager un futur où l'incertitude face l'inconnu constitue la seule certitude que l'auteure/narratrice daigne lui octroyer. Drame fictionnel d'un sujet s'enfermant en dépit de tout dans la préservation de ses illusions.

3- Raharimanana, la nouvelle génération

Jean-Luc Raharimanana le plus jeune écrivain de notre corpus est né un jour anniversaire de l'indépendance malgache, Le 26 juin 1967, à Antananarivo. Coïncidence que l'on ne peut s'empêcher de rattacher à l'engagement de l'écrivain par rapport au sujet qu'il entretient dans la plupart de ses ouvrages, une littérature fortement enracinée dans la culture et la société malgache : l'histoire de son pays, ce qui pour l'auteur, traitant souvent de sujets nationaux brûlants, l'ont conduit à le quitter, habitant de fait la région parisienne depuis 1990 où il atterrit à la suite de l'obtention d'une bourse. Cette même année sa pièce de théâtre *Le prophète et le président* reçoit le deuxième prix du concours de théâtre interafricain. Une pièce, qui comme nous le verrons ultérieurement, signe son engagement littéraire. Sa nouvelle *Lépreux* est également primée par RFI l'année précédente, une ouverture littéraire qu'il n'a pu trouver au pays, à l'instar de ses amis Jaomanoro et Jean-Claude Fota, rencontrés alors à La SEROI¹, à Antananarivo en 1988.

« A la Seroi, on nous traitait tous les trois comme des gens qui ne savent pas écrire. Nous le pensions aussi, tout en étant convaincus qu'il fallait écrire ainsi. Comme c'était bouché ici, que

¹ Société des écrivains de la région de l'Océan Indien.

personne ne voulait bouger, qu'il n'y avait pas d'éditeur, j'ai cherché une ouverture en envoyant mes textes à RFI. C'est ainsi que j'ai pu partir. Je savais qu'il fallait partir, on ne m'a pas poussé dehors. »¹

C'est en effet à 20 ans que, pour la première fois, il se fait connaître du grand public en ayant reçu le deuxième prix de poésie organisé en 1987, à l'occasion du centenaire de la mort de Rabearivelo – Le premier prix fut attribué à David Jaomanoro-. Jusqu'alors, cinq ans plutôt, Raharimanana écrit avec pour seuls lecteurs sa mère et un ami d'enfance.

Mais, c'est à Paris qu'il se fait publier aux éditions Hatier, en 1992 avec *Le lépreux et dix-neuf autres nouvelles*. De ces années, il tire ainsi la conclusion d'un envol littéraire où l'éloignement du pays natal n'est pas prétexte à un délaissement des thématiques locales.

Une inspiration créatrice plongée dans le vécu malgache et dont *Nour 1947* (2003), premier roman, avec pour sujet justement la guerre anticoloniale de 1947, en est l'illustration par excellence : l'histoire d'un tirailleur rebelle qui met en relief la violence et les massacres relatifs à la lutte pour l'indépendance. Avec pour arrière-plan les rêves de conquêtes et d'unification des royaumes successifs qui édifient la destinée collective à l'origine de la constitution du peuple malgache. Souffrances, violences, dominations portées par des thèmes universels tels que le racisme, la xénophobie, les certitudes civilisatrices trouvant dès lors leur topos dans une dimension internationale que l'on peut trouver au travers de ses recueils de nouvelles *Lucarne* (publié 1995) ou *Rêves sous le linceul* (1998) dont précisément le liminaire *Rwanda et dépendances...* laisse percevoir les méfaits de la guerre civile dans les pays d'Afrique subsaharienne, la misère sévissant dans les régions dites sous-développées, allant de l'Afrique aux pays de l'Est, d'une part ; et d'autre part, les réactions jugées laxistes de ceux qui sont en *Terre opulente*.

Ou encore, des pièces de théâtre, dont le plus connu, *Le prophète et le président*, œuvre de jeunesse écrit en 1989 - il avait 22 ans - toujours d'actualité, soulignant la perte des repères et la dérive des pouvoirs. Les personnages sont implantés dans un asile de fou : l'un se prend pour un prophète, l'autre pour un président, une satire relevant la promiscuité entre religion et politique.

¹Pierre Maury, *Raharimanana, portrait de l'auteur et présentation de Rêves sous le linceul*, 1999.
<http://membres.lycos.fr/pierremaury/raharimanana.htm>

Contexte local à partir duquel surgit une portée souvent mondiale, telle est la ligne de conduite de l'écriture de Raharimanana. Un processus que l'écrivain légitime et explicite dans une de ses interviews, pour la première de la pièce en 2005, face à une journaliste de *Madagascar Tribune*, un quotidien national :

« **M.D** : *La première mise en scène de votre pièce Le prophète et le président date de 1989, sous la direction de Christiane Ramamantsoa. Elle va finalement être jouée devant un public parisien du 17 mai 2005 au 25 juin au théâtre des Déchargeurs, presque 16 ans après ! Comment expliquez-vous ce parcours ? Le contenu a-t-il connu des changements ou votre message est-il resté d'actualité ?*

Raharimanana : La première mise en scène de la pièce par Christiane Ramanantsoa n'a pas pu aller jusqu'au bout car on nous avait interdit de continuer : la pièce était trop d'actualité ! A l'époque, le président Ratsiraka préconisait la liberté d'expression après des années de dictature, mais ce n'était qu'un discours de façade en fait. Les églises commençaient également à entrer dans l'arène politique, les sectes prenaient de l'ampleur, comme par exemple, le *fifohazana*, les *témoins de Jéhovah*.

On a pensé dénoncer tout cela mais les pressions étaient telles que nous n'avons pas pu aller jusqu'au bout. 1991 était une première triomphe des églises. 2002 l'est également. A la fin de ma pièce, le prophète se libère de l'asile de fous où on l'avait confiné et promet de revenir. Je crois qu'en ce moment où l'on parle de théocratie, il est de retour. Même la banque Mondiale finance le colloque des pasteurs pour en faire des « agents de développement » ou je ne sais quoi de « partenaires de l'administration ».

La cas n'est pas seulement visible à Madagascar mais s'observe dans le contexte mondial. Les sectes ont été primordiales pour l'accession de Bush au pouvoir. Pour la majorité des pays arabes, n'en parlons même plus, la religion se confond avec la politique. Les politiques eux-mêmes endossent le discours des religieux – chez nous, cela commence par des prières à l'assemblée nationale, au conseil des ministres, aux apparitions du président... Vous comprenez pourquoi ma pièce *Le prophète et le président* est toujours d'actualité ? Je n'ai pas changé une ligne du contenu de la pièce. En 1989, au moment de son écriture, j'ai été effaré par l'amalgame entre la politique et la religion. Cette année-là, j'ai été parmi les jeunes à m'enthousiasmer de la visite du pape. J'étais à Ankorondrana, j'étais de toutes ces marches des jeunes catholiques, de toutes ces messes. Ma déception était énorme lorsque le Pape était reparti. Je m'étais rendu compte de la connivence entre les politiques et les hommes d'église. J'ai commencé alors l'écriture de la pièce, encouragé en cela par Christiane Ramanantsoa.

Aujourd'hui en 2005, ma pièce se rejoue, le pape est mort (je n'en reconnais et n'en reconnaîtrais aucun autre...), notre président se prend pour un illuminé. La boucle est bouclée. »¹

¹ Hanitra R., *Théâtre : Une première au "... Déchargeurs" à Paris : Le prophète et le Président de J-L Raharimanana (Entretien avec J-L Raharimanana)*, Madagascar Tribune, Antananarivo, 9 mai 2005.

En somme, dénonciation, sinon constat, pour cet auteur, de toute forme de domination (culturelle, politique, sociale, etc.) ; une démarche dans l'écriture qui s'explique par *le besoin de raconter* depuis ses plus tendres années. En effet, par l'amour des contes qu'il narrait à ses amis, ses cousins, ses cousines, s'inscrit naturellement une occupation personnelle à la naissance de l'écriture, passant de l'oralité à l'écrit.

Et si celui-ci se défend d'une œuvre totalement engagée quoi qu'à une question relative aux jeunes écrivains malgaches, il engage justement ceux-ci à ne pas rester sur des « *thèmes convenus comme l'amitié, l'amour, la joie, la peine* », les incitant à raconter « *la poussière qui traîne après un Taxi-Be¹, les sueurs qui tombent des échinés du tireur de pousse-pousse...* »², c'est d'abord pour évoquer la liberté comme une vertu, un caractère primordial dans la définition de l'acte d'écrire.

« L'engagement n'est pas l'essence de mon écriture. A mon sens, l'écriture ne peut devenir politique, car la politique exige des consensus, des renoncements, des choix diplomatiques. S'en tenir seulement à l'engagement c'est aller vers la perte de l'écriture. Car on se met alors au service des idées – ce qui n'est spécialement pas une mauvaise chose car les idées ont leur noblesse, mais s'en tenir seulement à l'engagement, c'est la tentation de se soumettre aux hommes politiques, de laisser nos talents d'écrivain dans leurs mains pour qu'ils accèdent au pouvoir. Avant d'être un écrivain engagé, je suis un écrivain libre. C'est cette liberté qui provoque l'engagement. Car je refuse la tutelle de tout homme politique, qu'il soit au pouvoir ou qu'il soit dans l'opposition. Je refuse l'oppression, l'injustice, la misère, le mensonge... L'écriture nous donne la capacité de rêver l'Humanité. »³

Partant de là, surgit la direction dans laquelle s'acheminent des ouvrages d'un auteur qui voit dans sa perception du monde l'exigence de délivrer, de dénoncer un univers empreint de misère, dans un état de dégénérescence, un misérabilisme certain et nécessaire pour offrir une véracité qu'il juge occultée par les pouvoirs politiques, financiers, religieux, culturels etc.

Parallèlement à cela, s'inscrit en conséquence un questionnement de l'Histoire, racine d'un présent décadent, dévoilant un sujet de réflexion entre cette dernière et la mémoire. Car, pour l'écrivain, au travers du héros de *Nour 1947*, être c'est d'abord, *dire, nommer*. A ce titre, le roman éponyme soulève les pans de

¹ Taxi-Be : taxi collectif.

² Hanitra R., *Théâtre : Une première au "... Déchargeurs" à Paris : Le prophète et le Président de J-L Raharimanana (Entretien avec J-L Raharimanana)*, Madagascar Tribune, Antananarivo, 9 mai 2005.

³ Ibidem.

l'histoire malgache avec pour objectif une tentative d'explicitation d'un présent qui est donné pour être une conséquence rationnelle, presque fatale d'un passé aliénant, mais surtout oublié, méprisé.

La guerre de 1947 est dès lors l'axe central d'une inspiration romanesque marquée par le sceau de la douleur jusqu'à son paroxysme.

En effet, pendant la Seconde Guerre mondiale l'administration de Madagascar, alors colonie française, est mise aux ordres du gouvernement collaborationniste de Vichy avant de rendre les armes aux Anglais qui occupent Madagascar en 1942. Les Anglais remettent l'île aux représentants du général de Gaulle. Ces derniers en multipliant les réquisitions sous prétexte d'accélérer le développement de l'économie, appliquent de façon rigoureuse le statut de *l'indigénat*.

En réaction, les Malgaches rebelles forment des sociétés secrètes dont l'objectif fut l'insurrection du 29 mars 1947.

La répression donne lieu à de nombreux débordements et crimes de guerre : tortures, exécutions sommaires, etc., dont, parmi les plus graves, celui du 6 mai 1947, quand le commandant du camp de Moramanga, dans la crainte d'une attaque, fait mitrailler plus d'une centaine de militants du MDRM emprisonnés dans des wagons. L'armée française expérimente aussi une nouvelle technique de guerre psychologique : des suspects sont jetés vivants d'un avion pour terroriser les villageois de leur région. En vingt mois, la «*pacification*» va faire 89.000 victimes chez les Malgaches - pour les quatre millions d'habitants que comptait le pays - selon les évaluations officielles de l'État français.¹

Telles sont les conjonctures historiques implantées dans *Nour 1947*, roman de Raharimanana. Avec pour amorce la répression qui voit la mort d'un amour tué par les balles des colons, le héros, tirailleur rebelle, commence sa quête obsédante de fouiller la mémoire de son peuple, imbriquant crise identitaire individuelle dans une identité collective remise en cause. Une quête qui vise à comprendre, à clore l'incertitude pour simplement «*dire et perpétuer la mémoire de ce qui a été. Car le présent ne naît pas de l'abîme.*»²

Le roman, simultanément au dévoilement d'une histoire collective et maternelle, laisse également percevoir une autre histoire commune : celle de la déportation des

¹ Le nombre de personnes qui ont péri pendant l'affaire 47 demeure toujours obscur. Le chiffre officiel a été arrêté à 89 000 individus. Mais l'administration coloniale l'a rectifié à plus de 100 000 morts en y ajoutant les fuyards réfugiés dans la forêt.

² *Nour 1947*, p.192, éditions Le serpent à plumes, Paris, 2001.

juifs dans laquelle le personnage principal est impliqué par son enrôlement dans le camp des « *collabos* », sous la France de Vichy.

Ce sont sous ces deux occurrences que *Nour 1947* est sans aucun doute le texte où le questionnement sur l'exil et sur la survie est l'un des plus significatifs, dans la littérature malgache d'expression française, dans le sens où la colonisation et dans un second temps la déportation présentent de manière catégorique deux types de protagonistes : l'Autochtone et l'Étranger que l'intrigue met en scène de manière à ce que les intérêts affichés de chacun conduisent à une divergence où la réussite et la victoire de l'un revient inéluctablement à la défaite, voire à la disparition de l'autre.

Une implantation spatiotemporelle où une corrélation avec la destinée collective conduit à percevoir, à partir du personnage-narrateur, une figure allégorique de l'histoire malgache, une histoire « *errante* » de par des conditions qui omettent l'assurance d'un passé dépouillé de parasites d'où le besoin d'être recréé. Car l'exil est difficilement dissociable de la mémoire commune et de l'histoire de Madagascar, la rencontre avec l'autre s'inscrivant dans l'Histoire et se fixant souvent dans la Mémoire comme un échec.

Ceci induit une littérature dans laquelle le roman est alors un lieu où le lecteur assiste à la représentation d'un peuple indéfiniment en train de se chercher et de s'édifier des repères sans cesse ébranlés. Un peuple duquel l'auteur fait partie. Ce qui, en dehors de son travail d'écrivain, en dehors de son pays – où celui-ci ne supporte pas la pression politique s'exerçant trop fortement sur les artistes - l'incite à une vision, à un compte-rendu sur sa terre natale, des contextes internationaux dans lesquels celui-ci se situe, est impliqué. En somme, interdépendance entre Histoire et parcours individuel.

On note dans cet investissement de l'auteur sa vision des événements de 2002, réceptacle d'un changement du paysage sociopolitique malgache dans son intériorité, mais aussi sur le plan international. D'où une lettre ouverte au Président de l'époque, Jacques Chirac désigné naturellement en tant que chef d'une politique extérieure française allant à l'encontre d'un désir commun d'un pays souverain.

« Le 26 juin 2002 alors que Les principaux pays occidentaux et l'Union européenne ont, par la participation de leurs représentants aux cérémonies de la fête de l'indépendance, reconnu la légitimité du président Ravalomanana, élu par les Malgaches. Sauf la France, qui s'accroche à un schéma

illusoire de « coprésidence » avec l'ex-dictateur Didier Ratsiraka, confit en corruption, recruteur de mercenaires et de miliciens, saboteur de ponts, affameur de son propre pays.

À défaut de coprésidence, l'Élysée et le ministre des Affaires étrangères qui en est issu, Dominique de Villepin, voudraient imposer dans l'exécutif malgache des personnalités ratsirakistes comme l'ancien ministre des Finances Pierrot Rajaonarivelo, prototype des tares du régime rejeté par les Malgaches. C'est comme si, pour reconnaître le gouvernement Raffarin, Madagascar exigeait un important ministère pour Jean-Marie Le Pen !

Paris n'a jamais dénoncé en Didier Ratsiraka le commanditaire des recrutements de mercenaires et l'organisateur du blocus du pays. L'exécutif français justifie sa position caricaturale par celle de l'OUA, dominée par un club d'autocrates qu'inquiète la revendication démocratique malgache. La position élyséenne est du même ordre que celle qui prévalut en 1997, quand la France fut la dernière puissance occidentale à soutenir Mobutu – allant, dans son « acharnement thérapeutique », jusqu'à favoriser l'embauche de mercenaires français et serbes.

Lettre ouverte de Jean-Luc Raharimanana à Jacques Chirac

Le peuple malgache, depuis décembre 2001, tente de faire reconnaître au monde entier son désir profond de changement après 25 ans de dictature. Vingt cinq ans où le Capitaine de Frégate, Didier Ratsiraka, sorti de Saint Cyr, s'autoproclama Amiral, et cadennassa les espoirs, étouffa dans le sang toute contestation. Madagascar souffre. Madagascar est meurtri. Les médias français parlent d'une centaine de victimes depuis le début de la crise mais a-t-on compté ceux qui ont succombé à cause des barrages asphyxiant les villes ? Impossibilité d'acheminer les médicaments dans un pays déjà pauvre en infrastructures sanitaires. Impossibilité de joindre les centres médicaux. Impossibilité de recevoir ou d'envoyer les produits de premières nécessités (carburant, nourritures, eau dans certaines régions...). Les femmes, les enfants tombent comme des mouches. Des maladies comme la peste et le choléra reprennent vie. La famine s'installe.

Ratsiraka parle de démocratie, de second tour qui n'a jamais eu lieu. Mais comment écouter un seul instant ce discours quand pour faire valoir sa « légalité » et sa « légitimité », il sabote son propre pays ? Bombardements de ponts desservant les régions (une demi-douzaine à ce jour), tentative de destruction et endommagement de la plus grande centrale d'énergie du pays (Andekaleka). Comment écouter ce discours quand il arme des miliciens et égorge ceux qui le contredisent ? Rien que pour cela, il aurait été déclaré inéligible et criminel dans un autre pays.

Et pourquoi une Nation comme la France continue-t-elle à soutenir un tel personnage ? Quel est l'intérêt de la France dans un pays aussi pauvre ? « Au nom de la Démocratie, nous répond-on, le processus électoral n'est pas allé au bout, Marc Ravalomanana s'est auto-proclamé Président ! ». Après recomptage des voix, il apparaît que ce dernier a bel et bien remporté les élections mais la France persiste dans son idée, fait concocter un plan de sortie de crise par des Eyadéma, des Sassou Nguesso, des Omar Bongo, grands animateurs du Club Françafrique, tous des criminels en puissance et amis de Ratsiraka. Comment s'étonner alors de ces sommations péremptoires de l'OUA et du Quai d'Orsay : Les Malgaches doivent travailler sur les « modalités spécifiques pour les arrangements de transition basés sur l'esprit de l'accord de Dakar et les consultations ultérieures ».

Traduction brutale de l'esprit de cet accord : deux co-chefs d'Etat, un gouvernement fifty-fifty, l'oubli des crimes du dictateur.

Le peuple malgache a fait son choix par les urnes et l'a exprimé une fois encore par des manifestations pacifiques saluées par le monde entier. Ratsiraka y répond par le crime. La France par le Jugement de Salomon : coupez Madagascar en deux ! Ratsiraka est prêt à le faire. Le jugement aurait pu tomber sauf qu'à la place de Salomon, nous n'avons que des politiques prêts à tout pour protéger leur « pré-carré africain ».

J'appelle le peuple et les élus français à se désolidariser de cette politique. Pour que la France ne soit pas un sujet de honte pour le monde entier. »¹

Au-delà de la dimension du contenu, nous retenons surtout ici ce caractère critique, de dénonciation pour ce qui apparaît comme un non-sens de la part de l'écrivain par rapport à l'univers qui lui est offert, surtout quand cela touche spécifiquement le pays natal. Une occurrence qui trouve ses ramifications dans les œuvres. A ce titre, ses recueils de nouvelles forment un éventail d'histoires, d'images, dont la fin principale est de livrer au lecteur une réalité où l'horreur omniprésente dans l'aventure fictionnelle est élaborée au travers d'une crudité accrue dans le récit. Narration d'un univers qui pour certains pourraient s'assimiler au fantastique, au fantasmatique, d'autant que les héros sont justement de par cette promiscuité dans un environnement irrémédiablement donné anthropophage, décadent.

Toutefois, tel que le montrent ses textes, la dénonciation n'est pas à sens unique, au contraire, elle est principalement liée aux dysfonctionnements intérieurs et sociaux malgaches. Construisant des protagonistes tirés de contextes contemporains, l'auteur évoque le gouffre financier, spatial, culturel, etc. entre des personnages types censés fédérer tel ou tel portrait lié à une couche sociale précise. C'est alors la marginalisation, le cloisonnement sociétal, à la source de l'incompréhension, de la violence, définies jusqu'au paroxysme que l'écrivain rapporte comme les effets dévastateurs d'un pays enfoncé dans la misère matérielle, voire spirituelle.

En somme, une prémisse à la déshumanisation que Raharimanana attribue en grande partie à ceux qui se trouvent en haut de l'échelle sociale, aux politiques, aux décideurs dans toutes les acceptions. Lucarne, dans cette perspective, comporte

¹ Jean-Luc Raharimanana, *Lettre ouverte à Jacques Chirac*, 25 juin 2002, in *Survie*.
<http://survie.org/Lettre-de-Jean-Luc-Raharimanana.html>

des textes mettant en exergue des sacrifices humains au nom de l'essor économique tel que l'exploitation minière par exemple dans *Reptile* :

« Tous ces corps qui sont tombés sur la cupidité des autres, toute cette population qui a été massacrée pour une lumière cristalline qui n'illuminera que des âmes perverses, toutes ces souffrances, tous ces malheurs... »¹

Responsabilités nationales et internationales. Mais aussi de tout un chacun, d'où des portraits fictionnels souvent rattachés à des personnages *normaux* : un voisin, un ami, un parent, etc.

Ainsi, les quatorze textes de *Rêve sous le linceul* sont rapports, interprétations, témoignages de la guerre civile sévissant au Rwanda dans les années 90 ; cela, par le truchement des têtes coupées, des corps explosés par les chars, déchirés par les barbelés, des mares de sang asséchées sous un ciel de plomb, autant de paysages servant à percuter l'esprit d'un occidental confortablement assis dans son canapé. Dichotomie des espaces pour mettre en relief le décalage profond de deux mondes qui se côtoient notamment par l'essor des moyens de communication, symbolisés ici par le téléviseur. Distance et proximité qui pour le téléspectateur en *terre opulente* ne permet pas pour autant un recul suffisant pour se prémunir spirituellement de ces images de guerres lesquelles iront déranger, fourrager son espace vital. C'est un monde qui va mal que l'auteur offre, cela sans doute pour faire mal, ne serait-ce que le temps de la lecture de son livre, essayant de secouer les esprits de ceux qui ignorent, de ceux qui oublient, que dans des lieux pas si lointains l'existence peut être toute autre. Un message qui s'allie aux fonctions d'engagement de Raharimanana.

Dans une dimension biographique, telle que nous l'avions évoquée précédemment, la notion d'engagement se situe au niveau de l'exil géographique qui permet de s'éloigner de l'autocensure, ou par exemple par le biais de lettres ouvertes adressées à des responsables politiques lorsque ceux-ci sont jugés allant à l'encontre de la décision et du bien communs. A ce sujet, nous avons pu lire celle adressée par l'auteur à Jacques Chirac quant à la politique extérieure de la France sur Madagascar sur les événements de 2002.

¹ *Lucarne*, p.83.

Dans des conditions socio géographiquement plus étendues, nous avons également le cas de celle destinée au président Sarkozy, dans le cadre de son voyage en Afrique, quant à son allocution face aux étudiants dakarois le 26 juillet 2007 à Dakar ; ayant pour effet des réactions divergentes sur le plan international¹. A la tête d'un ensemble d'association d'écrivains africains, Raharimanana donne à voir sa vision critique de ce discours.

Sur le plan personnel qu'est le domaine de la fiction, la matérialisation de sa vision du monde se dénote d'emblée à travers une description de personnages qui tangue entre la survie et l'au-delà, entre réel et fantastique; des morts-vivants qui ne prennent conscience de leur existence que par le biais de l'horreur, de l'indescriptible. Des personnages : espace par lequel l'écriture se fixe pour révéler des cauchemars éveillés dont apparemment l'auteur se retrouve investi, emprisonné peut-être... « *Rêves sous le linceul* » d'un écrivain qui évoque, hors de toutes frontières apparentes, si ce n'est celles de l'imagination et de l'imaginaire, blessures, violences individuelles et collectives.

C'est à ce titre que Pierre Maury parle, dans son article sur le livre éponyme, d'une « *perception des grands ébranlements qui déchirent les femmes et les hommes.* » :

« L'auteur a choisi: les mots les plus durs, la violence la plus crue, jusqu'à l'insoutenable, afin de remuer les esprits sans ménagement, parce que toute précaution serait un voile pudiquement jeté sur ce qu'on préfère ne pas voir. Il y a donc du sang, des viscères, des ordures, des mouches. Tout cela lancé en pleine figure, projeté au fond des yeux et de l'âme, à faire mal.

Rêves sous le linceul est un livre relativement mince mais qui a la force d'un coup de poing asséné avec précision: il coupe le souffle, il faut s'y reprendre à plusieurs fois pour continuer une lecture insupportable et nécessaire. Accepter de voir des traînées de morve qu'entachent de longs filets de sang noir, vert, salé, acide...

Pourtant, on sent bien que Raharimanana ne met aucune complaisance à répercuter en nous ses cauchemars éveillés. Il cherche aussi la beauté, la sérénité, le bonheur. Des éclats illuminent parfois ces pages si sombres dans leur ensemble, parce qu'il faut bien survivre malgré tout si l'on n'a pas soi-même été victime d'un carnage et que l'on ne peut survivre sans espoir. Alors, même aux pires moments, on chante. Certes, le chant est rauque. Mais: *Elle est belle la mer qui s'ouvre à nos*

¹A ce sujet, lire l'article de Philippe Boloignon, *La France accusée à l'ONU de « légitimer le racisme »*, paru dans *Le Monde* du 10 novembre 2007 (Annexes).

rêves.

A la dernière phrase du livre, on souscrit pleinement: *Je dis et plaise à Dieu que des oreilles se tendent...* Car c'est exactement ce que fait Raharimanana ici: il dit, sans chercher à expliquer l'inexplicable. Et il dit sur un ton incantatoire, porté par une nécessité absolue, dans une urgence qui ne bride pas son talent, bien au contraire. Le plus terrible est là, et on ne peut s'empêcher d'être troublé: oui, ces pages sont belles, elles vibrent par la grâce d'une écriture habitée à laquelle il est difficile de rester insensible. Par l'intermédiaire de laquelle, en outre, l'absurdité de cette violence blesse personnellement un lecteur enfin concerné. »¹

Car il s'agit bien ici d'atteindre le lecteur, de se faire entendre pour livrer l'image d'un monde, notamment d'un pays, dépouillée de toute consensualité entre l'écriture et l'esprit qui puisse détourner de la réalité. Lors d'un entretien de Raharimanana avec un journaliste, concernant ses deux recueils de nouvelles *Rêves sous le linceul* et *Lucarne*, l'auteur parle ainsi de la nécessité de ne pas rester dans *la non-lucidité, la non-connaissance* sous peine d'un aveuglement aboutissant à l'assujettissement de *l'autre*.

« *Echos du Capricorne : Votre dernier roman, 'Rêves sous le linceul', Edition Serpent à plumes, un recueil de nouvelles aussi, quelle différence par rapport aux nouvelles de Lucarne?*

JL Raharimanana : En fait, c'est une prolongation de ce premier recueil. Dans 'Lucarne', je faisais un constat de certaines réalités malgaches, les 4'mis... c'est-à-dire tout ce qu'il y a de sombre dans la réalité malgache, l'envers du décor : les palmiers, les baobabs, les lémuriens ... j'étais vraiment scandalisé sur le fait qu'on va toujours parler des lémuriens mais pas des malgaches. Et 'Rêves sous le linceul', c'est plutôt une sorte de réflexion, je me suis dit mais : qu'est-ce qui nous est arrivé à nous Malgaches pour que l'on soit dans cette réalité-là? Donc, j'ai essayé de réfléchir un peu à l'histoire de notre île en général, et je suis remonté aux rêves qui ont peut-être poussé les ancêtres des malgaches à venir dans cette île. Pourquoi ils étaient venus ? Qu'est-ce qu'ils ont fait là ? On ne sait pas ! Mais c'est une rêverie là-dessus. Et s'ils étaient aussi exilés de quelque part ? La question peut se poser. Et j'ai tenté de réfléchir aussi sur l'esclavage qui avait lieu à Madagascar aussi. Parce qu'il ne faut pas oublier qu'entre malgaches, on s'est vendus aux Réunionnais, aux Mauriciens, aux Français. Et il y a eu des guerres parce qu'il y a eu des rafles d'esclaves : il y a eu les Sakalava qui sont allés en Imerina pour rafler des esclaves et il y a eu aussi des Merina qui sont allés au pays Sakalava ou au pays Antemoro pour les rafler et les vendre aussi. Ensuite, il y a eu la colonisation... Et peut-être un moment de détente, où on nous disait qu'on était encore des grands enfants sous la coupe des français. Puis, il y a eu 72. Donc, je me disais que c'est quelque chose de fréquent qui arrivait tout le temps et qu'on était toujours trahis par nos dirigeants. Je me suis dit que c'étaient nos

¹ Pierre Maury, *Raharimanana, portrait de l'auteur et présentation de Rêves sous le linceul*, 1999, <http://membres.lycos.fr/pierremaury/raharimanana.htm>

rois qui ont vendu certains malgaches comme esclaves, et par la suite on va dire que ce sont des rois saints, sacrés, '*masina*'. Et cela me posait vraiment des problèmes de ce côté-là. Donc ça continue maintenant, même pour le Rova qui est brûlé : il y a encore des gens qui vont porter le bois d'Ambanidia jusqu'au Rova ? Et je me pose la question : est-ce que ce sont des descendants d'esclaves aussi ? On peut se poser la question ! Et par la suite, il y a maintenant nos dirigeants qui vendent le pays, qui vont trafiquer le saphir, la vanille, le café. Donc je me pose des questions ... »¹

Dans cette optique, le recueil de nouvelles en tant que genre littéraire délivre toute une mosaïque où la multiplicité fictionnelle permet autour d'un thème central d'embrasser plusieurs facettes d'une même réalité : celle qui ramène inévitablement à L'Histoire de Madagascar, aux soubassements qui amènent à l'exil collectif que l'écrivain véhicule dans chacun de ses ouvrages. La brièveté propre à la nouvelle admet une concision qui donne au recueil *la force d'un coup de poing asséné avec précision*.

Série de récits, coups de poing à répétition dont la fin, utopique, est le discernement, la vérité, même arrachés au prix de la violence.

Cette Violence dans l'écriture se nourrit de constats amers et de questionnements sur l'identité personnelle et commune. écrire pour faire mal ? Raharimanana s'en défend pourtant signifiant que ce n'est pas l'écriture qui en est la cause, c'est le monde dans lequel elle prend ses sources :

« Mon écriture n'a pas pour but de faire mal au lecteur. Mon rêve d'écriture ce n'est pas d'écrire sur ce qui fait mal, mon rêve d'écriture c'est la poésie, c'est m'émerveiller devant les choses mais je ne peux pas non plus oublier le contexte dont elles sont issues. Il y a aussi d'autres choses.

Plus les gens me disent que mes livres sont "violents", plus je suis convaincu que ce n'est pas cette violence qui les gêne mais le fait que je puisse mettre de la poésie sur la violence. C'est cette question d'esthétique de la violence qui perturbe énormément le lecteur.

Il y a aussi le rapport avec cette terre qui est Madagascar ou le rapport avec la corruption en général (corruption du corps, politique etc.). On n'a pas envie de montrer que petit à petit la corruption, la décomposition nous gagne, moralement, physiquement ou politiquement.

On a toujours envie de présenter le meilleur de nous-mêmes, or l'homme n'est pas comme cela. L'homme est destiné à cette décomposition et sa grandeur c'est de lutter contre cette décomposition, de toujours trouver le meilleur de soi. Quand on est dans un contexte comme celui de Madagascar à l'image de tant d'autres pays pauvres, il est encore plus difficile d'éviter cette corruption du corps, cette décomposition de soi-même face à toutes les difficultés économiques.

¹ Entretien transcrit de la rencontre avec Raharimanana le 28 juillet 1999, Echos du Capricorne (émission de radio malgache sur Fréquence Paris plurielle), <http://cjbenoit.club.fr/french/Raharimanana.html>

Face à cela et autour de ce paradoxe de l'homme, je me pose cette question de l'écriture, de chercher cette poésie, de chercher à toujours rester dans cette poésie malgré l'impossibilité.

Et c'est cela que je donne à voir dans mes livres : cette lutte perpétuelle entre le sublime et la décomposition. »¹

L'auteur pose ici sa poétique de l'écriture, là où poésie et horreur, poésie et folie s'entremêlent pour extérioriser, en partie en tout cas, par le bilinguisme, entre autres, une prospection et une rétrospection de soi : car écrire dans une langue équivaut à l'appropriation de la culture qui s'y affine et dans le même temps au délaissement d'une autre. Pour décrire la violence de soi, la souffrance des siens, la distance est essentielle d'où le besoin d'empoigner la civilisation de l'autre, de transcrire par le biais de l'autre, de sa langue, aboutissant en quelque sorte à un statut de spectateur ; ce qui empêche pour un temps de vivre ses blessures, les scrutant de loin.

« [...] Beaucoup de gens pensent que les auteurs francophones malgaches, notamment ceux de ma génération, écrivent en français à cause de la malgachisation qui relevait plus d'une idéologie "communiste à la malgache" que d'une politique linguistique. Selon cette explication que je ne partage pas, cette malgachisation idéologique aurait eu un impact négatif sur les auteurs qui auraient refusé d'écrire en langue malgache.

J'identifie très bien le moment où je n'ai pas pu écrire en malgache ou plutôt celui où j'ai commencé à écrire en français : c'est en voyant des scènes de violence à Madagascar. J'habitais à Ambohipo, un endroit entouré de collines qui n'est aujourd'hui plus aussi poétique qu'avant. Je parcourais les villages pour me faire raconter des histoires de vazimba (qui dans la mythologie - ou dans l'histoire, on ne sait pas très bien - seraient les premiers habitants de Madagascar). Ils habitent les montagnes et ont le pouvoir d'être invisible. Avec ces histoires de vazimba et de sorcières que je me faisais conter, j'étais au cœur de cette langue malgache. J'étais suivi par une dizaine de garçons et de filles auxquels je racontais les contes que je recueillis et c'est comme ça que j'ai commencé à entrer dans le récit sans savoir que je pourrai en faire un jour un "métier".

Est ensuite arrivée la période où les militaires ont investi l'université d'Ankatso, située non loin de là, après avoir instauré un couvre-feu. Les étudiants se sont alors réfugiés dans notre cité à Ambohipo. Un jour, il y a eu des arrestations et un père (à Madagascar tous les adultes peuvent jouer le rôle de père ou de mère) a été embarqué dans le camion. Quand il a voulu se lever, un militaire lui a donné un coup sur la tête en l'insultant. Cette image est restée dans ma tête et je ne savais pas comment la raconter. J'avais une dizaine d'années. Je n'ai pas pu supporter de raconter cette scène en malgache. Je n'avais pas les mots pour le dire parce que c'était trop proche, parce que ça devenait

¹ Andriamirado Virginie, *Publier peut être une provocation, mais pas écrire*, entretien avec Raharimanana. *Africultures*, 16 mai 2008, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7446>

indécent. Comment retranscrire par exemple l'insulte de ce soldat en malgache ? C'était terrible de penser cette scène en malgache, c'était beaucoup plus facile en français. La langue française me permettait de prendre de la distance et de me dire que j'étais capable de supporter ce que j'étais en train de dire.

C'est ainsi que j'ai commencé à écrire en français. Puis l'école, la découverte d'autres littératures ont fait le reste. »¹

Ecrire en français renvoie à un événement précis que celui-ci allègue avant tout comme l'incidence d'un parcours personnel avant de souligner celui commun ; une écriture qui semble indiquer a priori le rejet de la langue d'origine. Or, écrire en français c'est aussi écrire une malgachéité qui demeure omnisciente, et même revendiquée à moins qu'elle n'aliène. C'est en ce sens que l'envie d'écrire et de raconter naît et se poursuit dans une continuité où la langue est espace individuel, occultant presque ce qu'elle constitue de communautaire ; en dénote le dernier ouvrage *Za - je, moi*, en français - en janvier 2008.

Za qui « aborde d'abord une question identitaire avant celle de l'écriture : dans tous mes textes la question du je s'est toujours posée. Est-ce que je vais dire je ou il ? Finalement j'utilisais le je mais ce je là était plus un je d'écriture. En littérature française il y a des règles bien précises pour mettre le narrateur à la première personne et je m'y reconnaissais puisque j'ai utilisé ces règles mais en même temps, ce n'était pas complètement moi.

Prendre le za, c'était pour moi une manière d'investir une langue réellement personnelle... sans parachute, en oubliant le style et les courants littéraires. À partir de là, je n'ai plus l'impression de tricher dans l'écriture. »²

Pour la première fois, l'auteur livre une langue désarticulée, tronçonnée, éperdue : désarticulée tout comme le narrateur homodiégétique côtoyant la mort à plusieurs reprises, victime de la barbarie de ses concitoyens. Désarticulée tout comme la bouche du héros, antre de la parole, du langage, torturée déformée par le canon d'un fusil appartenant aux milices.

« Za voit bien qu'ici-bas, Za n'a plus rien à faire. Même d'étendre ma langue comme caméléon sur mots voletants, Za n'arrive plus à perpétrer. Vous en compréhension, Za ne m'attrape même pas victoire en la grosse tête à travers ma zoie de vanité ; vous en décompréhension, Za dans les abysses ne déprime même pas mon âme mon être ma douleur ma souffrance, ô peine des zénies incomprisés

¹ Ibidem.

² Ibidem.

; Za ne bouze plus dans mon coeur. Za ne me tumulte plus dans l'ire des zens inécoutés. Za a eu ma dose. Za parlait avant dictionnaire cyclopédique : bon phrasé, bonne poétique, vous applaudissez, vous vibrationnez. Za me courbait avant de repenser à mon cahier d'un retour à ma langue natale. Za me disait que bien sera de retourner à tout ça : isa, roa, oriorin-dRatsimiteny ; telo efatra, lèfadéfaka an-tanin'olo. Mais plus Za y pense, plus Za en désespère. Ma langue est à reconstruire. Ma langue à Za par personne n'est dite, santée, lue ou sanscrite. Za a tout à réinventer. »¹

L'on remarque une violence qui prend donc part de manière rigoureuse dans l'existence de Raharimanana. Raconter l'Histoire revient aussi à raconter la sienne, l'intime. Une identité amalgamée à celle d'un peuple, donnant lieu à un topos scriptural où la brutalité humaine est entrevue sans doute jusqu'au paroxysme : l'espace du roman où les personnages sont, et symboliques d'une population déterminée, et représentatifs d'une individualité surgissant de l'indicible, des blancs laissés par l'Histoire, de toutes sortes d'absences que l'âme extériorise par la folie, l'hallucination, l'errance dans l'écriture, dans la fiction : là où en somme, l'écrivain raconte sa propre histoire, la recrée.

Contextualiser, humaniser l'Histoire, la société, au travers de la littérature, l'écriture apparaît en tant que réflexion sur l'identité littéraire : elle se pense comme un lien, une continuité, un sentiment d'appartenance et de filiation témoignant de la conscience d'une antériorité et l'anticipation d'un futur permettant de cerner le présent, de le juger, de l'explicitier. Le parcours commun reliant les écrivains qui décident de choisir une thématique précise dans l'histoire malgache, l'exil – et par là même d'en exclure d'autres. Le bilinguisme, en ce sens introduit le questionnement sur l'ouverture d'un univers littéraire perçu dans un enfermement suscité par l'insularité (culturelle et géographique). Par conséquent un bilinguisme, une interférence, contribuant à la conscience de la marginalisation de l'écrivain provoquée par *l'autre* dans toute sa diversité.

Chez Rabearivelo, le choix de l'exil est ainsi motivé par l'implantation de l'écrivain dans une période où son pays n'est souverain d'une indépendance qu'il ne cessera de regretter, de magnifier aussi sans doute à travers l'évocation d'un passé glorieux : l'ère des reines et des rois de Madagascar. Ce sont d'ailleurs vers ces derniers que ses critiques sont les plus virulents : ceux qui ont mené, lui et les siens, le peuple, vers la mort, puisque la liberté n'est plus. Le travail d'écriture

¹ J-L Raharimanana, *Za*, Editions Philippe Rey, Paris, 2008, p.17.

consiste à raconter l'Histoire, à essayer d'extirper le vrai du faux, à donner un autre regard qui ne soit pas dévié à des fins autres que celle de la véracité, mais surtout à avoir une vision interne - ce qui était rare, pour ne pas dire impossible pendant la colonisation ; ce qui explique aussi la publication de ses romans à titre posthume -. Apparaît chez l'auteur, avant tout poète, l'éternelle figure de l'exilé déchiré entre deux cultures données antagonistes, dans la réalité, mais que celui-ci tente de concilier dans l'univers intime de sa création littéraire.

La rencontre avec *l'autre* est sans doute le catalyseur amenant au statut d'écrivain de Michèle Rakotoson. L'éloignement du pays natal est essentiel tant du point de vue personnel que littéraire pour cet auteur dont le genre le plus répandu reste le roman de voyage. Aussi, l'exil, cerné sous forme de quête à travers le déplacement de ses protagonistes, y surgit tel un passage nécessaire, inéluctable, en vue d'une meilleure connaissance de soi. Néanmoins, cette entreprise se solde en échec et la fin de ses ouvrages livre dès lors des héros dans l'impasse. Un auteur qui affirme sa spécificité par l'élaboration de personnages ou à travers leur itinéraire : il s'agit en fait de s'approprier du mythe de l'exil en créant une figure démontrant ce que l'on pourrait appeler les méfaits et les ressentiments suscités par la fuite en avant, des personnages dont la signification métaphorique est la perception de *l'autre*, pouvant échapper sans doute à toute tentative de réduction sauf celle de l'idée d'une inéluctable confrontation souvent entrevue comme la rencontre ultime.

Ecrire la violence, le mal-être par le biais d'une histoire d'abord nationale, pour surgir dans une dimension internationale, telle est l'écriture de Raharimanana ; celui qui, tout comme Michèle Rakotoson, trouve son envol littéraire dans le cadre de l'exil. Les images d'un monde en souffrance, souvent sanglant, sur fond de génocides, d'immigrations, de guerres civiles, de conquêtes : l'écrivain s'engage à montrer une partie de l'Histoire et de la réalité la plus rude, la plus violente heurtant les consciences. Une écriture offrant à voir une défiance collective proportionnelle à l'exil des héros et inhérente à la perception de l'Histoire chez l'auteur pour qui des fouilles dans la mémoire commune se révèlent nécessaires pour l'amorce d'un remède, jusqu'ici utopique, censé pallier un quotidien décadent.

En somme, de par l'expérience personnelle de la réalité, la conscience et l'histoire commune s'y afférant, et le regard de l'autre et sur l'autre, l'errance est le fondement de l'imagination et de l'imaginaire des écrivains dans une littérature elle-même issue de l'exil de par le peuplement du pays maternel.

DEUXIEME PARTIE : l'exil, l'aporie du destin romanesque

Les conditions et inspirations littéraires des écrivains les amènent à la constitution de fictions confrontant une incompatibilité entre l'Histoire et l'aventure romanesque telle qu'elle est donnée. Partant de là, il convient de faire une analyse des personnages à partir desquels s'édifient un portrait, une psychologie, des affects tournant autour de l'exil intérieur, interne et/ou géographique. Des personnages investis d'un destin qui leur semble imposée par la communauté, une fatalité plus ou moins acceptée et tentée de dévier car jugée à la source d'un embrigadement de l'émancipation personnelle. De cette tentative d'évasion s'organise une marginalisation où l'individu se retrouve retranché de la réalité, lorsqu'il ne rencontre pas, le plus souvent, la mort, issue ultime de son parcours. Ce qui révèle, de la part des auteurs, une perception de l'exil en tant qu'aporie de la destinée fictionnelle. Aussi, nous aborderons dans un premier temps la fonction des protagonistes principaux en tant qu'individualisation de l'Histoire, la femme et l'homme étant assujettis à des rôles distincts, leur progression au sein de l'intrigue, et enfin la représentation de la société dans laquelle ils sont implantés.

Chapitre 1. Les personnages principaux : une individualisation de l'Histoire

Dans la perspective d'une représentation de l'Histoire ou de la société contemporaine, les auteurs érigent des personnages principaux symboliques de référents culturels et sociopolitiques, ou de disfonctionnements sociaux. Dès lors s'établit un rapport entre le singulier et l'universel, le héros étant une personnification d'un imaginaire collectif, d'une mémoire et d'expériences communes focalisés sous un angle de vue particulier. En ce sens, la femme et l'homme occupent des statuts différents donnant à l'intrigue la mise en présence de deux actants qui d'une manière générale sont traités pour le premier, en tant qu'élément prépondérant occupant l'espace de la fiction et du texte de manière notoire, définissant de fait une communauté, un clan, une famille déterminés, une sorte de porte-fanion des désirs et des assouvissements des personnages collectifs. L'homme, quant à lui, est souvent le réceptacle de cette ambition, de cette nécessité, somme toute légitimes, de sortir du marasme et de la frustration dans lesquels il est embourbé ; en conséquence, de par un exil romanesque, donné inéluctable et infranchissable, ce dernier est écrasé par le poids d'un désespoir et d'une lutte, parfois héroïque, dont seule la mort, souvent brutale et inattendue, peut, sinon l'apaiser, le délester.

1- La fonction prépondérante de la femme dans la trame

La femme, en tant que personnage principal du récit, occupe l'espace de *L'Interférence*, d'*Elle au printemps*, et quelques textes de *Lucarne* et de *Rêve sous le linceul*. Ce statut d'héroïne lui donne une fonction prépondérante et conduit à un questionnement sur le rôle de la femme, et dans la société, et dans une dimension privée. Un statut qui lui voue une présence dans tous les méandres de l'univers romanesque, appréhendant le début et le clôturant sur des actions, des situations qui lui sont relatives.

L'Interférence, dont les personnages principaux sont Baholy et dans une moindre mesure le grand-père et le père, Andriantsitoha, tourne autour de la vie familiale malgache aux prises avec les débuts de l'ère coloniale. Une famille dont le

destin est assimilé à celui de l'héroïne, incarnant l'image de la chute monarchique, d'une société dont le déclin et l'extinction sont dévoilés par le truchement des périples de Baholy.

C'est dans cette perspective que l'auteur, en prologue du roman et dans la présentation des protagonistes de l'histoire, appose ceux-ci à celle à partir de laquelle est édifiée l'intrigue :

« L'Histoire de la famille Baholy, seigneur enfant [...] reflétait toute l'âme nébuleuse de l'Emyrne [...]. L'histoire de cette famille que les lumières contraires de deux civilisations avait éblouie jusqu'à la cécité [...].

Les dernières paroles du vieux conteur résonnaient toujours au fond de mon cœur, et le matin, le drap en fuite et le lit en désordre, après avoir embelli et brodé en rêve l'histoire de Baholy, je les entendais encore...

31 octobre 1928 »¹

En somme, l'individualisation de la collectivité est également l'expression de l'amalgame entre l'histoire personnelle et l'histoire collective ; un rapprochement dont la portée est donc une intimité, celle des affects que l'auteur attribue à toute une génération dont le destin dépasse le cadre du particulier et du quotidien pour s'inscrire justement dans ce qui constitue jusqu'à aujourd'hui la mémoire collective.

L'interférence se termine, par ailleurs, avec la mort de son héroïne. Une fin dont on observe la similitude, avec le jet d'une pierre dans l'eau – au début du texte-, puisque celle-ci trouve la mort par noyade.

« Cette eau dont la surface se ridait d'innombrables petits cercles qui, à mesure qu'ils s'élargissaient, perdaient de leurs sinueux et mouvants [...].

Et l'histoire de la famille Baholy est là, symbolisée par cette pierre qui vient de troubler la paix de l'eau. [...] Maintenant, l'eau était aussi immobile et paraissait n'avoir aucun souvenir de son émoi. »²

« Elle se jeta à l'eau. [...] Tous deux³ crièrent, mais l'eau leur venait à la bouche et, reçus par le flot, leurs appels n'en sortirent jamais plus. »⁴

¹ *L'Interférence*, p. 13-14.

² *L'Interférence*, p.14.

³ Baholy et son amant.

⁴ *Ibidem*, p.171.

L'écrivain unit les deux pôles du roman sous le contexte de l'eau ; un cadre qui, comme nous le verrons plus tard, est un symbole fort dans notre corpus.

Mais le personnage de Baholy, en tant qu'élément narratif central proprement dit, a pour fonction, dans la dimension de la trame, de ramener les autres protagonistes, tout comme le narrateur, à percevoir en l'héroïne une icône de la réussite, ou du moins celle sur laquelle ceux-ci ne peuvent pas ne pas se pencher : une vie socio-familiale protégée, une existence de « *filles de grands du royaume qui disposaient de tout, pouvoirs et fortune, on peut dire qu'elle fut entourée, dès sa naissance, de toutes les faveurs du sort.* »¹

Le narrateur ne cessera de mettre en exergue ce statut, cela même dans le cadre d'une chute du haut de l'échelle sociale marquée par l'abrogation des privilèges laquelle est dès lors à la source de nouvelles opportunités : la liberté, l'insouciance que le poids de la tradition et la position initiale n'ont pu permettre. Un constat dont le personnage de Baholy prend en l'occurrence conscience dans une scène où celui-ci se voit doté de deux amants, signant un contexte de transmutation de la société, amenant à la comparaison entre deux types d'existence, deux types d'intérêts et de prérogatives ; « *la puissance de sa famille n'eût-elle pas été abolie, elle le savait, elle n'aurait pas mieux vécu.* »²

Elle, au printemps, où Sahondra est le personnage principal féminin, présente également cette occurrence en établissant un rôle primordial à la femme. C'est le protagoniste qui porte sur lui l'espoir du groupe : une famille pour qui l'expatriation, sujet du roman, revêt une portée positive, c'est-à-dire la capacité de pallier un mal-être engendré par un environnement socioculturel ambiant. La scène du départ démontre cette situation, une héroïne qui entreprend le chemin de l'exil, une héroïne que les autres protagonistes vouent à l'exil :

« Ils étaient tous venus à l'aéroport pour l'accompagner : le père, la mère, les sœurs, les frères, les cousins. Tous avec leurs sourires, leurs recommandations [...].

La mère avait maigri, terriblement maigri.

- Pars ma fille, pars, lui avait-elle dit un jour. Ici c'est trop dur. Il faut que quelqu'un gagne de l'argent. Regarde les enfants de tes frères et sœurs...

¹ Ibidem, p.17.

² Ibidem, p.167.

[...]Sahondra avait vendu sa part d'héritage pour pouvoir partir...En éclairneur [...] »¹

L'extrait débute par une narration qui englobe une triple perspective convergeant dans la domination de la femme en tant que constitution du récit.

D'abord, l'identification d'une collectivité déterminée par le biais d'un individu auquel l'auteur affine un ensemble de référents : l'héroïne est portée par l'enthousiasme et les attentes d'un univers familial modeste dont les membres « *étaient tous venus l'accompagner* ». Elle est investie d'une responsabilité, d'un devoir mis en exergue par le sentiment d'appartenance proposé ou imposé par les sujets avec lesquels elle forme un ensemble communautaire : « *il faut que quelqu'un gagne de l'argent. Regarde les enfants de tes frères et sœurs.* » D'où ce qualificatif d'*éclairneur* qui la désigne.

Ensuite, l'emplacement de la scène au sein du texte qui préconise et annonce d'ores et déjà le rôle de Sahondra et la focalisation dont elle est l'objet en tant que sujet du récit. Les différents points de vue insistent sur l'action et la psychologie du personnage par, entre autres, le nombre important de liens anaphoriques relatifs à la dénomination de *Sahondra*, combiné à l'utilisation de la parataxe, donnant au texte une ponctuation, une rupture dont la continuité est rétablie par le sujet en tant qu'élément syntagmatique et paradigmatique dans l'évolution de la narration. Ainsi l'exemple suivant en est une illustration.

« Elle va pleurer, elle va pleurer...Un train sous terre... Et tout le monde l'ignore, elle respire un bon coup, regarde la carte, essaie de reprendre ses esprits...elle a pris le métro à Jeanne d'Arc, puis doit aller jusqu'à Vavin, puis...

Bravo, Sahondra, t'as gagné...Elle est ressortie saine et sauve du métro..! »²

Le passage relate la première expérience du personnage dans le métro, à Paris, en s'appuyant sur la mise en avant des sentiments d'effolement, d'incertitude de par l'accumulation des termes désignant le personnage et les points de suspension qui en donnent un rythme saccadé.

Enfin, au niveau de l'intrigue qui est effectivement tournée sur les périples de l'héroïne à travers son exil.

Pour *L'interférence*, comme pour *Elle, au printemps*, la femme en tant que protagoniste principal occupe un rôle qui occulte celui des autres protagonistes, soit

¹ *Elle au printemps*, p.8.

² *Ibidem*, p.55.

par un amalgame : une génération, une société, une famille donnée dont l'image est donc prônée par une représentation unique et individuelle ; cela revient à une concentration et à une concrétisation des caractéristiques et des actions sociales et familiales en une seule personne qui en est le fanion, le stéréotype.

Soit, outre cette individualisation de la collectivité, par le fait que les protagonistes féminins occupent également une position particulière dans l'espace textuel.

Dans la structuration du récit, notamment la composition des chapitres, le personnage de Baholy en tant que protagoniste autonome, c'est-à-dire délivré de son statut en tant qu'élément constitutif du noyau familial lequel est alors un personnage collectif, occupe la narration dans la quatrième partie du roman. Une partie qui, notons le, porte le même titre que l'ouvrage, suggérant d'emblée celle-ci comme le point culminant de la trame, les trois premières parties étant un liminaire qui vise à une meilleure explicitation du récit par une implantation du décor et du contexte à la source de l'exil. En ce sens, les titres de ces parties forment un triptyque si l'on se réfère aux termes usités : « *Les rayons originels, la lumière natale, une intrusion lumineuse* » qui partagent en commun deux champs notionnels ; celui de la lumière (rayon, lumière, lumineuse) et celui du commencement (originels, natale, intrusion), et se détachent donc du titre de la dernière partie.

Cette partie débute ainsi par une intervention directe de l'auteur/narrateur omniscient lequel se dévoile et s'allie aux personnages par son intégration au récit (*nous, des nôtres*) ; un propos qui, telle une sentence, laisse présager de l'issue de l'histoire. « *Le sort des armes nous était adverse grâce à la veulerie des nôtres et à leur indiscipline, et il n'y avait plus à faire la contre : les faits étaient accomplis.* »¹

Toutefois, c'est dans *Elle, au printemps* que l'espace textuel occupé par le personnage principal Sahondra reste le plus substantiel. Le narrateur y assoit de façon absolue le statut d'héroïne de Sahondra qui éclipse les autres personnages en les astreignant à une action limitée et anecdotique : de la famille qui occupe essentiellement le premier chapitre, à Marie, la correspondante française, évoquée succinctement en étant l'un des facteurs à l'origine du projet d'exil, Vero, la tante, présente dans le cadre de la période intermédiaire fondement du sentiment de

¹ *L'interférence*, p.141.

dépaysment de l'héroïne, ou Cécilia la camarade de fac le temps d'une vie étudiante précaire, jusqu'à Nicolas, dernier compagnon de l'aventure romanesque.

En somme, la prépondérance de la femme au sein de la trame, dans la position de protagoniste principal est l'expression, de la part de l'auteur, pour relater justement le rôle occupé par celle-ci dans l'imagination créatrice.

1-1- Médiation culturelle

L'exil qui suggère l'ébranlement des repères socioculturels, et par conséquent la transition d'un univers primaire à un autre, suppose un transfert physique ou intérieur (psychologique et spirituel) de l'individu d'un pôle référentiel à un autre. La notion de médiation culturelle qui décrit les relations de l'homme avec un ou des mondes civilisationnels différents offre dans notre corpus deux modalités, l'une sur l'axe de la filiation, par exemple la transmission culturelle d'un père à son fils, et l'autre sur l'axe horizontal où l'individu symbolise la transition entre deux ou plusieurs civilisations, en un moment spatio-temporel déterminé.

La première modalité intervient chez le personnage de Baholy qui, dans *L'Interférence*, est le récepteur de la médiation, Andriantsitoha et Ravololona étant la figure parentale qui se pourvoit du devoir et de la volonté de transmettre des valeurs et des principes de vie estimés nécessaires à l'épanouissement personnel mais également à la préservation d'un groupe social donné. Partant de là s'impose le choix d'une éducation, celle de l'héroïne-enfant qui « *grandit dans sa sphère habituelle, [...] élev(ée) strictement d'après les traditions.* »¹ Le narrateur, en étayant cette vision des personnages, y associe un passage significatif où éducation et coutume sont amalgamées ; une éducation de « *la jeune mère et (du) jeune père, tous deux issus de familles farouchement conservatrices, aidés par les conseils et les leçons de vieux parents qu'ils venaient consulter à toutes les occasions, notamment au jour appelé justement le premier rire et lors de la cérémonie rituelle de la première coupe de cheveux.*

Et la maison rouge d'Andriantsitoha était presque continuellement une maison de fêtes. Tous les enfants du voisinage y venaient bien souvent se délasser de leurs

¹ *L'Interférence*, p.103.

*études. Ils y savouraient, sans le savoir, la beauté lourde des derniers Soirs-des-Ancêtres. »*¹

L'extrait souligne un quotidien où les rites et les fêtes constituent un art de vivre qui vise à l'harmonisation de l'homme avec un patrimoine acquis et soutenu par une actualisation qui est alors la matérialisation d'un certain mode d'éducation.

La même configuration se produit dans *Elle au printemps*: le personnage de Sahondra acquiert sa perception de l'ailleurs, en l'occurrence la France, à travers un père qui, pour avoir côtoyé les salons coloniaux, cercles fermés des privilégiés, en fait l'objet d'une sublimation.

« Elle savait au fond d'elle-même que ce départ est aussi dû à un chant, une musique qui avait bercé toute son enfance, un chant joué par son père au piano : « *Marinella...*, faisait-il, *...handao handihy'tsika rangahy...* », puis il ajoutait « *Dans les bals du gouverneur* » [...] Et brusquement elle ne voyait plus elle, Sahondra, en son père, un Malgache vieillissant, [...] mais le pianiste des bals du gouverneur. Et le mot bal renvoyait à autre chose, aux lustres de l'empire qui n'étaient pas les leurs, [...] qui avaient fini par hanter leur inconscient et leur refoulement. »²

Le procédé par lequel s'opère la médiation culturelle diffère ici de celui rencontré dans *L'Interférence* dans la mesure où, si l'une survient par les actes et la volonté des personnages, cette dernière est la résultante plus ou moins involontaire d'un personnage à un autre. En outre, la première est un aboutissement à la défense et à l'apologie de la culture maternelle, tandis que la seconde vise à un glissement des repères dont la concrétisation est l'exil géographique.

Ce qui nous amène à l'observation de deux aspects de la médiation culturelle dont les enjeux sont les deux héroïnes, deux femmes, reflets et projections d'une collectivité, dans le cadre du familial en particulier, et au niveau social dans une large mesure.

Bref, la médiation culturelle, sur l'axe de la filiation, réunissant ces deux occurrences, atteste d'une implication inévitable dans un environnement ambiant immédiat : l'influence de l'ascendance dont la perpétuation est une mise en action individuelle qui place non plus les personnages à la fonction de destinataire de la médiation culturelle mais, en sus, comme les instigateurs de celle-ci.

¹ Ibidem, p.103.

² *Elle au printemps*, p.15.

La seconde modalité concerne l'individu non plus en tant que canal de la médiation culturelle, mais en tant qu'acteur premier de la médiation.

Elle tisse et symbolise le lien entre deux mondes socioculturels distincts. Dans le corpus, l'exil révèle une tension entre Madagascar, le pays natal et la France, le pays apparu dans la conjoncture de la colonisation.

Le roman de Rakotoson, lequel raconte l'histoire d'une jeune fille qui décide de quitter son pays pour un autre plus riche, et sans doute considéré plus émancipateur, du moins au premier abord, montre un exil incarnant dès lors une opposition entre l'espace idéalisé – lourd des rêves et des illusions de l'héroïne - auquel celle-ci tente d'accéder et l'espace hostile – chargé de négativité - « *Son pays lui semblait être une prison insupportable [...]. Il lui fallait sortir.* »¹, « *Elle voulait avoir un avenir, un avenir qui ne soit pas seulement la quête désespérée de survie.* »².

De là, le personnage de Sahondra est le réceptacle où se posent, se mêlent, se confrontent une culture inhérente et une culture cultivée dont la résultante est une vision double qui offre une distance par rapport au pays natal, mais aussi un œil critique, parfois désabusé, vis-à-vis du pays d'accueil. Un parallèle permettant à l'héroïne une nouvelle appréhension de l'espace ainsi débarrassé, pour celui quitté, du sentiment de rejet et de mépris ; et pour celui abordé, de l'engouement, entamé par la difficulté d'adaptation.

Car « *jamais la nostalgie de son pays ne fut aussi forte. Et la peur aussi. Après ces jours d'errance passés à chercher Dieu seul sait quoi : des papiers, une garantie, une assurance, l'université, c'était son refuge, une raison d'être là, de tenir, mais surtout de ne pas être renvoyé du territoire français.* »³

Comme le suppose la notion de voyage, le roman est aussi le théâtre de la découverte de l'autre, de l'étonnement face à l'inédit, posant la problématique du *moi* et du monde. Le déplacement permet à l'héroïne de capturer des lieux nouveaux qui viennent s'opposer à ceux préétablis. Et les moyens de locomotion sont propices à la description d'un paysage bousculant par ailleurs les illusions de l'héroïne. Deux scènes illustrent particulièrement cette réalité. Celle qui raconte

¹ Ibidem, p.19.

² Ibidem, p.20.

³ Ibidem, p.75.

l'arrivée du personnage en France, et où celui-ci prend le bus pour rejoindre les Ravoaja, des parents installés depuis longtemps dans le pays.

« [...] Elle préféra se concentrer sur le paysage, au loin, elle voyait les maisons, des building, des carrés, des boîtes en béton, puis des petites maisons au toit rouge [...]. Ils passèrent un grand tunnel, un tunnel assez long et le passage changea. Il n'y eut plus que des immeubles, beaucoup d'immeubles, gris, tout gris, comme la rue sur laquelle le bus roulait maintenant, et, sur les trottoirs, des hommes, des femmes, gris eux aussi, avec des pulls et des manteaux noirs, on était en septembre, il devait faire froid, elle n'avait pas encore eu l'occasion de réaliser s'il faisait froid ou pas. [...] Ce Paris était-il aussi beau que cela ?... Bof, tout le monde de noir vêtu et cela la gênait, comme les immeubles gris... »¹

La description se détache de l'idéal longtemps nourri par l'espérance d'un ailleurs capable de répondre au désir d'émancipation, facteur déclencheur de l'exil.

La scène suivante, quant à elle, met en relief deux espaces qui trouvent leur point de ralliement à travers l'esprit comparatif du protagoniste ; le paysage défile sous l'œil de l'héroïne dont le déplacement, effectué en train, autorise une vue d'ensemble sur la campagne picarde :

« On était en rase campagne maintenant, il n'y avait plus d'affiches, plus d'enseignes, de bâtisses ou d'entrepôts. Il n'y avait plus qu'une plaine sans relief ni hauteur et une ligne d'horizon où se devinait à peine la limite du ciel et de la terre. Tout était quadrillé, balisé, on avait l'impression qu'il n'y avait pas de place pour l'imprévu dans cet univers [...]. Un paysage pour retraités sereins et paisibles.

Sa mémoire et son regard cherchèrent les collines et la terre rouge qui à Madagascar habillaient chaque détail de l'horizon. Elle chercha un détail habituel, elle qui ignorait profondément ce qu'était une plaine. Mais dans ce train qui filait sans bruit, elle se heurtait à cette campagne française qui a gommé tout aspect de violence. »²

Le rapprochement a ici pour fonction narrative d'introduire un choc culturel dont l'incidence est bien évidemment un sens comparatif mettant en relief un sentiment d'égarement. Un rapprochement permettant une vision élargie du monde. Et, qui même si au premier abord induit une déception et une résignation certaine de l'héroïne, conduit à un horizon plus étendu, à la confrontation ou à la rencontre avec l'autre ; d'où un recul, une relativité dans l'approche et l'appréciation du monde. En

¹ Ibidem, p.38.

² Ibidem, p.91.

effet, si le pays natal est toujours vécu et appréhendé comme le carcan d'une existence ramenée à celle de survie, la projection faite sur Paris, lieu d'immigration, supposé dès lors comme palliatif au mal-être, est rompue, donnant lieu à un premier questionnement et à un premier cadrage quant à la valorisation, positive ou négative, de l'expérience de l'exil : *ce Paris était-il si beau que cela ?* Le paysage familial instaure lui aussi le doute puisqu'il reste le référent de l'héroïne face à un espace nouveau nécessitant une phase d'adaptation.

Dans cette optique, le personnage, acteur de la médiation culturelle, par l'exil géographique, entreprend une démarche qui est celle de la détermination des frontières entre la réalité, sinon objective, du moins vécue et la réalité sublimée, façonnée par ce besoin de plénitude. Bref, *Elle au printemps* est ainsi une exemplification de la médiation culturelle dans une dimension empreinte de défaitisme.

Baholy, le personnage principal de *L'Interférence*, dont l'histoire est à la croisée de deux civilisations réunies dans un contexte historique est inscrit, bon gré mal gré, dans une médiation culturelle. L'auteur, en écrivant ce roman veut comprendre, à travers l'histoire d'une famille d'Antanarivo s'étalant sur trois générations, du règne de Ranavalona I jusqu'au début de la colonisation, le destin de son peuple.

Sont alors mises en relief les interactions entre la chute de la royauté et les prémisses de la colonisation dont les antagonistes sont les Autochtones et les Etrangers (Anglais et Français). Baholy et sa famille sont au sein d'un enjeu socioculturel où ils sont à la fois acteurs et objets : acteurs en symbolisant la résistance face à la chute monarchique, objets en constituant justement la quête par laquelle passe la domination coloniale. La médiation culturelle sous-tendue par une constatation négative est alors définie, non par une cohabitation de deux cultures différentes mais plutôt par l'assimilation de l'une par l'autre. De fait, l'héroïne, en tant que médiatrice est confrontée à un choix de civilisation : continuer à donner la priorité à la culturelle maternelle, sous peine de marginalisation face à une domination de plus en plus effective, ou acquérir *les biens* de la culture cultivée aux dépens d'un patrimoine destiné à être réduit au folklore.

Ce choix bien entendu ne se pose pas de manière aussi décisive et marquée puisque concrètement le personnage est déjà installé dans un cadre sociopolitique qui lui échappe et duquel il lui appartient alors d'en tirer le meilleur profit. Une

pragmatique où l'intérêt de groupe n'a plus sa raison d'être et est occulté par l'intérêt individuel : le début de la colonisation voit l'effondrement du cocon familial, détenteur de valeurs, par la disparition physique de ses membres. L'héroïne, face à elle-même, se construit une existence au gré des moyens qui lui sont octroyés ; notamment celui de posséder une volonté de « *demeurer choyée et entourée de bienveillance.* »¹ A partir de là, le personnage de Baholy forme un pont, une transition entre deux mondes sociaux dont la résultante est le souci de préserver un statut enviable et envié ; un statut dont l'expression est le privilège d'appartenir à une caste noble pendant la monarchie, un statut que le protagoniste cherche à restituer et à maintenir autrement, par le côtoiement de ceux qui se sont fait maîtres du pays. Le propos qui suit dénote cette situation où la jeune Baholy établit une analogie entre sa vie d'antan et celle présageant sa nouvelle destinée, entre la puissance de sa famille et le pouvoir d'un amant colon, entre ses jeux d'enfant et ses amours d'adolescente :

« Et ses beaux atours, et la manière dont elle se servait pour les faire valoir dans les visites et les réunions intimes que son amant officiel, le lieutenant Fernand, organisait chaque semaine pour son plaisir ! Elle se rappelait ces soirs lointains où entourée d'amies et d'esclaves, au prix de quelle manœuvre elle obtenait le titre de reine. »²

L'héroïne est moins confrontée à un problème d'identité - qui reste une constante par la convergence vers la recherche d'un même et unique statut dans deux espaces sociétaux distincts – qu'à une dispersion des références sociales ; et la médiation culturelle est un conflit civilisationnel qui induit moins un conflit identitaire, société malgache contre société coloniale, et instaure plutôt une ambition personnelle, dont la fin est la quête de pouvoir par un ensemble de stratégies, par les ressources mises à disposition des protagonistes : qui obtiendra quoi et par quels moyens ?

La femme, en tant que médiatrice culturelle, intervient donc dans l'axe de filiation en tant que réceptacle d'un patrimoine culturel transmis de génération en génération. Elle symbolise au sein du groupe et de la famille dont elle est l'élément constitutif et central, l'attente, l'espérance d'une destinée collective. Le personnage de Baholy, à travers une apologie de la culture maternelle, est l'incarnation d'une

¹ *L'Interférence*, p.157.

² *Ibidem*, p.167.

transition où, l'interférence culturelle menant inévitablement à la domination de l'une sur l'autre, la résistance à l'invasion coloniale équivaut à une protection des valeurs socioculturelles qui passe par une pédagogie des us et coutumes. Dans *Elle au printemps*, Sahondra porte les aspirations personnelle et familiale et y trouve une réponse dans la nécessité de l'exil considéré comme une panacée au mal-être psychologique et à la précarité matérielle.

Sur l'axe transversal, la médiation culturelle est plus orientée sur l'aspect comparatif entre deux civilisations données et dont le personnage féminin constitue l'itinéraire entre la culture d'origine et la culture cultivée. D'où une vision du monde autre, un horizon étendu mais également nébuleux de par une dispersion des références.

De ce constat apparaissent deux cas. D'abord, l'exil géographique qui dans *Elle au printemps* est défini par le personnage en tant que synonyme d'émancipation personnelle et qui par là même revêt une dimension identitaire puisqu'il suppose le rejet d'un carcan embrigadant l'individualité des personnages ; un carcan trouvant son espace dans celui du pays natal. Ensuite, l'exil intérieur, c'est-à-dire par le biais de l'invasion, qui dans l'occurrence de *L'Interférence* délivre la figure d'une héroïne posant la médiation culturelle plutôt comme un moyen de préservation d'un statut pré-acquis qu'une résolution d'un problème d'ordre identitaire. Ce qui nous amène à entrevoir dans l'interférence des civilisations plus un enjeu stratégique n'influant pas forcément sur un questionnement de l'identité.

1-2- Symbole de pouvoir

Le pouvoir peut prendre des apparences différentes. Dans les ouvrages du corpus, il est généralement associé au personnage féminin et concerne la vie publique, l'entourage familial ou les relations de couple. Dans ces trois occurrences, il apparaît que l'héroïne est dotée d'un ascendant sur les autres personnages lesquels sont des individus gravitant autour de celle-ci, élément central de la trame. Des personnages secondaires qui servent de faire-valoir : tantôt pour consolider un pouvoir déjà intrinsèque à la caractérisation du protagoniste principal, telle par exemple l'appartenance à une caste noble. Tantôt pour la conquête et l'acquisition du pouvoir qui formeraient alors le mobile d'une existence effectivement tournée vers la reconnaissance, l'honneur et l'admiration de l'environnement ambiant ; une

existence qui n'aura trouvé son intérêt et sa fin que par l'assouvissement de la domination dans la vie au quotidien de par des ouvrages explorant les conditions et les difficultés de l'individu dans sa démarche, avérée ou pas, d'ascension définie essentielle à la plénitude de l'être.

L'écrivain, en attribuant ce trait de portrait à un personnage féminin voue parallèlement une inclination à la femme dans le sens où, hormis une prépondérance déjà significative au niveau de l'espace et le rôle occupé par les protagonistes féminins dans le cadre de la narration (en tant qu'actant), celle-ci assoit aussi son importance en tant que personnage romanesque, c'est-à-dire pourvue d'un destin appelé à s'élever au-dessus des autres, à influencer la leur.

Les relations personnelles, celles entretenues par la femme et par l'homme dans l'intimité, sont un rapport où la femme jouit d'un rôle qui l'impose comme étant la quête convoitée par celui-ci.

Le récit, notamment *L'Interférence*, donne à Baholy, mais aussi aux autres personnages féminins, un portrait qui s'apprête à une attirance vis-à-vis des hommes. Des atouts essentiellement physiques desquels les répercussions atteignent une portée dont le faîte arrive à un degré où l'existence de l'homme est un enjeu. A cet effet, relevons une séquence du texte, l'histoire du patriarce familial qui trouve la mort suite à une vengeance tissée dans la séduction et le charme féminin. Un chapitre ayant pour contexte l'exécution des chrétiens à une époque où le christianisme équivalait au crime de lèse-majesté et relatant une tentative de meurtre sur la famille de Rainandriantsitoha, personnage collectif du récit, par une femme dont la sœur fut exécutée par ce premier. Un des passages qui rend compte de la sexualité utilisée comme le pouvoir privilégié des personnages féminins résume également la disparition tragique du patriarce :

« [...] Il quitta la ville avec l'idée de diriger les travaux de la Terre-des-Ancêtres.

Il y vécut douloureusement le reste de ses jours, étant bientôt rongé par un mal semblable à celui qui avait emporté sa femme. Il eut pourtant la constatation de voir son enfant triompher du sien [...]. Une nuit d'hiver, ayant perdu la faculté de parler mais conservant toute sa lucidité, il entra en agonie. Seule Njava¹ était auprès de lui, épongeant son front.

[...] Soudain, tandis que la respiration du mourant tendait à sa faim, la femme, saisissant les mains de l'homme et les attirant contre son cœur [...], lui cria :

- Je suis la sœur de Mbara !

¹ Sœur de l'exécutée, et amante de Rainandriantsitoha.

Et elle ricana.

Le mourant comprit, eut un sursaut et fit un vain effort pour se relever.

Un moment après, il avait cessé de vivre. Ses yeux, qui n'étaient pas fermés semblaient encore regarder, avec effroi, avec rage, celle qui fut son amante et qui était la sœur de la danseuse qu'il avait tuée. »¹

Le récit donne ici l'image d'une femme qui use de son emprise sur l'homme pour l'assouvissement de son désir de vengeance laquelle vise à décimer l'ensemble d'une famille qui, du point de vue temporel (la durée), exprime la détermination du personnage pour arriver à sa fin.

Le personnage de Baholy dénote également ce trait de caractère que le narrateur octroie à la femme. Le récit le montre, à un moment donné de l'histoire, comme un individu dont le parcours dévoile un état d'instabilité dû à un renversement de la hiérarchie sociale et qui se retrouve dans un contexte où une substitution s'opère entre un pouvoir tributaire d'un statut autocratique révolu et un pouvoir dépendant d'une plus importante autonomie individuelle, prétendant à un même objectif : la conservation d'un train de vie où se distingue un penchant prononcé pour la puissance et l'honneur. Le roman dévoile une femme « *qui avait besoin de toute sa jeunesse pour venger les derniers jours infortunés de son enfance.* »², unique période qui l'a livrée à une fragilité occasionnée par une vie politique chaotique, qui l'ont conduite à une relation privée triangulaire, « *liaisons (qui) la favorisait d'une part* », mais dont « *elle en avait la nausée.* »³.

De ce rapport, les protagonistes sont l'héroïne, le lieutenant Fernand, le mari, et Ratovo, l'amant : le premier étant nécessaire pour gravir l'échelle sociale, le second étant le choix du cœur et du corps. L'extrait ci-après traduit la situation dans laquelle Baholy est placée et la mise en œuvre utilisée par le narrateur pour révéler l'état de conscience du personnage : un échiquier où les hommes sont des pions au service de la reine.

« [...] Le vazaha avait toute son admiration parce qu'il était puissant, et à lui seul, pouvait remplacer toute l'ancienne Cour. Il suffisait qu'il prononçât un mot, fût-il inouï, pour qu'on y obéît.

Quant à Ratovo, ce premier amant, cet amant préféré, ce n'était, en vérité qu'un sous-ordre, ni plus ni moins qu'un esclave. Torturée par le sang des siens qui n'étaient pas encore éteint, et qui, au

¹ *L'Interférence*, p.51.

² *L'Interférence*, p.169.

³ *Ibidem*, p.170.

contraire, comme le torrent des derniers jours de pluie ou la sève d'un arbre décimé, devenait de plus en plus tumultueux et despotique, Baholy n'en pouvait plus.

Elle l'aimait pourtant encore et ne se résignait que péniblement à le délaisser. Elle n'eut raison d'elle-même et de sa dernière résistance, que lorsque lui vint le dégoût de coucher avec l'esclave de son maître. Une femme de sa caste ne s'était jamais abaissée jusque là. »¹

Les relations homme-femme ainsi brossées démontrent un roman où l'homme est offert en sacrifice en vue d'une résolution du bien-être féminin : vengeance d'un être cher, symbole réparateur d'une âme que la douleur a versé dans l'aigreur, quête et reconquête d'un statut défini par l'estime de soi et la reconnaissance des autres. *L'Interférence*, dans cette exploration des liens intimes installe l'expérience du couple dans une spirale de la domination de l'une sur l'autre. Rabearivelo, plutôt qu'un roman dithyrambique sur la femme, manifeste des conditions et de la liberté individuelle sur le triple plan social amoureux et sexuel.

Si l'ouvrage est l'expression de quelques scènes érotiques anecdotiques, notamment dans le cadre de l'éducation sexuelle et de la découverte de la sensualité chez l'adolescent, il évoque parallèlement l'intime au centre d'un pouvoir que l'auteur semble tout d'abord dévouer à la déperdition de l'homme, une modalité que le récit, par ailleurs, confirmera par la suite.

Vie sociale

Baholy, la jeune héroïne de *L'Interférence* symbolise par excellence la figure de la souveraineté dans une perspective socio-familiale ; une autorité sur l'entourage immédiat qui s'explique en grande partie par l'appartenance à une famille puissante et respectée et dont la jeune fille constituait le point nodal de sa naissance à sa disparition. Le narrateur, dans le portrait de l'héroïne, procède à une relation synecdochique qui amène à l'assimilation du personnage collectif de la famille par le personnage individuel qu'est Baholy, « *fille de grands du royaume qui disposaient de tout, pouvoirs et fortune, on peut dire qu'elle fut entourée, dès sa naissance, de toutes les faveurs du sort : une suite de ce que l'on appelle maintenant des bonnes aux attributions multiples et variées, un essaim d'esclaves auxquels se joignaient,*

¹ Ibidem, p.168.

sinon toute une population, du moins toute une tribu, plus la gratuité de la vie: quelle plus belle étoile au firmament d'une destinée. »¹

Nous remarquons que le passage met, premièrement, en relief l'entourage de Baholy qui est avant tout la « *fille de grands du royaume* », pour ensuite glisser sur ses particularités, le pouvoir et la fortune, concluant sur l'image d'une belle étoile, figure métaphorique désignant le personnage principal. Un passage qui d'emblée laisse présager une existence conditionnée par l'assujettissement de l'autre : le narrateur souligne en effet un ensemble de personnages collectifs amenés à être sous l'emprise des protagonistes principaux ; personnages dont la dénomination tend à leur dévalorisation, établissant, d'une part, la classe noble et par conséquent supérieure, et, d'autre part, celle inférieure, sous l'asservissement de la première. Une désignation qui, hormis un statut se rapportant à l'esclavagisme, lequel du reste est une réalité historique propre à la monarchie, s'achemine vers une animalisation; *essaim* renvoyant à l'isotopie du terme abeille, et dont l'image qui vient à l'esprit est évidemment celle des faux-bourdon, en grand nombre, travaillant et s'agglutinant autour de leur reine.

Toutefois, et moins abstraitement, le personnage de Baholy cerné en tant que mode de penser et d'agir particuliers dans une situation de rapport de forces, et, dès lors, détaché du personnage collectif, - c'est-à-dire protagoniste individuel et non au sein de l'histoire - intervient surtout dans le cadre de l'enfance où celle-ci jouit d'une éducation plus ou moins permissive, « *où ses parents l'abandonnaient à toutes ses volontés enfantines.* »², le récit rapportant comment la petite Baholy use de sa position privilégiée : « *leurs esclaves étaient à elles avec tout ce qu'elles avaient.* »³

Le narrateur, qui réserve spécifiquement une des quatre parties au récit de l'enfance de celle-ci, évoque une insouciance laquelle mène souvent à des jeux réalisés au détriment de l'entourage. Il en ressort, pour exemple, une séquence : Baholy et ses amies décidant d'observer la réaction d'une esclave face à un cas où elle doit payer les courses sans que l'argent destiné à cela lui soit remis. Une expérience dont l'incidence « *décida à la vente à la côte de la pauvre femme (convaincue de vol).* »⁴

¹Ibidem, p.17.

² Ibidem, p.118.

³ Ibidem, p.114.

⁴ Ibidem, p.117.

« Fortes de la protection de leurs parents, les deux enfants (Baholy et son amie) n'hésitèrent pas à [...] imaginer les tours les plus pendables, et, sans oser encore de leur chef, toucher aux esclaves, s'amuserent, souvent cruellement, à leurs dépens. »¹

La narration, ici encore, en insistant sur la caractérisation de la relation construite dans le contexte du dominant/dominé, entretient une comparaison entre l'état d'esclavagisme et celui d'un animal dressé, « *une soumission veule et servile, quelque chose comme l'attachement d'une chienne qui serait folle d'un dompteur à qui il ne déplairait pas de la lancer sur le monde pour le simple plaisir d'en rire* »², faisant ressortir un paradoxe entre le fond, à connotation au prime abord empreinte de gravité, et la forme, matérialisée dans une certaine légèreté. Est-ce de la part de l'auteur une façon de mettre en exergue le gouffre qui sépare ces deux classes sociales ? Ou/et plutôt le souci de montrer que « *chaque temps à ses mœurs* »³ ? Et qu'en fin de compte ceci n'est qu'un fait de société banal combien même la morale contemporaine la réproouve.

En tout cas, le roman offre une vision de la femme qui, détentrice d'un pouvoir certain, nous livre l'image de la mante religieuse mettant en pratique ses atouts et ses aptitudes pour arriver à ses fins. Ce qui donne également une perception de l'homme victime de son admiration et de son désir pour la femme, jusqu'à la déperdition. En somme, une approche antinomique des rapports homme-femme.

En conclusion, le personnage principal, saisi en tant que symbole du pouvoir, occupe dans l'univers romanesque un statut tendant à un rapport de forces dont les autres protagonistes sont en quelque sorte le marchepied pour une destinée aspirant à l'ascendance sociale, synonyme de privilège et de satisfaction. Cela sous le double plan socio-familial et privé. Familial d'abord puisqu'elle concerne le cadre de l'enfance où le personnage jouit de son appartenance à une famille puissante ; social ensuite, puisqu'au-delà du cocon familial l'aspiration se matérialise dans la société dans la mesure où l'objet de l'assujettissement se trouve être à la base de celle-ci, la caste dite inférieure. Enfin, sur le plan privé où la relation homme-femme est le théâtre d'un enjeu basé au moins sur une préservation, sinon sur un dépassement d'un statut déterminé lequel, en outre, peut subir un profond ébranlement dans le

¹ Ibidem, p.113.

² Ibidem, p.113.

³ Ibidem, p.113.

système sociétal. Dans cette perspective, l'homme apparaît dans un contexte où le narrateur l'établit sous l'influence féminine, aux dépens de son existence. Un paroxysme dans la perception d'une réalité où la femme forte de son pouvoir sur l'autre sexe réduit celui-ci à l'état d'objet et d'outil.

Quoi qu'il en soit, l'auteur narrateur, dans cette configuration des personnages, donne à la femme, en termes de fonction - actant -, une orientation dans la structure des choix d'actions à mener, et dans les échanges, une prépondérance socioculturelle - personnage thématiquement important au sein d'une histoire-.

1-3- Reflet de la société

Dans ce qui suit, nous aborderons la femme en tant que représentation de la société dans laquelle elle est incluse. Elle personnifie alors une population, un peuple donné, de par un portrait unifiant un ensemble d'affects, d'actes, et de principes de vie. Une individualisation de la société versant vers une approche globale qui repose sur l'homogénéisation d'un groupe immergé dans un contexte sociopolitique et culturel particulier. Partant de là, le récit laisse percevoir un héros qui, de par son statut de sujet, possède effectivement une personnalité plus ou moins spécifique, mais qui en outre véhicule surtout des us et coutumes relatifs à une époque. Les textes du corpus offre ainsi un univers social, souvent conflictuel mettant en scène une histoire où les personnages sont dans un espace aux repères bouleversés, voire dans un monde présenté comme un réceptacle chargé de négativité, qui par conséquent est incompatible ou hermétique à l'émancipation individuelle et, dans une large mesure, contribue à l'étiollement de la collectivité.

Lorsque dans *Elle, au printemps*, l'héroïne décide de partir en exil, c'est une fuite qu'elle entreprend ; une fuite dont le germe est le malaise profond et commun engendré par un contexte économique, maillon central établi par l'auteur dans la thématique du roman. C'est donc l'histoire d'un peuple en exil que l'auteur raconte par le biais des périples du personnage de Sahondra. Un exil interne dont les protagonistes, dans leur quête d'épanouissement, cherchent à pallier par un exil géographique mythifié dans la conscience commune. Comment se passe cette transposition du collectif à l'individu ? Le narrateur a notamment recours à un-et-vient entre l'héroïne et un peuple unis par un récit mettant en relief le départ vers l'ailleurs

et les conditions s'y référant ; car partir requiert une exigence matérielle nécessaire à la concrétisation de l'exil. Ainsi sont relatées les modalités du départ de Sahondra dont la vente de son héritage est associée, par un procédé d'extension, à un peuple dont l'exil est déterminé par l'aspect matériel :

« Sahondra avait vendu sa part d'héritage pour pouvoir partir. »¹, « Un peuple qui s'exile part en voyage en payant tous les droits de passage. »² « Un peuple qui s'exile part en glissant des billets. »³

Le narrateur montre le parcours de Sahondra par une généralisation dénotant une expérience qui n'est donc pas spécifique à un individu mais à toute personne implantée dans une situation similaire, à un peuple dont Sahondra fait partie intégrante. *Elle au printemps*, roman pour la description d'une société dont l'enfermement découle d'un cadre politique des années 80, qui est aussi symbolisé par la situation géographique d'une île définie dans le champ notionnel de l'isolement, délivre des personnages pris au piège dans un carcan, celui de leur propre pays. Sahondra, l'héroïne dont l'histoire est façonnée à partir de cette conscience commune, retrace donc une survie psychologique vécue dans la sublimation de l'autre, de la France, agrandie par les relents de la colonisation :

« Elle ne pouvait vivre dans cette île, dans cette atmosphère de répression et d'incarcération permanente, elle n'en pouvait plus de voir les gens mourir dans la rue, elle n'en pouvait plus de voir tout un peuple paralysée de désespoir. »⁴

Au-delà du roman, porté il est vrai sur un certain misérabilisme - tels les autres ouvrages de Rakotoson - c'est surtout un monde vécu et ressenti par l'écrivain que celui-ci tente de restituer. En effet, la dimension autobiographique du livre nous mène aux années 80, années de misère extrême et d'ambiance sociopolitique sombre, qui plongèrent toute une génération dans l'existence d'une vie de précarité et de désillusion ; et dont la seule issue possible est également pour l'écrivain l'exil.

L'interférence, au titre évocateur, est un récit où l'auteur fait ressortir une focalisation interne sur la rencontre entre deux civilisations et « *l'interférence* » qui

¹ *Elle au printemps*, p.7.

² *Ibidem*, p.10.

³ *Ibidem*, p.11.

⁴ *Ibidem*, p.19-20.

s'ensuit inéluctablement. Le livre relate comment, à travers ce personnage féminin de Baholy, une famille, laquelle est à son tour l'atome social d'un peuple, traverse cette époque qui infléchit résolument l'histoire malgache vers un itinéraire significatif d'une nette scission d'avec le passé. Une révolution économique, politique et culturelle que le narrateur raconte par le biais des aventures de la jeune héroïne ; un univers où les prémisses de la colonisation rend compte des violences, du déshonneur et de la souffrance inhérents à ce contexte, des sentiments anxiogènes animant des individus conscients des pertes matérielles et physiques, des atteintes psychologiques dues à l'effondrement des repères. Un roman écrit par l'auteur pour rendre compte, par conséquent, de l'histoire d'un peuple tel qu'il l'annonce : « *Je dédie ce tout petit livre que j'aurais voulu plus dense pour contenir le roman touffu de toute une famille et presque toute une race à mes amis.* »¹

Un récit qui se veut authentique, historique par des événements réels auxquels l'écrivain donne vie, singularise, les nouant autour de l'héroïne et de son entourage. L'auteur y condense la mode de vie sous la monarchie, plus précisément la caste hova, à la fois alors à son apogée et déjà sur son déclin, soulignant une existence que la conscience d'une menace d'invasion tend à une conservation des traditions révélée, entre autres, par le narrateur à travers les cérémonies à la source des différentes phases de l'existence de ses protagonistes, mais également dans la persécution de ceux qui représentent et de ceux qui sont en quelque sorte le portefaion de la civilisation étrangère. Rappelons à ce propos le contexte témoignant la mort de Radama II, rapporté ainsi dans *L'Interférence* :

« La liberté de conscience était proclamée depuis l'évènement du bon roi Radama II, et les chrétiens, depuis plus de vingt ans, n'avaient plus de raison de cacher leur foi. Ce qui avaient écourté le règne du jeune souverain libéral, précipité sa fin dans le sang et fait exiler jusqu'à ses cendres mortels. »²

Délivré par Rabearivelo, lequel décrit les circonstances amenant à l'exil interne d'un pays, *L'Interférence* décoche donc un regard critique – et peut-être ironique, dans ce passage, par la contiguïté du qualificatif « bon » auprès du « roi », celui dont les livres d'histoire incrimine la responsabilité non des moindres quant aux causes profondes de la colonisation du fait d'une politique d'ouverture sur l'extérieur

¹ *L'Interférence*, p.11.

² *Ibidem*, p.97.

- sur la société et la politique de l'époque. Une société qui laisse entrevoir les conjonctures à l'aboutissement de la colonisation de par une évocation de ceux qui ont lutté contre la mainmise de l'autre mais aussi de ceux qui n'ont pas su ou voulu résister à l'invasion.

Baholy, campée dans cette période, est à l'image de ceux qui ont senti leur existence se dérober à leur emprise.

La femme, figure de la société contemporaine, témoigne, subit aussi ces dérives ; les dérives d'un monde asphyxié par la misère, régi par le matérialisme dont le faite dévoile une nature humaine en abyme. Dans cette optique, Jean-Luc Raharimanana édifie des personnages dont l'histoire converge irrémédiablement dans les affres de la déliquescence physique et psychique. Les héroïnes sont souvent dépeintes en victimes dénuées d'une aptitude nécessaire pour faire face à une réalité échappant à leur contrôle et les engageant au dépérissement.

Lucarne, un ensemble de douze textes, a pour thématique l'homme lâché dans un espace aliénant et dévorant, dans un corps soumis à des exactions, doté d'un esprit embrumé par une collectivité où la vision de l'autre induit non une considération d'un statut égalitaire mais l'exploitation de celui-ci allant parfois jusqu'à ce que l'on pourrait appeler de cannibalisme moderne. Un texte, *Affaire classée*¹, en propose une occurrence ; l'histoire d'un couple de drogués qui pour « *procéder à leur sale besogne* » ont recours au cadavre d'un enfant en guenilles, un enfant recueilli, un enfant adopté. A la femme de vider le corps pour le remplir, ensuite à l'homme de s'occuper de la transaction. Le passage ci-dessous, axé sur la tâche de la femme, souligne cette dimension quasi fantastique d'un monde où la notion d'humanité côtoie celle d'a/immoralité :

« La femme cessa de pleurer et ouvrit le ventre de son enfant mort. Le couteau déchira la peau, s'enfonça dans la chair déjà bleue. Le sang ne coule pas. Elle tira les entrailles. Elle coupa. Elle arracha le petit cœur, cisaila les veines. Les poumons se recroquevillèrent dans un chuintement d'air. Elle vida le corps. Les larmes étaient comme de l'acide sur les joues. Elle se remit à hoqueter, trembler. Elle jeta les organes dans le sac-poubelle. Ses mains collaient, la chair pourrie avait secrété un liquide gluant et nauséabond. Elle prit son sac, sortit les sachets, bourra le ventre de l'enfant et recousit la peau. Elle injecta le formol dans les veines éclatées. Elle habilla le cadavre. Personne ne songerait à y trouver de la drogue. »²

¹ *Lucarne*, p.107.

² *Ibidem*, p.109.

Il s'inscrit une description chirurgicale dans laquelle le souci du détail renvoyant à l'acte clinique dénote une indifférence, ou plutôt un professionnalisme appuyé par le sens de la précision du personnage. L'état d'âme de la femme est en outre mis en arrière-plan durant la tâche, ne la ponctuant que succinctement, sans doute parce que l'instinct maternel subsiste en dépit de cette volonté d'agir qui se veut dénuée de tout affect ; « *la femme bloque toute sa conscience et oublia que c'était son enfant.* »¹

Un passage dans lequel le narrateur entend peindre un protagoniste pour lequel raison et folie, dans un lien de promiscuité, explorent jusqu'où mène le désir de conserver intacte, détachée de l'acte, une conscience qui ne se soumet pas à une existence morbide et sanguinaire subsistant dans la négation et la suppression de l'autre, et d'une certaine façon du *Moi* cristallisé par l'enfant.

Une situation définie par le cadre d'un environnement social et psychologique que le personnage féminin invoque comme la principale cause de sa dérive, car « *elle n'était pas riche. Elle ne faisait que corrompre un pays déjà perdu dans la misère et dans l'oubli.* »². La description consiste ici à rendre compte d'un acte de manière crue par une observation qui met en exergue une animalisation ou une objectivation du corps humain par le côté boucherie qui en ressort : un ensemble de visions présentant une série d'actions qui vise au rejet des organes, des éléments stériles pour une fonction de l'être non plus dans sa dimension habituelle, en tant que sujet, mais objet dont l'issue finale est orientée sur l'intérêt pratique, matériel du corps.

Ainsi déterminée, la femme, produit de la société, reflète des manières et des règles relatives à cette société dont elle semble en être le stéréotype ; une corruption et une misère qui occultent le caractère intrinsèque de l'être humain, la négation de l'humanité. Le récit, en campant une héroïne « *folle* »³ comme figure type d'une communauté, dénonce d'une part un contexte socioculturel ayant subi un dérèglement, celui d'une inversion voire d'une disparition des valeurs communautaires justement ainsi substituées aux valeurs pécuniaires qui trouvent leur terreau dans la paupérisation extrême des individus, et la corruption. D'autre part, il établit également l'héroïne hors de la structure sociale dont, toujours, le

¹ Ibidem, p.112.

² Ibidem, p.112.

³ Ibidem, p.114.

qualificatif *folle* suggère aussi une anomalie la situant dans une situation d'exclusion.

Un paradoxe où la femme, à la fois perçue comme une production issue de la société et paria social, dénonce un dysfonctionnement collectif que le récit révèle à travers une individualité, un cas particulier soulignant la corrélation entre le sujet et sa communauté dont il est ainsi la personnification.

C'est dans cette optique que *Rêves sous le linceul*, un recueil de quatorze textes, narre de façon plus globale, c'est-à-dire sur le plan transnational, voire mondial, un univers bipolaire dans une dimension matérielle notamment, où sont dressés d'une part et d'autre *la terre opulente* et *le monde tiers* que l'écrivain, Jean-Luc Raharimanana, personnifie effectivement par un personnage féminin dans un de ces textes, *Le canapé*.

Le récit est subdivisé en deux parties pour une visualisation d'une réalité antagonique du monde ainsi offert: l'histoire raconte comment le narrateur-personnage (en *terre opulente*) instaure une distance entre lui et l'univers qui lui est livré par le truchement du téléviseur. Un univers qui a pour arrière-plan le génocide de Rwanda, en 1994, dévoilant les souffrances et les violences de la guerre civile, et que l'auteur décrit dans la création de son personnage féminin lequel est dès lors le réceptacle des sévices relatifs à l'histoire de son peuple. Le texte qui met en scène un téléspectateur, témoin des massacres, dans un espace antithétique au sien, montre l'indifférence, ou le recul, de celui qui, en instaurant une barrière entre lui et l'autre, laisse percevoir un lien de communication, l'écran de télévision, lequel traduit donc en même temps un point de rupture dans la mesure où celui-ci, fort de sa position a le pouvoir de se soustraire aux images transmises: « *Et j'efface la femme, et je la balaye, et je la sombre. Elle disparaît. En direct.* »¹

La femme, également figure maternelle – elle est accompagnée d'un enfant -, symbolique de *Rwanda et dépendances*, est un témoignage d'un monde où la douleur et l'horreur sont le quotidien. Le passage qui suit relate d'une survie, d'une vie niée, d'images de guerre :

« [...] La femme nue réapparaît, négresse dégoulinante de sang ethnique. Fraîcheur de vivre ? Elle lubrifie son sexe de la boue de la chair en bouillie. Du sang, rien que du sang sur des pointes d'os qui éclatent la vue. Rations d'obus qui pénètrent profond entre ses jambes de vipère. Elle

¹*Rêves sous le linceul*, p.76.

écrase encore des mouches. Elle écrase sans discontinuer dans le mortier béant de son sexe. Son enfant a faim. Faim. Et les mouches et les mouches qu'il ne mange pas. Mange-les bordel, mange-les ! La femme nue sursaute, empoigne son enfant et file au loin.

Tout au fond de l'appartement. »¹

La scène, par le biais de la vision du personnage-narrateur, se passe sur un champ de guerre où une mère et son fils sont les victimes. Une focalisation proposant une transgression de l'espace puisque le narrateur y entrevoit l'univers de celle qu'il regarde s'immiscer dans le sien. Une vision hallucinatoire où celui-ci se retrouve dans le double statut du spectateur-acteur, fracturant les frontières du réel et de l'imagination qui structurent dès lors la situation délirante d'une sexualité et d'une morbidité, dénouement d'un choc, d'une rencontre où ce que l'on pourrait définir comme absurde – définition du reste subjective - apparaît être la définition d'un monde incompris, et par là même méprisé. La femme figure du monde ainsi donné est elle aussi, par conséquent, tributaire du sentiment de détachement du téléspectateur, voire de dédain, de par une écriture usant du langage familier et de termes triviaux.

Une description qui, en outre, est une hypotypose de par la présence du présent du narratif et la caractérisation des termes, suppléant l'effet de simultanéité suggéré par l'histoire : un reportage en images renforçant la concomitance des personnages malgré la distance géographique qui les sépare. Une scène qui, parallèlement, donne une connotation pornographique de par l'isotopie sexuelle qui s'en dégage.

Une écriture chargée d'une valeur interpellatrice où la violence, la mort et le sexe constituent un procédé thématique pour toucher le lecteur anonyme, de sorte que sa vision des événements soit sans doute autre que celui d'un téléspectateur quelque peu éloigné du propre point de vue de son créateur.

La femme, la mère, et la société dont elle est l'icône sont usitées pour évoquer un monde ravagé par la guerre, et de laquelle, quelque part, l'étalage médiatique dont elle est l'objet, vise, pour celui qui par la distance physique ou psychologique, à un regard sur la réalité ainsi déterminée, à une fictionnalisation de cette réalité. Cela parce qu'il détient une sorte de pouvoir démiurgique pour effacer celle-ci, en tout cas de son champ de perception. La dénonciation d'une indifférence de celui qui est le

¹ Ibidem, p.16-17.

témoin privilégié en étant installé sur (s)on canapé, « *une tranchée inaccessible où il fait bon vivre.* »¹ Et dont la première victime, désignée par l'écrivain, est la femme, figure d'un monde tombé en décadence qui trouve ses racines dans la négation de l'autre dans toutes ses formes.

La femme, symbole de la société, délivre les conditions de son introduction dans le domaine de la littérature malgache francophone : chez Rakotoson, elle est la représentation d'un peuple où l'exil apparaît en étant le remède à leur émancipation. Un constat qui amène au reniement de ses valeurs culturelles alors investies d'une charge négative, vécu dans le désamour des siens, tel que le souligne ainsi le personnage de Marie, amie découlant d'une relation épistolaire, préfigurant dans le contexte de l'exil de l'héroïne d'*Elle, au printemps* : « *peut-être un jour retrouveras tu la paix qui te permettra de mieux aimer les tiens...* »²

Pour Raharimanana, la société tombée en décrépitude est symbolisée par la femme victime d'un environnement où l'oppression et la survie constituent l'existence au quotidien. Mais aussi en tant qu'actrice par la participation à la pérennisation d'une société dont elle est l'issue et l'explicitation individualisée d'une destinée collective, que l'auteur, Rabearivelo, évoque donc dans une dimension historique. Baholy, le personnage féminin principal de *L'Interférence* dénote cette situation, celle d'un peuple dont la hiérarchisation sociale fut inversée dans le cadre de la fin de son autonomie et, par là, par la conquête de l'autre.

En somme, le corpus délivre des textes où l'histoire des protagonistes féminins est celle d'une existence excentrée, une incarnation d'une société telle qu'elle s'offre à la perception de l'écrivain, sous-tendue par son vécu.

Il ne s'agit pas ici de s'intéresser aux femmes à la seule fin de décliner les qualités propres à la gent féminine mais plutôt de comprendre comment ces femmes,- ces protagonistes - dans leur vision du monde, donnent à voir une façon de pensée et d'action propre à un statut et à une condition qui ne peut-être réduite à un quelconque stéréotype propre à la féminité. Si le récit, telle une exploration de la société, par le truchement de la destinée d'un personnage féminin, peut d'une certaine manière s'expliquer par un choix inhérent au parcours de vie de l'écrivain, il peut également découler d'une culture malgache élevant la femme, non seulement

¹ Ibidem, p.18.

² *Elle au printemps*, p.24.

en tant qu'image première de la famille, de la collectivité, mais aussi en tant que figure de proue de la nation. A ce sujet, ouvrons une parenthèse sur la dénomination justement de la nation, du pays, qui renvoie non à la notion de patriarchie et de père, d'où le terme patrie, mais à celle de mère, *reny*, dont le nom *firenena* (que l'on peut traduire en « matrice » si le mot existait dans la langue française) est une déclinaison : fi (préfixe)-reny (radical)-ana(suffixe). La littérature malgache francophone ayant de fait pour soubassement un univers de valeurs identifiées à un peuple, à une histoire, qui imprime le sceau de sa production.

1-4- Muse

La femme, évoquée précédemment, occupe une place prépondérante dans la production de l'œuvre et s'avère ainsi être le pilier de l'inspiration à travers laquelle est élaborée la narration. Une importance qui s'explique notamment par le rapport de l'écrivain avec sa représentation de la femme. Pour Rakotoson, il semble évident que la présence d'un personnage féminin principal est en corrélation avec l'appartenance au même sexe que son héroïne ; ce que confirme en outre l'empreinte autobiographique d'*Elle, au printemps* qui rend compte du propre exil de l'auteur en France. Chez Rabearivelo et Raharimanana, la femme, comme dans la conscience collective, symbolise sans doute au mieux, une communauté, un peuple, une histoire, que l'écrivain entreprend de raconter, de décrire, et parfois de juger. La femme dès lors occupe un rôle, celui de muse ; une fonction que l'on rencontre également au niveau du récit.

Lorsque le narrateur homodiégétique de *Nour1947* se révolte et plonge dans le passé malgache, c'est la mort de l'amour, personnifié par l'être chéri, portant au sommet la violence et la souffrance ressenties par celui-ci, dans le cadre de l'oppression coloniale, qui le conduit au questionnement de l'Histoire et de la mémoire de son pays. Le récit livre un narrateur homodiégétique en interlocution constante avec l'amour perdu, cela par une ponctuation de son nom et des cataphores s'y référant, ramenant le texte à une relation épistolaire à sens unique où le destinataire omniscient est Nour :

« Nour...En trainant 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 [...] A tanguer, à me briser sur les récifs lointains de l'horizon étalé...

Nour...

Dis :

« *En nous couler toute l'obscurité du monde et nous ouvrir au Néant. Quel est donc ce destin qui nous livre sans armes aux mains de nos ennemis.* »¹

Ce passage met en parallèle les paroles, dédiées donc à Nour, et un procédé d'agrandissement dans la mise en exergue de la violence : d'abord le corps de Nour traîné par le héros, accompagné par la souffrance psychologique de ce dernier pour aboutir à la généralisation de la décadence, au niveau national. Dans ce sens, Nour apparaît en tant que leitmotiv d'un esprit dont l'obsession est la recherche de vérité, de compréhension d'une existence larvée. Elle configure l'asservissement et la douleur qui jalonnent le récit, dans la narration de l'invasion coloniale, mais également dans le questionnement de l'auteur/narrateur-héros sur l'histoire malgache. Ainsi, lorsque le texte se focalise sur la filiation de Nour, d'abord fille d'esclaves sous la monarchie, pour être ensuite livrée au joug des colons, il y est souligné, d'un côté, une existence particulière à la suite de laquelle son union avec celle du héros engage celui-ci, « *pour mémoire* »² à « *transcrire et redire ce qui fut* »³

« Les Blancs m'ont délivré de la Reine, aimait-il (le père de Nour) dire, mais ce n'était que pour récupérer ma force et ma vigueur. Que valait la vie d'un esclave ? Les Blancs nous ont affranchis, nous, la classe des esclaves, mais ce n'était en vérité que pour mieux asservir tout le peuple, le peuple des hommes dits libres, le peuple des hommes dits nobles ! Ceci est ma seule consolation : nous ne serons plus les seuls esclaves sur cette île... Tous nous le sommes des coloniaux ! »⁴

Nour, 1947, par l'association des deux termes, le nom de l'amour perdu et la date-phare de la résistance anticoloniale, forme l'espace spatiotemporel du récit, titre de l'ouvrage, vers lequel converge la narration, indiquant la focalisation du narrateur-héros sur cette époque-clé de son existence, incluant le parcours et la souffrance individuels dans l'expérience commune.

¹ *Nour, 1947*, p. 24-25.

² *Ibidem*, p.179.

³ *Ibidem*, p.189.

⁴ *Ibidem*, p.94.

Elle, au printemps et *L'interférence* sont deux romans dont les personnages principaux, deux jeunes femmes, comme il a été souligné plus haut, portent l'espoir des autres protagonistes. Sahondra en tant qu'*éclairé* part en exil à la recherche d'une plénitude désormais absente dans le pays natal. Le départ de l'héroïne est marqué par la présence de tout le clan familial, significatif du soutien et de la responsabilité qui lui sont dédiés, « *le père, la mère les sœurs, les frères, les cousins. Tous avec leurs sourires et leurs recommandations.* »¹ A un moment donné, le récit met en scène Sahondra qui « *sort un billet de banque français, le montre, désigne son sac, fait mine de le remplir* »², et établit ainsi une symbolique de l'exil où le parcours du sujet, la femme, est l'expression d'un clan soumis justement à l'exil interne ; une communauté manifestant sa négation par le truchement d'une existence par procuration. Quant à Baholy, nous avons remarqué la fonction essentielle occupée par ce personnage au sein d'un environnement qui lui est en outre favorable, du moins pour une grande partie du roman. Un récit orienté sur une famille prolongée sur trois générations. La famille Baholy, dont la désignation suggère l'histoire de tous les protagonistes, qui trouve sa substance et sa fin dans l'élaboration de celle du personnage principal : le titre et le dénouement de la trame sont déterminés par la disparition du personnage qui signe dans le même temps l'extinction du clan.

En somme, la femme délivre, et au niveau de l'écriture, et dans son statut dans le récit, une figure de muse et la responsabilité de se voir investir un rôle de catalyseur : porteur d'espoir – avéré ou non au fil de la narration – ou emblème socio-familial qui est le présage et l'expression de l'inflexion d'une destinée plurielle, en scission avec le passé.

2- L'homme ou l'impuissance face aux bouleversements sociaux

L'homme, personnage principal, est un individu sur lequel pèsent les bouleversements sociaux qui sont la signification de l'exil en tant que désintégration des repères et nécessité d'une adaptation aux nouvelles données socioculturelles ; une épreuve dont celui-ci ne sort jamais indemne. Les textes campent les héros

¹ *Elle, au printemps*, p.7.

² *Ibidem.*

assujettis à l'exil interne souligné en conséquence par l'expression d'une condition d'existence imposée, en tout cas déniée, qui dès lors constitue l'engagement vers la recherche de l'affranchissement et que l'écrivain inscrit de par l'évolution de la trame en une aporie.

L'homme, lâché dans un univers avec lequel il est en perpétuel conflit, est la dénomination de deux alternatives proposées par les récits. D'un côté, l'individu doté d'une volonté de dépassement d'une crise qui aura néanmoins raison de lui. D'un autre côté, l'individu dont le parcours vise à la description d'une réalité où tout semble prédéfini, où la fatalité reste la constante contradictoire d'une destinée incertaine.

Dans ce qui va suivre, nous nous pencherons sur cette image de l'homme ainsi révélé dans le corpus. Celle d'un apatride qui se voit dépossédé de ses biens culturels et physiques et dont l'existence est vécue dans un sentiment de frustration où celui-ci se trouve dans un paradoxe en étant dans un univers familier, et où ce même univers le pourvoit d'un statut d'étranger. Une situation qui est donc une inversion des institutions, du point de vue des personnages, et qui conduit à l'errance et à l'isolement, sort réservé à ceux que la société a poussé à la dérive, aux confins de ses frontières. Ceci amène à la dernière subdivision de cette partie : l'homme comme expression d'une lutte désespérée et perdue que la tonalité dramatique de l'ensemble du corpus entérine dans un contexte de souffrance, de violence et de désillusion, délivrant un homme symbole de dépérissement.

2-1- Apatride :

La situation d'exil renvoie souvent à la notion d'apatride puisque le protagoniste principal se retrouve dans un système d'ostracisme sociopolitique.

Il découle par exemple de la hiérarchisation qui définit le rôle et le statut de l'individu au sein de la communauté, et partant de là, qui délimite ses prérogatives et obligations sociales, reflète la marque de son insertion au sein de cette même communauté. Dans le corpus, il s'agit en l'occurrence de la perception d'une réalité défavorable, engendrant de fait le sentiment d'exclusion des personnages. Ainsi, chez Raharimanana et Rakotoson, l'apatridie est assimilée à l'appartenance à une

caste inférieure, celle des esclaves, dénuée de toute reconnaissance sociale, destinée au mépris de celles dénommées supérieures et acceptées comme telles.

Les romans délivrent en effet la réalité d'un héritage sociohistorique, qui trouve sa concrétisation dans le maintien d'une vision du monde, d'une façon de vivre. Le passage qui suit, tiré de *Nour, 1947*, « *l'histoire de Siva, de Benja et de Jao* » compagnons du narrateur homodiégétique, tirailléur rebelle, rend compte de l'état d'asservissement associé à ceux dont l'existence apparaît dans leur propre anéantissement :

« Benja est le frère de Nour [...]. C'est de lui que je détiens l'histoire de Tsimosa, l'histoire de Vainala. Benja savait l'origine de ses pères [...]. Vainala est l'abcès des forêts. Autour des ses épaules on avait enroulé des cordes, il avait traîné de l'ébène, du palissandre ... Du bois pour construire les demeures des rois, du bois pour bâtir les palais des reines [...]. Vainala avait vu quelques-uns de ses camarades entraînés par le courant, écrasés par ce bois qu'ils tiraient, disparaître dans les rapides ou les tourbillons. Il avait souffert de l'humidité, de la famine, de la malaria. Ils n'étaient que des loques lorsque les premières collines étaient enfin apparues. Douze collines. Douze collines royales paraît-il... Les soldats de la reine avaient crié comme des enfants, rendu hommage à leurs ancêtres. Aucun regard pour leurs esclaves, qui n'avaient d'autres ancêtres que ces lémuriens qu'ils abattaient et dévoraient sous leurs yeux, aucun regard pour leurs esclaves, qui n'avaient d'autres protecteurs que ces chauves-souris qu'ils taillaient faute de meilleurs gibier... »¹

L'extrait raconte l'époque qui a vu naître l'édification des palais royaux sur les Hautes-terres et souligne les conditions précaires des esclaves du temps de la monarchie. Y est décrite la douleur vécue dans l'effort d'un travail qui trouve son fruit dans l'arrogance de l'autre et qui, néanmoins, s'exécute au prix de vies humaines laissées pour compte. Un sacrifice dont celui qui raconte remet par ailleurs en question la cause par la mise en comparaison de deux destinées vivant dans la subordination de l'une par l'autre, que le terme « *paraît-il* » plante dans un sentiment d'incompréhension et de doute, tout en livrant celui d'agacement et de résignation également confirmés à travers (renforcés par les point de suspension) la vision que se donne l'individu sur sa propre vie et l'interprétation de la focalisation de l'autre sur lui, lesquelles se reposent sur un procédé de personnification et de neutralisation : les esclaves, dont l'identification aux lémuriens et aux chauves-souris, introduisant en outre une caractérisation verbale - *abattaient dévoraient, taillaient*,

¹ *Nour, 1947*, p.99.

appelle au champ notionnel de l'exécution et du dépeçage. Une mort métaphorique dont les moyens spécifiques disposés dévoilent l'anéantissement de l'être dans sa quasi-totalité, au niveau social, historique, physique et psychologique, ramenant celui-ci dans une optique d'absence d'ancrage, et sur le plan diachronique de par la réduction de la filiation à un sens bestial, et, sur le plan synchronique de par un statut de paria.

L'ostracisme transparait ici dans le cadre de la définition des protagonistes concernant leur propre description : on assiste en effet à une inversion de la fonction des personnages qui dans leur rôle narratif sont présentés en tant qu'individu, et qui basculent au niveau du récit au statut de non-humain. L'apatridie y est la signification d'un état de survie où les personnages se retrouvent dans un espace hostile, celui de leur négation ; un espace sans prise aucune sur une existence en outre reniée et par soi et par l'autre. L'esclave, dénué de sa valeur humaine, est par conséquent celui qui n'a pas de patrie. Patrie, un mot de la même famille que patriarchie, lequel renvoie à celui d'ancêtres et, par association, à la terre, à la tombe, d'où la *Terre-des-Ancêtres*, expression idiomatique qui est la désignation du pays dans la tradition culturelle malgache : *tanindrazana*. Le narrateur montre ainsi cette contiguïté des mots, dans le récit de Tsimosa, esclave affranchi, dont la première quête en tant qu'homme libre, est justement de retrouver « *les tombes de ceux qui s'étaient effondrés* »¹ en accomplissant « *l'œuvre civilisatrice des colons* »², l'installation des chemins de fer, lui et ceux dont l'histoire est reliée à la figure paternelle :

« Si celui-ci, plus de soixante ans auparavant, avait tiré des tonnes de bois pour la première reine, lui avait, pour la gloire de la mère patrie, halé du fer et de l'acier. »³

L'extrait ci-dessus met dès lors en exergue l'apposition, d'une quête qui sous-tend sa mort que l'on peut interpréter comme une délivrance, la paix jusque-là interdite, et la recherche d'une identité sociale : « *sa quête s'apparentait à la recherche de sa propre tombe. Lui, l'esclave qui n'avait droit à aucune sépulture.* »⁴

La tombe est en effet un symbole de reconnaissance et d'identification dans la conscience collective.

¹ Ibidem, p.150.

² Ibidem, p.149.

³ Ibidem, p.149.

⁴ Ibidem, p.150.

On retrouve aussi cette thématique de l'esclavage en tant qu'exemplification de l'apatridie chez Rakotoson et Rabearivelo. *Làlana* dont le récit tourne autour de la maladie, le Sida, qui est l'opportunité d'une exploration d'un monde tombé dans une misère que les circonstances semblent dicter par la place occupée au sein de la communauté ; un statut hérité des aïeux, dont les générations suivantes s'en trouvent être les victimes. Victimes donc d'une hiérarchisation abolie mais de laquelle les relents persistent dans la conscience commune. L'auteur laisse découvrir des protagonistes issus de la classe défavorisée, descendants d'esclaves, au destin scellé par un passé révélé dans une existence empreinte du sentiment d'impuissance face à une société qui cultive résolument la culture de la (in)différence, source d'engendrement de l'antagonisme, creusant un fossé économique entre les classes. Ce fossé se révèle particulièrement dans la description d'une Antananarivo, miroir de la décadence sociale, mais également donnée comme la figure de la dissension matérielle à la fois à l'origine et en aval d'une classification de la population :

« Il se moquait de tout, disait-il, et de lui-même d'abord. Se moquait de cette ville de laquelle il était exclu. Elle a été belle Antanarivo, mais ses maisons se dégradent, ses chaussées s'affaissent, les égouts débordent, les odeurs remontent, la nausée aussi, la nausée devant l'indifférence, le mépris, la morgue des biens-nés, si riches, trop riches, si cela peut avoir un sens, ceux pour qui Madagascar s'arrête aux limites du centre-ville et des collines, ceux pour qui ailleurs est le domaine des sans-rien, sans-nom, sans-dignité, sans-origine, des descendants d'esclaves, des côtiers des métis, des étrangers et autres engeances... »¹

La réalité est décrite du point de vue d'un personnage qui entretient une relation antithétique avec son espace de vie, un espace où il est à la fois inclus et marginalisé. Inclusion en faisant partie intégrante d'un système social, dont il est une des représentations, à la base de l'échelle sociétale ; de ce constat, il est donc une occurrence de l'exclusion de ce même système qui le repousse aux confins de son territoire de par le rôle et la place qui lui sont octroyés, selon sa propre perception, c'est-à-dire derrière l'amertume d'un personnage dont la focalisation des choses et des hommes est résolument tournée vers le négatif, infléchie par « *la nausée* » qui affiche l'interdiction d'une émancipation donnée légitime, les « *oubliés de Dieu, les*

¹ *Lalana*, p.12.

oubliés de tous ceux que tout le monde a oublié, dans la fange, dans la boue, à pourrir sur place. »¹

Le rejet est souligné par la corrélation entre les deux pôles hiérarchiques, « *les biens-nés* », « *les riches* », et les autres évoqués dans la mise en relief d'un contexte instauré par une distance construite dans « *l'indifférence, le mépris, la morgue* » ; des affects acquis par ceux qui, par conséquent, s'estiment, ou sont estimés, supérieurs de par leur position privilégiée, laquelle trouve sa source dans la conjonction du poids de la filiation et du pouvoir matériel.

En outre, la description est marquée par les termes qualificatifs attribués « *aux descendants d'esclaves* », aux « *côtiers* », aux « *métis* », « *aux étrangers et autres engeances* » désignés ainsi en apatrides dans une ville qui manifeste leur présence par la suppression, en étant indiqués par la préposition *sans*, attestant la privation et/ou l'exclusion. Une inexistence déterminée par le refus d'une identité : un nom, une origine, une dignité à ceux qui ne répondent pas au canon imposé par une collectivité vivant dans le maintien des valeurs fixées et imposées par une tradition jugée séculaire et obsolète par le narrateur et ses personnages.

On remarque que cette hiérarchisation est aussi accompagnée d'une catégorisation de l'espace ; le centre-ville et les collines, mises en apposition à *l'ailleurs* alors défini comme leur périphérique. Une configuration spatiale qui renforce la stigmatisation d'une population donnée et assoit la concrétisation des valeurs sociales et de la pensée collective.

A cet égard, la transgression de l'univers ainsi ressenti par les héros déclenche nécessairement la réaction de ceux qui se sentent justement ciblés par ce qu'ils considèrent comme une violation des repères. Dans *Làlana*, l'évocation de l'incendie du palais de la Reine, le Rova, en 1996, dénote notamment cette situation par le biais des émois des personnages principaux qui, face à ce qui est perçu comme un désastre national, entendent dès lors apporter leur aide. Le propos du personnage de Rivo montre l'exclusion qui sort cette fois du domaine du tacite par un discours dont la véhémence et la teneur est une invocation à la marginalisation de leurs destinataires :

« « *Sortez de là fils d'esclaves, vous n'avez rien à faire ici, vous n'avez pas le droit de toucher les reliques royales, vous avez suffisamment foutu le bordel comme cela. »*

¹ Ibidem, p.16.

Ils ont failli nous étripper, mais de quel droit, qui a décrété que le palais n'appartient qu'aux descendants d'aristocrates des Hauts plateaux ? Tout le pays a participé à sa construction, à cette mémoire, et les miens, eux, ont payé de leur sang la construction du Rova. »¹

L'apatride est alors celui qui est immergé dans un monde déterminé, de par la présence physique, et qui s'en retrouve néanmoins exclu dans un contexte à l'origine d'un sentiment de rejet.

La notion d'apatridie délivrée par le roman est ainsi un rapprochement entre la classe et la caste, la conjoncture financière des protagonistes et leur ascendance, la première étant souvent tributaire de la seconde.

Ce qui conduit à l'occultation de l'individualité par la communauté. D'abord sur le plan historique qui signe l'identité de la personne, au quotidien, à partir de ses origines. Ensuite, sur le plan contemporain lequel est le résultat d'un maintien des principes d'une structure sociétale théoriquement et politiquement abolie mais trouvant sa réalisation par une volonté de préservation par justement la partie dite influente et hiérarchiquement supérieure de la société. Tout cela amenant à une éclipse des perspectives d'action :

« La colline leur était fermée et il n'avaient aucun ancêtre à citer, aucune référence pour exister, des ancêtres reconnus, une généalogie digne de ce nom, surtout pour monter à la haute ville [...]. Les gens comme lui restaient dans la basse ville, descendants d'esclaves ou descendants des marges du royaume. »²

La colline étant l'emblème géographique de la réussite personnelle et sociale.

Si les livres de Rakotoson et de Raharimanana donnent à voir l'apatridie en fonction de la condition sociale et d'une frustration face à une incapacité au dépassement d'une telle condition, chez Rabearivelo, l'apatridie est liée au déplacement. Le protagoniste est soumis à un changement géographique synonyme d'un changement de façon de vivre qui établit chez celui-ci la nostalgie de l'espace familial, accrue par le sentiment anxiogène de l'inconnu.

L'Interférence qui débute par l'état d'apatride du personnage du grand-père de Baholy préfigure le sort de tout un clan voué à l'exil. Le narrateur met en scène le départ d'un influent personnage de la cour royale à la suite d'un échec politique, un

¹ Ibidem, p.40.

² Ibidem, p.41.

affront dont l'honneur ne saurait être sauf autrement que par l'éloignement. Celui-ci augure alors un voyage sans retour.

« [...] Pour manifester son mécontentement et, tout lâchant, pour faire sentir le vide qu'il laisserait en s'en allant, il se fit nommer à la tête d'un poste perdu dans le sud de l'île. [...] Suivi de sa famille entière et de ses esclaves chargés de tous ses biens mobiliers, il était parvenu sur son filanjane¹, à l'endroit, où pour la dernière fois, on peut voir la capitale [...] »²

La scène marque la prise de conscience de l'individu en axant la focalisation de celui-ci sur une existence ramenée à un horizon désormais inaccessible ; sentiment accru par le chant des coureurs, « *compagnon éternel des nomades et des désespérés.* »³

Le personnage est déshérité de sa terre, l'exil lui apporte un nouvel espace en déviant son destin. Une scène où les sentiments de celui-ci sont donnés au lecteur par un narrateur qui souligne les conjonctures relatives à ce qui est alors pris comme un arrachement de l'identité du protagoniste : un dernier regard avant l'aventure de l'ailleurs, ponctué par le chant qui définit le nouveau statut du héros.

Bref, le basculement des repères est provoqué par l'expatriation de l'individu de la Terres-des-Ancêtres ; une destinée qui dans la narration est un parcours marqué par la persécution.

L'homme ainsi présenté propose des protagonistes pour qui le système social dans lequel ils sont insérés est un environnement hostile aux exigences, aux droits aspirés par le sujet. Les auteurs plongent leurs personnages dans des conditions rendant compte, et du statut haï, et du statut envié, espéré de l'autre, instaurant une dualité entre les différents acteurs. Les racines de cette réalité sont notamment le maintien d'une hiérarchisation sociale héritée de l'Histoire qui trouve sa perpétuation dans la conscience collective. Une société qui vit dans le souvenir d'un temps révolu, d'une époque finalement réincarnée par le truchement d'une volonté plurielle, dont l'aboutissement est l'accession au rôle de tradition (et non de relique) d'une façon de vivre déterminée.

¹ Filanjana : chaise à porteur.

² *L'Interférence*, p. 20.

³ *Ibidem*, p. 21.

La victimisation de l'homme est la cause d'une vie parsemée d'une succession d'événements constituant une survie qui trouve sa caractérisation dans l'isolement et l'errance.

2-2- Une vie d'ermite et d'errance :

Les personnages, inscrits dans un monde opposé à l'épanouissement personnel aspiré, vivent une existence d'isolement et d'errance.

Isolement du fait de leur marginalisation par une société qui leur refuse l'intégration à une vie sociale active, condition sine qua non de reconnaissance sociale et d'émancipation individuelle.

Or, l'isolement est l'engendrement d'une difficulté d'adaptation de l'individu sur son espace de vie, donc au quotidien. Une situation qui conduit naturellement à l'errance des protagonistes et dont la manifestation est la recherche de moyens de subvenir à leur existence : une recherche que la répression, la censure invitent souvent à la perception d'une réalité dont l'horizon ne va pas au-delà d'une espérance vite infirmée par la force d'un sentiment de disharmonie entre le moi et le monde.

Les deux personnages principaux de *Làlana*, Naivo et Rivo, entretiennent, de par leur caractérisation dans l'univers romanesque, les figures d'une jeunesse désenchantée, mise à l'écart d'un avenir professionnel donné quasi inexistant. Le récit livre la description d'une vie étudiante étriquée, éloignée des « *dignes citadins qui ne savent même pas qu'ils sont là* »¹, dont le narrateur met en exergue la misère mais surtout le cloisonnement :

« Des étudiants venant de toutes les provinces de l'île [...]. A la cité, ils sont cinq à six dans vingt mètres carrés, espace qui leur est si aimablement alloué par l'université, un bout de tissu ou de carton pour séparer les lits, vingt mètres carrés pour parler, rêver, baiser, puer des pieds, étendre son linge sale, cuire son riz avec éventuellement des bouts de viande, vingt mètres carrés.

Ils cohabitent là, [...] balancés dans des taudis dans lesquels certains ne mettraient même pas leur chien, mais où ils sont censés habiter, travailler, gagner leur avenir, là sur cette colline où a été parquée la cité universitaire. Merci Papa-président, merci la société, merci tout le monde. »²

¹ *Làlana*, p.7.

² Ibidem.

Le passage montre la description d'une cité universitaire sous un angle de vue orienté sur l'étroitesse de l'espace, mais plus encore, sur la manière de vivre dans ce type d'espace, une promiscuité assimilée à l'existence animale dans le choix des isotopies et où les individus sont effectivement comparés à du bétail, dont chaque élément est investi d'un enclos sommaire, « *parqué* » autant que faire se peut dans les « *vingt mètres carrés* » partagés, octroyés par l'université. L'ironie usée dans la narration reflète l'indignation de celui qui raconte en évoquant le décalage entre la misère extrême dans laquelle la société a plongé des personnes dont la cause de leur présence dans la cité est de « *gagner leur avenir.* » Notons, de fait, la présentation des étudiants dans laquelle est révélée l'origine diverse, qui sont issus de toutes les régions de l'île : entassés dans un lieu en contraste avec l'étendue éclatée de leur provenance. Une centralisation de l'espace qui renforce l'état de confinement propre à l'isolement des personnages de la vie citadine : un univers, qui est ainsi le réceptacle des tâches quotidiennes, vouant les individus à vivre en quelque sorte dans une autarcie forcée. Dans cette optique, le récit nomme les auteurs désignés d'une existence larvée et méprisée de leurs instigateurs : les commanditaires à distance d'une vie qui présume dès lors une dépendance et une absence, sinon de volonté, du moins de maîtrise dans la prise en main de la destinée individuelle. Ici, l'ironie employée « *merci* », dénote en outre de la part du narrateur et de ses protagonistes la délégation de la responsabilité de la réalité ainsi décrite à *l'autre*. Ce qui renforce également un état d'isolement vécu dans la classification de la population : l'expression de la subalternisation d'une classe, d'un statut par un autre. D'où une rupture interne de la société qui trouve ses frontières dans la réclusion volontaire et/ou inconsciente de ses membres.

C'est en ce sens que *Làlana* est un roman sur l'errance. Le titre dont la signification littérale est *chemin, route*, traduit d'une part, l'aventure des deux protagonistes masculins à travers le voyage, de la capitale vers la mer, de l'embrigadement vers la liberté, de la vie vers la mort, qui occupera tout l'espace du récit ; et d'autre part, rend compte de la vie erratique soumise aux aléas du statut de paria, caractéristique de l'identité qui leur est allouée. Une vie d'errance dictée par une précarité rendue journalière. Le récit délivre un contexte dans le cadre du travail, sujet omniprésent de la jeune génération étudiante montrée comme la génération sacrifiée d'une société présentée justement en étant l'écueil d'un avenir construit dans un sentiment d'incertitude permanent, voire dans la résignation et la désillusion.

Le texte souligne notamment la difficulté des protagonistes à percevoir leur fonction dans le monde du travail, le métier synonyme d'émergence du bas de l'échelle sociale.

« Il a trente ans, Naivo, il sait que son avenir est bouché [...]. Cela fait des années que la nausée lui tient lieu de compagne, qu'elle lui est fidèle. Il lui est difficile d'échapper à celle-là. Elle est omniprésente depuis l'année du bac peut-être. »¹

Le personnage rapporte un mal-être dont la détermination du commencement est l'accès à la vie estudiantine. Une rétrospection du personnage qui fait un état des lieux débouchant sur la conclusion où les études invoquées, généralement comme gage de réussite, s'avèrent être stériles et sont prétexte à la frustration.

« Il en a assez de ne pas pouvoir survivre, d'être là toute la journée à bricoler, à essayer de trouver des petits boulots, des petites affaires, des petites choses, lui qui a serré les dents pour s'en sortir, faire des études. Il s'était rêvé avocat, sociologue, enseignant, que sais-je encore, et se retrouve à surnager tant bien que mal. Alors que d'autres s'enrichissent sans vergogne. »²

L'errance est symétrique de la recherche de moyens de subsistance, d'une stabilité apportée par un travail donnant à l'individu une satisfaction certaine, et sur le plan social, et dans le cadre privé. Une constance où l'argent apparaît en tant que pilier central, aboutissant à la concrétisation de l'émancipation. Car, outre la narration de la survie du personnage, ce passage relate également d'un ressentiment provoqué par le parallélisme entre l'échec de soi et la réussite des autres. Une réussite témoignée par le biais de la richesse. Une aisance matérielle dont la qualification « *sans vergogne* » par ceux qui sont justement dans l'impossibilité d'y accéder, dévoile la colère, seul exutoire offert à des êtres déçus, sans avenir.

En somme, l'errance est associée au sentiment d'insécurité suscité par un destin dont le futur prend racine dans un quotidien lui-même accroché aux vicissitudes d'une récurrence de petits boulots. Un enchaînement dont la durée indéfinie reste dès lors une invariante d'une réalité échappée.

Le thème de l'errance est aussi le fondement de l'histoire des personnages de *Nour, 1947* dans le cadre de circonstances singulières à une époque attestant des

¹ Ibidem, p.15.

² Ibidem, p.40.

profonds bouleversements d'un pays plongé alors dans les violences coloniales. Le livre qui retrace l'aventure ultime d'un tirailleur rebelle est la manifestation d'une vie créée autour d'un triptyque : l'expérience personnelle de la colonisation, la conscience et l'histoire collective s'y afférant, et le regard de l'autre et sur l'autre.

« Ambahy – [...] je reprends mes pas et les précipite sans fin sur toutes mes errances. [...] Je trébuche mon souffle sur des caillasses obstruant mes poumons [...] – Crache ! Crache ! -, trébuche mes pas sur la plage lourde encore d'obscurité. »¹

« C'est en une nuit comme celle-ci que je me suis perdu. Une nuit de l'autre côté. Une nuit sur la Grande Île. Une nuit qui aurait dû être celle de nos délivrances. Juin 1947. Les sagaies contre les fusils. La magie contre les balles. [...] Et nos fuites éperdues vers les forêts... »²

L'écriture - de mémoire du narrateur-héros - avance au gré des jours qui précèdent la mort de celui-ci, sept jours qui racontent comment le personnage se consacre à ce qui apparaît comme une prérogative essentielle : un questionnement sur l'histoire malgache, les origines nébuleuses d'un peuple duquel l'obsession de la recherche d'une réponse par les fouilles dans les légendes et les archives constituent le fil conducteur d'une errance sur l'île d'Ambahy, espace occupé par la trame romanesque. C'est dans cette perspective que le terme *errances* acquiert une acception, celle de l'attachement aux pas du héros dont le propos « *je reprends mes pas et les précipite sans fin sur toutes mes errances* »³ est un des leitmotifs ponctuant la narration et duquel la désinence au pluriel marque un destin formé par un exil géographique à la fois extérieur et intérieur.

D'abord extérieur parce que le héros est appelé à la participation, *pour* « *la Mère patrie* »⁴, « *d'une guerre qui ne lui appartient pas.* »⁵ Interne par la suite, à travers la fuite vers Ambahy où le tirailleur échoue en échappant aux balles des colons.

Cette corrélation avec la destinée collective conduit à percevoir chez le narrateur une figure allégorique de l'histoire malgache, une histoire « *errante* » de par des conjonctures qui omettent l'assurance d'un passé dépouillé des parasites le

¹ *Nour, 1947*, p.11.

² *Ibidem*, p.13.

³ *Ibidem*, p.11, 43, 63.

⁴ *Ibidem*, p.34.

⁵ *Ibidem*, p.209.

noyant dans l'incertitude et le besoin d'être recréé. Un passé que le protagoniste principal tente de d'exorciser à travers sa quête :

« Transcrire. Tout transcrire... Des murmures arrachés au vent. Des chuchotements qui se délivrent de sous la pierre. Et ces on-dit, ces héritages de l'ouïe quand des origines ne se délivrent qu'étouffement et résonance incertaine, quand des origines se confondent mythes et vérités, vie et désir d'existence...

Que fut notre histoire pour que nous ne la confiions qu'aux rumeurs des temps ? Que sera-t-elle ? Irrémédiablement déformée, interprétée au bon vouloir du présent... »¹

L'Histoire est rongée par la fictionnalisation qui lui ôte dès lors l'authenticité, la véracité lui étant généralement caractéristique. Etat dont le héros suggère une cause intentionnelle de la part de ceux qui l'ont édifiée, et où, de ce constat, l'oubli apparaît comme la volonté d'un peuple pour une modélisation de l'Histoire « *pour justifier ses réalités* »² sans doute, ce qui n'exclut pas (non plus) une réconciliation avec cette même réalité.

Quoi qu'il en soit, cette déformation du passé est perçue dans le roman dans une dimension négative qui donne son essence au récit : la véracité de l'Histoire, la vérité comme remède censé pallier un quotidien décadent, faute d'une meilleure connaissance du passé. D'où l'absence « des leçons du passé » à l'origine d'un présent qui « *boitille* »³, d'un avenir qui « *dépérit.* »⁴ En somme, une défiance commune qui s'apparente à celle du héros ; une écriture où l'errance, l'exil du personnage, est inhérent à la perception de l'Histoire. Ce qui confirme un besoin où la recherche de la mémoire transcende une existence erratique, menant à la rétrospection de soi. Cela à partir d'un parcours personnel éclairé, ou tenté d'expliquer, en définitive par une Histoire qui constitue une incarcération de l'entreprise individuelle.

Les écrivains, dans la présentation des personnages, dont l'existence est intimement liée au cadre sociohistorique, délivrent donc d'une part la conviction que l'évolution personnelle ne va pas sans l'assentiment de l'environnement diachronique et synchronique qui lui est assigné. D'autre part, et en conséquence, l'œuvre apparaît comme le réceptacle d'un désir, d'un souci de révéler une réalité, celle

¹ Ibidem, p.34.

² Ibidem, p.34.

³ Ibidem, p.26.

⁴ Ibidem.

vécue par l'auteur et celle d'une certaine injustice ou d'un délabrement touchant la base de l'échelle sociale.

Enfin, le terme *errances* se retrouve également dans le texte dans une dimension fantastique, entre l'hallucination et la réalité. *Rêves sous le linceul* dénote cette spécificité, dans le troisième volet de l'ouvrage, qui est l'*épilogue* d'un ensemble de nouvelles ayant pour thématique *Rwanda et dépendances* : la guerre, le génocide y sont traités de manière à ce que le lecteur perçoive une vision du monde où le sentiment d'humanité est nié au nom d'un idéal, d'une valeur soulignée par une barbarie décrite crûment, ou plutôt débarrassée de toute censure, comme un film ou n'est donnée à voir que l'action des personnages, telle l'image d'un bourreau face à sa victime :

« Des lourds pas de soldats guerroyants. Des clameurs de crevasses tombales [...]. Je te raconte l'histoire d'un génocide. La pluie charriait tout le sang qui coulait des cous coupés. Je brandissais des mains, sanglantes, arrachées. »¹

Car le texte - anticipant, en outre, l'existence d'un lecteur hypothétique percevant la violence qui lui est ainsi donnée comme un simple procédé censé capter l'attention, - conjoncture soulignée par la phrase « *ce type il en rajoute* »²-, veut rendre compte d'une réalité contemporaine qui est l'existence d'immigrants clandestins où la mer est « *une terre promise* »³, un voyage, où les individus « *dériv(ent) ainsi des jours entiers, déroutant (leurs) corps et (leurs) âmes sur des courants rapides [...], divagu(ant) (leurs) âmes sur des espoirs de rencontre, sur des envies de découverte.* »⁴

L'aspect fantastique du récit peut être dès lors interprété comme un moyen utilisé par l'auteur pour rendre, en quelque sorte, exclusive une réalité où sa récurrence la relèguerait au titre de fait divers, mais qui paradoxalement, justement révèle une situation où le concret délivre sa part d'irréel. Cela à travers la puissance des violences et de la souffrance ainsi dépeintes. Une réalité dont on occulte souvent les périples vécus au prix d'une vie, de par sa banalisation – d'où la scène du téléspectateur assis sur son canapé -, par simple omission.

¹ *Rêves sous le linceul*, p.126.

² *Ibidem*, p.128.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p.129.

Les auteurs ont alors une vision de l'homme qui dans l'univers romanesque est en disharmonie avec son environnement familial ; bref, une errance imposant une difficulté à asseoir une plénitude sociale et individuelle.

Absence d'émancipation sociale à cause d'une vie professionnelle instable : les protagonistes se trouvent dans une impasse dont leur place au sein de la hiérarchie interdit une évolution au-delà des limites fixées par la société. Limites à l'origine de la misère des protagonistes, marquée par une mise en exergue du thème de l'argent montré comme le catalyseur capable d'inverser le statut de ceux-ci. Ce qui aboutit à un mal-être dont l'expression est un sentiment de désillusion et de fatalité face à un ostracisme les vouant à se vautrer dans une situation d'asservissement. Le corpus laissant dès lors voir des personnages masculins effectivement montrés comme des individus où la velléité se mêle à la conviction de se trouver dans une communauté étouffant l'entreprise personnelle au profit d'un système prônant avant tout celle de la collectivité. Mais l'errance peut également être liée au contexte historique, à un questionnement sur l'histoire : la méconnaissance et/ou la mystification de l'Histoire des origines pose chez le héros la nécessité d'une quête identitaire et impose une existence sous-tendue par un quotidien dont le contexte de violence, à la suite de l'invasion et de l'intrusion de l'autre, est propice à une rétrospection du passé.

A l'amont et à l'aval de la vie erratique des personnages, un état d'isolement figure dans leur caractérisation. A l'amont, puisqu'il découle de l'appartenance généalogique des personnages et engendre leur place et leur fonction dans la société. A l'aval, puisque cette même situation est le renforcement d'une marginalisation du dénuement extrême des protagonistes. Bref, les héros sont dans une spirale que le récit dévoile par le biais d'un cheminement où l'antinomie est établie entre le sujet et son espace vital ; d'où une fragilité exprimée dans la recherche indéfinie d'une réponse adéquate à un dépassement d'un quotidien qui tire l'être humain vers sa propre dégénérescence. Cette recherche nous conduit au point suivant : l'homme perçu dans une lutte désespérée et vaine pour une liberté d'action synonyme d'une intégration favorable à sa plénitude.

2-3- L'homme, figure d'une lutte désespérée et perdue :

Précédemment, nous avons pu voir percevoir que les protagonistes sont implantés dans un monde antithétique à leurs aspirations : le souhait d'une existence éloignée de la précarité et de l'incertitude. Un besoin primaire de fuir ou de faire face à ce qui est par une lutte invoquée dans un état de survie, dans un acharnement en équation avec une force de se sortir d'un destin honni. Néanmoins, cette lutte, telle qu'elle est donnée par la narration, apparaît dans la clôture d'un texte manifestant l'échec de ses personnages.

L'Interférence, dont le cadre historique est celui de la déchéance de la monarchie, instaure des héros qui visent à une restitution de celle-ci. Rabearivelo, dans sa description d'un pan de l'histoire malgache, construit en effet des protagonistes dont la caractérisation est affiliée à une existence privilégiée marquée par un statut au sommet de l'échelle sociale. C'est dans cette optique que ceux-ci, prenant conscience d'une menace susceptible de dévier le cours de l'Histoire, de leur histoire, celle qui les ont vu naître et évoluer, et qu'ils entendent perpétuer, sont installés dans une conjoncture de bouleversement des repères. Or, la réaction est justement une tentative d'endiguement d'une *interférence* interprétée comme une flexion insidieuse vers la colonisation.

Le narrateur souligne cette intrusion par le truchement d'un personnage pluriel, *les Anciens*, mentionné dans la mise en relief d'une prise de conscience de l'imminence d'un changement sociétal profond, la colonisation :

« Les vieux Hova devinaient donc l'ambition secrète des Européens et le but inavoué du dénouement qu'ils semblaient prodiguer au peuple avec un désintéressement apparent. »¹, « Un désir dont il [...] appartient, à [...] tous de décevoir. »²

Ce passage est axé sur la vision des personnages quant à leur jugement sur l'objectif dissimulé de l'ennemi, introduisant la cause principale d'une croisade contre l'étranger et soulignant dans la même lignée les circonstances des prémisses coloniales par la présence de deux types d'antagonistes :

¹ *L'Interférence*, p.100.

² Ibidem.

- Les Anglais et les Français qui « *affichaient un air d'amitié [...], chacun de son côté [...] serv(ant) l'intérêt de sa nationalité et disputa(nt) les faveurs du trône envié.* »¹

- Les Malgaches dont le roman oriente l'anticolonialisme à travers l'expérience individuel d'un protagoniste fictionnel quoique l'auteur use de personnages réels pour en dévoiler une de ses manifestations, et en définir le cadre historique. A cet effet, l'évocation de la mort de Radama II, assassiné, dont le règne est associé à « *la liberté de conscience* » indique une assise réelle et particulière de la lutte contre l'invasion étrangère. Un roi qui fut à l'instigation d'une des plus grandes ouvertures du pays aux Européens, sur le plan tant commercial, religieuse que politique. Ce qui lui a valu des représailles des protectionnistes qui considèrent alors cette réforme comme l'amorce principale à la chute de l'autonomie du pays ; ce que l'Histoire n'infirmera pas. La mort du souverain est dès lors montrée comme une cristallisation d'une lutte dont le récit tiendra surtout à dévoiler l'aspect désespéré.

Toujours, dans le propos ci-dessus, l'allusion à « *un but inavoué* » présuppose une résistance mal préparée que l'on pourrait ajouter à une narration laissant entrevoir la fin des personnages. Notons également le rôle des « *Vieux Hova* » qui renvoient à une tranche précise de la population pour accentuer l'impression de conspiration laquelle définit le contexte de l'annexion française. Un renvoi qui, par conséquent, dénote l'exclusion du reste de la société ignorante des enjeux dont l'issue décide de la neutralisation de sa propre structure.

Andriantsitoha, l'un des protagonistes principaux de *L'Interférence*, a une destinée dont le commencement jusqu'à sa fin est le théâtre d'une résistance annoncée dans le témoignage des Autochtones et entreprise aux prix de leur vie. L'auteur, en introduisant ce personnage dans le récit, s'appuie sur le sentiment de fatalité que procure et délivre le statut de narrateur omniscient. Son entrée dans l'univers romanesque est donc ponctuée par une scène qui est celle de la main du père, entachée de sang, et posée sur la tête du fils. Un geste symbolique :

« Celui-ci avait reçu, sans que sans père en eut conscience, un fameux baptême : celui de la persécution. »²

¹ Ibidem, p.97.

² Ibidem, p.48.

Le récit du père retrace la conviction d'enrayer ce qui est perçu comme un crime de lèse-majesté, c'est-à-dire l'exécution de « *conjurés* » qui se sont détournés de la coutume religieuse, de la foi traditionnelle, par l'adoption de celle chrétienne et étrangère.

« Trente-quatre de vos enfants portent des vêtements dont la couleur n'est pas du goût de la Reine. Trente-quatre de vos enfants la poignent par derrière en invoquant le Dieu de ses ennemis et de ceux de cette terre, donc en appelant la malédiction sur le royaume de Ranavalona-qui-règne. »¹

Or, si le destin du père est montré comme celui d'un puissant du royaume dont le pouvoir permet l'initiative d'endiguer toute tentative de menace de la souveraineté du pays, celui du fils, se décline déjà non plus dans cette notion de protection, mais plutôt dans celle de résistance. Le rapport de forces est sensiblement inversé et, d'une génération à l'autre, le roman donne à voir des personnages, surtout masculins, qui, d'une part, sont l'expression de l'influence et de la puissance de l'institution dans laquelle ils se trouvent ; et qui, d'autre part, marque la cassure entre un passé glorieux et un avenir qui en est présenté en tant qu'antithèse. De ce constat, le personnage d'Andriantsitoha nous livre l'histoire d'un homme attaché à une existence conflictuelle, tiraillée par les défaites successives du pays qui trouvent leur matérialisation dans l'acceptation des « *offres d'une troupe d'insurgés qu'il avait déclinées à plusieurs reprises,* »² Remarquons le terme *insurgés*, employé pour l'appellation de ceux qui sont donc les nouveaux étrangers d'un nouveau système communautaire et duquel le reniement revient à une rébellion. C'est en ce sens, c'est-à-dire l'adhésion à un mouvement d'insurrection – *le Menalamba* -, ou de résistance selon le point de vue, qu'Andriantsitoha, dans une représentation de l'homme en tant que symbole de la lutte désespérée, affirme la volonté ultime des guerriers de se mesurer à un adversaire dont la puissance laisse entrevoir le dénouement. Le héros y est dévoilé dans la figure d'un martyr : une mort abrupte et violente au cours d'un affrontement où celui-ci tombe sous les balles des colons.

¹ Ibidem, p.41.

² Ibidem, p.117.

II-1-2-4- Symbole de déliquescence :

L'homme est immergé dans un univers de disharmonie entre le *moi* et son environnement. Dans cette impasse qu'aucun remède ne semblerait résoudre, les personnages se retrouvent dans un état de délabrement raconté, et sur le plan social, c'est-à-dire dans description d'un quotidien où la relation avec l'autre incrimine une survie vécue dans un espace abhorré, et dans sur le plan intime où la misère a également son topos dans un corps condamné à l'étiollement qui devient, par là même, un lieu de séquestration de l'individu. Séquestration dont la cessation, déterminée par l'anéantissement du corps, est la signification d'une plénitude accédée au-delà de la vie.

Bref, une existence définie dans l'espoir d'un au-delà estimé encenser la plénitude des personnages.

Sur le plan social, où les personnages sont aliénés par leur environnement, nous pouvons nous référer à la séquence de notre étude *la ville source de sentiments anxiogènes – la ville qui broie l'individu*, notamment dans les liens entre les héros de *Lalana* et Antananarivo, la capitale. Le lieu, miroir de la vie en société, soumis à la perception d'un sujet, divulgue ce malaise dont il est justement l'objet.

C'est dans cette perpétuation de l'espace comme terreau de la déliquescence des personnages masculins qu'apparaît le corps comme récurrence de leur délabrement.

Le corps, soumis à un cadre visant à son étiollement, est d'abord le réceptacle d'une vie ou plutôt d'une survie dont les séquelles laissent des empreintes indélébiles et où les nouvelles blessures occasionnent un mal toujours croissant. Blessures qui amènent à la dissolution du sujet.

Une mort qui, par conséquent, résulte des sursauts de révolte du corps d'un individu sur le chemin de l'extrême. La colère impuissante des personnages amène à user du corps, en définitive la seule chose dont ils puissent maîtriser jusqu'à un certain point, comme nous l'observons ci-après : tel un bouclier dont le rôle est d'être l'enclume des rapports de forces entre l'environnement et la volonté irrémédiablement opposés. Point de rencontre d'une réalité exécrée et d'un idéal de vie, celui-ci devient à la fois le topos qui permet d'entrevoir l'expérience de l'interdit et d'en supporter les retombées.

C'est dans cette optique que *Làlana* dévoile l'individualité d'un personnage, Rivo, étudiant dont le destin bascule subitement, de la recherche d'évasion à la préparation d'une mort prématurée. Un protagoniste qui tient lieu de mise en relief d'un espace commun des deux faces antinomiques du sujet : celle de la jeunesse et celle du déclin. Un espace commun qui paradoxalement traduit aussi une scission du temps, l'avant et l'après :

« *'Beau mec, belle gueule,'* appelait-on Rivo... C'est vrai qu'il fut beau, Rivo ; il y a longtemps de cela, il y a quelques mois. Mais maintenant, Rivo se vide de toutes ses entrailles. Rivo se décharne, pue, Rivo devient insupportable. Rivo est la mort. »¹

On observe dans le commentaire la focalisation du protagoniste principal, Naivo, orientant le récit sur une existence fracturée, qui au niveau de la narration est soulignée par les valeurs temporelles : l'imparfait et le passé simple relatant une époque plus ou moins épanouie, en tout cas marquée par la notion de beauté ; et le présent qui est la scène d'une vie réduite à celui de mort-vivant. En outre, la conjonction *mais* induit une coupure entre ces deux phases de l'existence du personnage.

Au niveau de l'intrigue, cette déliquescence corporelle est révélée par la maladie à partir de laquelle se nouent tous les événements du récit : la misère en est le décor, le voyage permet le déplacement tout au long du roman, lequel est entrepris à la suite du souhait du mourant. Une histoire où les personnages sont enfermés dans un univers signant leur création et leur destruction.

La maladie est la concrétisation d'une manière de vivre en marge des principes sociaux d'une communauté dont le refus d'intégration pousse les protagonistes au jeu de la roulette russe, « *s'y adaptant par tous les moyens surtout ceux les moins tolérés par la morale.* »²

Le propos suivant offre ainsi un aspect de ce retranchement des personnages qui rançonnent leur existence pour de meilleurs augures :

« Rivo, lui, s'était spécialisé dans les touristes. Les femmes d'abord, puis un jour il avait découvert les hommes³ [...]. Rivo a essayé, s'est voulu danseur, comédien, a hanté les boîtes et se retrouve à l'hôpital. Il faudrait faire peut-être autre chose, comme Haja, accepter l'offre de Randria qui leur a proposé des armes pour aller là-bas dans le Sud, [...] le marché aux zébus, [...] les villages

¹ *Lalana*, p.9.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 12.

isolés [...], les risques sont minimes, les gendarmes ne sont guère armés [...]. Il faut s'en sortir, mec, il faut tout au moins chercher une porte de sortie [...]

Un jeune homme court, court, court, il est haletant, il est oppressé. A envie de hurler, de crier, de tout casser, de voler, de tuer... »¹

L'extrait, divisé en trois sections, raconte dans un premier temps comment Rivo à travers la prostitution, derrière la façade d'une vie qui se voulait artiste, succombe à la maladie. Ensuite, le récit est axé sur la pensée de Naivo, obnubilé par un univers « *bouché* »², et dont le ressenti est souligné par un esprit de préservation acculé à l'acte désespéré de celui d'antisocial, de hors-la-loi. Un statut vulgarisé, ou en vue de l'être par une exemplification à travers la présence de noms propres, mais également par la conclusion sentencieuse de Naivo, légitimée par la précarité des protagonistes. Enfin, le lecteur, par un basculement de la pensée à l'action du héros, puis à nouveau vers l'état d'âme, est face à un individu dont le récit présente le mal-être par le biais du physique, du spirituel et de l'émotionnel. Une chute que fait ressortir la configuration de l'espace du texte par un blanc sous-tendant une existence quelconque, vide, appuyée par la désignation à caractère indéfini et impersonnel du héros par le narrateur ; ce qui indique une attribution de cette existence comme celle d'une destinée plurielle, là où la maladie, en l'occurrence le Sida, rend compte du mal du paria. Un mal infranchissable dont le héros laisse voir les différentes étapes menant jusqu'à la mort. Une mort lente et lancinante qui touche non seulement le sujet mais aussi les proches, ceux qui se reconnaissent dans cette marginalisation dont le Sida est la cristallisation.

Une cristallisation décrite dans l'affaissement et l'émiettement de l'être : éprouvée par chaque particule qui le constitue, dans les actes infimes et intimes du quotidien, devenus désormais impossibles.

« Celui-ci était décharné, comme desséché, déjà squelettique [...] les bras pendaient lamentablement, mais le plus dur à supporter c'étaient les poches de peau qui autrefois furent les fesses de Rivo qui vacillait, les gestes lents, envahi par un tremblement qui le submergeait complètement. Ses jambes qui n'étaient plus que des tiges filiformes ne le soutenaient presque plus, et de sa poitrine, on ne voyait plus que les côtes saillant au-dessus d'un ventre creux qui se plissait autour du nombril informe. »³

¹ Ibidem, p.15.

² Ibidem.

³ Ibidem, p.59.

« [...] Il avait commencé à avoir la chiasse, une chiasse régulière, qui se répandait d'elle-même, là, dans les toilettes, par terre, sur les matelas, partout. Il n'avait même plus à se lever, prostré, baignant dans ses excréments, faisant sous lui, les muscles déliquescents... »¹

Bref, le texte offre une description de la dégénérescence où la maladie a pris à contrepoids l'individu, et où le corps, intime espace vital, enveloppe assignée à une liberté de penser et d'agir certaine de la personne, se voit destitué de cette fonction de la souveraineté et de l'autonomie individuelle.

Ces deux extraits signalent la métamorphose évolutive du protagoniste qui de « *beau mec, belle gueule* » tombe inexorablement dans la désolation, délivrant une vision d' « *horreur* » ressenti par Naivo, l'éternel ami, témoin d'une vie vécue dans la valorisation de l'apparence d'une jeunesse définie par la force et l'esthétique, et qui brutalement s'arrête nette pour laisser découvrir une existence larvée, dévorée par le Sida. Terrible maladie qui, hormis la dimension sociale qu'elle implique, c'est-à-dire, l'isolement, la peur et le mépris, plonge le protagoniste dans la conscience de sa propre fin. Des transformations s'ajoutent à une incapacité grandissante dont le paroxysme se précise dans l'immobilité d'un corps devenu une prison, à la charge d'un tiers, inutile, encombrant au regard de l'autre et de soi.

Cette dégradation est d'autant plus frappante étant donné l'identité initiale du protagoniste. Le texte laisse d'abord percevoir en effet l'image de la jeunesse, sans doute désœuvrée et désargentée, mais jeunesse tout de même. Or, la jeunesse, avant tout emblème d'avenir, de vigueur et de beauté, est dans ce contexte mise à nue, montrée telle qu'elle est, à la source de sa propre destruction puisqu'elle a permis à la maladie d'être un bourreau, celui qui procède à une vieillesse prématurée et soudaine du personnage.

L'homme comme protagoniste des ouvrages de notre corpus est le moyen par lequel l'auteur introduit la notion de décadence dans sa vision d'une société caractéristique de l'embrigadement de l'émancipation personnelle. A moins que celui-ci ne soit la représentation de l'individu complu dans une situation où les vicissitudes de l'existence engagent à la fatalité et sont le prétexte d'une personnalité velléitaire, résolument plongé dans le cadre vicieux d'une soumission à l'environnement ambiant.

¹ Ibidem, p.10.

Cette décadence surgit dès lors sur le plan social pour s'acheminer sur le plan intime et donne à voir une existence dépouillée de sens; dans la décomposition de l'être dans sa substance et sa conscience d'une mort gangréneuse que le narrateur évoque à travers les différentes étapes d'une maladie : le Sida qui marque le faite de la désillusion et de la résignation par une écriture qui se veut révélateur de l'extrême.

En conclusion, les romans relatent une vision des protagonistes masculins tournée sur une victimisation de la personne face à une structure sociale déterminée. Les circonstances de cette victimisation peuvent être issues de l'histoire malgache : la déchéance de la monarchie, la lutte anticoloniale, mais également d'une critique de la société contemporaine. Ce qui les induit à une mode de vie où l'exil est quotidien et se traduit, soit par la non acceptation et la révolte aux référents imposés, soit par un sentiment d'impuissance à l'amont de la conviction d'une incapacité à dévier l'ordre des choses.

Partant de ce constat, l'homme, inéluctablement affecté au rôle de paria, est campé dans une trame où son rapport avec l'autre se résume de toute façon en un combat perdu, édificateur d'une individualité de frustration.

Chapitre 2. Progression des protagonistes

L'existence des protagonistes au sein du récit comporte trois phases distinctes, l'enfance, laquelle est souvent mise en opposition au parcours proprement dit des personnages, et une fin généralement soudaine et violente.

Dans ce qui va suivre, notre analyse se porte donc sur ces diverses étapes par ailleurs évoquées de manière plus ou moins succincte dans les chapitres précédents de par le rôle respectif de l'homme et de la femme dans les trames du corpus.

1- Une enfance heureuse

L'enfance est évoquée dans trois ouvrages. *L'Interférence*, *L'aube rouge*, *Elle au printemps* ; elle est marquée par une insouciance et une paix qui échappent aux héros dans leur vie d'adulte, d'où cette nostalgie d'une époque chérie. Un sentiment d'autant plus accru que ceux-ci sont face à une grande précarité laquelle les immerge dans la quête d'une paix relative qui demeure, dans le reste du récit, une aspiration utopique.

Chez Rabearivelo, l'enfance est évidemment reliée au contexte de la chute monarchique, annonciatrice du renversement de l'ensemble systémique sociétal. Néanmoins, les héros perçus sous cet angle livrent un cadre où, malgré la conscience d'un bouleversement historique imminent, leur environnement familial est paisible, et de fait forme un havre de paix, préservé des remous sociopolitiques.

Le personnage masculin principal de *L'Interférence*, Andriantsitoha adolescent, laisse voir une vie faite d'occupations habituelles : Les travaux des champs sur la Terre-des-Ancêtres. Le héros y coule des moments qui occultent le nouveau destin que s'apprête à franchir le pays. C'est également pour l'auteur l'occasion d'une peinture bucolique d'un paysage, d'un mode de vie où « *l'ardeur que chacun apportait à la tâche avait fait perdre la notion du temps et oublier la marche du jour.* »¹

Andriantsitoha, héritant à la mort de son père de tous ses biens, terres et esclaves, est à la tête d'un univers dont il est l'unique souverain. Le jeune homme

¹ *L'Interférence*, p.57.

consacre ces journées à l'intendance du patrimoine. Ainsi, la lecture se laisse bercer par une peinture poétique d'un espace où la nature offre la simplicité d'une vie que rien ne semble troubler.

« [...] Le parfum de cette rose anadyomène est dispersée par les brises les plus lointaines et exorcise la terre des maléfices du ciel. Galants et snobs, les coqs ont été les premiers à s'en parer, et, époux ayant toujours la flamme des amants, ils flirtent avec leurs harems luxueux.

La vache lèche son veau, mais, parfois, à coups de pied redoublés, l'écarte de son pis pour recevoir et fuir à la fois les caresses indues du taureau qui, pour se consoler ou pour mieux surprendre la femelle rétive, feint de choisir parmi un tas de manioc cru et des touffes d'herbes. La brebis, elle, tout en humectant sa gale de salive, prend plaisir à forniquer interminablement avec son mouton squelettique et, de temps en temps bêle.¹[...] Andriantsitoha, un solide gaillard de dix-sept ans, va à une petite source qui se complaît encore à redire les confidences de la nuit. »²

Cet extrait qui entame la deuxième partie du récit, *Lumière natale*, souligne l'intégration du héros, en tant que personnage actif, dans le récit. Une entrée en scène dans laquelle la narration, par un éclairage de l'univers naturel, préfigure une existence en harmonie avec le jeune homme.

Cette description de l'espace, et ce qui lui est constitutif, met en relief la présentation d'un monde animal orienté sur la reproduction, une vision tournée vers l'évolution et la pérennité de l'espèce animale ; sans doute suggestive d'une vie dénuée de toute restriction apparente, en tous cas de celle dictée par la société, et prônant uniquement une liberté innée, concourant à une plénitude certaine où chaque élément a sa place et participe à la valorisation du milieu ainsi déterminé.

Une description à rapprocher également aux expériences amoureuses qui jalonnent alors l'existence de l'adolescent ; Elles s'apparentent autant à l'apprentissage des plaisirs sexuels qu'à un symbole initiatique de la vie adulte puisqu'elles ponctuent le départ du jeune homme de la campagne, son entrée dans la société et son accès au statut de mari et père de famille. Une parenthèse dans une existence vite submergée par une réalité éloignée d'une manière de vivre en symbiose avec la nature, mais surtout dispensée des règles sociales qui, en outre, la rattraperont bientôt. Le narrateur oppose en effet la vie à la campagne à celle d'une communauté façonnée par la préservation d'une morale et d'une tradition à la conception de son identité. Le propos suivant, lequel relate d'un point de vue et

¹ Ibidem, p.55.

² Ibidem, p.56.

d'une décision collective à l'égard de l'avenir du protagoniste, fixe ainsi un avenir tout tracé. Ce commentaire survient à la suite justement de cette vie dite dissolue :

« Maintenant, son fils (de Rainandriantsitoha) avait dix-neuf ans, et n'avait encore participé à aucun mouvement politique. Ses parents (ses proches) s'en inquiétaient fort et se demandaient si la chaîne allait se rompre, si le nom allait s'éteindre.

Survint l'incident scandaleux rapporté par les fidèles esclaves. [...] L'on étudia sur le champ les moyens de mettre fin à cette honte.

-Le plus efficace serait de marier Andriantsitoha et de l'intéresser à la ville [...]. On discuta rapidement sur la famille et la beauté des fiancées proposées. On s'arrêta sur une nommée Ravololona. »¹

Le héros est d'abord perçu en tant que représentatif de l'emblème familial, et se voit alors attribuer un rôle, le devoir d'assurer cette représentation. D'où le respect de certaines valeurs, ainsi que la prise en charge de responsabilités qui incombent à celui qui est désigné par les siens pour la perpétuation du clan. Une perpétuation dont on note la prépondérance à travers ce passage. Car, notons que si le récit met en avant la nécessité de l'accession à la vie sociale, en rapport avec la fin de l'enfance (l'âge), il en évoque surtout le caractère urgent. Une urgence trahissant l'importance, la gravité de « l'incident scandaleux » - énoncée par le biais des termes *maintenant, sur le champ, rapidement* – exprimant la manœuvre entreprise pour l'exécution des attentes sus-citées.

Bref, le protagoniste principal passe une adolescence retirée à la campagne ; ce qui contribue au paysage agreste cette relative liberté dont lui seul s'est fixé les limites de par l'isolement conféré à ce cadre spécifique. Un éloignement propice aux premiers ébats amoureux, à l'ivresse des premiers plaisirs que le personnage goûtera aux dépens des tâches habituelles, c'est-à-dire en versant pour ainsi dire dans l'assouvissement de ses désirs, jusqu'à entretenir une relation de dépendance :

« Les travaux traînaient. Depuis sa liaison, le jeune maître ne s'en occupait plus, et moins encore ses esclaves qui, voyant qu'on les relâchait, en profitaient pour paresser et se raconter les menus faits des amants passionnés. Ceux-ci avaient trouvé les nuits insuffisantes, et se donnaient aussi les jours [...].

¹ Ibidem, p.71.

Andriantsitoha, tout à l'aveuglement de son premier amour, s'en moquait. Il s'abandonnait à son vice comme les petits papillons du soir cèdent un à un à la tentation mortelle de la flamme. [...] Il se laissait pomper le sang, la moelle, et toute la force de sa jeunesse. »¹

Le ton du texte laisse percevoir un narrateur critique envers son personnage dont « *l'aveuglement* » de son « *vice* » a détérioré la vie tranquille et sans remous du groupe, ou plutôt la structuration d'un système établi. Ceci entraîne un renversement plus ou moins explicite de la hiérarchie par le truchement d'une emprise indirecte d'un tiers sur celui détenteur du pouvoir sur l'ensemble de sa cour.

Pour mieux éclairer le contexte, revenons au prélude de la passion du héros. Celui-ci surprend deux esclaves dans leurs ébats. Ignorant ce qui se passe, il se confie à l'un de ses hommes lequel le lui explique. D'où le souhait d'en apprendre davantage et la décision de prendre une amante. L'esclave Zanamanga, forte de cette préférence de son maître, en usa dès lors pour l'influencer. Ce qui sera à l'origine des suspicions et des jalousies au sein de la petite collectivité ; « *la considération du maître diminuait. L'esclave, elle, s'imposait.* »²

Néanmoins, au-delà de la réprobation, le récit relate une existence empreinte du plaisir. Il met le héros dans un univers voué à ses aspirations, proche d'une vie primaire dans le sens où il est implanté dans un environnement naturel associé à celui des animaux et que l'auteur livre par une mise en parallèle de la sexualité animale et la découverte de celle-ci par le protagoniste.

Cet environnement est exploité par le personnage d'Andriantsitoha, au détriment de la considération de ses proches comme de ceux qui sont sous ses ordres. Cela est soutenu par le processus de narration de cet épisode – Chapitre II et III de la deuxième partie – qui éclipse les autres personnages, surtout symboliques de l'appartenance sociale du héros, en arrière-plan.

L'occultation de cette partie de l'identité est pour l'auteur un procédé visant à montrer l'aspect particulier d'une séquence d'un destin dont la trame s'attachera par la suite à en délivrer l'antithèse. Une adolescence décrite dans l'innocence et la simplicité de l'individu encore libre des tracasseries inhérents à la vie adulte.

Autre figure de l'enfance, le personnage de Baholy symbolise aussi la légèreté. Évoqué dans une partie antérieure comme l'incarnation de la domination de l'individu sur son environnement familial, ce personnage est d'autant plus significatif

¹ Ibidem, p.65.

² Ibidem, p.65.

de la représentation d'une récurrence de l'enfant-roi ; le narrateur s'en sert pour délivrer l'influence d'une famille s'étalant sur trois générations. L'enfance de l'héroïne est soulignée pour exposer une apogée vite rattrapée par les conjonctures sociopolitiques que nous connaissons. Une réalité, en outre, perçue dans l'attribution du titre de la partie se rapportant à cet épisode de l'intrigue : une *intrusion lumineuse* qui rend compte de l'avancée inéluctable des futurs colons dans la capitale et qui signe déjà quelques changements culturels faits au détriment de la tradition, tels que l'introduction de l'alphabet latin dont la comparaison avec le Sikidy¹ est une dénonciation de la déperdition de la seconde. Ou encore l'entrée de la religion chrétienne dont l'antinomie entretenue d'avec « *la religion naturelle* »² relèguera cette dernière à l'abjuration.

Des bouleversements qui apparaissent dans le contexte de l'enfance laquelle définit une génération future vivant dans un univers coupé du passé récent et bientôt révolu. Les personnages sont alors le terreau de l'altération de la société formant le canal dans lequel s'infiltré la civilisation de l'autre.

La première occurrence se traduit dans le récit par une scène où les enfants, à l'occasion d'une fête chez la famille de Baholy, pour passer le temps, « *se rappelant ce qu'ils faisaient à l'école, s'assirent en un coin et tracèrent sur le sol les lignes-qui-parlent.* »³ Il est intéressant de noter que cette scène réunit deux faits culturels distincts : la cérémonie de la première coupe des cheveux, rite ancestral dans laquelle s'est immiscée, sous un aspect anodin, l'expression d'une culture étrangère, par le mimétisme d'une de ses reproductions et la désignation de sa vulgarisation, l'école. Un parallèle qui permet à l'auteur, et d'asseoir la conviction d'une *intrusion lumineuse* traduisant l'utopie de l'unification harmonieuse de deux civilisations ; et de raconter les débuts d'une domination de plus en plus grandissante d'une culture de l'ailleurs sur celle maternelle.

De même, la seconde occurrence laisse percevoir cette incursion plus ou moins perceptible dans la vie quotidienne, amenant au renversement de l'identité de la société. Le baptême de Baholy en est un exemple frappant qui du point de vue des protagonistes reste une entrée insidieuse de *l'autre* dans l'espace intime de celle désignée par le narrateur comme l'une « *des familles farouchement conservatrices*

¹ Art divinatoire dont les principes sont empruntés à la géomancie arabe.

² *L'Interférence*, p.122.

³ *Ibidem*, p.105.

des traditions. »¹ Les circonstances de ce baptême peuvent être comprises comme métaphoriques de la décadence du pouvoir monarchique :

« [...] Alors seule au chevet de la malade, lui soutenant la tête et arrangeant son drap, la fille des pères put lui murmurer des exhortations chrétiennes. Baholy n'avait pas la force de parler. Elle faisait rouler des yeux presque éteints et jetait faiblement ses bras à droite, à gauche. Mavo saisit un bol de tisane refroidie et, après avoir regardé rapidement autour d'elles, versa un peu de son contenu sur la tête de Baholy.

Les parents reviennent avec une carafe d'argile remplis d'eau. Elle sursauta, mais au bout de ses lèvres perdaient et coulaient à la fois, on eût dit, ces mots.

- ... et du Saint-Esprit.

- Ah ! C'est Mavo qui avait raison ! dit Andriantsitoha. Il était plus expédient, en effet de se servir de ce breuvage refroidi. Mavo respira. On se méprenait sur ce qu'elle venait de faire et qu'elle considérait comme le plus grand service à rendre à la malade. »²

Dans ce passage, trois types d'actions se présentent : la petite Baholy qui apparaît en étant une sorte d'enjeu, entre les parents figures de la tradition et Mavo, l'amie dévouée et *filles des Pères* dont la famille a adhéré à la nouvelle religion. Le baptême se passe de manière subreptice, donne à percevoir des parents ignorants de ce qui est réellement en train de se produire, sous leur yeux, sur ce qu'ils ont de plus cher, appuyant la thèse d'un narrateur persuadé qu'une frange majoritaire du peuple était alors détachée des soubassements politiques qui bientôt dévieront leur destinée, et, par conséquent, réprobateur de la politique menée par les hautes strates de la société. Le personnage de Mavo, de par l'innocence qui lui est attachée, accroît cette impression de méconnaissance généralisée. Le récit démontre un geste armé d'une bonne intention qui est celui d'un « *geste d'amitié* »³, dénuée de toute arrière-pensée sinon de la satisfaction de faire « *cette aumône.* »⁴

En tout cas, le cadre de l'enfance se prête au sentiment de naïveté d'un peuple-enfant, comme l'appelle le narrateur, mal préparé à une lutte contre la colonisation. Toujours dans ce sens, la maladie synonyme d'un état d'affaiblissement chez l'héroïne, est un procédé pour montrer cette réaction tardive à faire face contre l'invasion étrangère. D'où une impuissance dévoilée par le truchement des

¹ Ibidem, p.103.

² Ibidem, p.126.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

personnages historiques, quant à repousser les forces coloniales, non seulement dans *L'Interférence*, mais aussi dans *L'aube rouge*, l'autre roman de Rabearivelo.

Néanmoins, en dépit d'une enfance qui abrite le topos d'une étape charnière à la destinée collective, annonçant les premiers signes d'un renversement de référents, celle-ci demeure l'univers particulier d'une manière de vivre relativement heureuse. Pour Baholy, comme nous l'avons pu constater antérieurement, cette phase est la manifestation de l'opulence et du pouvoir procurés par le privilège de la reconnaissance sociale. Véritable enfant-roi, la petite Baholy jouit d'une attention spécifique dont le summum est la provocation de préjudices à ceux qui tombent sous son emprise, notamment ses esclaves, « [...] *comme ces brebis retenues par une seule et même corde qu'on voit au début d'un jour de marché.* »¹ La narration, qui caractérise cette situation, en peignant des personnages dépourvus de leur statut d'être humain, marque le portrait d'une héroïne centre de prévenances et de zèle, laquelle en use au prix de leur déchéance. Détentrices d'un pouvoir dont elle n'en mesure pas les incidences - à juste titre étant donné sa jeunesse - le récit donne l'image d'un individu dont l'existence se déroule dans l'assouvissement de ses désirs d'enfant. Des désirs d'enfants (Baholy et ses amies) qui se résument en des caprices que des parents, soucieux d'apporter le meilleur à leur progéniture, en arrivent à édifier un environnement dévoué à des volontés « *conscientes de leur impunité.* »²

La jeunesse dorée ici encore est définie dans la mise en exergue d'une civilisation déclinante par le truchement d'une destitution du haut de la hiérarchie sociale. D'où un destin caractéristique d'une bipolarité construite en fonction des aléas de l'histoire collective ; ce qui détermine une identité fortement ancrée dans la restitution du passé, naturellement chéri de par les prérogatives dont il fut le réceptacle.

Si *L'Interférence* présente des personnages pour qui l'existence, de la naissance à la mort, est intégrée dans l'intrigue, mettant ainsi en relief la promiscuité entre parcours individuel et Histoire, *L'Aube rouge* quant à lui se sert du personnage de la jeune Rangala, adolescente du livre, à une fin fictionnelle puisqu'elle est le seul protagoniste principal du roman tiré de l'imagination créatrice de l'auteur. L'héroïne est l'occasion d'une attribution à l'un des protagonistes, Dig (Wighlouby) d'une romance platonique entre un vieil européen et une jeune fille autochtone, un cliché

¹ Ibidem, p.112.

² Ibidem, p.118.

des constructions romanesques propre aux ouvrages antérieurs et contemporains à l'écrivain. Une influence ajoutant ainsi une part d'exotisme à un récit qui reste avant tout historique. Cette digression dans *L'Aube rouge* ne conserve pas moins un cachet d'authenticité dans la mesure où elle est le théâtre de rituels propres à la vie quotidienne malgache. C'est d'ailleurs dans cette perspective que la thématique de l'enfance paisible apparaît en établissant un univers éloigné des remous politiques qui secouent le pays. Le rite de la circoncision, qui relate la présence la plus importante de l'héroïne dans le texte, donne dès lors une note festive à une existence dont la suite restera inconnue.

Si l'enfance constitue chez Rabearivelo la période concrète d'une vie, c'est-à-dire exposée de manière à ce que le temps du récit concorde avec le présent des personnages, il en est autrement chez Rakotoson.

Le jaillissement de l'enfance se passe en effet par la conscience de l'héroïne d'*Elle au printemps*, en termes d'analepses entres autres. La grand-mère y joue un rôle prépondérant dans le sens où elle canalise les pensées du protagoniste de par la place qu'elle occupe dans la vie de Sahondra. L'omniprésence de cette grand-mère qui a bercé l'enfance de celle-ci perdure de fait dans l'expérience de l'exil qui débute le roman et jalonne la manière d'être et de faire d'une jeune fille déracinée de sa culture personnelle, confrontée au grand inconnu, source de sentiments anxiogènes. D'abord par le biais de paroles rapportées, employées habituellement par la grand-mère, se fixant ainsi dans l'esprit de l'héroïne pour ressortir lors de situations qui laissent voir un semblant de désillusion et la tentation du retour. Les deux exemples suivants témoignent de cela. Le premier rapporte la démarche du personnage pour une inscription à l'université, gage d'un statut, « *un avenir, une raison d'être là...* »¹, dénotant la peur de la dérive :

« *Tafita vao ho rendrika ramatoa ? Alors comme ça, mademoiselle, on attend d'être sortie de l'auberge pour échouer ?* »²

Contrairement au deuxième qui traduit la lassitude du protagoniste, laquelle est verbalisée par celle de l'aïeule :

« *Ray olona, ray vahoaka, tsontsa anie aho, latsa anie aho, resy anie aho...* chantonnait la grand-mère quand elle se sentait fatiguée : « *Ecoutez, écoutez-tous, je me sens si triste, je me sens si humiliée, je suis une vaincue..* »¹

¹ *Elle, au printemps*, p.63.

² *Ibidem.*

La désillusion procure la lassitude devant une terre d'accueil incapable de répondre au rêve d'évasion, où tout lui serait favorable ; or, « *il fallait qu'elle se débrouille seule, elle ne savait que faire où aller [...] et puis vogue la galère...* »²

La référence à la grand-mère est une façon de se rattacher à quelque chose de familier, accentuée par la langue maternelle dans laquelle s'effectue la pensée du personnage. Notons, en outre, que l'héroïne est partie en exil sans la bénédiction de l'aïeule, ce qui laisse entendre une expérience qui ne s'annonce pas de bon augure. Cette intimité renvoie à la notion de nostalgie d'une époque marquante de l'existence de Sahondra qui la revit, par conséquent, dans la rétrospection, sous forme d'analepses.

Le moment du départ pour la France, point de rupture entre le passé et le présent est sans doute le passage le plus révélateur de l'enfance de Sahondra. Il met en effet en scène le rituel de la séparation entre les deux personnages : la bénédiction qui accompagne la petite fille à la fin des vacances scolaires et les fruits glissés dans les poches selon la saison. C'est dans cette même lignée, celle du voyage, que le protagoniste, faute de revoir celle qui berçait son enfance, se souvient d'une chanson souvent fredonnée :

*« Tsofiko rano ianao Ramatoa
Fa raha midona ny oran'Ankaratra
Ka vaky tsipelana ny eny Anjafy
Tadidio fa ny tanin'i Dada sy i Neny tsy fihinana voamanadino.*

« Va ma fille, je te bénis, mais si un jour tu entends gronder l'orage du côté de l'Ankaratra, et que les arbres bourgeonnent dans ton souvenir du côté de l'Anjafy, sache que sur la terre de ton père et de ta mère, nous n'avons pas coutume de manger des fruits de l'oubli. »³

La figure de la grand-mère surgit dans le cadre de moments difficiles en étant surtout celle du recours, le refuge désormais interne de celle qui s'est éloignée du pays natal et de ce qui s'y rattache.

Bref, le roman montre l'importance de l'enfance dans la nostalgie d'une période, personnifiée par un parent symbole à la fois de sagesse, de par l'appel qu'en fait constamment l'héroïne, et de tendresse de par les liens entretenus. Ici l'enfance

¹ Ibidem, p.65.

² Ibidem, p.64.

³ Ibidem, p.17.

soulignée de façon rétrospective permet de jouer, pour le narrateur, sur la temporalité par la mise en perspective des événements du récit. Elle propose au personnage un aller-retour entre deux topos opposés.

Si les auteurs offrent à leurs protagonistes une enfance tournée vers l'insouciance des jours paisibles, cette période reste à part dans la destinée qui leur est réservée. Car le commencement de cette destinée se passe d'abord dans un monde qui au fil du roman tend à disparaître, soit dans un contexte socio-historique spécifique, soit parce qu'il est dicté par des prérogatives plus individualisées. Ensuite, en corollaire de cela, le récit se penche vers un aspect plus sombre qui est la destitution des héros de l'environnement premier et qui souvent définit un univers idéalisé dont le héros s'est fait la quête. Enfin, au niveau de l'écriture, l'enfance qui sert à une mise en abyme des héros est avant tout exposée pour dévoiler la dégradation d'une société donnée ; la société malgache dont le bouleversement des repères ou la précarité matérielle ont plongé l'individu dans l'embrigadement de son propre espace vital. C'est ainsi que dans l'étude suivante, nous verrons comment les protagonistes sont présentés de façon à ce que les romans livrent effectivement une existence âpre. Une dichotomie entre un passé récent et glorifié et un présent significatif d'une dégradation parfois soudaine, dont la manifestation est une histoire résolument orientée vers la perte du sujet.

2- Une existence échappée, larvée

L'exil, thème du corpus, suppose d'emblée la transposition d'au moins deux types de systèmes culturels, engageant une lutte qui est celle de survivre face à une conjoncture touchant à la (ré)identification des héros. Or, ceux-ci, campés dans un univers irrémédiablement hostile, sont empreints du sceau de la fatalité. Les chapitres précédents consacrés à l'analyse des ouvrages ont plus ou moins indiqué la perspective donnée aux personnages à travers leur représentation de la société ou encore le symbole qu'ils véhiculent.

L'étude suivante est donc plus axée sur des personnages dont tout le destin, une grande partie, est englobé dans l'univers du roman. Ainsi les héros de *L'Interférence* définissent par excellence ce cas puisque le lecteur assiste à leur

naissance tout comme à leur mort, ce qui inclut évidemment une vie révélée au fil de l'intrigue.

Si chez Raharimanana la mort de personnage de *Nour, 1947* clôt le récit, il n'en reste pas moins que sa vie n'est relatée que dans les sept derniers jours suivant cette mort, l'ouvrage se destinant surtout à révéler l'état psychologique d'un personnage obnubilé par la perte des siens et par les questions relatives à l'histoire collective. Quant aux autres livres de l'auteur, des recueils de nouvelles, le genre même n'invite pas à l'analyse d'un protagoniste spécifique, du point de vue de la destinée : les textes, centrés sur une récurrence thématique, occultent les personnages dans le sens où ils n'apparaissent que de manière furtive, le temps de l'histoire, caractéristique d'une brièveté. Un laconisme qui met en relief l'événement et les faits souvent aux dépens du portrait de l'individu.

Les personnages principaux de Rakotoson sont les acteurs d'une trame focalisée sur un fait central pour une interrogation sur les relations sociales : une vision de l'intérieur sur la collectivité que l'auteur assume par le truchement de son héros. *Elle, au printemps* et *le bain des reliques* rendent compte de cela en investissant Sahondra et Ranja d'une mission, l'exécution (ou non) d'un ensemble d'actions qui ambitionnent à la concrétisation d'une raison de vivre : l'expatriation pour la première, la réalisation d'un reportage pour le second. Toutefois, le troisième ouvrage, *Làlana*, bien qu'il relate l'existence de survie des personnages principaux, Rivo et Naivo, souligne surtout comment ceux-ci, avec, en filigrane, la marginalisation sociale, gèrent une situation, celle de l'acceptation de la mort ; une mort lente et attendue dans le délitement du corps. L'histoire raconte essentiellement cette dernière étape de la vie de Rivo la ponctuant d'une description d'une société malgache miséreuse. Le voyage des deux jeunes gens, de la capitale vers la mer, occupe la quasi-totalité d'une narration qui énonce la souffrance d'un homme, excentrée sur celle de tout un peuple. Un trajet dont la durée, sur le plan temporel d'une vie humaine, est dans l'ordre de la brièveté, quelques jours ; s'il permet d'entrapercevoir un pan de l'existence d'un peuple, il donne peu lieu à la transcription d'un vécu marqué par l'irruption du Sida. Car l'existence des deux personnages, spécifiquement celle de Rivo, intervient, dans le récit, au stade terminal de la maladie.

Notre étude se consacre donc à la description de l'existence des protagonistes, celle qui occupe effectivement de manière substantielle l'espace du roman.

L'Interférence dont l'histoire met en scène une famille merina établie dans les affres de la rencontre de deux civilisations permet de suivre intégralement deux destins dont nous avons évoqués l'enfance auparavant. Or, cette enfance, comme le suggère le titre de la présente analyse, est aux confins d'une vie vouée à la déchéance.

L'entrée d'Andriantsitoha dans la vie adulte est d'abord une adhésion à une réalité dont l'imminence de la disparition l'instaure dans la conviction d'une volonté de préservation de sa communauté. C'est ainsi une lutte contre l'invasion, où celui qui est lésé se voit démunir de ses privilèges, le plongeant dans une spirale dont la fin est celle de son existence. Une vie absente de maîtrise de l'environnement qui commence par la conscience d'une menace sur l'identité et la liberté que le héros traduit par une défiance, donnée tardive parce qu'avérée, d'une civilisation présentée dans la domination de celle préétablie.

Le personnage principal apparaît dans cette optique comme l'un de ceux qui sont dotés par l'auteur d'une lucidité certaine, se faisant le farouche défenseur d'une politique conservatrice, seule issue possible pour le maintien d'une indépendance de plus en plus précaire. Les conciliabules, propres aux réunions de famille sont notamment le théâtre d'échanges d'idées et de jugements sur une conjoncture dont le narrateur tend à démontrer une des facettes nébuleuses de par les divergences qui en ressortent.

La scène qui suit marque un antagonisme où d'un côté l'on assiste à la francophilie et à l'appréciation de la présence anglaise des uns ; la première étant opposée à la seconde. Face à cela, le patriotisme des autres qui y perçoivent une stratégie insidieuse de l'adversaire :

« Le 14 août 1891.

[...]

- C'est incontestable dit l'oncle, les anglais nous veulent du bien tandis que les Français, sous leur dehors de bonhomie, n'envient en vérité que notre terre. Et les faits sont là pour le prouver. [...]

Un officier, connu pour sa francophilie de par la religion à laquelle il s'était converti, entra sous ces paroles et, sans prendre place, sifflota entre ses dents :

- Le vieux oublie peut-être la farce que nous a jouée le fameux faussaire Abraham Kingdon ! Il oublie aussi tout le bien-être moral et matériel que les Pères et les Mères prodiguent aux enfants pauvres !

[...] D'autres parents arrivèrent et la discussion continua de plus belle.

- Vous êtes fous ! disait Andriantsitoha à chaque instant. Vous oubliez un point capital : chaque fois qu'il y va de leur intérêt commun, au détriment du nôtre, Anglais et Français sont d'accord pour le faire valoir.

- Nous serions les premiers à les approuver et à suivre leur exemple si, vivant comme eux en terre étrangère, nous nous trouvions lésés en même temps que d'autres hommes de couleur comme nous lui répondait-on.

- Certes, oui mais vous ne comprenez pas bien : je veux simplement justifier notre axiome sur les étrangers qui feignent de se battre pour mieux distraire leurs ennemis. [...] C'est autant de brèches qui permettront aux Européens, à l'heure voulue, d'entrer dans notre enceinte ! Ils nous divisent pour mieux nous réduire ! »¹

La date, en préambule de la scène, est un point historique précis qui est celui d'une cérémonie, témoignage de l'amitié malgache-anglaise et donnée à l'occasion de l'inauguration de l'Hôpital de Soavinandriana² par le révérend William Johnson.

Une circonstance par conséquent propice au prétexte d'une narration où le texte est une interrogation sur les relations malgache et européennes, les différents protagonistes palabrant sur leurs apports dans la progression du pays. Une rétrospection qui raconte également sur le plan historique quelques faits et événements, manifestation de leur présence et de leur participation à la destinée collective ; la construction de l'actuel hôpital militaire, ainsi que l'aide anglaise pour repousser les Français lors de l'affrontement de Farafaty. Ou encore le travail des missionnaires, l'édification du palais de la Reine du côté des Français. Cette énumération au-delà du souci de faire connaître au lecteur quelque notion de l'histoire malgache, expose surtout les tensions relatives à une dissension procurée par la prise à partie par les insulaires de l'une ou de l'autre cause, française et anglaise. L'auteur y donne à son personnage principal le rôle du conciliateur, ou plutôt de celui qui livre une vision survolant l'apparence des choses, la vision d'une Madagascar au centre d'un enjeu où celle-ci se trouve exclue des décisions se référant à son avenir.

¹ *L'Interférence*, p.121-122.

² Trano Fitsaboana Isoavinandriana.

En effet, le livre, historique souligne, par le truchement des personnages, l'entente passé entre Anglais et Français à l'égard de l'Ile, un accord¹ des deux plus grandes forces coloniales dans cette région de l'Océan Indien.

Néanmoins, loin d'être une diatribe contre la colonisation - en quelque sorte légitimée dans un des commentaires de quelques protagonistes, lesquels seraient les premiers à en faire autant - , ce passage est surtout un topos de l'étalage du mésestime d'un peuple qui n'a pas su agir et réagir face à sa propre condamnation future. En outre, l'extrait justifie de l'inquiétude du héros évoqué comme celui conscient des remous qui ébranlent les soubassements de la pérennité de la monarchie, et, par là, est l'expression de l'état d'esprit de celui-ci, miné par l'appréhension quant aux agissements des conquérants, et la réplique des siens. Une appréhension qui amorce l'instabilité du pays et trace la ligne de défense, mal menée d'une société déchirée intérieurement par des raisons extérieures, dont Andriantsitoha, de par la figure héroïque lui étant attribuée, se sent investi au prix de sa vie et de celle de sa famille.

Un des aspects de l'histoire malgache qui ont donc profondément infléchi son cours. L'extrait révèle également une sympathie certaine de l'auteur, du moins pour le narrateur, pour les Anglais, bien que son personnage principal semble tempérer cela par une neutralité focalisée sur une dichotomie de l'étranger et de l'autochtone. Une inclination qui se ressent dans la caractérisation du personnage *francophile* lequel est décrit d'une façon à ce que le narrataire partage justement le même jugement. Remarquons, de fait, le portrait peu flatteur de celui qui « *siffl(a) entre ses dents* », prenant la parole sans qu'on la lui donne, complotant avec l'ennemi, trahissant les intérêts du pays, donnant l'image d'un individu grossier, quelque peu infatué, mais surtout dévoilé comme un antipatriotique. Alors que les *anglophones* sont loin d'être écorchés dans la description qui s'en dégage. Cette partialité, rappelons le, est à considérer en rapport du contexte de l'époque : d'abord au niveau des personnages qui ont un statut privilégié. Or, il faut noter que la monarchie tissait une relation plus étroite avec l'Angleterre, et le protestantisme, au dépens du catholicisme, fut adopté en étant la religion des souverains. Ensuite, sur le plan politique et militaire, où les officiers anglais repoussèrent, au côté des Malgaches les forces coloniales françaises – du moins lors des deux premières guerres franco-

¹ La convention du 5 août 1890, où le gouvernement britannique reconnut le protectorat de la France sur Madagascar.

malgaches (la troisième débouchant sur l'annexion de l'île par la France en 1895). - Enfin, au niveau des circonstances dans lesquelles la scène de la réunion survient : c'est-à-dire au lendemain de l'inauguration de l'Hôpital en présence de Ranavalona III et du Premier ministre.

D'où un passage imprégné d'une conjoncture spécifique historique empruntée par Rabearivelo pour l'introduction d'une phase de l'intrigue où le personnage central se retrouve dans une existence menacée par la destitution de ce qui emblématise son identification, bientôt altérée, voire effacée pour une autre déniée par le héros, s'acharnant, en conséquence, pour rasseoir et imposer une façon de vivre jusqu'ici épanouissante.

Antérieurement, nous avons pu voir, à travers cette vocation d'Andriantsoha, que la protection des us et coutumes conserve une place importante pour repousser une culture étrangère déjà fortement ancrée dans la mémoire populaire ainsi qu'une force militaire de plus en plus omniprésente. Une oppression qui laisse entrevoir « *autant de brèches [...] qui permettront à l'heure voulue* » de phagocyter définitivement la culture maternelle.

Aussi, dans une dimension socio-personnelle, le récit met en relief cette discontinuité où Andriantsitoha, et par extension, sa famille sont dans la gloire pour disparaître dans l'ombre, dans le déshonneur. Les deux passages sous-cités en sont une exemplification : le premier relate le mariage qui par excellence laisse découvrir la fonction et l'estime de l'individu dans la collectivité. Le deuxième en est l'inverse puisqu'il est l'expression de la misère matérielle relative d'une chute du haut de l'échelle sociale.

« Le mariage d'Andriantsitoha eut lieu [...]. Le renom de sa lignée lui avait tôt attiré des amis puissants, lesquels, le jour de la cérémonie, avaient tous tenu [...] à l'entourer. Les amis et connaissances, les serfs ou les gens simplement intéressés à nouer des relations avec la famille et à l'aduler, ne cessaient de venir lui adresser des compliments accompagnés d'une somme d'argent dénommée bénédiction aux fiancés. »¹

« Tomber du jour au lendemain du haut du palais sur le pavé. [...] Andriantsitoha se savait nu comme un nouveau-né, avec sa femme, et sa fille. Ils savaient tous que leur vie était à refaire. Ils s'y résignaient courageusement, sans compter sur personne, même et moins encore sur leurs esclaves

¹ *L'Interférence*, p.76.

qui, certes, leur appartenait encore mais qui n'étaient pas sans ignorer que l'heure de leur affranchissement total ne tarderait plus à sonner ¹[...].

27 septembre 1896 ! Une date décisive dans l'histoire malgache ²[...].

Bien qu'il s'y attendît déjà, Andriantsitoha subit péniblement la calamité. Tous ces cris qui l'entouraient et qui adressaient des injures mal déguisées à sa famille [...] »³

Le premier propos énonce la puissance d'une famille dont jouit le digne représentant ; le mariage, à cet effet, sert de procédé narratif car il suggère par le biais d'un événement particulier le statut de l'individu dans sa communauté. Est mise en exergue la présence des amis, des proches et des connaissances qui forment une cour autour du noyau familial, en l'occurrence le premier concerné, celui vers lequel sont orientées toutes les attentions ; car si l'on parle des fiancés, le texte précise d'abord que c'est le « *mariage d'Andriantsitoha.* »

En somme, le héros, révélateur du renversement des institutions sociales et réceptacle d'une existence déchu, annonce un destin commun tragique qui, trouve une continuité fictionnelle dans l'édification d'une autre héroïne, Baholy, laquelle vécut aussi une enfance heureuse infléchie par le cours de l'Histoire. Dans le texte cette inflexion est matérialisée par la perte d'un père et d'une mère fusillés par les colons.

Notons ainsi deux séquences: la séparation d'avec la mère, ensuite celle d'avec le père par un meurtre effectué sous les yeux de l'enfant. Celle de la mère est dans le cadre de l'incursion des pacificateurs dans le village natal et conclut une interrogation sur la disparition d'Andriantsitoha, un des chefs d'un groupe du Menalamba.

« - Où sont passés les Menalamba ?

Les soldats s'étaient déjà alignés en peloton et attendaient.

- Là-bas ? Mais où ? Ah tu ne sais pas ? [...] La vie de vingt personnes te le fera bien savoir.

On happait les paysans au passage, sans distinction, jusqu'à ce que le nombre fut atteint. Vingt détonations, vingt cadavres [...].

- Je suis bien sa femme seigneur, mais je ne sais pas où il est [...]

- Tu ne sais pas ? Tu va le savoir contre ce mur !

¹ Ibidem, p.145.

² Ibidem, p.146.

³ Ibidem, p.147.

Un soldat saisit Ravololona par les épaules et la poussa sans aucun ménagement contre le mur.

La femme [...] désigna Baholy qui pleure.

- Quelle est cette enfant ?

- La mienne, la nôtre.

- Où est ton père, enfant ?

- Je ne sais pas seigneur.

- Ce n'est qu'une enfant. Quant à l'autre...

Un coup de feu. Baholy veut s'accrocher aux épaules, à la poitrine de celle qui était sa mère. Le chef l'y arrache et l'emporte. »¹

Cet extrait rapporte la poursuite des Menalamba, ce qui dans la même lancée insère l'exécution d'une mère dont le récit raconte la circonstance fatale : si l'histoire semble, dans un premier temps, s'appuyer sur l'aspect d'un hasard implacable quant à la mise à mort des sujets dans le cadre d'une interrogation de routine par les colons, pour mater la rébellion anticoloniale, elle lie, dans un second temps, les mailles d'une mort inévitable de par le statut d'un mari à la tête des rebelles. Ce qui précipite l'avenir de Baholy dans l'absence des êtres chers et familiers. Une absence dont l'une des plus expressives est la scène où l'enfant s'accroche à la poitrine de la morte, telle à une bouée trouée, consciente de la perte d'un amour et d'une figure protectrice et nourricière. Les deux moments forts sont les pleurs de la jeune héroïne qui apparaissent comme le présage de ce qui va se produire et celui où le soldat « *l'arrache et l'emporte* », démontrant la brutalité soudaine de l'événement.

La scène suivante, celle de la mort du père, renforce l'entrée dans une nouvelle existence, faite de solitude et d'isolement. Elle raconte comment, au cours d'une embuscade ratée, le père récupère sa fille des bras d'un colon. Prenant la fuite, celui-ci est arrêté en pleine course, faisant, une fois de plus de la petite Baholy, la victime principale, devant le spectacle tragique d'une disparition-clé.

« [...] Les yeux flamboyants, le père prit son élan, et d'un coup de maître, trancha la tête de l'homme qui portait Baholy. Puis sans perdre de temps, il fit sauter sa fille sur son dos et s'en alla. Les cinq hommes qui venaient derrière avaient tout vu et se lancèrent à la poursuite de cette ombre bossue qui tentait de se confondre avec les ténèbres.

- Arrêtez ou nous tirons ! Cria l'un d'eux.

Un coup de feu retentit.

¹ Ibidem, p.149.

[...]

Une autre détonation, encore une autre. L'ombre chavira et, après sa culbute, s'immobilisa sur le sol. On courait à elle. On la rejoignit et on alluma une botte d'herbe autour d'elle. [...] Andriantsitoha, les yeux déjà pâles, bavant son sang et sa vie, caressait Baholy et lui murmurait :

- Tu n'es plus rien ! Hélas ! Tu n'es plus rien !

Il fit un effort suprême pour se relever, mais la mort le surprit au moment où ses coudes s'appuyaient avec force contre le sol et où ses yeux cherchaient en vain Baholy qu'on avait arraché à son étreinte. »¹

Cette disparition qui la définit dans une situation d'orpheline montre la violence amenant à cet état des choses et délivre les éléments constitutifs du dénuement, et dans une dimension matérielle, et dans une dimension humaine, auquel sera désormais confrontée l'héroïne.

Un même chapitre réunit, en outre, ces deux circonstances ; un chapitre d'autant plus court par rapport aux autres, dénotant la rapidité et la soudaineté d'un bouleversement d'abord intime.

Violence donc de par une double mort qui se passe dans le sang et dans l'agonie, sous les yeux de l'héroïne ; une mort que le texte met justement en parallèle par l'analogie de la disparition des parents. On remarque à ce sujet la récurrence du verbe *arracher* - page 149 et 152 – sous-tendant une part de vie retranchée, de manière agressive, du moins telle que le suggère le narrateur qui omet d'ailleurs d'évoquer les sentiments de Baholy ; comme pour exprimer d'une certaine façon l'insensibilité pragmatique, militaire de l'événement.

Un dénuement, par conséquent, puisque les figures parentales sont assimilées au bonheur et à l'insouciance d'une vie privilégiée.

C'est dans cette optique que le personnage entre dans la seconde période, la plus sombre de sa destinée. Orpheline, celle-ci se retrouve dans un univers désenchanté où le système social initial s'efface au profit d'un autre, où elle est livrée à elle-même.

Précédemment, nous avons relevé une *date inoubliable* ; celle de l'abolition de l'esclavage à Madagascar qui inversa les traditions préétablies, à la source de la destruction de principes et des lois d'une société vivant sous un régime monarchique. Si le récit montre la conséquence de cette rupture sur le plan matériel,

¹ Ibidem, p.152.

notamment par le biais de la vie du protagoniste principal, Andriantsitoha, concernant le personnage de Baholy, le roman est plus orienté sur l'aspect hiérarchique. En effet, remarqué précédemment, celle-ci jouissait particulièrement d'un certain nombre d'attentions dont celle d'esclaves voués à son unique bien-être. De fait, il en ressort qu'un renversement des préceptes sociaux aboutit non seulement à la suppression de ces droits, mais aussi à la conscience de l'individu d'une humiliation et d'une frustration de se reconnaître dans le même statut que celui jadis asservissant de l'esclave. Car si la colonisation a permis un affranchissement de ce dernier, du moins théoriquement, cette même réalité renvoie à celle du colonisé : celui qui subit la domination de l'envahisseur, devenu le faite de l'échelle sociale. Un aspect que l'on peut percevoir dans le passage ci-dessous, rendant compte de l'existence de l'héroïne chez les Sœurs.

« Elle vit ses nouvelles amies au travail. [...] La plupart étaient des anciennes esclaves, des filles aux cheveux laineux, à la peau d'ébène, aux lèvres lippues. Un [...] dégoût s'empara d'elle, vite chassé par le désir de commander. Elle ouvrit la bouche, leva les bras. Elle allait crier et frapper.

- Eh toi Cécile ! Te souviens-tu encore de ta caste abolie pour me cogner ainsi. »¹

Bref, à l'humiliation éprouvée par le personnage se mêle une difficulté d'adaptation nourrie par la nostalgie d'une époque révolue qui la vit choyée. Le texte indique une proximité mal ressentie par la jeune fille, ce qui accroît le sentiment de domination – déjà entrevu dans la caractérisation de Baholy-enfant – partagé entre autres par celles qui, comme elle, sont déchues. Le nom *Cécile* revête ici une importance particulière car elle désigne le nom d'une tierce jeune fille que l'on suppose comme ayant le même parcours que l'héroïne ; elle permet au narrateur de généraliser un sentiment personnel en un comportement communautaire.

De fait, cet extrait est subdivisé en deux, la première narre l'intention de Baholy, anticipée par un autre protagoniste. D'où cette volonté permanente chez l'auteur de partir du héros pour la peinture d'une vérité sociale. Outre ce constat, *Cécile* est révélateur d'une métamorphose symbolique de l'identité, cela en étant une dénomination donnée par les Sœurs aux filles qui sont sous leur tutelle : un nom français, un nom chrétien, un nom étranger qui, tels tant d'autres, tente d'effacer un passé par l'assimilation culturelle. Ainsi l'accueil de Baholy chez les sœurs est

¹ Ibidem.,p158.

synonyme du travestissement du prénom initial en celui de « Marie »,¹ le prénom féminin dans toute sa chrétienté ; une façon de mettre en relief un phénomène banal de cette époque pour montrer l'absurdité comment les « missions civilisatrices » christiano-coloniales assoient leur implantation, pour un phagocytage de la culture initiale.

En somme, *L'Interférence*, par le truchement des deux personnages principaux est une invocation d'une scission historique, à l'origine d'une existence difficile, charnière de deux mondes antithétiques.

Auparavant, nous avons présenté les romans de Rakotoson, *Elle, au printemps* et *Le bain des reliques*, établissant des personnages investis d'une mission qui constitue leur raison de vivre. Une raison de vivre à partir de laquelle se forme une quête souvent dévoilée à l'antipode de la réalité et par conséquent utopique. Or, c'est dans cette perspective que se présente une existence où l'individu n'arrive plus à assumer une vie exécrée, et où celui-ci, embourbé dans la fatalité, n'arrive pas à sortir du carcan qu'est son environnement familial. La jeune fille d'*Elle au printemps* affiche dès lors, par le biais d'une expatriation censée être la panacée d'une misère matérielle et d'un étouffement psychologique, une résolution éprouvée par un univers hostile, accrue par la frustration d'une distension entre l'idéal et la réalité où « tout était beaucoup plus difficile qu'elle ne l'avait prévu »², dans un « processus fort insidieux des jours qui s'ajoutent aux jours, des lettres du pays qui n'arrivent pas, du décalage qui s'installe, pour tout, partout, dans le paysage, dans la notion de l'heure, dans les conversations... »³ Le récit souligne une volonté usée par un quotidien édifié dans la mystification d'un épanouissement puisque le roman finit sur la description d'un paysage spatio-temporel en harmonie avec l'état d'âme d'une héroïne désenchantée : « un des hivers boueux et spongieux »⁴ symbolique de l'ignorance des caractéristiques inhérentes au pays d'accueil, de la méconnaissance des référents sociogéographiques et culturelles à la source d'un mal-être empreint d'un fort sentiment de nostalgie.

Un destin dont l'essence consiste à apprivoiser un rêve d'épanouissement fortement influencé par l'imaginaire commun ; un destin dans lequel la fuite de soi reste souvent la solution ultime mais improbable dans la recherche d'émancipation.

¹ Ibidem, p.150.

² *Elle, au printemps*, p.73.

³ Ibidem, p.74.

⁴ Ibidem, p.122.

Lorsque Ranja, protagoniste principal du *Bain des reliques* reçoit la proposition d'un reportage sur une coutume éponyme, dans l'Ouest, l'acceptation de ce travail signe à la fois la promesse d'un horizon élargi, l'espoir d'une vie meilleure, augurant une narration axée sur une existence ratée, faite de frustrations et de refoulements. La cérémonie traditionnelle autour de laquelle se noue l'intrigue est ainsi une figure salvatrice pour un personnage qui y perçoit – comme *Elle au printemps* – le moyen de sortir d'un quotidien nauséeux et assassin. Soulignons à ce sujet l'opposition spatial entre le centre (la capitale) univers primaire et le périphérique, l'Ouest, habillé des espérances de Ranja.

La scène suivante, apparaît dans le cadre d'une sorte de prologue dans la réconciliation du personnage avec son destin, c'est-à-dire après la connaissance par celui-ci du projet de reportage. Elle révèle comment le personnage entend créer un nouvel avenir à partir de ce qu'il donne comme le point de rupture d'un Avant et d'un Après.

Ce passage dénote deux aspects, d'abord la superposition entre l'intime et le social. Ensuite, le gouffre profond duquel le personnage essaie de s'extirper.

« Plus jamais les silences, les rêves peu réalisés. [...] Il (le film) sera le nôtre, il sera le tien, Noro.

Et ses lèvres errèrent sur le corps de Noro ; à la recherche des frémissements qui venaient peu à peu.

Oui ! Pour elle, le bonheur paisible, avec des parents, des grands-parents, un bonheur comme dans les romans [...], la villa, le jardin, les fleurs, pour ces bras qui s'ouvraient, ces seins qui s'offraient, la quiétude du sexe fragile, si fragile. Et si pour cela il fallait qu'il paie des traites pendant vingt-ans sur l'argent des heures supplémentaires, il le ferait lui Ranja, pour que Noro ait la maison dont elle rêvait et les enfants qui baigneraient dans une odeur de gâteaux et de confitures.

Et les doigts de Ranja rencontrèrent enfin la fourrure si douce sur le haut des jambes de Noro [...]. Et, à lui, elle s'ouvrit, le prit dans ses bras, sur son ventre et dans son sexe accepta le phallus fou [...] le cri de Ranja, la violence de Ranja. »¹

La superposition entre l'intime et le social laisse entrevoir la portée presque despotique d'un événement dictant l'état psychologique et physique des protagonistes : le narrateur commence cette scène par l'identification du film, objet approprié par Ranja dans la mesure où il est doté d'un effet catalyseur annoncé par la suite dans le reste de l'extrait. Tout apparaît soudainement plus facile, plus léger ;

¹ *Le bain des reliques*, p.344.

les difficultés, nullement niées, sont toutefois appréhendées sous un angle de vue autre que celui de la résignation. Une espérance qui annonce une chute d'autant plus imprévisible. De plus, l'association de la sexualité au social peut aussi être interprétée pour démontrer l'emprise du collectif sur l'individuel, thématique qui rappelle le reste le crédo de l'auteur.

Car, ici également, l'écrivain s'attache à établir un écart entre l'aspiration du héros et la réalité qui lui est offerte, dont l'issue, comme nous le verrons ultérieurement tend à l'anéantissement de celui-ci.

Le corpus est dès lors manifestation d'une réalité résolument tournée vers la perte des protagonistes. Les romans implantent la description d'un monde ambivalent où se mêlent l'inconnu et l'habituel, le proche et le lointain ; avec des personnalités pareillement dialectiques de par un portrait qui marque le désir acharné de dépasser une condition imposée, subie, et la certitude d'une lutte perdue d'avance. Ceci amène à un exil interne et/ou géographique dont l'aboutissement est la disparition des héros.

3- Une fin prématurée et violente :

La fin prématurée et violente des protagonistes principaux est récurrente au sein du corpus. Parmi les six romans présents, l'on note quatre où le héros trouve la mort à la fin du récit. Ainsi les quatre personnages principaux de *L'Interférence* meurent dans le contexte historique de la pacification de l'île par les colons. *Nour 1947* est clos par le propos du narrateur homodiégétique annonçant une fin imminente. *Là-lana* se termine par la mort plus ou moins accidentelle du personnage de Rivo rongé par le Sida. Enfin, Ranja, le héros du *Bain des reliques* meurt dans les circonstances quelque peu floues de la cérémonie traditionnelle éponyme. Seule Sahondra, la jeune étudiante d'*Elle, au printemps* est épargnée d'une existence close en même temps que le texte. Pour ce qui est de *L'Aube rouge*, rappelons que le récit est consacré presque entièrement à des faits et à des personnages réels, le personnage de Rangala, unique protagoniste fictionnel notable, étant relégué à un simple rôle d'arrière-plan. Quant aux deux recueils de nouvelles de Raharimanana *Rêves sous le linceul* et *Lucarne*, le genre ne permet pas d'établir de véritables

héros : la brièveté des récits accentue sur les faits et les événements plutôt que sur le profil des personnages. En outre, le changement fréquent de personnages d'un texte à l'autre renvoie justement à des bribes d'identités. Toutefois, il est intéressant de relever que dans ces deux ouvrages la mort et la souffrance des protagonistes constituent les éléments essentiels de l'inspiration de l'auteur, tel que nous le verrons ultérieurement.

L'Interférence est l'ouvrage qui délivre autant de personnages voués à disparaître. On pourrait, en ce sens, parler d'un personnage collectif puisque les individus appartiennent à une même et unique identité ; une famille subdivisée en trois générations dont le narrateur entend retracer l'histoire, « jusqu'à son extinction. »¹

Il y a le patriarche Rainandriantsitoha qui meurt dans des circonstances d'une vengeance par une femme de laquelle il a été le persécuteur de sa sœur, jugée pour crime de lèse-majesté. Une mort par empoisonnement qui suggère une fin prématurée car préméditée.

La mort des parents de Baholy, abordée dans le chapitre précédent, est une exemplification de la réalité de l'époque, dans la conjoncture de la pacification entreprise par les Français. La mère Ravololona est exécutée au cours d'une poursuite par les colons des membres du Menalamba, premier mouvement insurrectionnel contre la colonisation. Andriantsitoha, un des chefs Menalamba de sa région succombe lors d'une fusillade, et donne dès lors une image héroïque de l'individu se sacrifiant pour sa patrie.

Enfin, le personnage de Baholy qui trouve la mort dans un contexte moins historique puisque c'est le triangle amoureux dont lequel il est campé qui lui sera fatal. La jeune femme se noie avec son amant à la suite d'un stratagème visant à la disparition de ce dernier.

« La pirogue arriva bientôt à quelques brassées d'un courant rapide et sourcilleux. Ivres de volupté, les amants ne s'en étaient pas aperçus [...]. La pirogue tourna sur elle-même et, ne pouvant plus s'échapper des tentacules de l'onde, y fut violemment attirée. Baholy se leva d'un bond et vit la situation désespérée. Elle saisit Ratovo, par le bras et lui redit dans un ricanement sauvage :

- Sais-tu Nager ? Non ? Je t'apprendrai...

Elle se jeta à l'eau en même temps que d'un fort coup d'épaules elle faisait chavirer la pirogue. Elle fut bientôt embarrassée de son amant qui avait eu le temps de se cramponner à elle.

¹ *L'Interférence*, p.13.

Tous deux crièrent, mais l'eau leur venait à la bouche et reçus par les flots, leurs appels n'en sortirent jamais plus. »¹

L'aspect circonstanciel de cette scène laisse supposer le caractère inhérent d'une femme pour qui l'épanouissement individuelle est une fin à obtenir au détriment de tout ce qui justement constitue un obstacle potentiel, matériel ou humain. Or, le dénouement du récit va à l'encontre de cette émancipation du personnage, et l'auteur a recours à un procédé ironique pour relater cela : d'une certaine manière, l'héroïne a en effet atteint son but puisqu'elle a supprimé le seul personnage encombrant qui semble-t-il pourrait le nuire, mais dans cette optique elle perd aussi la vie. Un procédé que l'on pourrait ainsi interpréter comme une manière, pour l'écrivain, de signifier une existence romanesque dont l'aspiration à un meilleur destin revient à la condamnation de celui-ci. Ce qui nous ramène à la thématique de notre corpus : l'embrigadement de l'individu dans un espace vital honni. Il est ainsi intéressant de noter comment la mort ponctue une telle existence : le meurtre violent et abrupt des parents annonce la fin d'une enfance heureuse et introduit la jeune fille dans un espace où la solitude et la marginalisation l'entraînent à la recherche éperdue de son ancien statut.

Et chacun de ces meurtres se passe sous les yeux de l'enfant alors « *arraché* » des bras de la mère, puis du corps du père inerte.

Car la mort de tous ces personnages principaux se révèlent être la dynamique d'un récit qui a d'abord pour fonction de dévoiler l'interférence de deux civilisations dont l'impact est l'impasse psychologique et physique d'individus assistant à la négation de leur identité. Ce qui, de fait, entraîne une réaction d'auto-préservation se manifestant de trois manières différentes : l'hermétisme à l'autre, l'ouverture à l'interculturalité qui en fin de compte tend plus à l'assimilation d'une culture par l'autre, et enfin l'adaptation aux nouveaux référents mis en place. Toutefois, ces trois occurrences, tour à tour entreprises par les héros débouchent sur un revers clos par une mort parfois douloureuse, toujours prématurée, telle qu'elle est exprimée par le récit.

Effectivement, si dans un premier abord, le texte semble révéler des personnages désenchantés et impuissants face au choc civilisationnel, il entend surtout, de par le genre de l'ouvrage, imprégné par l'Histoire, dévoiler les fondements

¹ Ibidem, p.171.

d'une politique, d'une société qui n'a pas su ou n'a pas pu entrevoir à temps les menaces d'une colonisation dont les symptômes paraissaient manifestes.

Une appréciation interne de l'histoire malgache dont Rabearivelo se fait le scribe et de laquelle on note une expression plus importante dans son autre livre *L'Aube rouge* qui définit le plus le roman historique par le renvoi à des documents authentiques, le recours à des personnages réels et à une datation précise.

Le héros de *Raharimanana (Nour, 1947)*, tirailleur rebelle, fuit la grande Ile, théâtre d'une forte répression coloniale, face au soulèvement des Autochtones, en 1947 : une période sombre de son pays. Point de départ par lequel s'engage une rétrospection de l'histoire malgache, ou plus précisément une interrogation sur la véracité d'une histoire décrite dans la gangrène, le tronçonnement par le temps, l'oubli, les intérêts... Une mystification qui suppose un malaise commun dont le protagoniste principal en est la personnification concrète ; le récit livre les sept derniers jours de tourmente d'une existence parsemée de violence et de souffrance. Là où la perte des proches, mais surtout la disparition de la personne aimée, achèvent d'entailler un désir de vivre déjà malmené. D'où Ambahy, île tierce où échoue le héros ; *île de tous les regrets*, représentation d'un espace tombal où celui-ci aspire à une paix jusqu'ici échappée, à retrouver les êtres chers, basculés dans l'au-delà.

« J'attends qu'en mon âme se lève le chant. J'attends que la mort m'entame son chant d'appel et d'amour ; Qu'elle glisse sa voix d'au-delà de l'horizon et me la coule tout au fond de l'être. Je voudrais en moi l'ingurgiter, en moi la sentir remonter de la gorge, palper la langue, flatter la salive, séduire la bouche. Et la déchirer, la déchiqueter avec mes dents, la cracher agonisant sur le sable.¹[...] Le battement du cœur est un appel à la mort. Silence. Je remets au vent son souffle puis l'attrape de nouveau. J'attends que, lassé, le vent me passe le souffle de la mort. J'ai rattrapé le silence et m'en suis couvert comme d'un linceul exquis. [...] la malaria mine mon corps. »²

La mort y prend la forme d'une potion que le personnage avale, mais dans un processus inverse, en étant puisée de l'intérieur : une image poétique de l'acte de vomissement qui suggère une approche décalée du sens premier de cet acte. La matérialisation de la mort, en tant que potion, permet de donner au corps un

¹ *Nour, 1947*, p.13.

² *Ibidem*, p.14.

semblant de maîtrise de celui-ci dans le sens ou l'action d'absorption et de rejet apparaît dans un contexte de volonté, de désir.

D'où un sentiment de domination dont le récit évoque l'absence tout au long d'une destinée livrée à l'oppression. Une autre façon de réinvoquer un des sujets sous-jacents au texte, l'esclavage à Madagascar, dont le héros, à travers l'histoire de Nour retrace le vécu de ces gens pour qui la liberté est une utopie, entretenant un rapport avec la mort. Celle-ci est appelée, souhaitée car définie à l'antithèse d'une vie exécrée, elle est la révélation de l'amour, elle est désormais la seule qui puisse accueillir dans un chant d'amour. La mort est également crainte dans la mesure où elle symbolise le vide engendré par la perte des proches, particulièrement de la bien-aimée. Un sentiment équivoque dans la description de l'action de boire la mort et qui, néanmoins, traduit deux ressentis d'un ensemble de mouvements antithétiques. La première rend compte d'un jeu de séduction où le héros éprouve un plaisir sensuel, presque sexuel : « *Je voudrais en moi l'ingurgiter, en moi la sentir remonter de la gorge, flatter la langue, séduire la bouche* ». La seconde laisse déceler une haine, une colère bestiale transcrite dans le champ sémantico-lexical de la destruction dévorante : « *et la déchirer, la déchiqueter avec mes dents, la réduire en bouillie, la cracher agonisant sur le sable.* »

Toutefois, même dans ce cas de figure, la mort sort vainqueur puisque le texte se termine par la dénomination du mal qui atteint le héros, la malaria. Bref, une ambivalence dans la relation du narrateur-héros avec la mort. La fin du roman confirme cette impression puisque si le récit, par l'intermédiaire du point de vue du personnage annonce une mort prochaine, imminente, il n'en précise pas plus les conditions de cette mort. Est-ce un suicide ? Sans doute dans le sens où le personnage finit la narration par une sorte de lettre ultime, la typologie des caractères en italique, particulière des derniers paragraphes l'en témoigne. Est-ce un pressentiment ? Ce n'est pas à exclure dans la mesure où de toute manière le héros est condamné par la malaria :

« Mourir pour avoir trop 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 démence qui crie à une existence bannie.

Je viens, ô mère, mûr comme le crépuscule, lourd des souffrances du jour, je suis l'enfant tanné par le remord et qui prie la clémence de l'oubli... »¹

En tout cas, cet ultime passage est propice à la description d'un état d'âme qui ne cesse de confier les souffrances d'une « *existence bannie* ». Notons le ton élégiaque d'un poème en prose, que la présence d'assonance /in/, /i/ accentue et dont la répétition des termes « *mourir enfin* » renforce une impression de supplication, une prière. Enfin, soulignons les deux derniers paragraphes, qui sont des leitmotivs² du récit, retraçant la violence interne qui habite le héros ; une violence obsédante qui se révèle par la volonté de rendre compte *pour récit, pour mémoire...*

L'appel à la mère achève la réalisation du portrait d'un individu laissé à lui-même par la disparition des siens ou par un parcours échelonné d'incohérences et tenté d'être explicité à partir d'une histoire collective faite elle-même d'incertitude. L'invocation à la mère est donc significative d'un recours à un être supérieur, celui qui a donné la vie, celui qui en conséquence est susceptible de la lui ôter.

En somme, Rabearivelo et Raharimanana associent la destinée fictionnelle de leurs héros, jusque dans les impulsions, les émotions les plus personnelles, à un contexte non seulement social, mais surtout historique de par, un statut spécifique d'une période de l'Histoire déterminée, édifiant ainsi un portrait typologique voire caricatural qui permette d'encenser un ensemble de caractères, un ensemble de faits et d'événements. Dans le cas de notre corpus, les deux auteurs usent d'une époque charnière, celle qui allie et assimile la chute monarchique à la colonisation pour ériger des destins qui se doivent de fondre dans un cadre avant tout synonyme d'échec et de violence.

Chez Rakotoson, sans doute de par le parcours professionnel de l'auteur³, les ouvrages tendent plus à une analyse de phénomènes sociologiques contemporains à l'écrivain, telle que l'expatriation, laquelle est d'ordre économique (*Elle au printemps*) ou encore le malaise social dû à une société à la fois décrite miséreuse et carcérale (*Bain des reliques, L'àlana*). Aussi la mort reste tributaire de la description d'une réalité sociale décadente, du moins selon l'auteur qui immerge ses héros dans un quotidien où l'unique liberté semble être la mort.

¹ Ibidem, p.260.

² Ibidem, p.15, 134, 260 – 16,135,260.

³ Elle a été professeur de lettres malgaches. En 1983, elle arrive à Paris où elle obtient un DEA en sociologie. Elle est journaliste à la radio (Radio France Internationale et France Culture) et à la télévision (RFO).

Le bain des reliques, par le truchement du périple de Ranja à travers la région Ouest malgache donne lieu à la manifestation d'une écriture critique, souvent acerbe, d'un univers où le lecteur assiste à une dégradation des gens et de l'espace, « où la misère avait la puanteur des cadavres et des déjections, [...] avait un silence de mort »¹, où « la terre ne [...] nourrit. »²

Or, l'existence de Ranja aurait pu s'échapper de ce marasme général : le personnage ayant effectué des études à l'étranger occupe un poste de fonctionnaire qui présage une destinée prémunie contre les préoccupations financières extrêmes qui semblent être le lot des autres personnages secondaires. Toutefois, au-delà de la misère, l'auteur veut laisser voir un mal-être psychologique, dans l'univers initial, et, plus tard, l'univers final qui n'arrivent pas à porter les espoirs du héros.

Plus que l'individu, c'est donc l'espace qui constitue la matière à inspiration et d'analyse d'une vision plutôt acérée du monde – vision qui dépasse le cadre du national, puisque dans *Elle au printemps*, Sahondra part en exil pour la France - . On ne peut ainsi s'empêcher d'établir une analogie entre l'écrivain et ses personnages, notamment Ranja et Sahondra, qui dénotent sinon d'un parcours intellectuel plus ou moins semblable, du moins d'un cursus étudiant ayant pour incidence une impression d'étouffement laquelle amène à l'évasion et au changement. Si chez Rakotoson, cette solution semble être une catharsis, il en est autrement pour les protagonistes de ses récits.

Les circonstances de la mort de Ranja, intimement liées à la cérémonie du bain des reliques, donnent une envergure presque fantastique, irréaliste à celle-ci. Le narrateur relate une fin somme toute banale, due à une chute, mais focalisée de façon à ce qu'elle glisse dans l'étrangeté par les autres protagonistes. L'extrait qui suit, tiré de la seconde partie du livre, *La cérémonie*, survient à la suite de l'épisode où Ranja « a pris la femme d'Ondaty », le chef spirituel et maître absolu du village d'accueil. Un impair qui lui vaut la désapprobation de la foule et la poursuite dans la forêt :

« Des hommes le suivaient [...] l'halètement du zébu agonisant lui revient en mémoire : lui aussi allait hoqueter, son sang aussi allait gicler, inonder la terre de son odeur fade et de sa tiédeur. Et sa mort donnerait un sens à ce rituel. Un moment encore, il se débattit, pensa à l'absurde, à

¹ *Le bain des reliques*, p.367.

² Ibidem, p.372.

³ Ibidem, p. 407.

l'irrationnel.[...] Mais la fatigue envahit tous ses membres. Une fatigue qui venait de loin. De toutes ces années dont il avait cherché une signification quelconque. Ces années qui s'étaient échappées lentement, inexorablement. Et il comprit que lui aussi fuyait. [...] les voix des poursuivants lui semblèrent s'éloigner [...]

- Neny, hurla-t-il, Neny ! Mère !

Elle seule aurait pu l'aider, le rassurer.

Le vent se fit entendre, la fatigue de ses membres se fit douce, attirante. Le trou qui s'ouvrit devant lui fut une dernière réponse [...]. La tête qui heurta le fond ne lui appartenait plus. Il avait trouvé un refuge [...].

Les ancêtres avaient eu leur victime, leurs mânes étaient rassasiés. »¹

Dans ce passage, le héros instaure une comparaison entre lui et le zébu, animal souvent utilisé pour être sacrifié dans de nombreux rites traditionnels malgaches.

Cela l'induit dans un statut de victime ; statut toutefois familial puisque celui-ci est tout au long du récit montré en tant que représentatif d'une génération sacrifiée, à l'avenir obstrué par un pays enfoncé dans la misère. Le contexte de la cérémonie acquiert alors une valeur emblématique dans cette victimisation du protagoniste qui s'en approprie pour l'attribution à la raison de sa destinée. Le bain des reliques, réduit à un contexte personnel, constitue pour lui l'étape finale à partir de laquelle il se sacrifiera pour en apporter un sens transcendantal : « *sa mort donnerait un sens à ce rituel.* » En ce sens, on assiste à une inversion des rôles entre l'individu préalablement déterminé en étant celui de l'éternel bouc émissaire et la société, système de répression de l'épanouissement personnel. La pensée du héros confirme en outre cette situation d'embrigadement car la fuite dans la forêt est assimilée à celle que fut sa vie ; une vie dont le rituel sera l'occasion à la fois unique et fatale de s'extirper d'un destin haï.

Les circonstances de la mort proprement dite rappellent celle du héros de Raharimanana à bien des égards :

- Premier point : l'appel à la mère qui, à l'instar du précédent, est une figure rassurante, apparaissant dans les derniers moments de l'existence, particulièrement ceux que le récit relate comme la conciliation du personnage avec lui-même, avec les autres. La mère symbolise ainsi le passage de la vie à trépas, investie de la

¹ Ibidem, p.409.

fonction d'accompagnatrice et clôt un cycle qui trouve son commencement par la naissance du personnage.

- Second point : l'ambiguïté quant à la conjoncture de la disparition de celui-ci. Dans *Nour, 1947*, l'équivoque se situe sur la certitude d'un suicide ou d'une mort par la maladie ; pour Ranja, le lecteur pourrait s'interroger sur la thèse de l'accident laquelle apparaît la plus vraisemblable car rien n'annonce la chute dans le texte, ce qui confère un effet de surprise. Par ailleurs, Ranja court en pleine nuit dans une forêt, espace hostile et inconnu, qui projette l'individu dans la panique, cause d'une fuite effrénée empêchant une visibilité nécessaire qui lui aurait fait éviter le trou. Le meurtre avec préméditation est à envisager dans la mesure où justement les villageois, avant que Ranja ne prenne la fuite, avaient la possibilité de le saisir. Or, il n'en est rien, le héros se détache de la foule qui s'est formée autour de lui, à la suite du procès public intenté par l'Ondaty, et seuls quelques hommes se mettent à sa poursuite dans ce que l'on pourrait alors considérer comme un simulacre. D'autre part, pourquoi ceux-ci s'arrêtent de courir après lui au fur et à mesure qu'il se rapproche du trou ? Enfin, n'oublions pas les propos de l'Ondaty qui s'apparentent à une menace.

« Regarde autour de toi, tu vois ces hommes ? [...] Ils veulent assouvir leur rage [...]. Sur un signe de moi, ils t'égorgeront, mais je ne le ferais pas [...]. La mort que tu as cherché ici, tu la trouveras toi-même, tu n'as pas besoin de moi pour cela. »¹

Dans l'une ou l'autre occurrence, la mort est une libération permettant peut-être d'accéder à un environnement hermétique des souffrances extérieures. Ce qui donne lieu également à une inversion de l'espace dans la mesure où la vie, univers familier, devient dans la configuration de l'individu celui où il n'a aucune prise, et dans laquelle celui-ci se trouve donc en perpétuelle phase d'adaptation. Un malaise dont la conséquence est une marginalisation du héros par rapport à son propre destin.

Bref, la mort est une issue libératrice par la même que le personnage espère enfin trouver le repos. Dans le cas du *Bain des reliques*, le cheminement vers la fin est ainsi révélé à travers l'intuition de son imminence, par la sensation de Ranja d'une lassitude réconfortante dans la fuite de ses poursuivants et la conviction de

¹ Ibidem.

son affranchissement. La transition de la vie à trépas est, en outre, absente de toute description, démontrant son insignifiance – pas un geste, pas un cri- . Une situation unique au sein du corpus où effectivement les protagonistes meurent dans des dispositions donnant au lecteur l'interprétation d'une terrible fin. Néanmoins, la mort prématurée demeure une récurrence puisque Ranja est un jeune fonctionnaire.

Si un texte rend compte d'une évolution morbide lente et douloureuse, ressentie par chacune des cellules constitutives du protagoniste, *Làlana* est sans aucun doute celui qui en est le plus représentatif. En effet, plus qu'une réalité sociale, c'est une conséquence de cette réalité que l'auteur fait ressortir par le biais de son roman. Le Sida y est démontré comme l'un des méfaits où l'issue est un écueil ultime et où la condamnation provoque une amertume accrue.

Une frustration qui fait entrevoir, malgré tout, une soif de vivre jusqu'alors occultée par une narration préoccupée par l'étalage d'une misère commune. La scène suivante est révélatrice de ce sentiment : Naivo venant de s'enquérir des nouvelles de son ami auprès du médecin, avant de lui rendre visite.

« [...] »

- J'ai vu le médecin.

- M'en fous...

Cette fois la réponse est claire, la haine aussi. Cela fait trois jours qu'il est précomateux, enfin c'est ce que disent les soignants. Précomateux, tu parles, il entend tout, il sait qu'il va mourir, ses forces l'ont lâché depuis longtemps, alors il hait les vivants, leurs corps, leurs gestes, leur souffle, leur sourire, leur compassion, leurs faux-semblants. Il les hait tous, car ils vont continuer à vivre, eux, ils ne vont pas se consumer sur ce lit d'hôpital, ils ne vont pas pourrir à six pieds sous terre, ils ne se décharnent pas, ne se vident pas eux...

Il a demandé une glace pour se voir, voir son visage ravagé. »¹

La haine est donnée pour légitime et triviale, et le texte la fait surgir par le biais du langage familier ; une oralité qui remplace l'écrit, pour justifier d'un sentiment naturel et impulsif. Le passage souligne une vision axée sur un parallèle entre des vivants insouciantes et arrogantes et celui qui ne se considère plus comme tel, un homme pour qui la seule certitude est celle de sa décomposition. Le miroir fixe cette certitude en lui revoyant le reflet de la mort, le reflet du visage, la partie la plus exposée au regard des gens. Or, pour ce protagoniste, l'apparence fondait une

¹ *Lalana*, p. 33.

certaine raison d'être qui lui procurait la sensation d'accéder à une reconnaissance de lui-même et des autres, Rivo « *beau mec, belle gueule appelait-on* »¹, « *la vedette des plus paumés, la déchéance la plus branchée.* »²

la reconnaissance est détruite par la maladie qui occupe une place prépondérante quant au portrait des personnages, dessinant un esprit et un état corporel spécifiques, et à la progression de l'intrigue laquelle est construite selon la sinuosité d'un mal dont l'achèvement s'assimile à celui du récit.

« Les ombres et les lumières se conjuguent sur les méplats et les os saillants du visages de Rivo, révélant une histoire que l'on devine torturée. [...] ses muscles se figent peu à peu, comme si la raideur à venir s'était déjà installée, dans ce faciès qui inexorablement devient un masque qui se décompose. Des plaques noirâtres ont pris possession du creux des joues et des tâches s'étalent sur le front, laissant entrevoir la chimie qui prend inexorablement possession de son corps. Ses muscles se sont décharnés, laissant la place belle à une peau qui ne sous-tend plus rien du tout. »³

Le personnage de Rivo incarne la solitude et l'isolement d'un entre-deux, espace caractéristique de l'inertie et de la conscience de cette inertie, sur son lit d'hôpital.

Le Sida est phase terminale de la séropositivité, et celle d'une destinée qui est donc le support de la déréliction sociale, pareillement aux autres parcours romanesques du corpus, dont il est précisément la concrétisation de la destruction de l'homme en tant que sujet autonome et physique.

L'inertie est provoquée un corps vidé de toute sa substance et de toute son énergie, qui n'assume plus la volonté d'un individu acceptant mal l'issue inéluctable de sa décadence. Le texte, plus que la souffrance, révèle la révolte d'un protagoniste, à travers des propos qui lui sont attribués et par la description d'un physique antinomique à sa fonction initiale, une mise en relief de l'esthétique et de la liberté de mouvement et d'action.

C'est dans cette optique qu'est donné le voyage en tant qu'événement censé apaiser Rivo, exorcisant la route vers l'inconnu en la calquant sur celle vers la mer, destination finale des deux protagonistes principaux. Un cheminement où le récit laisse transparaître la disparition à venir de Rivo.

¹ Ibidem, p. 9.

² Ibidem, p. 88.

³ Ibidem, p.34.

Si cette conviction de la mort est dévoilée précédemment par le biais de la focalisation des différents protagonistes, dans *Làlana*, elle est annoncée dans la narration du déplacement des héros. Les deux jeunes gens traversent une nécropole juste avant d'accéder à la mer, une étape où la pourriture des corps statufiés, « *l'odeur de cadavres, des tombes* »¹ se mêlent à celle de Rivo. Des femmes et des hommes qui semblent l'attendre ce personnage qui fera bientôt partie des leurs ; une nécropole, une société nouvelle. La scène de la disparition intervient dès lors après ce passage.

« Ils s'assoient sur la plage, à la limite de l'humidité, de la trace des vagues. Rivo s'allonge, et blottit sa tête contre les jambes de Naivo, le corps replié en fœtus. Il est encore traversé des spasmes qui s'apaisent peu à peu. La mer est basse [...], murmure de l'eau et paix infiniment. [...] Mais les vagues deviennent de plus en plus fortes, et Rivo est repris par des tremblements qui le secouent au même rythme que les vagues [...]. Rivo se lève en criant et court vers la mer, dans la mer. [...] Naivo a envie de rire, voulant croire à un jeu, le dernier de Rivo l'élégant. Mais il voit le visage affolé, la bouche ouverte en un cri long, tenu [...]. Rivo meurt devant lui noyé. »² « [...] Puis la mer s'apaise. »³

L'on y note la symbiose parfaite entre le comportement du personnage et la nature : allant de la tranquillité à la violence, ils forment une même unité de mouvements qui s'appellent les uns les autres et donnent à voir une interaction visant à rassembler ce qui a été séparé. Du moins, c'est ce que fait entrevoir la vision du personnage de Naivo qui laisse son ami, dans un moment de délire, courir vers une mer déchainée, croyant y voir justement par là un ultime moment de paix, de bonheur. Or, la noyade qui se passe sous ses yeux contrecarre ce point de vue édulcoré et somme toute idéale de la mort.

D'où la mise en exergue d'une récurrence du récit, voire de l'ensemble des œuvres, c'est-à-dire un décalage profond entre la réalité donnée comme objective du récit et l'aspiration des protagonistes.

L'image de la mère est également présente dans cette scène, le corps replié en fœtus en est une allusion, ainsi que le jeu d'homonyme mer-mère ; la mère qui accueille, la mère apaisée par le retour du fils prodigue. Ce passage est alors la métaphore d'un retour aux sources, la description inversée du processus d'enfantement.

¹ Ibidem, p.196.

² Ibidem, p.198.

³ Ibidem, p.199.

En somme, la disparition de ce personnage, vécue dans la souffrance, est une violence inattendue, imprévue, en dépit de ce que laisse présager une maladie par ailleurs éprouvante, puisque c'est une souffrance et une angoisse fugaces, concrétisées surtout hors du contexte initial.

Une disparition en outre prématurée par le truchement du portrait brossé du protagoniste : un bel et jeune étudiant, fauché par le Sida, à cause de cette insouciance qui est inhérente à la jeunesse.

Ce livre se détache sans doute des autres ouvrages du corpus dans le sens où la mort d'un personnage peut être interprétée comme la catharsis d'un autre. L'auteur présente en effet deux amis, l'un sombrant dans la fatalité de sa déchéance, l'autre sur le point d'en succomber. Toutefois, la maladie intervient pour créer une rupture d'un tout, d'un même mode de vie, d'une même vision du monde, deux portraits quasi-similaires : si la maladie tire le premier vers la déliquescence et l'anéantissement, elle permet au second la conscience d'en être épargné. Rivo, objet de sacrifice, sert de catalyseur à un Naivo dont le quotidien aura émoussé les rêves d'émancipation « car il y a le Naivo efficace, celui qui prend toujours les bonnes résolutions, qui s'est levé, qui court vers Rivo, et l'autre Naivo qui regarde son double courir, comme si cela ne le concernait pas, comme s'il était spectateur de lui-même, hanté par les mots qui, en lui, reviennent à l'obsession :

*Et maintenant, mon âme s'épanche en mon sein,
Les jours de la souffrance m'ont saisi.
La nuit me perce et m'arrache les os,
La douleur qui me ronge ne se donne aucun repos.
Par la violence du mal, mon vêtement perd sa forme,
Il se colle à mon corps comme une tunique.
Dieu m'a jeté dans la boue,
Et je ressemble à la poussière et à la cendre.*

Elle est là son incapacité profonde à vivre, à être heureux. »¹

Le récit dispose un paradoxe où la promiscuité avec la dégénérescence apparaît comme un moyen de s'en échapper, cela de par le don de soi, délaissant, par là, un égocentrisme jugé stérile ; et où le mépris de *l'autre* - qui est une tentative de fuite face à l'ambiance morbide suscitée par *l'autre*, l'ami - donne lieu à un

¹ Ibidem, p.104.

enfermement empêchant au dépassement d'une réalité qui invite par ailleurs à l'inertie. Le poème qui est « *une obsession* » symptomatique de ce mal-être est apparenté à la description du Sida consumant le corps de l'autre. Bref, l'auteur en fait une juxtaposition, la maladie étant la représentation apparente d'un mal plus enfoui, celui de l'âme. Le dernier vers parle de la mort de Naivo, une mort spirituelle, qui rappelle celle physique de Rivo, à venir.

Une symbiose des deux amis unis par une condamnation, entretenue en outre par « *un portrait véhiculé* »¹ par un univers extérieur au leur, à leur malaise, donnant « *l'image d'une génération perdue et fichue* »² : les médias, l'internationalisation. « *Ces jeunes du Tiers-Monde* » auxquels l'auteur contribue à une sorte de stigmatisation. C'est dans cette perspective que se manifeste l'essence du roman qui, par le biais d'un mal, d'une maladie jusqu'ici sans point de retour, entend rendre compte d'une crise collective dont le rapprochement avec le Sida l'extirpe d'une abstraction invitant à sa méprise, voire à sa mystification. Toutefois, Rakotoson, émet une réserve quant au risque de caricaturisation – auquel en fin de compte elle participe – dont l'éventuelle conséquence serait une ghettoïsation de l'individu par la société, par le monde, par lui-même, par toute une conscience universelle, « *on les voit foutus, on les dit foutus et ils se sentent foutus.* »³

Une vision naturaliste de la velléité qui dans tous les cas est engloutie par la collectivité, où elle est conditionnée par le milieu dont elle est issue, telle une hérédité, une tare.

En conclusion, la mort des personnages, récurrente dans notre corpus, caractérisée par une violence et une anticipation relative à une disparition *normale*, c'est-à-dire dans la fleur de l'âge, donne une dimension individuelle, et, par conséquent, intime et profonde à un groupe socio-temporel déterminé, hostile à leur épanouissement, visant à leur destruction. Le contexte dans lequel sont implantés les récits dénote en effet soit d'un bouleversement historique important et toujours vécu dans la révolte et dans la douleur, soit d'un cadre social marqué par la précarité du sujet face à son environnement familial. Destin de personnages résolument ancré dans une réalité où la vision des auteurs est souvent intérieure des faits et des

¹ Ibidem.

² Ibidem,

³ Ibidem.

événements, de par leur appartenance à une même conscience et mémoire collectives que celles des protagonistes qui naissent sous leur plume.

Un destin où l'existence prend fin prématurément et de manière abrupte, délivre un état d'esprit touché par la souffrance, parfois sublimée, de ceux qui se sont retrouvés à une période difficile et critique de l'histoire de l'Ile. Dans une dimension historique, deux époques ressortent du corpus : celle de la chute monarchique et celle proprement dite de la colonisation avec la guerre de 1947 comme point de mire. Sur un plan plus sociologique, les écrivains, en l'occurrence Rakotoson, livrent également un cadre conflictuel, tel que les années 80 où la révolution socialiste s'est soldée par une grande crise économique.

Dans un premier cas, nous remarquons ainsi que les auteurs ont construit leurs personnages en rapprochant, en assimilant le sujet à la thématique étudiée, étant de fait une figure emblématique de celle-ci. La famille Baholy est représentative de la famille puissante et influente, proche de la royauté ; quant au héros de *Nour, 1947*, le récit retrace le portrait d'un tirailleur rebelle apportant le regard d'un homme qui se trouve au centre de la guerre anticoloniale et sanglante de la même date, avec en arrière-plan la guerre mondiale qui a vu participé les pays colonisés des forces belligérantes. Or, la juxtaposition des héros aux événements historiques dans lesquels ils sont les premiers acteurs – et/ou les premières victimes – permet la personnification de ces conjonctures dont la conséquence est une excentration de ces destins personnels qui donne lieu à leur généralisation. Dès lors, la mort violente des personnages, leur fin prématurée, au-delà d'une mort collective physique que nous avons évoquée, a une portée symbolique qui est une scission nette et concise dans l'histoire malgache. Un hiatus significatif d'un affaissement des référents socioculturels et politiques établis.

Enfin, deuxième cas, qui est focalisé sur des personnages appartenant à la strate de la base de l'échelle sociale, mettant en relief les particularités propres à celle-ci, tout en dénonçant une précarité et une misère grandissante atteignant toutes les couches, ainsi qu'une dislocation du système sociétal où les divergences matérielles et la marginalisation sont flagrantes. En outre, la mise en intrigue d'une maladie irréversible empreinte de sentiments négatifs dans la conscience commune accroît et diabolise presque une réalité dont le corollaire serait sa propre aliénation.

Chapitre 3. La société : pour la représentation d'une communauté en dérive

En se référant à notre corpus, le roman se définit comme une peinture, une image fidèle du réel du moins du point de vue de leur auteur ; bien qu'il ne soit pas un genre qui se spécialise dans l'étude sociale, il peut en tout cas s'apparenter au reflet de la mentalité de l'auteur, de son environnement.

Bref, le roman est capable de combiner l'aspect social et l'aspect humain en son sein : un procédé de confusion ou de complémentarité entre *roman, miroir de la société* et *roman, miroir de l'Être humain* appliqué par moult écrivains, et dans lequel s'inscrivent également les auteurs malgaches d'expression française.

Partant de là, l'édification de la société au sein du récit est effectivement liée à l'existence des personnages eux-mêmes, et selon, sert ou dessert ceux-ci dans l'aventure romanesque.

D'une part, nous avons ainsi une société – ou des personnages collectifs - à l'image du héros, d'autre part, on a le cas d'un écart paroxystique entre la représentation du héros et celle de la société.

1- La chute d'un passé glorieux : la royauté

Nous rencontrons particulièrement cette occurrence d'une société définie à l'image des héros dans les romans de Rabearivelo tel le récit de la famille Baholy dans *l'Interférence* qui constitue plus qu'un parcours familial, la destinée d'un pouvoir politique et social : la souveraineté merina en déclin.

Dans cette perspective, nous ne reviendrons plus sur une description de cette partie de la société où les personnages principaux sont figuratifs d'une monarchie décadente.

Portrait social bien défini donc, mais également portrait physique qui détermine d'une manière quasiment immuable cette partie de la société et, en conséquence, les autres strates, par des facteurs ethniques, voire raciaux.

1-1- Portrait physique : Réalité et stigmatisation sociales

Les multiples origines de la population malgache font que la concomitance de cultures, de races apportent dans la société malgré une homogénéité certaine, des tensions, des confrontations inévitables dans la constitution d'un peuple aujourd'hui lié par une histoire, un présent et un avenir communs.

L'histoire de la royauté, à ce titre, n'échappe pas aux lois des conquêtes successives qui ont jalonné le pays, soumettant des collectivités déterminées au joug de la puissance des autres. Aussi inévitablement vient dans cette définition de la société malgache la question de portrait socio-physique, une réalité incontournable au risque souvent d'un tribalisme, voire d'un racisme réciproque, lesquels par ailleurs soulignent nos auteurs, portant parfois ses stigmates jusque dans un présent que Rakotoson ou Raharimanana définissent dans un dysfonctionnement social.

De ce constat, l'évocation d'un portrait physique est toujours corollaire d'une vision d'un héros ou d'un personnage relative à la décadence collective. Dans le cadre de la royauté dans la fiction, c'est-à-dire chez Rabearivelo, une telle évocation surgit lorsque le personnage de Baholy, seul au monde, est destitué de son statut de privilégié, et pour ainsi dire relégué aux mêmes prescriptions que ceux qui alors dans une époque pas si lointaine étaient ses esclaves.

Le passage qui suit souligne cette ambiguïté entre l'appartenance à une ethnie et à une couche socio-économique définie. L'héroïne au lendemain de la prise du pays par les colons se retrouve, orpheline chez les Sœurs. Ce qui dans la même lancée l'ouvre vers une nouvelle vie, l'obligation de travailler :

« [...] Elle vit ses nouvelles amies au travail. Elles traînaient un peu, les yeux encore hantés par le sommeil. La plupart étaient des anciennes esclaves, des filles aux cheveux laineux, à la peau d'ébène, aux lèvres lippues. Un Nouveau dégoût s'empara d'elle, vite chassé par le désir de commander, par la coulée du sang. Elle ouvrit la bouche, leva les bras. Elle allait crier et frapper ;

Elle entendit, venu d'un coin de la cuisine :

- Eh, toi, Cécile ! Te souviens-tu encore de ta caste abolie pour me cogner ainsi ? »¹

L'extrait livre *le dégoût* de la jeune fille orienté par le fait de côtoyer comme « des amies » un ensemble de protagonistes aux caractères physiques qui ne sont pas les siens, inférieurs car avant tout synonyme de statut d'esclave. Un *dégoût* parallèlement associé à sa propre vision de la vie précaire qui lui est dès lors réservée. Bref, les signes apparents, extérieurs, dénotent la conscience de

¹ *L'Interférence*, p.158.

l'impuissance d' « *un sang* » habitué à commander. Car de ce passé perdu qui la vit choyée ne reste plus comme repères que les différences physiques.

Dans la narration, relevons que le récit de Baholy allant frapper *une esclave* glisse presque subrepticement sur un autre récit dont la situation temporelle est simultanée à l'histoire : celle d'une « *Cécile* », une pensionnaire certainement de mêmes conditions que l'héroïne, maltraitant justement une ancienne esclave. Un processus visant, dans la récurrence des actes de l'héroïne, à travers les agissements d'un personnage secondaire, anecdotique, – Cécile – à mettre en exergue des existences semblables qui reflètent, symbolisent les couches, les particularités sociales soulignées ci-dessus.

1-2- Portrait social

Dans l'Aube rouge, l'absence de personnages principaux précis tend affirmer cette perspective de la part de l'auteur de fondre destins individuel et commun, d'autant plus que l'apparition de protagonistes historiques, au faite des décisions relatives à la gouvernance du pays, montre clairement comment une société donnée, l'idée dont on se fait de cette société, mue peu à peu, inéluctablement pour donner naissance à un autre système sociétal.

Les romans de Rabearivelo étant essentiellement centrés sur l'Histoire perçue du côté de la caste noble - ce dernier descendant lui-même de cette strate sociale -, voire du pouvoir royal, la société ainsi décrite est tributaire de cette focalisation que ce soit du côté du narrateur ou des protagonistes. De là, la société est offerte aux lecteurs à partir des critères susnommés d'où les rôles respectifs des autres couches sociales en rapport à celle supérieure hiérarchiquement.

Le rôle des esclaves

L'esclavage, sous la royauté, est une véritable institution. Le « *modernisme* », introduit à partir du règne de Radama I, n'a aucune prise sur les usages et les coutumes. En effet, les codes, publiés par le gouvernement royal, condamnent formellement la traite et implicitement l'esclavage. Alfred Grandidier, en 1869, déclare que les deux tiers de la population tananarivienne, 50 à 60 000 personnes,

sont des esclaves. En 1895, plus de la moitié des habitants de l'Imerina est de condition servile. C'est de ce trafic humain que le souverain, les nobles et les commerçants hova tirent leurs ressources.

Une des premières décisions prises par Joseph Gallieni est d'abolir l'esclavage. Ce qui équivaut à la suppression de la monarchie merina - et malgache - , l'appauvrissement des Hova - hommes libres - dont l'économie repose pour une importante partie sur l'esclavage.

Cette réalité ressort particulièrement dans *L'interférence* au travers de la déchéance de la famille d'Andriantsitoha, d'abord contrainte à la pauvreté ultime avant d'être totalement décimée. Le récit relatant la journée du 27 septembre 1896, celle de la proclamation officielle de l'abolition de l'esclavage à Madagascar. Et si la narration se tourne un instant sur « *ces jeunes hommes, ces jeunes femmes qui s'empressent de quitter la maison seigneuriale* »¹ pour hurler « *Liberté ! Egalité !* », c'est surtout pour dévoiler l'amertume du héros – voire du narrateur/auteur – qui voit dans cette tumulte irraisonnée un manque de reconnaissance :

« [...] Ils (les esclaves) leur reprochent maintes exactions et maints sévices. [...] Oubliant surtout qu'à ces mêmes exactions et sévices, ils doivent leur meilleure qualité qui, mieux comprise et mise en pratique, ne leur desservira jamais : l'esprit de la discipline. »²

Ce rôle d'asservissement se trouve dans le récit, tel qu'il a été évoqué dans la section consacrée aux protagonistes principaux, dans la phase de leur enfance.

Pour Andriantsitoha, par exemple, ce rôle consistait à l'apprentissage sexuel mais également dans l'attachement de « *fidèles esclaves* » qui rapportaient aux parents du jeune homme les faits et gestes de ce dernier, lui servant en quelque sorte de balise morale.

Pour Baholy, ils servaient à assouvir ses caprices enfantines ; des jeux qui souvent décident de la destinée des jeunes esclaves à son service, « *ces brebis retenues par une seule et même corde qu'on voit au début d'un jour de marché rustique.* »³

De même, si l'esclave, en tant qu'élément socioéconomique, apparaît chez Rakotoson et Raharimanana c'est pour effectuer ce rôle primaire qui lui est assigné

¹ Ibidem, p.146.

² Ibidem

³ Ibidem, p.112.

servir les autres membres de la société, promouvoir en tant qu'outil, en tant que main-d'œuvre, l'édification d'une structure sociétale donnée.

Dans *Làlana*, le récit fait allusion aux ancêtres des deux héros, des esclaves de la Reine, pour souligner une continuité statutaire qui prend racine dans les temps anciens et se perpétue jusqu'au présent : une marginalisation dans laquelle l'individu est un exilé au sein de sa propre communauté. Dans ce sens, le voyage vers la mer est symbolique d'un retour aux sources puisque les deux personnages refont en quelque sorte le même cheminement que leurs aïeux quelques siècles auparavant, lorsque ceux-ci furent exportés loin de l'Île :

« Rivo dort, ou semble dormir, tranquille enfin, propre, net. Il a retrouvé au moins sa dignité, et son rêve est en train de se réaliser : il va voir la mer, cette mer par laquelle leurs ancêtres, ou tout au moins une partie de leurs ancêtres sont arrivés il y a si longtemps, il y a des siècles. Pour eux la terre fut sûrement un havre, des ports, le repos peut-être, un temps, des mois, des années, nul ne le sait. La mémoire n'a gardé aucun souvenir de ces voyages, si longs, meurtriers sûrement, les mois en mer, puis les Hautes Terres, fuyant on ne sait qui, ou à la recherche d'on ne sait quoi... Les seules traces qu'on en garde, plus récentes, sont celles des parias, des exclus, des esclaves qui reprirent le chemin inverse, la chaîne au cou et les fers aux pieds, pour rejoindre les îles Mascareignes, vers les champs de canne et le fouet, pour ceux qui survécurent. Pour Rivo, il s'agit simplement d'un beau voyage inespéré. »¹

Le procédé usé par le narrateur pour dévoiler ce passage est le rêve : le rêve, qui échappe au contrôle du moi et fait simultanément communiquer inconscient et conscient. Un entre-deux qui suggère l'état physique du protagoniste, un mort-vivant ; ainsi qu'un espace intermédiaire, un havre de paix appartenant et échappant à la fois au concret traduisant le désir de Rivo de prendre contact avec ceux qui l'ont précédé, ceux qui sont dans l'au-delà, ceux qu'il va bientôt rejoindre.

Nous remarquons que l'extrait rend d'abord compte de l'histoire générale de l'île qui est l'arrivée des premiers habitants par le moyen de la navigation. Une généralité que l'on pourrait assimiler à l'image de la société, celle vue d'une manière globale, car par la suite le récit est centré sur une section précise qui est l'esclavage, histoire des parias, dans laquelle sont englobés les deux protagonistes principaux.

C'est également dans cette perspective de la périphérie côtière, entrevue comme une libération, que le personnage de Rivo entend aller vers la mer en

¹ *Lalana*, p.109.

passant par le chemin de la Reine, « ce voyage que fit Rasoaherina un jour, en 1867, pour voir la mer, y tremper les pieds avec sa cour. Ils avaient parlé de ce voyage fou, des morts qui avaient jalonné la route. Ils partirent au mois de juin 1867 dit l'histoire. Tout avait été préparé avec rapidité. Les chemins furent remis en état, les ponts jetés sur les rivières, des nouvelles pistes furent ouvertes jusque sur le sommet des montagnes.

[...]Le temps n'y mit pas du sien. La pluie ne cessa de tomber. Dix milles hommes perdirent la vie en route, tapis de corps pour préparer le long voyage de la souveraine vers l'au-delà. Le voyage tourna à l'hécatombe mais la légende se souvint surtout des fêtes qui remplirent le séjour et de l'enchantement. »¹

Le récit met l'accent sur le décalage entre un besoin, *tremper les pieds dans la mer* et les conséquences *une hécatombe*, soulignant l'exécution d'une futilité qui parce qu'elle vient du pouvoir se doit d'être mise en pratique. Un constat montrant ici encore la valeur sociale respective de celui qui est au faite de la société et de celui qui en constitue la base. En faisant ce voyage, Le personnage de Rivo essaye de s'approprier à la fois un semblant de quiétude, empruntant le même chemin que la souveraine, tout en essayant de s'unir à ses ancêtres. En effet, « *sentant sa mort venir, Rasoaherina prit la route, comme avant elle Radama I, le grand roi, puis sa tante Ranavalona, pour avoir elle aussi son moment de paix et de poésie.* »² Ce qui revêt une symbolique très forte pour le héros lui-même aux portes de la mort.

Dans *Nour 1947*, l'auteur justifie également le passé de ses personnages dans cette optique. Nour, l'amour du tirailleur rebelle, est une descendante d'esclave. De fait, cette particularité du personnage permet une digression dans le récit par l'histoire d'une partie de la société ainsi déterminée : L'extrait suivant rapporté par le personnage de Benja, frère de Nour, dit par conséquent la fonction et le destin commun de ces peuples destinés soit au commerce, soit à la servitude, royale en l'occurrence.

« Benja est le frère de Nour. Il n'a pas voulu suivre Tsimosa quand celui-ci, à la fin de la première guerre, libéré, comme affranchi une deuxième fois, quitta le service des coloniaux et la Ville-des-Mille.[...]

Benja raconte. [...] Vainala est le père de mon père. [...] Vainala a vu les guerriers s'emparer de ses-pères-et-mères et les traîner jusqu'à la mer. Les chaînes cerclaient leurs cous. [...] Vainala a

¹ Ibidem, p.68.

² Ibidem.

vu les guerriers marchander avec l'homme blanc. Vainala a vu les guerriers repartir avec d'autres fusils, de la poudre, de l'alcool, bien d'autres sortilèges. Vainala a entendu le cri de ses parents et ne l'a plus jamais oublié.

[...] Vainala est l'abcès des forêts. Autour de ses épaules on avait enroulé des cordes, il avait traîné, traîné, de l'ébène, de la palissandre... Du bois pour construire les demeures des rois, du bois pour bâtir les palais des reines. [...] Vainala avait vu quelques-uns de ses camarades [...] écrasés par ce bois qu'ils tiraient [...]. Ils n'étaient plus que des loques lorsque les premières collines étaient enfin apparues. Douze collines. Douze collines royales paraît-il... »¹

Le personnage de Benja présente donc les Douze collines de l'Imerina, à l'origine de la ville d'Antananarivo, une édification impossible sans les corvées dévouées à cette tranche de la société que sont les esclaves.

En somme, le corpus présente l'esclavage dans cette dimension de la servitude et de la conception de l'homme en tant qu'objet : une définition logique et adhérent à toute forme d'esclavage passée ou contemporaine. Dans le cadre de la royauté malgache ce rôle est donné plus accru, voire primordial dans la mesure où justement il figure à la source de la constitution et de la pérennité d'une société basée sur le commerce et l'exploitation des esclaves pour assurer son économie et son pouvoir.

Le rôle des chrétiens

La christianisation de l'île contribue plus ou moins directement à sa colonisation. Aussi les chrétiens sont entrevus en tant qu'individus participant à la menace de la monarchie ; à ce titre, la persécution de ces derniers pendant cette époque est une récurrence dans des romans qui traitent de cet aspect de l'histoire de Madagascar.

Dans *l'Interférence*, une scène² illustre cette répression, exposant la détermination des deux types d'antagonistes retranchés dans leur camp respectif, ce qui aboutit à une exécution de la part des oppresseurs convaincus de la trahison des chrétiens envers le pays. Le personnage principal du roman, Rainandriantsitoha investi de pouvoir royal, y joue ainsi en tant que gouverneur lors d'une « *réjouissance publique* » le rôle de juge. « *Le conjurés* », capturés, liés et « *rou(és) de coups à la*

¹ *Nour*1947, p.98-99.

² Citée dans le chapitre dédié au thème de Dieu, des Ancêtres et de la religion.

première esquisse de protestation » sont considérés comme des « bêtes » dont quelque temps plus tard les « *les cadavres affreusement mutilés au-dessus desquels tournoyaient déjà des corbeaux* »¹ sont jetés « *n'importe comment, les uns au-dessus des autres, dans un buisson avoisinant* »²

Par le biais de ce massacre, le récit édifie l'image du chrétien martyr convaincu de sa foi au prix de son existence, à l'instar du personnage de Mbara la danseuse - seul protagoniste notable, avec Ranivo, en tant que chrétien, échappant au statut de personnage collectif qui leur est attribué dans le récit - qui en attendant son tour d'exécution implore le Représentant royal de subir la même fin que les précédents, malgré la clémence de celui-ci à son égard :

«[...]»

- Eu égard au talent de cette jeune femme, dit-il à l'assistance, et en souvenir de l'enchantement qu'elle vient de nous donner à tous, je vais essayer moi-même, au Palais, de la faire revenir de ses erreurs.

Il eut à peine achevé ces paroles que Mbara, les mains jointes dans ses liens, le supplia :

-Je vous en supplie, seigneur, et je vous en lècherais bien les pieds, laissez-moi mourir avec mes amis ! Ne faites pas de moi la dernière à entrer au ciel ! »³

Elle meurt décapitée par la propre lame du Représentant royal. Notons que le narrateur souligne parallèlement cet acte à la condamnation du fils de ce dernier, qui préfigure dans le récit la perte du royaume : les doigts encore tachés du sang de sa victime, Rainandriantsitoha vint caresser instinctivement la tête de son fils. Geste prémonitoire annonçant la mort brutale d'un Andriantsitoha chef des rebelles, mort sous les balles des colons.

« Celui-ci avait reçu, sans que son père en eût conscience, un fameux baptême : celui de la persécution. »⁴

L'une des grandes victoires du christianisme sur le sol malgache est la conversion des monarques, de Ranavalona II et du Premier Ministre Rainilaiarivony, pour des raisons diplomatiques, face à des pressions politiques de la part des Français et des Anglais dont la présence dans le pays est de plus en plus grande. Relevons, à ce titre, ce propos de Rainilaiarivony, envers ses conseillers tentant de

¹ *L'Interférence*, p.43.

² *Ibidem*, p.44.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p.48.

le dissuader de se convertir à la religion chrétienne, qui associe effectivement la chrétienté à une monnaie d'échange pour profiter de la civilisation européenne, les missionnaires étant les premiers éducateurs qui ont instauré l'école dans le sens contemporain du terme, c'est-à-dire en tant qu'institution.

« - Ces étrangers [...] nous apportent leur civilisation ; ils nous l'offriront à condition que nous embrassions leur religion. J'ai moi-même accepté, et la Reine aussi. J'invite toute la Cour et les hautes familles à nous suivre. Cela nous profitera. Quant à leur désir principal et inavoué, il nous appartient, à nous tous, de le décevoir. »¹

Un propos qui dénote, d'une part, la souveraineté d'une décision, d'autre part, affiche la nécessité de coopérer pour pouvoir asseoir un gouvernement plus stable, le récit étant axé sur la défiance et la lucidité d'un homme politique conscient de ce qui apparaît déjà comme une colonisation culturelle. Cette prise de conscience se matérialise par l'instauration d'une loi, apposée par le narrateur à l'annonce de la conversion au christianisme de la Reine et de Rainilaiarivony : « *Il sera désormais interdit de leur vendre de la terre. La succession de ceux d'entre eux qui en possèdent légalement maintenant, à leur mort, reviendra à l'Etat.* »²

Une connexion entre religion et politique que *l'Aube rouge* symbolise non sans ironie, lors de la prise de la capitale par les Français, par le portrait de la dernière reine malgache devant la défaite. Le récit met en scène une Ranaivalona désespérée, avec ses dames de compagnie, pleurant, priant :

« Des prières où étaient les dieux et le Dieu, les morts et les vivants, tout ce qui existe. Mais, dehors, toujours plus avivée, la fusillade continuait. Le mauvais destin allait inexorablement son chemin. Et les pauvres femmes voyaient, non sans peine, l'impassibilité du Ciel à leur égard. Dans le tourbillon que devenait leur intelligence, elles cherchaient à comprendre pourquoi [...]. Mais les circonstances étaient difficiles, et pas plus que les prières les blasphèmes n'arrivèrent à destination. Qui sait, du reste, à qui ils étaient adressés ? »³

Le récit montrant la reine poussée dans ses derniers retranchements, impuissante, est prétexte, sur le plan narratif, à une mise en relief d'une confusion entre religion et pouvoir, voire d'un dysfonctionnement dans la politique menée par

¹ Ibidem, p.100.

² Ibidem,

³ *L'aube rouge* in *Océan Indien*, p.187.

les gouvernants, plutôt que d'une cohabitation et d'une intimité entre les cultures – prônées et espérées par le personnage d'Andriantsitoha dans *l'Interférence*, – qui justement apparaissent comme des chimères que Rabearivelo lui-même souhaitait et réclamait de son vivant. Bref, un passage dénotant l'amertume sarcastique de l'auteur.

Le rôle des étrangers :

Définis dans la perspective de la chute monarchique, ils sont subdivisés en deux catégories essentielles : d'un côté les Anglais qui vivent en bon termes avec les Autochtones, de l'autre les Français qui rencontrent l'hostilité des gouvernants.

La relation malgacho-anglaise se résume dans *l'Aube rouge* par le truchement des échanges entre la Reine Ranavalona II et le Premier Ministre Rainilaiarivony, et Willoughby, général anglais et conseiller de ce dernier et son lieutenant Shervington. Des rapports qui confirment la présence privilégiée des Anglais sur le sol malgache, à la fois politiquement et commercialement, ainsi que dans une dimension religieuse de par l'implantation des premiers missionnaires, cela du fait de cette complicité affichée avec la plus haute sphère sociale. En témoigne une implication plus importante dans le récit, en particulier dès le début du récit où le dialogue entre les quatre personnages - La Reine , le Premier Ministre et les deux militaires anglais - augurant l'entrée en guerre du pays - à la suite de l'ultimatum imposé par la France - , démontre la nature de la relation entre les deux pays.

« [...] Les quatre personnes sont dans une petite chambre du Palais, loin de tout vacarme.

- Mes amis, je vous laisse le soin laborieux d'étudier cette affaire délicate. J'en suis si ébranlée que je n'ai même plus la force de l'examiner comme il faut ! fit la Reine, une fois les hommes assis.

- Votre Majesté doit, en effet, en souffrir, dit l'un des deux étrangers. Mais qu'elle se rassure, elle a en son Ministre et en nous des amis dévoués qui ne songent qu'à son intérêt.

- Dig, je ne sais que trop la générosité du sentiment que vous et votre pays n'avez jamais cessé de me témoigner. J'en suis aujourd'hui, plus que jamais, touchée. Et puisse le Dieu qui m'a donnée ce trône tant envié m'accorder encore des jours nombreux pour que je puisse m'acquitter de notre dette envers vous.

- Nous ne faisons que notre devoir, protesta Dig. »¹

¹ Ibidem, p.107.

Le dialogue met l'accent sur l'intimité entre la royauté et les Anglais d'où l'évincement des Français considérés comme l'adversaire à abattre. En outre, la situation spatiale de la scène « *une petite chambre, loin de tout vacarme* » et le sobriquet *Dig* à l'endroit du général marquent cette intimité, indiquant sans doute de la part du narrateur la distance qui, dans le temps, se creusera, dans l'imminence de l'annexion française.

Une relation qui dans le roman se termine par la disgrâce de Willoughby, aboutissant à l'évolution de la situation : le nouvel ultimatum français de 1895 et le départ des Anglais.

Partant de la trahison du militaire anglais, convaincu de détournement de fonds royaux, les étrangers se retrouvent pour ainsi dire à la même enseigne face à un Rainilaiarivony « *résolu à ouvrir les yeux, et à régir, seul, son gouvernement. Que lui importait désormais qu'un Anglais parlât contre les Français, ou que ceux-ci lui conseillassent le mépris et la méfiance envers les blancs !* »¹ En ce sens, Rabearivelo use du dialogue – propre à la sotie que l'écrivain associe son ouvrage – pour délivrer l'opinion générale des souverains, mettant également en relief son regard sur les événements : la conversation animée entre le Premier ministre et la princesse Ramasindrazana² est l'occasion par exemple d'un regret de la politique nationaliste de Ranavalona I, où la princesse défend entre autre une politique antichrétienne tout en étant elle même reconnue comme pratiquante fervente. Cloisonnement entre politique et vie privée de la part de ce personnage ou interprétation d'auteur, en tout cas le passage signe dans le récit la rupture, au moins au niveau de la plus haute hiérarchie de la société, avec les Etrangers.

« Anglais ou Français, Italien ou Prussien, pour qu'un vazaha³ vienne à Madagascar ne faut-il pas qu'il soit poussé par un seul et unique désir : celui de prendre la Terre ?

[...] Ah ! Quand je songe aux mesures, énergiques certes, prises par Ranavalona-mère, comme je suis exaltée, comme j'approuve, comme j'applaudis ! Hélas ce temps n'est plus ! Si nous avons suivi sa trace, nous n'en serions pas où nous sommes aujourd'hui. Nous ne serions pas étranglés par ces nœuds d'intrigue dont Anglais et Français nous entourent le cou ! »⁴

¹ Ibidem, p.177.

² Tante de la reine RanavalonaIII

³ Nom attribué aux étrangers, notamment à ceux de race blanche.

⁴ *L'aube rouge* in *Océan Indien*, p.177-178.

L'apparition des Français dans le roman se fait plus épisodique et surgit plutôt à partir d'événements qui soulignent les étapes menant peu à peu à la capitulation de la monarchie : les ultimatums, l'affaire Touélé ou encore la bataille de Farafaty, la prise du Palais et de la ville d'Antananarivo, et enfin l'exécution de Rainandriamanpandry qui clôt le livre, élevant celui-ci au symbole de martyr.

Dans *L'interférence* la défiance envers les étrangers, plus accrue que dans le premier roman se reflète à travers le destin de la famille Baholy dont nous connaissons la fin, particulièrement en ce qui concerne les parents de l'héroïne abattus par les colons.

Pour clore ce chapitre relevons *Nour 1947* qui en retraçant l'histoire des origines du peuplement malgache évoque les conquêtes successives entre les royaumes. Ce qui conduit, pour le narrateur homodiégétique, à une perception obsédante de l'autre apparaissant indubitablement dans des conjonctures de rencontres conflictuelles, souvent animées de violence. Destinée d'une « île (qui) n'a jamais béni nos rencontres avec l'autre »¹ : « L'irruption de l'autre a faussé le cours de notre histoire et bousculé – que dis-je ? détruit, oui – notre vision du monde. »²

2- Les disfonctionnements de la société contemporaine

Les riches

Au sommet de la hiérarchie sociale, les riches dans une dimension financière, et plus spécifiquement ceux qui sont au pouvoir ou proches du pouvoir, constituent la classe aisée. En effet, dans les ouvrages le statut économique d'une personne va presque inévitablement de pair avec les rapports entretenus avec l'Etat, le pouvoir.

Cette corrélation entre le pouvoir et la richesse, Raharimanana la détermine sous la dénomination de *puissant* qui renferme l'idée de facilité et d'impunité se rattachant à l'individu bénéficiant de ce statut. *Puissant*, celui qui use de la société, de ses avoirs comme de ses membres sans qu'à priori cela puisse provoquer une rébellion de la part des autres couches sociales, lesquelles par conséquent sont les soumises, les miséreuses.

¹ *Nour 1947*, p.60.

² *Ibidem*, p.37.

Une des nouvelles de l'auteur, *Sorcière* dans *Lucarne*, rapporte cette représentation où des « fils de puissants » s'amuse au détriment de la vie de leurs concitoyens : s'étant procuré une péripatéticienne et un inconnu accosté dans la rue, ceux-ci s'en débarrassent après l'assouvissement de leur fantasme. L'homme est jeté d'une fenêtre tandis que la femme, prise pour une folle, arrive à s'enfuir et, cherchant l'aide des habitants, est admise pour une sorcière et se retrouve lapidée par la foule.

« [...] Le corps (de la femme) flotta auprès des morceaux de bois et des débris décomposés. Nous, on s'en est allés rejoindre la Range. Tâtons l'asphalte zenfants de la patrie. Le mec baignait dans son sang. On l'a laissé là. Il est bien, là ! On s'en est bien sorti quand même. On méritait la grandeur de nos pères, leur ruse, leur habileté. Ô doyé ! Vive Messieurs nos papas, vive leur argent, nos villas, nos piscines, nos buildings, etc. »¹

Le ton du propos, sous la vision interne d'un des *fils de puissants*, est expressément marqué par la légèreté, dévoilant l'insouciance et la certitude d'impunité qui anime le sujet. Le registre familier, en outre, renforce une impression d'ensemble qui voit dans l'acte accompli par les protagonistes quelque chose de spontané, de naturel pour ces derniers. Et si à un moment donné du récit un soupçon de doute et d'inquiétude atteint ceux-ci, il est vite effacé par l'assurance de la *grandeur* des pères. Un *mérite* souligné ironiquement par l'auteur qui signe par là le portrait de toute une partie de la classe sociale la plus élevée de ce sentiment d'invincibilité.

La mort de la prostituée, - tuée par la foule qui la prend pour une démente - quant à elle, suggère la complicité indirecte, voire la participation de la population aux agissements des *puissants*. Enfin, l'allusion aux « *zenfants de la patrie* », vers tirés de la Marseillaise, hymne français, fait historiquement allusion à la société et au pouvoir d'asservissement hérités des relents de la colonisation.

L'association entre l'appartenance à la classe aisée et la situation par rapport à l'Etat se renforce dans les ouvrages de Rakotoson, particulièrement par le truchement de la bureaucratie.

Ainsi, comme nous le verrons ultérieurement, nous avons dans *le bain des reliques* le personnage de Naivo, le patron du héros, fonctionnaire à la tête de la

¹ *Lucarne*, p.71.

télévision nationale dont les signes extérieurs de richesses se dénotent à travers les habits, également par le biais d'un comportement condescendant, de nonchalance que le récit met en relief pour évoquer l'insouciance, l'indifférence méprisante, l'absence de recul face au reste de la société qui, elle, est embourbée dans la misère. De même, il y a le protagoniste Kandreho qui affiche l'image du riche paysan du fait de son statut de fonctionnaire et en tant que *prince* de la région du Moyen-ouest dont il tire un pouvoir certain.

Par le biais de cette peinture du fonctionnaire, c'est un Etat riche, abusant de ses pouvoirs, au détriment d'un peuple complètement sous son joug, que l'auteur entend décrire et critiquer. Regard sur l'écart de plus en plus grand entre ceux qui sont censés représenter la population au point que cette dernière dans la fonction affiliée à la première ne s'y reconnaît pas, la dénie. Le propos suivant, émanant d'un protagoniste vivant dans un village happé par la sécheresse et le dénuement de ses habitants, illustre ce point de vue. La scène voit le héros au lendemain de l'évènement où il a eu des relations sexuelles avec la femme du chef de village - ce qui montre le caractère d'un représentant de l'Etat abusant de sa puissance ; l'intimité, les rapports sexuels, liés à un fait social dénigrant ici l'aspect indécent, inacceptable d'une telle réalité - . Celui-ci est alors traduit dans un procès public, entouré par une foule de villageois. Le personnage d'*Ondaty*¹, en s'adressant à Ranja parle d'un Kandreho qui a trahi ses origines, devenu étranger, dénaturé par le soif de pouvoir.

« - Qu'espérais-tu, toi, [...] ? Travailler avec Kandreho ?

Ne vois-tu pas qu'il vous ressemble, maintenant ? Que lui aussi pense à des élections, à des bureaux, à des échéances ? Sur cette terre-ci, il n'y a pas d'échéance. »²

En somme, les fonctionnaires occupent une place assez spécifique, tel que nous le verrons ci-après : représentants de l'Etat et pourvus d'un pouvoir et d'un charisme certains, tout en étant la figure d'une société qui les honnit, signant son disfonctionnement, symbole d'un gouvernement qui en fait ses boucs émissaires.

Les fonctionnaires

¹ Le patriarche et le chef du village.

² *Le bain des reliques* in *Océan Indien*, p.405.

Décrit comme une sorte de masse léthargique, pâte à modeler entre les mains d'un gouvernement narcissique : telle est l'image du fonctionnaire, souvent indolent, soumis à la mauvaise opinion des serviteurs d'un Etat lui-même fortement critiqué.

Cette définition, c'est sans doute les romans de Rakotoson, particulièrement *Le bain des reliques* qui la véhicule, voire la perpétue. Le personnage principal lui-même fonctionnaire contribue, de fait, largement à cette stéréotypisation.

Un héritage que le récit, par ailleurs, désigne historiquement en provenance de l'ère coloniale.

« Le régime colonial avait interdit toute utopie aux pays sous dominance. Et pour contrôler, canaliser, étiqueter, banaliser, avait reproduit à l'infini bureaux et bureaucrates. Meubles gris de poussière, odeur de papier moisi, visages blêmes, regards fuyants.

L'indépendance hérita des clones. Démultipliés, hiérarchisés, conscientisés. Subtile alchimie administrative. A base de signatures, de dérogations, de passe-droits. La révolution sophistiqua le système. N'innove pas qui veut. Il fallait faire travailler les chômeurs. A défaut d'industries improbables, il y eut des cagibis. Pour tout projet, il fallait en passer par les fourches caudines des fonctionnaires. Ranja accepta les règles. Et multiplia les démarches, paperasses et tampons. »¹

Le passage est situé dans le récit dans le cadre des préparations administratives du reportage que va entreprendre le héros pour la télévision nationale. On y lit ainsi un personnage à la fois fonctionnaire et subissant les règles du système.

Le gouvernement est directement amalgamé au statut de fonctionnariat lui-même assimilé à l'état des administrations où les rigidités, la pesanteur bureaucratique et l'autoritarisme sont tels qu'ils étouffent et anesthésient la capacité de s'identifier au service public. Un contexte de dévalorisation des fonctionnaires : l'opinion publique renvoie une image de nantis, de privilégiés, presque de parasites quoique victimes eux-mêmes d'un tel système. En dénote le portrait de ces bureaucrates affadis entreposés dans des bureaux moisissés. Une réalité qui finalement est la logique de l'état de misère économique dans laquelle est plongé le pays parallèlement à une politique de dictature – facilement rapprochée de celle de l'URSS, en tout cas du socialisme de cette époque de par l'emploi des mot *cagibis* et *révolution* dans le récit, mais également, du point de vue historico-politique

¹ Ibidem, p.344.

puisque peu de temps après l'indépendance, Madagascar fut sous le régime *socialiste révolutionnaire* pendant plus d'une vingtaine d'années.

Relents coloniaux qui ont une double conséquence divergente, selon que l'on soit dès lors fonctionnaire ou non. La première catégorie étant assurément une classe aisée exploitant le petit peuple, constituant la plupart de la population. A ce titre, l'extrait suivant met en relief ce décalage en soulignant d'une part l'aisance financière du personnage de Naivo, le chef hiérarchique du héros, d'autre part l'aveuglement bornée d'une génération obéissante. La scène se situe au moment où Ranja propose l'idée du reportage à son directeur. Les protagonistes se trouvent dans le bureau de ce dernier :

« Dès leur première entrevue, Naivo avait accumulé les difficultés.

-Ainsi donc, tu veux filmer ? lui avait-il dit condescendant. Intéressant. Mais, dis-moi, où en trouveras-tu les moyens ?

Et il avait fait craquer ses chaussures vernies et sûrement italiennes, Naivo le directeur, et il avait fait tourner la chevalière qu'il avait au doigt, une chevalière en or, presque aussi grosse que la gourmette qui ornait son poignet. La révolution... En tout cas son bureau lui ressemblait : sur la moquette, les taches de graisse étaient indélébiles, mais le bureau en bois massif étincelait, immense, occupant tout l'horizon.

- Tu comprends, ce projet est peut-être bon, avait-il plastronné, en prenant un cigare cubain dans une boîte en marqueterie, mais encore faudrait-il nous le prouver, car vois-tu la conjoncture actuelle...

Toute une génération avait appris ses leçons par cœur, en évitant de comprendre. Théories, slogans, clichés, permettaient d'éviter de poser les questions. Et de donner les réponses prévues. Ne pas comprendre. Ne surtout pas comprendre, pour occulter toute remise en cause. [...] »¹

Dans un premier temps, on remarque un récit tourné sur la réussite sociale du directeur dont le portrait porte sur des signes ostentatoires de richesse ; tout cela en contraste profond, dans un second temps, avec le discours d'une *conjoncture actuelle* difficile, indiquant cet abîme entre le fonctionnaire et le peuple, signalant surtout que la *conjoncture actuelle* en question fournissait deux poids de mesure. A fortiori en ce qui concerne la vie privée du fonctionnaire et le service public dont il est censé s'occuper.

La focalisation sur « *une génération (qui) avait appris ses leçons par cœur* », est une allusion au régime politique de Ratsiraka et son *livre rouge* distribué à la

¹ Ibidem, p.345.

population et contenant les principes de la révolution socialiste prônés par cet ancien président.

Une pensée unique, incapable de concevoir, là où tout est formatage ; où les hommes sont devenus des moutons. Néanmoins, ironiquement, ce mépris, affirmé et affilié à l'Etat et ses valets par le narrateur omniscient, est fait sarcastiquement à travers une apologie du service public, de ses missions et du statut de la fonction publique par le biais justement de ceux qui apparaissent comme étant ceux les plus marginalisés, les paysans ; eux qui « *avaient maintenant ce ton monocorde de ceux qui sont au-delà de toute souffrance et n'ont plus rien à perdre. S'ils pouvaient aller voir un jour le Fanjakana, ce gouvernement tout-puissant, et lui expliquer leurs problèmes. [...] Leurs gouvernants devaient être bons, les pères sont toujours bons, mais ils oublient si souvent de regarder leurs enfants. Ils avaient confiance en lui [...]* »¹

Un rapport très particulier est établi entre l'Etat et ceux qui le servent.

Les fonctionnaires vivent-ils ainsi les profonds bouleversements du service public auxquels ils assistent ? En tout cas, ils sont là pour faire office de bouc-émissaires, et pour l'Etat, et pour le reste de la population, à l'instar du personnage de Ranja qui en est la figure emblématique dans le récit. Une image affirmant la représentation d'un pays paralysé par sa propre histoire.

Le roman peut se lire comme une réflexion sur l'évolution récente de Madagascar, les transformations chaotiques d'une société, la désagrégation des valeurs anciennes, les résurgences de modèles sociaux ou moraux revenant d'un lointain passé. Il est chargé de tout le désarroi de ces générations qui ont connu la révolution de 1972, les illusions lyriques, les désillusions quotidiennes, l'exil parfois : *Le Bain des reliques* invite à suivre une équipe de la télévision malgache – entreprise nationale par excellence, et par là définie en tant que moyen de propagande gouvernemental - filmant une cérémonie ancienne, qui se déroule quelque part dans une ville du Moyen-Ouest. Mais l'expédition tourne au désastre. Le réalisateur du film meurt, comme une victime offerte aux mânes des ancêtres, ou parce qu'il est piégé par la dérive malgache dans la misère et la mort...

Pour finir, n'oublions pas l'image du fonctionnaire borné et tatillon, incapable de faire autre chose qu'une tâche répétitive, et se retranchant derrière les

¹ Ibidem, p.370.

règlements, depuis longtemps devenue une image traditionnelle. On la retrouve dans le cadre de notre corpus dans *Elle au printemps* lorsque l'héroïne, Sahondra, passe les douanes. La scène se situe à l'aéroport d'Ivato, elle est prétexte à relater toutes les étapes fastidieuses, voire humiliantes par lesquelles est passé le personnage ; de là s'engage donc encore une fois cette incompatibilité consommée entre *le peuple et les administrations*.

« Un peuple qui s'exile, part discrètement, sur la pointe des pieds, en s'excusant devant toutes les administrations et les bureaucraties. Un peuple qui s'exile part en payant tous les droits de passage.

Ministère des affaires étrangères : excusez-moi monsieur.

Ministère de la Défense Nationale: excusez-moi monsieur.

Ministère des Transports, de l'Education, du Service public, de la Protection des Frontières, police nationale...

Excusez-moi, monsieur, excusez-moi monsieur, excusez... »¹

La redondance du verbe *s'excuser* - six fois - livre cette idée de répétitivité d'une même tâche effectuée indéfiniment jusqu' à ce que l'héroïne arrive à quitter le pays et s'exile enfin pour de bon afin de se libérer... L'emploi du terme *peuple* suggère parallèlement que son parcours, à défaut d'être celui de toute une population, est sans doute celui auquel cette dernière aspire de par l'exil interne commun qui y sévit.

Ceci nous amène à aborder l'aspect suivant de notre analyse, l'étude d'une autre tranche de la société, celle qui a priori constitue le plus grand nombre d'individus : le petit peuple, les marginaux.

Le petit peuple

Cette partie de notre étude est étroitement liée à celle dédiée aux héros des romans : soit les étudiants de *Lalana* ou d'*Elle au printemps* - à Madagascar comme en France -, les descendants d'esclaves de *Nour 1947*, ou les paysans - voir à ce sujet la section consacrée au paysage agreste dans *L'espace de l'exil* -, personnages collectifs présent dans tout le corpus.

¹ *Elle au printemps*, p.10.

Des livres dont la dominante commune est par conséquent la mise en relief de héros au portrait social déterminé dans un contexte de précarité et de misère, souvent relégués au titre de parias sociaux dans leur destinée romanesque. Ignorés, délaissés, exploités par les décideurs et par le reste de la population toute à ses propres préoccupations, ils sont présentés comme les étrangers de leur propre environnement dans une communauté lointaine de leur définition de l'aspiration individuelle.

En somme, un exil d'une population qui ne s'arrêtera qu'à l'extinction de cette dernière, à l'image des protagonistes principaux qui les symbolisent. Fatalité pour une société qui est condamnée à ne pas se renouveler, à ne pas évoluer et à persévérer dans des obstacles politiques et économiques lesquels, à terme, font partie intégrante du domaine culturel.

Les religieux

Dans le corpus, la religion apparaît nettement comme un frein à l'épanouissement individuel et un embourbement de la société dans des règles et des principes stricts. Une situation qui fait suite, sur un plan historique à la vision, dans la société monarchique, d'une religion, du christianisme en l'occurrence, évoquée irrémédiablement comme une menace à l'existence de la société déterminée et à la préservation des repères, du moins du point de vue du narrateur omniscient. Bref, un facteur irrémédiable dans la mise en place de l'exil collectif, et par conséquent individuel.

La société contemporaine, gangrénée par la misère, est d'autant plus liée à un conformisme moral inculqué par un pouvoir religieux qui entend plier les individus dans un moule où ce qui est défini comme une émancipation est renié. C'est dans ce contexte que Rakotoson, dont les ouvrages livrent les personnages dans un milieu socioculturel et politique embrigadant, invoque sans doute le plus ce rôle castrateur du christianisme - la religion la plus importante dans le pays - particulièrement du protestantisme, religion de l'auteur.

Cette représentation est essentiellement présente dans le portrait social affecté au personnage de Noro la femme du héros. Issue d'une famille aisée, elle personnifie par excellence l'association de la bourgeoisie et de la religion

protestante, la religion des anciens monarques, héritage aujourd'hui de leurs descendants ou de ce qui se définissent comme tel.

« Noro épousée envers et contre tout, envers surtout cette famille si austère, si digne, qui n'avait jamais voulue de la folie de Ranja. Il l'avait épousée pour sa pudeur, pour sa réserve et cette manière qu'elle avait de ne jamais crier, de ne jamais être en colère, de rester digne, calme jusqu'au bout, jusqu'à en mourir. Noro et son masque, Noro et sa façade ! »¹

Une Noro décrite dans les préceptes d'une vie s'inscrivant dans l'effacement et le silence, dans la soumission aux règles morales et spirituelles qui ont façonné sa personnalité. Une description apparentée à celle de toute une population qui elle aussi subit la puissance de ceux qui détiennent le pouvoir : des Malgaches « *comateux et hagards* »², un pays qui « *se tournait vers la mort, incapable de survivre, incapable peut-être tout simplement de crier, de hurler, de se battre.* »³

Concrètement le récit offre une vie dont la répétition des actions aboutit à une systématisation qui en quelque sorte confine la personne à un rôle prédéterminé duquel s'en sortir relève de l'impossible ; un rôle qui en conséquence réduit l'image de celui qui s'en trouve investi au champ présenté par ce rôle justement, occultant les autres aspects de la personnalité et de la vie sociale. Ainsi s'inscrit « *l'image* » de Noro chez Ranja :

« *Noro sortant du temple, marchant lentement, les yeux à terre se préparant à aller déjeuner chez ses parents le dimanche* »⁴. Et même du héros vis-à-vis de lui-même ; une réalité dont les prémisses semblent inévitables dans la mesure où elles sont suggérées, non en tant que choix, mais en tant que ligne de conduite à suivre. En ce qui concerne ce dernier, il y a l'enfance, domaine des décisions éducationnelles prises par *l'autre*, dictées involontairement ou non pour modeler le reste de l'existence.

« Dans le temple de son enfance, le pasteur n'élevait jamais la voix, ne faisait pas d'effet de manche. Il se mettait debout devant l'autel, tout habillé de noir. Cela suffisait pour une éducation. A

¹ *Le bain des reliques* in *Océan Indien*, p.343.

² *Ibidem*, p.328.

³ *Ibidem*, p.329.

⁴ *Ibidem*, p.327.

chaque velléité de révolte, Ranja se souvenait du pasteur, et sa mémoire se mettait à chanter : « *Plus près de toi mon Dieu !* » »¹

De fait, on voit derrière cette répression l'instrumentalisation, voire l'appropriation du pouvoir divin par la religion, les hommes d'église – spécifiquement le protestantisme : les réformés, les calvinistes, soulignés sans doute plus que les autres parce que mieux connus par l'écrivain du fait de son propre parcours.- S'engage dès lors une diatribe dont le réceptacle est cette fois-ci *Làlana* marqué, dans une dimension bibliographique, dans la continuation du *Bain des reliques* (édité en 1988, c'est-à-dire 14ans plutôt), celui-ci étant dans un sens l'espace d'un état des lieux des perspectives occasionnées par l'occurrence susdite.

Le Sida, maladie tabou, maladie du péché de laquelle est atteint le personnage de Rivo permet de montrer le visage d'une religion stricte et sévère qui entrevoit chez le malade la personnification de Satan. Le pardon traditionnellement adjoint à la religion chrétienne est absent et donne à voir des fanatiques obnubilés par les rituels et enfermés dans une vision étriquée et manichéenne du monde. Une scène porte au paroxysme cette idée de cloisonnement et, à travers la description d'un des protagonistes principaux, l'édification d'une figure du mal, telle qu'elle pourrait être perçue en tout cas par cette image de chrétien intégriste dépeint dans le récit.

Située spatialement en pleine campagne, des gens prient avec ferveur dans une église lorsque le personnage de Rivo fait son irruption : il est complètement nu. Son entrée coïncide avec la lecture d'un texte de l'apocalypse par le pasteur. Une lecture ponctuée au fur et à mesure par des regards insistants lancés vers Rivo.

« -Voici ce qui est dit dans l'Apocalypse de Jean :

[...] Heureux celui qui lit et ceux qui entendent les paroles de la prophétie, et qui gardent les choses qui y sont écrites. Car le temps est proche. [...]

-Amen.

Maintenant toute l'église se bat la poitrine. Rivo est couvert de sueur, toujours aussi rigide, cataleptique. Le pasteur soulève le drap blanc qui recouvre le ciboire, tandis que la foule reprend en chœur :

-Seigneur, pardonne-nous nos péchés et que ta volonté soit faite sur la terre comme au Ciel.

Près de l'autel, la diaconesse crie et halète, le pasteur présente une hostie à la foule.

¹ Ibidem, p.328.

[...] Toute l'église se met à crier et à se battre la poitrine. La vieille dame semble baver, la jeune femme serre les poings, l'œil mauvais.

- Pardonne-nous, Seigneur, pardonne-nous. »¹

L'extrait qui s'étale sur cinq pages définit un fanatisme où l'état délirant des fidèles va de pair avec les malédictions apocalyptiques du pasteur, entraînant la fuite éperdue de Rivo hors de l'église, dans la nature.

« [...] Le balancement de la foule s'arrêta net, Elle retient son souffle. Le débit de la diaconesse devient plus lent, plus menaçant.

« *Car ce sont des esprits de démons, qui font des prodiges, et qui vont vers les rois de toutes la terre, afin de les rassembler pour le combat du grand jour de Dieu tout-puissant.* »

Rivo est blanc comme un linge, la jeune femme [...] a avancé d'un pas.

« *Heureux celui qui veille et qui garde ses vêtements, afin qu'il ne marche pas nu et qu'on ne voit pas sa honte.* »

L'église est hors d'haleine :

- Maudit soit-il, maudit. Amen.

- Et nous allons maintenant manger la chair du Christ et boire le sang du Christ.

La jeune femme a bondi mais Rivo a réagi plus vite qu'elle, il est parti en trombes [...] »²

Le démon est ici personnifié par un individu, un malade proche de la mort, visage de l'Apocalypse. Paradoxalement, Il est également présenté comme un objet de sacrifice, un Christ sur lequel les fidèles se ruent pour « *manger la chair* » et « *boire le sang* ». L'église est présentée telle une seule personne en transes, vampirique, sadique ; renvoyant à la vision d'une victime d'un exorcisme. Une métaphore ironique qui sur le plan narratif permet au récit de démontrer que l'esprit obscur n'est pas toujours du côté de ce que l'on pense.

On entrevoit à travers cette caractérisation de la religion les dérives que l'auteur entend par conséquent délivrer, celle d'une communauté, d'une société qui se réfugie, faute de mieux sans doute, dans des règles et des principes justifiés par la promesse d'un paradis éternel à un peuple en exil.

La société ainsi déterminée délivre deux perspectives :

¹ Ibidem, p.119-122.

² *Lalana*, p.119-122.

- Ecart paroxysmique entre le héros et la société, entraînant dans un premier temps une société sous la domination des héros. C'est le cas par exemple des ouvrages de Rabearivelo dont les personnages principaux se placent sur la plus haute marche de l'échelle sociale. Sans parler des personnages réels tels que les reines et le premier ministre qui en fin de compte ne sont là qu'en arrière-plan. Or l'évolution de l'Histoire fait que leur statut change également. Ce qui aboutit au deuxième point.

- Une société allant à l'encontre de l'épanouissement des héros : le pouvoir, les chrétiens, etc., toujours dans le cadre sociopolitique érigé par Rabearivelo. Ils affrontent alors une société perçue et vécue comme un achoppement au maintien de leur statut. Quand ils perdent ce statut, ils font effectivement tout ce qui leur est possible pour le rétablir.

Dans la perspective de la société contemporaine, telle qu'elle est donnée chez Rakotoson ou Raharimanana, c'est toute une partie de la société qui est tombée dans une décadence certaine. Si pour Rabearivelo les points de vue étaient plutôt placés du côté du pouvoir et de la classe aisée, ici les héros, dès le départ, sont brossés de manière à être intégrés dans la couche sociale de base. Tout en étant dans la société ils se laissent phagocytter par cette dernière. La population, dans une dimension globale, se voit être le sujet d'exploitation et d'abus de toutes sortes de la classe dirigeante, plus précisément du Pouvoir et de ceux qui sont censés les représenter.

Bref, la peinture de la société vise à dévoiler le gouffre séparant les couches sociales si ce n'est son disfonctionnement, laissant surgir un exil collectif et massif.

La place du monde d'où l'on naît transcrit un sentiment de privation dans l'espace vital vécu comme une prison : l'empêchement de maîtriser cet espace que l'on veut conquérir mais aussi le sentiment d'être privé d'une participation à l'histoire commune - de la libération d'un peuple, notamment chez Rabearivelo, des décisions sociétales pour Rakotoson et Raharimanana -. D'où le désir des personnages pour la liberté financière, statutaire, etc. ; une liberté entrevue et rêvée pour un exil synonyme de manque et d'espérance.

Mais si l'exil détruit les repères, comment trouver le chemin : un projet ne s'édifie que dans un univers où l'individu évolue sans trop chercher son cheminement. C'est dans ce sens que les protagonistes principaux sont l'emblème

d'une société allant à la dérive. La mort des personnages dans la plupart des récits étant dès lors dévoilée en tant que disparition symbolique de la communauté.

Cette deuxième partie de notre étude dont le sujet est l'exil perçu en tant qu'aporie de l'existence romanesque aura montré des héros et des personnages collectifs, effectivement implantés dans des récits qui les définissent dans une situation de perpétuelle décadence.

La femme en tant que protagoniste principale donne à voir une figure charnière des bouleversements des repères dénotant les deux pôles antithétiques édifiés par l'exil, diachroniquement et géographiquement : reflet, à la fois de la communauté dont elle est issue tout en la franchissant, souvent avec une insouciance, une innocence que l'homme n'a pas. D'où parfois un portrait investi d'un certain sentiment de pouvoir par le truchement d'une ingénuité capable de porter toutes les espérances. Contrairement à L'homme, donc symbole de l'impuissance et de la conscience de cette impuissance qui ne permet pourtant pas de se disjoindre d'une lutte perdue d'avance, décrite comme la constante sine qua non de l'intrigue.

La société est répartie selon deux critères, celle focalisée par des conjonctures historiques, la chute monarchique et la colonisation ; et celle représentative de la décadence de la société contemporaine. Le choix de tels contextes induit inévitablement et expressément à la dénonciation, sinon à la critique des acteurs de la réalité ainsi définie : les politiques, dirigeants de ce monde, locaux et internationaux biens sûr, mais également le simple quidam souvent cerné d'une personnification des disfonctionnements sociaux et de la dérive humaine.

Ainsi on peut noter la nostalgie d'un passé glorieux sur fond d'amertume et de résignation pour une couche sociétale d'abord au faite de la communauté, contrainte à la pauvreté ultime, avant d'être totalement décimée pour certains de ses membres dans le cadre de la fiction. Nous avons aussi la période coloniale qui est évidemment une représentation par excellence de la répression collective amenant à l'exil interne.

La société contemporaine, malgache, quant à elle, est l'objet d'une peinture d'une mortification par la misère, d'un conformisme moral et culturel jugé sclérosant en pliant l'individualité dans un moule où ce qui est défini comme un épanouissement est renié.

En somme, le texte présente des destins d'exilés dont l'histoire est aboutissement à une systématisation confinant la personne et la société à un rôle prédéterminé duquel s'en sortir relève de l'impossible ; cela, soit de par la propriété imposée par le genre historique, dont le statut de narrateur omniscient voue au personnages une fin précise et inéluctable selon tel ou tel point de l'Histoire abordé. Soit par le besoin avant tout de l'écrivain de décrire un malaise personnel, un mal-être, par la suite excentré au rang d'un peuple, du monde.

TROISIEME PARTIE : L'espace de l'exil

L'espace permet un cheminement. Le déplacement des personnages, la fréquence, l'appréciation de celui-ci conférant au récit sa propre caractéristique, c'est-à-dire le sujet même du récit. Un itinéraire peut en effet suggérer la fuite, le voyage, l'errance, la conquête, etc. contribuant à l'évolution de l'intrigue.

Par ailleurs, le paysage qui s'offre au lecteur, à travers le récit, passe par le regard du narrateur, la vision des protagonistes, ajoute au dévoilement du caractère, de l'état d'âme de ceux-ci. L'espace propose alors un spectacle, sert de décor à l'action, assoit le portrait des personnages.

L'espace, lieu évoqué, mis en relief, a également une portée symbolique : tiré du réel, et dépassant la fiction romanesque. Il agence une corrélation entre l'écrivain et son œuvre qui est la traduction d'une partie de la personnalité du premier.

Nous retrouvons ainsi des éléments du décor où le lecteur, à partir d'une certaine connaissance biographique de l'auteur, peut s'avancer dans un aller-retour entre ses personnages et lui, une identification susceptible à l'aboutissement d'une vision nouvelle, permettant une perception originale sinon enrichissante de l'auteur et/ou de l'œuvre.

En outre, l'exil comme thème romanesque amplifie cette place importante du paysage dans le récit puisqu'il suggère d'emblée deux espaces distincts au moins, et entre ces espaces souvent un ou des lieux de transition. Un itinéraire géographique mais également psychologique, pourvus des référents culturels ébranlés des protagonistes ; ce qui est effectivement propre à l'isotopie de l'exil.

Bref, ce chapitre concerne l'importance du paysage dans le récit : sa fonction par rapport à l'histoire, à l'auteur, et les représentations – historique, sociale, etc. - de la réalité qu'il brosse. Toutefois, avant de nous consacrer à l'analyse des *Paysages* proprement dit, nous aborderons les corrélations entre l'espace et le récit.

Chapitre 1. Espace et récit

L'espace dans le récit de fiction, dans le cadre de la littérature malgache francophone, revête un statut non négligeable, voire primordial au sein de l'organisation romanesque. En effet, le paysage, duquel l'imagination s'empare, prend forme par l'occupation qui, du point de vue quantitatif, est largement significative. Au-delà même du rôle plus ou moins objectif du paysage comme décor, arrière-plan du récit, s'ajoute l'espace saisi dans une dimension plus subjective par l'acte de personnification ou de symbolisation. L'évocation du lieu peut dès lors se présenter par un va-et-vient entre la narration et la description, justement par cette appropriation de la fonction de protagoniste. Mais le lieu peut aussi apparaître dans le roman de manière plus visible, s'étalant le long du récit avec une envergure aboutissant parfois à l'éclipse de l'intrigue proprement dite, imposant sa particularité dans le cadre de l'exil.

L'espace surgit ainsi inévitablement dans le texte pour asseoir un état d'esprit, une prise de position de l'auteur et des personnages, une mise en relief d'un fait historique, autobiographique, de société, etc. Le champ de l'espace dans le roman malgache d'expression française suggère alors une pluralité du lieu : lieu fantasmagorique, lieu fantasmagorique, lieu réel, pris dans diverses déclinaisons : la ville, la campagne, la nature, les ruines, etc.

1- L'espace représenté

Nécessairement pris sous un angle de vue spécifique, l'espace représenté donne lieu, pour un même point spatial, à différentes impressions n'ôtant pas pour autant à chacune d'elle leur véracité : d'un même paysage peut découler plusieurs facettes dont l'une apparaîtra au moins comme celle associée à l'inspiration de l'auteur. L'espace objectif - parce que pris dans la réalité objective - devient ainsi arbitraire lorsqu'il est littéraire. Une subjectivité qui tient plus d'une vision relative à l'expérience personnelle et sociale de l'écrivain, et moins à un parti pris sur le réel. De fait, il faut entendre par subjectivité littéraire, « *non pas bien évidemment, l'effusion spontanée ou l'expression spontanée ou l'expression véritable dans un*

texte de la personnalité, des opinions ou des sentiments de son auteur. Mais ce qui marque le texte comme le point d'une conscience. En ce sens, la subjectivité littéraire définit la littérature. Celle-ci n'existe vraiment qu'à partir du moment où le texte ne se donne ni pour une information sur le monde prétendant à une vérité générale et objective, ni pour l'expression d'une vérité métaphysique ou sacrée, mais quand il se désigne comme le produit d'une conscience particulière, partagée entre l'arbitraire de la subjectivité individuelle et la nécessité contraignante des formes du langage. »¹

Et la topique d'un lieu comme la ville, le village, la nature, etc., lieu privilégié de l'écrivain francophone malgache, est ainsi chargée de valeurs puisées dans une existence émotionnelle et intellectuelle, influant donc sur les différentes modalités spécifiques aux récits de notre corpus.

2- La personnification de l'espace

Lorsque l'espace devient sujet, celui-ci accède à une certaine indépendance dans le mesure où il est l'égal des personnages ; sorti du rôle qui lui est généralement attribué, le paysage devient un protagoniste, voire un antagoniste empreint d'émotion et dont l'action, la réaction sont intimées par la motivation d'une intériorité propre.

Ainsi, la perception de l'espace par le lecteur bascule également : celui-là est saisi dans son *moi*, d'où le jaillissement de lieux torturés, inquiets, de paysages tranquilles. Il participe à l'intrigue de par son influence sur l'action des autres personnages, y étant hostile ou en phase.

Dans la première optique, il marque cette difficulté d'adaptation du héros et nourrit la distension des liens qui unissent le personnage à ses référents culturels. Le héros évolue alors à travers un cheminement où l'environnement est accablant car retarde ou contrecarre ses démarches. L'auteur y voit un procédé où celui-ci creuse un trou entre l'univers idéalisé par le personnage et le monde décevant que lui offre réellement son créateur dans sa présentation de la réalité romanesque ; dans le dessein sans doute de faire comprendre au lecteur² que le lointain rêvé et

¹ Zink Michel, *La subjectivité littéraire*, PUF, 1985, p.8.

² Reportons-nous ainsi, par exemple, sur le commentaire de Michèle Rakotoson à propos de son livre *Elle au printemps*: « c'est l'histoire d'une petite jeune fille, malgache bien entendu, et dans laquelle je pense que beaucoup de jeunes malgaches homme ou femme vont se retrouver ou se reconnaître, qui décide de partir de

façonné selon les aspirations de celui qui se destine à l'exil peut se montrer semé de désillusions et aboutir à l'impasse.

Toutefois, dans une seconde optique, l'espace, parce qu'il est paisible, donne aussi un peu de cette quiétude aux personnages ; et si, comme sus-cité, il peut s'avérer être un élément perturbateur, inversement, il assiste le protagoniste dans sa quête.

Bref, la personnification de l'espace ajoute au récit l'irruption d'un sujet qui, selon l'occurrence, a un rôle d'adjuvant ou d'opposant auprès des personnages initiaux.

3- Occurrences de l'espace

L'espace, dans sa description, est polymorphe ; offert par la vision des protagonistes et du narrateur, il lui est souvent apposé un qualificatif et la présentation peut aller du micro au macro, en passant par le fragmentaire.

3-1- L'espace perdu

L'espace perdu est celui qui se lie le plus à la notion d'exil et auquel la littérature malgache francophone n'échappe pas. Associé au référent perdu, l'espace perdu est alors un lieu géo-historique qui physiquement a disparu, ou tend à l'être, mais qui par cette disparition demeure dans l'imaginaire, le vécu collectif, qu'en tout cas les personnages s'emploient à faire ressurgir spirituellement : une manière de s'approprier et de rendre intact un patrimoine qui n'est plus.

Les auteurs dans la représentation littéraire d'un espace perdu mêlent souvent histoire et légende, et dans le cadre de la fiction donnent à cet espace un aspect fantasmatique chez leurs héros : une idéalisation pour un présent angoissant, empreint de mal-être comparé au lieu regretté et chéri, ou a contrario enlaidi, pour être à la source d'un quotidien mal vécu trainant les relents d'un passé capable d'engendrer et d'empirer l'existence larvée des personnages. Dans l'une comme

dans l'autre situation, la résultante reste identique : un présent, formé d'espaces anxiogènes, comme nous le verrons ultérieurement.

Ces lieux perdus sont naturellement propices à la confusion entre histoire (individuelle des héros et/ou commune) et légende, entre le vrai, l'inventé et l'occulté. L'on observe alors au sein du texte des pensées d'auteur (directement ou par le truchement du narrateur omniscient) dont la fonction, est soit de conduire le lecteur vers ce qui est donné comme authentique, soit de l'amener à la constatation d'une manipulation de l'Histoire, du passé par le reniement, pour l'édification d'un espace mythifié conforme au désir d'idéal des protagonistes.

3-2- L'espace rêvé

Les espaces surgissent dans le récit comme des lieux en débris, sauvés du réel, quand ils symbolisent un idéal, trouvant par conséquent leur régénérescence dans l'univers fictionnel. Néanmoins, leur principale caractéristique, au-delà du pouvoir démiurgique de l'auteur qui les confectionne, est cette part d'hallucination, d'imagination contribuant de fait à un dépassement du réel, une hyper réalité qui vise à l'accentuation, souvent jusque dans une rudesse extrême, du quotidien (*Lalana, Lucarne*); l'univers fictionnel est donc doté d'un paysage aux motifs décadents, parfois maléfique, sur lequel s'assoit la trame, investissant les cauchemars et les rêves éveillés des protagonistes.

L'espace est dès lors un matériau dans l'attribution de la psychologie des protagonistes et se révèle notamment pour la mise en relief de sentiments empreints de négation.

3-3- L'espace réel

La littérature malgache d'expression française dans le thème de l'exil est une littérature où l'espace réel y trouve un ancrage solide.

D'abord, parce qu'elle propose des œuvres où l'Histoire apparaît en tant qu'axe de construction de l'intrigue et des personnages, tournant essentiellement autour des événements sociopolitiques qui marquent la Grande Ile et son peuple ; y surviennent notamment les thèmes de la royauté, de l'esclavage, de la discrimination etc. Des sujets que les écrivains traitent tantôt sur un mode dramatique, tantôt sur celui du sarcasme et de l'ironie, pour présenter, expliciter, essayer de comprendre

une réalité : le quotidien corrompu qu'ils dépeignent dans le texte, justifiant ainsi par l'intérêt qu'elle suscite l'introspection du passé. Dès lors, la représentation des lieux réels équivaut à l'irruption de monuments et d'itinéraires historiques : le Palais de la Reine, le Rova, des villes et des villages saisis dans un contexte temporel particulier ; Toamasina lors de son attaque et de son invasion par les Français, Antananarivo lors du siège de 1896.

Ensuite, parce que l'une des caractéristiques de notre corpus est qu'il est plus ou moins versé dans l'autobiographie, l'apparition d'espaces effectivement autobiographiques contribue au surgissement de l'espace réel. Néanmoins, l'espace réel pris dans cette configuration peut dépasser le cadre de l'environnement personnel suggéré par l'écrivain dans le sens où les lecteurs malgacho-francophones peuvent aussi s'y reconnaître. Nous sommes donc face à une spatialité affichant une autobiographie excentrée, l'histoire individuelle s'imbriquant dans l'histoire collective. Une réciprocité dans la représentation qui se concrétise par exemple dans le contexte de l'enfance ou du départ vers l'exil des héros.

Enfin, l'espace réel naît lorsque l'auteur vise à donner une peinture d'ordre sociologique et ethnographique du récit à titre informatif¹ pour la justification et l'évolution de l'intrigue : le narrateur est en quelque sorte un guide dont la fonction est de faire découvrir ou redécouvrir les us et coutumes d'un peuple à un lecteur pas toujours averti. L'espace est alors un lieu culturel qui est le théâtre d'événements reliés à des valeurs à connotations régionales et nationales. Il se différencie néanmoins du lieu historique en ce que celui-ci est chargé d'une symbolique marquée par le sceau du passé, l'évocation d'un tel topos ne va pas sans nécessairement une référence à une date ou une époque déterminée et le renvoi à la mémoire collective. Il n'est pas dit que le lieu présenté comme une aire de manifestation culturelle n'a pas d'histoire, toutefois cette histoire est éclipsée avec l'espace, mise en arrière plan et en élément de décor, le plaçant donc à la fonction de contenant, au profit du contenu qui est la culture. Bref, comparé au lieu historique qui reste immuable et figé, l'espace culturel est, quant à lui, permutable et donc remplaçable. Une propriété qui le rend en outre polymorphe : une même manifestation peut être matérialisée en divers lieux et en différents temps.

¹ Se reporter à ce propos à la phase de notre étude orientée sur *le roman, réflecteur de la société malgache*.

Ceci nous amène à la conclusion que l'espace, dans ses occurrences littéraires malgacho-francophones, dans le thème de l'exil notamment, est un pôle où s'organise l'écriture d'une réalité dite difficile pour les protagonistes d'une manière générale et que l'écrivain dans un désir d'en délivrer les variantes, décline, réitère et énumère selon l'essence qu'il confère à son œuvre.

L'espace, dans le domaine littéraire, est l'objet qui passe donc inévitablement par le biais de l'imaginaire de l'écrivain, lequel est nourri par son expérience, ses attentes et ses frustrations. De la dimension de l'espace (sociale, historique, spirituelle, etc.) découle parallèlement l'imagination créatrice de celui qui en est à la source par l'utilisation et le choix de termes jamais anodins. Et de l'espace capturé survient enfin l'image, « *elle en est la suite ; nous voyons, puis nous imaginons* », comme nous le rappelle Maurice Blanchot dans son analyse de *l'espace littéraire*, soulignant que « *l'image nous parle, il semble qu'elle nous parle intimement de nous. Mais intimement est trop peu dire ; intimement désigne alors ce niveau où l'intimité de la personne se rompt, et dans ce mouvement, indique le voisinage menaçant d'un dehors vague et vide qui est le fond sordide sur lequel elle continue d'affirmer les choses dans leur disparition. Ainsi nous parle-t-elle à propos de quelque chose, de moins que la chose, mais de nous, et à propos de nous, de moins que nous, de ce moins que rien qui demeure, quand il n'y a rien.* »¹

L'espace littéraire ainsi circonscrit, il apparaît que le thème de l'exil, configuration commune aux œuvres de notre corpus, s'apparente aussi à l'exil des auteurs avec les retombées qui ont résultent : aspects culturels, sociaux, etc., perception de l'écrivain qui à son tour vient heurter, s'entrelacer à celle du lecteur potentiel. Ceci tendrait donc vers l'aboutissement d'une portée pluridimensionnelle de l'œuvre, la lecture d'un livre étant distincte d'un individu à l'autre de par le parcours de vie qui lui est intrinsèque. Néanmoins, tel que le souligne Maurice Blanchot on y verrait dans ce cas là « *ce qui menace le plus la lecture : la réalité du lecteur, sa personnalité, son immodestie, l'acharnement à vouloir demeurer lui-même en face de ce qu'il lit.* »², car « *la communication de l'œuvre n'est pas le fait qu'elle*

¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1988, p.341.

² Ibidem, p.263.

est devenue communicable, par la lecture, un lecteur. L'œuvre est elle-même communication, intimité en lutte entre l'exigence de lire et l'exigence d'écrire.»¹

Bref, de ce constat, le paysage est par conséquent, une impression, une sensation procurée par l'harmonie - ou non - entre l'objet et le sujet, entre le héros et son environnement : une représentation, une caractérisation de l'espace, dont l'appréciation diffère selon les observateurs, chacun avec son vécu, ses références, ses schémas culturels acquis, sans oublier l'influence du rêve.

¹ Ibidem.

Chapitre 2. Paysages

Le paysage, point d'appui et de matérialisation d'un récit donné prend tout son sens dans une littérature malgache francophone centrée sur l'exil dans le sens où ce thème est avant tout le terreau d'une exemplification de l'espace : celui-ci est hétérogène, multiple et laisse, au moins, à penser deux mondes, réels ou non, antinomiques. Cette partie, subdivisée en trois sections, la nature, le paysage citadin, le paysage agreste, témoigne de cette situation spécifique à l'exil. Nous nous centrerons sur le rôle du paysage auquel on pourrait attribuer le statut d'actant puisqu'il définit un environnement nuisible, ou émancipateur, des héros et est par conséquent chargé d'affects.

1- De la nature : un retour aux sources

Nous aborderons la nature comprise dans l'acception d'un univers considéré indépendamment (autant que possible) des transformations opérées par l'homme ; en quelque sorte, l'ensemble du réel ôté de tout ce que l'homme y a fait ou ajouté, ôté de tout ce qui est artificiel.

Dans notre étude, la nature est appréhendée selon deux perspectives. Dans un premier temps, son rôle dans le procédé narratif, où nous l'étudierons en tant que personnage et décor. Dans un deuxième temps, nous verrons quels sont les éléments constitutifs récurrents de la nature telle qu'elle est offerte dans le récit.

1-1- Le rôle de la nature dans le procédé narratif

En tant qu'acte, la narration suppose un sujet : le narrateur qui lui confère une subjectivité dictée par l'identité, le parcours d'un écrivain. Dans la civilisation malgache, la nature occupe une fonction prépondérante pour une triple raison. D'abord dans une dimension géographique qui la voit effectivement prendre un espace important par rapport aux zones exploitées par l'homme. Ensuite, de par une perception de la nature en tant qu'alliée, voire une partie intégrante de soi, dans laquelle il convient souvent de se ressourcer. Enfin, en corollaire des deux raisons suscitées, elle acquiert le statut de muse, constituant une matière à l'imagination

créatrice, dans le domaine de l'art et de la culture. De fait, on comprend sa place dans une littérature où les auteurs, inclus dans une conscience collective maternelle, donc primaire, restent liés à un héritage commun, quel que soit leur itinéraire identitaire par la suite. La fonction de la nature en tant qu'élément constitutif dans la mise en texte de l'histoire est elle ainsi multiple.

1-1-1- Le personnage de la nature

« Est-ce sur les racines vivaces de la nuit ou sur sa cime touffue que la fleur solaire s'épanouit ? Tache verte imperceptible, elle devient bleue et, inondant peu à peu, le champ ténébreux de l'azur, étouffant le lys déjà anémié de la lune dont elle paraît aspirer le sang, elle s'ouvre rouge et rose comme un coquillage marin. »¹

Ainsi Rabearivelo augure la deuxième partie de *L'Interférence, La lumière natale*, en référence à la jeunesse et à la naissance des deux protagonistes principaux du récit, lesquelles occupent l'essentiel de la narration. Une période de l'existence romanesque qui voit également la naissance des premières inquiétudes nationalistes face à la présence des Etrangers sur l'Ile.

Ce propos est une métaphore d'un sentiment de vulnérabilité découlant du narrateur omniscient, qui au-delà de l'incertitude de ses personnages, de par la distance qui lui procure un recul par rapport à l'histoire, va plus loin en annonçant une issue effectivement avérée par l'Histoire. La métaphore oppose deux composantes : la fleur solaire et le lys anémié, les comparants. La première est décrite comme celle subordonnant la seconde et est alors investie d'un ensemble d'actions exprimé dans le texte par les verbes *inonder* et *étouffer* qui dénotent l'acte d'absorption ou de neutralisation. La seconde, quant à elle, subie, est rigidifiée.

Mais, encore, les fleurs mise en avant, occultent une analogie puisque la fleur solaire est, bien évidemment le soleil, et le lys la lune. Or, la lune est dans la pensée et la mythologie malgaches symbolique de tout un ensemble d'us et coutumes – ne serait-ce par exemple que dans l'utilisation du calendrier lunaire - qui en font que celle-ci apparaît comme la figure emblématique d'un peuple. Une opposition de la lune et du soleil qui renforce cette idée d'éclipse de l'une au profit de l'autre. Bref un

¹ *L'Interférence*, p.55.

parallèle qui met en relief une prédilection pour la nature en tant qu'expression narrative des choses et des événements.

Outre ce rôle donné à la nature, celle-ci est personnifiée de manière à ce que la vision, ainsi déterminée, se rapproche le plus des comparés qui sont des individus, des personnages, entretenant un lien de contiguïté. Une personnification qui vient, si l'on peut dire, étayer auprès de protagonistes une thématique chère à l'écrivain : l'interférence civilisationnelle dont il entend rapporter, décrire les prémices, les manifestations et les conséquences. Une personnification qui permet aussi peut-être d'attribuer à un paysage quotidien une fonction autre que dans une dimension simplement réduite à l'ornementation de l'espace romanesque, vu l'importance qu'elle revête pour un auteur qui se veut, à travers ses œuvres, transmettre une idée certaine de la malgachéité. On remarquera à ce sujet que l'extrait proposé n'appartient pas à un espace déterminé, lié à une réalité décrite telle quelle, mais plutôt évoqué dans l'optique d'un topos général, à la fois partout et donc nulle part.

Chez Rabearivelo, la nature comme personnage est donc d'abord une façon par laquelle il raconte l'Histoire, usant de la métaphore pour mettre en avant l'espace spatiotemporel qui, en fin de compte, est le premier point de repère pour celui qui entend s'y référer, le passé ne pouvant être envisagé sans une portée chronologique ni géographique.

L'aube rouge, l'autre livre de l'auteur témoigne de cette même approche, notamment dans la dénomination des différentes sections du récit. Le titre du *deuxième livre : la gésine solaire*, suivi du premier sous-titre *la lune s'éteint*, établissant un parallèle entre les deux romans qui traitent comme nous le savons d'une même période historique. Dans ce cadre-là, l'évocation du soleil est encore associée à l'idée d'invasion, plus précisément de civilisation étrangère, en l'occurrence française, qui s'installe au détriment de celle de l'autochtone.

La gésine solaire désigne alors l'avènement de l'autre, de la colonisation. D'où *un deuxième livre* qui raconte l'avancée inexorable d'un ennemi se trouvant face à un pouvoir monarchique jouissant de ses dernières heures de gloire, particulièrement, celle de la bataille de Farafaty, le 10 septembre 1885, où le narrateur décrit le courage héroïque et désespéré du personnage célèbre, le gouverneur de Toamasina Rainandriamampandry.

Un ennemi qui assoit ses acquis, réclamant davantage pour aboutir, de novembre 1883 à mai 1885 à des pourparlers où les Français demandent du terrain.

Ce qui conduit irrémédiablement à la guerre et au débarquement des Créoles. *La lune s'éteint*, première subdivision de cette partie, donne lieu à la narration du décès de la Reine Ranavalona II et à l'élection d'une nouvelle souveraine, dont les conjonctures sont décrites pour mettre en exergue la violation des traditions, et dont « *le choix inattendu [...] augmenta encore la douleur du peuple...* »¹ Dès lors, la reine, « *symbolisa(nt) le pays* »², et les traditions qui en font les formes et principes viennent de perdre leur crédit de par la représentation qui s'en dégage.

La nature qui prend le statut de personnage est en conséquence chez Rabearivelo usitée pour la narration de faits souvent à la croisée de deux périodes lesquelles affichent une dichotomie politique, culturelle, sociale, etc. L'auteur use alors de la comparaison pour affirmer ce paysage de bouleversement dans le quotidien que les personnages sentent peu à peu se dérober à leur contrôle.

Des protagonistes qui, à l'instar du narrateur, créent une analogie entre le contexte sociopolitique et l'environnement naturel qui leur est familier. Le propos suivant, une prière pour une ville, une région, un pays, bientôt entre les mains des envahisseurs, laisse découvrir un personnage, Rainandriamampandry, dont la désespérance, à travers les mots, le choix des comparants, montre la vision d'une figure héroïque et célèbre, officier fin stratège, dans une lutte annoncée perdue :

« Imanga, larivo
 Comme la souris qui perd ses forces
 sous les crocs du chat
 et qui fait la morte
 et s'en aller
 Imanga, larivo
 Permettez que je me croie insensible
 Aux flétrissures de l'ennemi
 Et accepter sans crier... »³

Un *Emoi sidéral*⁴ que l'auteur fait transparaître par le truchement d'un personnage historique, considéré comme l'un des plus grands, par son patriotisme, son combat contre la colonisation.

¹ Ibidem, p.141.

² Ibidem, p.138.

³ Ibidem, p.172.

⁴ Ibidem, p.170.

Pour Rabearivelo , les personnages occupent la fonction essentielle de messagers quant à la mise en récit d'un sujet abordé par l'auteur - différemment par exemple de Rakotoson qui utilise plus l'environnement et le déplacement ou de Raharimanana qui a recours au narrateur homodiégétique, mais aussi au lieu - délivrant des actes, des appréciations, des jugements sur une période déterminée. La nature intervient, dans cette optique, pour souligner et habiller de manière concrète les caractéristiques d'une abstraction certaine dans le sens où ils appartiennent justement au domaine du ressenti et du spirituel, de l'immatériel. En effet, si la métaphore et la comparaison consentent à une référence matérielle d'un sujet traité, la personnification propose d'autant plus un caractère animé et propre à être visualisé de celui-ci, permettant au lecteur de mieux le cerner.

Chez Raharimanana la nature trouve notamment son topos dans l'imaginaire et le rêve du narrateur et de ses personnages. Elle est la projection ou le refoulement prêtés à la mémoire collective quant à la perception de l'histoire malgache et acquiert parfois une dimension fantasmagorique.

Dans *Nour, 1947*, la nature est consacrée à la création d'épopée légendaire laquelle sert alors à l'explicitation du présent là où la précision historique fait défaut, contribuant d'une certaine façon à lui donner une teinte folklorique qui n'en est pas moins importante puisqu'elle est donnée pour une représentation de la littérature orale, telle que le dénote, par exemple, l'extrait qui raconte comment un prince vainquit ses ennemis en s'aidant de son environnement naturel :

« La fièvre sur cette île a écrit une grande part de notre histoire. Sans elle, qui a décimé nombre de conquérants, que serions-nous actuellement ? [remarquons que le préambule de ce qui est donné comme le conte proprement dit fait référence à l'histoire, *notre histoire*, l'adjectif possessif faisant appel à un lecteur particulier, incluant un narrataire qui ait été uni à une même destinée collective, ou qui du moins ait eu ce même sentiment d'appartenance que le narrateur.] Il me souvient d'une histoire que Siva nous avait racontée une nuit. Une armée importante progressait vers le royaume du Prince-du-milieu, qui consulta un devin-guérisseur. Celui-ci lança un appel à toutes les bêtes féroces de la forêt : celle qui terrassera l'armée ne sera plus chassée par les hommes et vivra désormais en harmonie avec le royaume. [Ici, le conte commence véritablement par l'association de l'action humaine à celle de l'animal, qui de par la personnification devient un sujet à part entière de la trame. En outre, le récit entre dans le domaine de l'imaginaire par la présence d'animaux fantastiques.] Toutes les bêtes, du serpent à sept têtes au crocodile, répondirent à l'appel du guérisseur, mais aucune ne vint à bout de l'ennemi. Survint le caméléon qui affirma pouvoir décimer ces hommes venus d'ailleurs. On lui rit au nez mais comme il n'y avait plus d'autre solution on accepta

ses conditions : s'il remportait la victoire nul, dans le royaume, ne devrait porter des costumes et des couleurs aussi beaux que les siens. Le caméléon se dépêcha. Très lentement. L'ennemi qui avança face à lui ne le vit même pas. De son arbre, le caméléon simula alors les couleurs du Prince-du-milieu. Les guerriers voyant cela s'engouffrèrent dans la forêt, bien décidés à tout tailler en pièces. Peu à peu, ils durent réduire leur allure. Quelques-uns tombèrent en passant les marécages, le reste n'alla pas plus loin. Ils s'assirent, tremblèrent de tous leurs membres. Ils vomirent. Ils suèrent. Ils perdirent toutes leurs eaux. Le caméléon avait simplement suspendu son activité favorite : attraper les mouches et les moustiques qui apportaient la fièvre... Les guerriers furent exterminés en totalité. Le Prince-du-milieu tint sa promesse. Il ne se para jamais de couleurs plus vives que celles du caméléon.

En se croyant plus beaux, nombre d'étrangers ont succombé face à nous, mais oubliant la leçon du caméléon, nous nous sommes parés à notre tour des plus vives couleurs, nous croyant invulnérables, protégés par nos terres et nos esprits... »¹

C'est sur un fond de morale sentencieuse que le texte dénote l'unité entre l'homme et son espace, dans une vision des plus positives, se décalant de la thématique générale du corpus qui voit effectivement une relation d'hostilité entre l'individu et son environnement, d'où l'exil.

La nature est alors apparentée, avec ses éléments constitutifs, dans l'inspiration romanesque, au refuge et à la quiétude voire au bonheur. Dans ce cas-ci, le narrateur met en exergue le rôle prépondérant du caméléon qui dispose la panacée à une situation de belligérance tournant à la défaveur des envahisseurs. Deus ex machina, celui-ci détient le pouvoir d'un mal, la fièvre, à cause de laquelle l'ennemi succombe. Au-delà du conte, le texte délivre deux significations. D'une part, il visualise les conquêtes successives qui ont jalonné l'histoire du pays présentant deux antagonistes l'Autochtone et l'Etranger, plus précisément, l'Européen, venu d'ailleurs, repoussé, en outre, à maintes reprises. Une réalité à partir de laquelle le narrateur fait, d'autre part, ressortir la sagesse des Ancêtres qui ont su ou pu, contrairement au présent – le présent du récit, espace temporel de la colonisation – éviter l'exil intérieur. Une sagesse qui réside dans l'humilité de soi, exprimée par le recours à celui qui a priori est jugé insignifiant.

On observe le procédé de gradation utilisé par le narrateur :

Premièrement l'impuissance de l'homme qui doit faire appel à l'animal, deuxièmement l'appel au dernier des animaux, le caméléon, objet de moquerie. Une sagesse également en contradiction avec l'arrogance et le mésestime de l'adversaire en particulier, et d'autrui (l'homme et l'espace) en général, dont se sont investis ceux

¹ *Nour, 1947*, p.217.

qui n'ont pas pu ou su prévoir (le peuple et les gouvernants malgaches inclus dans le pronom *nous*) l'invasion coloniale.

En somme, ce passage installe une antithèse du passé glorieux et maîtrisé et d'un présent dont la destinée des personnages se crée au gré de l'autre. *Nour, 1947* rejoint dès lors les autres ouvrages du corpus pour lesquels l'exil est le quotidien, et le passé une époque abolie dont la nostalgie demeure souvent l'unique héritage, seul moyen de ressourcement. La nature, associée à la perception de ce qui fut, est symbolique également d'une plénitude dans l'imaginaire et la mémoire collective ; représentative de l'entente entre l'individu et son environnement familial, elle figure comme l'expression inverse d'un espace dénué de référents qui permettent justement à l'homme de se voir et de se reconnaître à travers un lieu, un univers déterminé. Cette imprégnation réciproque entre le sujet et l'espace débouche naturellement à la personnification d'une nature devenue le double du premier, réceptacle d'une personnalité caractéristique des contextes sociohistorique et culturel qui l'ont investie. Aussi le livre, roman historique, rendant compte de la lutte nationaliste de 1947, voit des protagonistes sublimant une nature dont « *les fruits exhalaient une telle senteur patriotique que c'en était un bonheur...* »¹

Or, de telles conjonctures, soubassements de l'exil, interne ou géographique, font que l'espace est hostile : la nature n'arrivant plus à soutenir cette figure positive lui étant initialement attribuée. *Rêves sous le linceul*, recueil de nouvelles de Raharimanana y trouve un compromis en dévoilant un espace, la mer, voguant entre le rêve et la réalité, entre l'espoir et la désillusion. Le recueil a pour cadre *Rwanda et dépendances*, dont le titre suggère les méfaits de la guerre civile, sous-tendant une autre thématique, les conditions difficiles de l'immigration clandestine. Le génocide relaté dans le texte souligne deux mondes contrastes, la *terre opulente* et la *terre tiers* pour mettre justement en exergue l'abîme qui les sépare, la première constituant pour la seconde l'équivalent d'un paradis terrestre, fin ultime de ces hommes et femmes qui y voient une catharsis à la souffrance physique et psychologique pourvue par l'environnement initial. La mer joue le rôle d'un entre-deux, parfois théâtre de drames, souvent entrevue comme la matérialisation de toute une espérance, les prémises d'un avenir prometteur.

¹ Ibidem, p.137.

« Je te raconte l'histoire d'une migration où la mer nous apparut comme une terre promise. Où la mer nous parut d'un calme surnaturel. Nous nous y précipitâmes et nous enchainâmes les uns aux autres.¹ [...] Nous rêvions à l'Etre qui aurait créé son propre corps et qui n'aurait jamais à le redonner à la terre, poussière parmi les poussières. Nous divaguâmes nos âmes sur des espoirs de rencontres, sur des envies de découverte... »²

Elle est le catalyseur nécessaire à la réalisation de l'épanouissement, à la fois accessible en étant proche et, paradoxalement, lointaine en dépassant l'horizon. Une sorte d'ubiquité qui nourrit le rêve des protagonistes. L'extrait ci-dessus en est une illustration dans le sens où la mer, par laquelle se concrétise l'exil clandestin, donne également lieu à un voyage de l'ordre du spirituel, presque de l'irréel, du surnaturel. L'épilogue du livre essentiellement axé sur la traversée des immigrés joue sur cet aspect par la présence d'êtres fantastiques dont la description marque d'une manière rude, de par leur dénomination, des sentiments et des affects qui appartiennent au domaine de l'abstrait. Une forme imagée qui autorise une meilleure visibilité d'une péripétie à la fois rendue banale par sa démultiplication, et particulière puisqu'elle découle d'une volonté subjective, d'un parcours personnel.

« 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. »³

«[...] Nous Rien-que-tête surgir d'entre les algues.

- Qui es-tu ? Nous lui demandâmes.

- Ne voyez-vous pas que je ne suis que 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. [...] Vous criez contre le vent et l'océan s'ouvre, racle le fond et vous emplit de sable. La gangrène commence alors en vous, sèche ou humide, noire comme la pourriture. Le corps tombera. »⁴

Personnages que Raharimanana a tiré des contes malgaches, *Rien que chair* et *rien que tête* sont des figures situés généralement entre deux mondes :

¹ *Rêves sous le linceul*, p.128.

² *Ibidem*, p.129.

³ *Ibidem*, p.130.

⁴ *Ibidem*, p.132-133.

« Il y a souvent un héros mythique en quête de Zanahary (dieu créateur) et ce héros doit suivre des codes et respecter un certain nombre d'interdits. S'il tombe dans le piège de Zanahary, il n'obtiendra pas ce qu'il est allé chercher et les choses pourront même se retourner contre lui.

[...] Je trouvais ces images passionnantes mais je n'arrivais pas à les comprendre en tant que personnage dans les contes. Et j'ai décidé de donner à ces créatures une parole, une vie, tout en me demandant comment les animer d'avantage.

Rien que tête est un petit garçon. Tous ses frères ont un corps superbe et lui n'est que tête. Il ne l'accepte évidemment pas et demande à Zanahary pourquoi il l'a créé ainsi. Son dieu lui dit : "tu es comme ça, ne cherche rien". Alors il allume un feu dont la fumée va monter jusqu'à Zanahary et étouffer le monde des dieux. Ceux-ci sont obligés d'aller, avec les ancêtres, voir *Rien que tête* pour savoir ce qu'il est réellement. Et c'est à partir de ce moment-là que son identité commence à se poser.

Dans la plupart des versions politiquement correctes de cette histoire, le garçon retrouve un corps et devient aussi beau et fort que ses frères. Mais dans d'autres versions, il va continuer à brûler la forêt, à déranger les gens parce que Zanahary l'a maudit et l'a condamné à rouler comme une pierre. »¹

Dans le cadre du récit de l'auteur, les personnages de *Rien-que tête* et de *Rien-que-chair* sont rencontrés par les immigrants aux cours d'une péripétie qui est avant tout une quête de paix, de bonheur, dévoilant la part de souffrance et de sentiments anxiogènes propres, en fin de compte, à toute entreprise destinée à une perturbation du destin individuel.

L'immigration clandestine, par la mer, à travers le portrait de *Rien-que-chair*, montre les tribulations subies dans une dimension physique, auxquelles l'homme peut parfois succomber. Le mot *chair* y est mis en relief de façon à ce que la déliquescence et la douleur soient évoquées comme une inhérence, presque une identité où l'apparence initiale se déforme et livre la trace indélébile de celles-ci. *Rien-que tête* traduit cette même réalité, tout en laissant entrevoir la désespérance, la déception de l'exil provoquée par l'âpreté des conditions dans lesquelles il se concrétise. Remarquons, à ce sujet, qu'à la description du personnage s'imbrique un dialogue où celui-ci dévoile son propre entretien avec *Celui qui crée son propre corps* :

¹ Andriamirado Virginie, *Publier peut être une provocation, mais pas écrire*, entretien avec Raharimanana. *Africultures*, 16 mai 2008, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7446>

« Chez Dieu n'est que cécité et surdité [...]. Vous vous croyez rusé dit(-il) [...]. Gardez donc vos têtes, je prends tout le reste [...]. Un silence est né des paroles de Rien-que-tête et grandit en doute dans nos âmes. »¹

Les conséquences de ces conditions sont exprimées au niveau spirituel par une angoisse et une incertitude représentées allégoriquement par une tête mutilée et sans corps. La présence d'un Dieu décrit par sa propre absence ajoute à une solitude et à un isolement, teintant la péripétie des protagonistes d'une note de mystère insufflée par un inédit qui accroît le sentiment d'insécurité. Un sentiment dont le paroxysme est atteint lorsque l'absence fait place aux représailles, résultante de « *l'insolence* »² de l'homme qui défie son créateur.

Raharimanana, dans le rôle attribué à la nature, use ainsi d'un jeu entre l'histoire et la légende, entre le réel et l'imaginaire et/ou le rêve. Si dans *Nour, 1947* la nature est exprimée pour constituer le facteur essentiel à des récits destinés à combler les lacunes, en tout cas celles données comme telles par l'auteur, de l'Histoire, *Rêves sous le linceul* quant à lui, donne lieu à une utilisation où elle est l'expression des ressentis des protagonistes, qui eux aussi se retrouvent être les acteurs anonymes d'un événement sociohistorique, en l'occurrence l'immigration clandestine, avec en arrière-plan le génocide de Rwanda en 1994. Dans cette perspective l'auteur semblerait, de fait, verser dans un paradoxe où d'une part celui-ci entend transcrire « *pour récit, pour mémoire...* »³ déplorant une mystification de l'Histoire de son pays, « *construit(e) [...] sur des mythes [...] des mensonges* »⁴ et où, d'autre part, celui-ci par le biais des protagonistes offre une version folklorique du passé. Mais ce qui apparaît comme telle souligne surtout une forme d'impasse où l'impossibilité d'explicitier un présent échappé par un passé oublié, effacé, procure la nécessité du recours à la légende et au rêve. Une part de fantastique qui, loin d'occulter l'Histoire, vise à cerner les caractéristiques d'une mémoire collective quant à la constitution des archétypes à la source de toute re-création du passé, définissant alors une culture, une civilisation particulières.

1-1-2- Décor

¹ *Rêves sous le linceul*, p.133.

² Ibidem.

³ *Nour, 1947*, p. 9.

⁴ Ibidem. p.44.

Précédemment, la fonction de la nature orientée sur la proximité entre l'homme et son environnement démontre une harmonie où le premier trouve un refuge dans la seconde ; soit en investissant une fonction de tutelle, soit en nourrissant à l'égard de celle-ci une relation d'assimilation ayant comme incidence la caractérisation de l'un par l'autre. Dans la présente partie, le paysage, particulièrement la nature, occupe toujours cette fonction prépondérante dans l'élaboration de l'intrigue, dans l'identification des protagonistes et le cheminement de leur destinée. Néanmoins, réduit à une fonction plus traditionnelle, c'est-à-dire en tant que décor, une distance s'instaure inéluctablement entre le sujet et l'espace. Une distance d'autant plus significative dans la mesure où la thématique de l'exil aborde la question de l'antagonisme entre ceux-ci. Les romans de Rakotoson, où l'exil géographique, du moins l'idée de déplacement, est le plus évocateur, installent de manière nette, de par le défilement des paysages, une différenciation de point de vue sur les espaces ainsi qu'une rupture entre un lieu déterminé et le héros. *Le bain des reliques*, théâtre d'une cérémonie ancestrale, se révèle être pour le personnage principal l'occasion d'un voyage vers le Grand-Ouest malgache et d'échapper à une vie dépourvue de sens, dans la capitale, décrite alors comme le topos de la négation de l'émancipation personnelle. Le narrateur omniscient laisse percevoir un héros qui semble s'évader d'un quotidien haï, galvanisé par la perspective de ce qui est associé à un pèlerinage, un retour aux sources duquel « *il repartirait plus fort, plus grand [...] affronter la misère, la médiocrité, les hantises.* »¹

Or, tel que le dénie le récit, il en est autrement ; le personnage de Ranja trouve la mort avant le commencement même de la cérémonie, faisant de l'existence de ce dernier un simulacre bâti sur des chimères. La nature censée apporter la plénitude, dans la même lignée, est décrite pour entériner l'ambiance quelque peu morbide qui habite l'ensemble de l'univers romanesque. Le passage ci-dessous, extrait de la partie du récit où le personnage de Ranja parcourt la distance qui lui reste, de la capitale jusqu'au village, lieu de cérémonie du bain des reliques, découvre une nature désolée, à l'image d'habitants emprisonnés par une inertie générale qui a arrêté le cours du temps ; un monde où l'immobilité, le flétrissement des choses et des êtres signent à la fois sa matérialité et sa disparition.

¹ *Le bain des reliques* in *Océan indien*, p.354.

« Le paysage défilait aride et nu. La sécheresse avait fait son œuvre : baobabs défeuillés, cactus décharnés et végétation clairsemée. La latérite rendait la terre rouge, comme rouge de sang, rouge de cris, rouge de larmes. »¹

A l'instar des autres ouvrages, *Le bain des reliques* est pour l'auteur le moyen d'établir une fois encore comme noyau de l'intrigue l'ambition des protagonistes exposée légitime par une narration qui s'évertue à montrer l'aspect désespérée d'hommes et de femmes ayant en commun l'appartenance d'être inclus dans la génération sacrifiée d'« *un pays foutu* »². Soulignons, dans ce passage, la comparaison de la couleur de la terre rouge à celle du sang, introduisant une personnification de celle-ci qui a pour rôle de lui donner un visage, un corps enveloppés par la douleur, exprimée par les larmes. C'est donc une terre humanisée, vivante et capable d'un ensemble d'actions qui est proposée par le texte. Partant de ce constat, les personnages se retrouvent face à une mère nourricière qui n'arrive plus à tenir sa fonction de protectrice et de bienfaitrice, du moins telle qu'elle est décrite dans l'imaginaire commun. Une réaction explicitée par l'irrespect, le mépris de l'homme : « *la terre ne se trompe jamais [...]. Le jour où tu la trahiras, elle s'éloignera, elle te laissera là* »³.

La notion de sécheresse, et par là même de famine, s'inscrivent au croisement de faits naturels et d'éléments culturels. L'extrait, sous forme de sentence philosophique, ne relève pas forcément du domaine de l'abstrait, c'est-à-dire de la simple croyance, puisque les faits naturels sous-tendent une certaine dégradation due aux méfaits de l'homme, impliquant une cassure dans la relation passionnée de la nature et de ce dernier.

D'où une autre exemplification d'une rupture entre le passé et le présent dans les romans de voyage lesquels sont, par excellence, l'occasion pour un écrivain d'octroyer une place importante au paysage qui occupe au moins une fonction aussi grande que l'intrigue, sinon plus dans la réalisation du récit. Les textes de Rakotoson, dans lesquels les protagonistes entament tous à un moment crucial de leur existence un itinéraire que suit également le fil de la narration, indiquent, relativement à un thème d'ordre sociologique, le souci sans doute de montrer, par le caractère mouvant et multiple de l'espace, l'identité instable de ceux-ci, mais surtout

¹ Ibidem, p.364.

² Ibidem, p.334.

³ Ibidem, p.355.

a contrario de les implanter dans un univers spatiotemporel spécifique, subissant lui-même des métamorphoses aux prémises d'un bouleversement des repères. Madagascar, de par sa géographie et l'immensité de sa superficie, permet en outre le choix d'un déplacement fait au gré du choix de l'auteur qui, tout en assouvissant son besoin d'assimiler le comportement ou l'acte d'un personnage à un point spatial précis, n'enlève pas moins la part d'authenticité qui est intrinsèque au lieu.

Si *le bain des reliques* annonce ainsi la fuite en avant d'un personnage dont la recherche d'épanouissement s'avère stérile et a pour cadre un Ouest au climat sec et une végétation semi-désertique, pour *Làlana*, il s'agit d'instaurer un cadre qui semble moins rude pour des protagonistes installés dans la résignation de l'existence.

« Tout est apaisé maintenant, les couleurs ont foncé, apportant une douceur à ce paysage si âpre. Il n'y a pas de vent, il n'y a jamais de vent sur les Hauts-Plateaux malgaches, des cyclones, de la pluie, jamais de vent. Il n'y a pas de bruit non plus, comme si la nature se taisait¹ [...] Tout autour de lui reste identiquement semblable, les arbres, les maisons, les rochers, le bozaka. [...] rien ne s'est passé, rien ne peut se passer, le silence et la paix de cet endroit sont immuables, avalent tout, phagocytent tout. »²

Des personnages parcourant toute la partie Est, jusqu'à la côte, là où « *l'éclat de la lune pacifie le paysage et les scintillements du fleuve Mangoro adoucissent encore plus la nuit et lui donnent un aspect étrange, magique presque. Car il est là le fleuve, paresseux et majestueux, se lovant dans ses méandres. Naivo entend son glissement lent et tranquille, chuchotement continu, chant murmuré. Et la plaine peu à peu s'étend, plaine d'Anjiro, de la Mangoro, préparant les greniers à riz d'Ambatondrazaka. Naivo se sent presque heureux. [...] La présence brillante et silencieuse du Mangoro l'apaise.* »³

Le lecteur entame un voyage dont le point de départ est le centre de l'île. Le sujet du roman, qui est l'exposition d'une maladie-tabou, le Sida, symbolique d'un mal-être commun, à travers lequel se construit une critique d'une société étouffée par sa misère, par ses règles, ne pouvant laisser cours à un paysage uniformément serein.

¹ *Làlana*, p.110.

² *Ibidem*, p.113.

³ *Ibidem*, p.179-180.

Le premier extrait se situe, dans le récit, au moment où Naivo et Rivo, en voiture, sortent de la cohue citadine. Les deux protagonistes semblent alors découvrir pour la première fois le calme presque apaisant d'un paysage qui se décale du monde stressant de la capitale. Mais très vite le texte insiste sur une description dépassant le cadre d'un espace concret pour désigner un cadre général, celui des Hauts-Plateaux, où l'accalmie prétendue définit en réalité une sorte d'apathie caractéristique d'une impuissance (naturelle) à aller au-delà du prévisible et que le narrateur reproche à la nature. Mais également aux hommes ou/et à la société de par l'accumulation de mots appartenant à l'isotopie de la nature, soulignée dans la troisième phrase du texte, et de laquelle seul le terme *maison* ressort. Une apathie qui reste par ailleurs apparente puisqu'elle renferme une violence : « *les cyclones, la pluie* », sceaux d'une autodestruction qui rappelle celle du personnage de Rivo, atteint de la maladie du Sida.

Le second passage est situé vers la fin du roman. La description se porte sur un fleuve dont la détermination met une nouvelle fois en relief le côté apaisant, « *pacifié* » par « *l'éclat de la lune* ». Néanmoins, le lecteur note une différenciation d'appréciation face à un héros émerveillé par la beauté et la magie d'un lieu, d'une nature en outre généreuse « *préparant les greniers à riz d'Ambatondrazaka* », principal filon de l'île. Bref, la narration laisse voir des protagonistes de plus en plus enthousiastes au fur et à mesure de l'approche de leur destination ultime, suscitant une focalisation sublimante de l'espace.

En effet, un parallèle entre les deux extraits permet une similitude où « *le silence et la paix* » du premier et le « *glissement lent et tranquille* » du second devraient à priori éveiller les mêmes impressions chez les protagonistes. Or, il en est autrement puisque leur interprétation est, comparativement, antithétique : Le Mangoro « *paresseux* » mais source de force, d'épanouissement défie un Ouest dont « *le silence et la paix sont immuables, avalent tout, phagocytent tout.* »

Le décor reste donc, en dépit d'une certaine objectivité propre à la description d'un espace concret et réel, tributaire de la personnalité des héros, et suit l'intrigue engagée par l'auteur dans son inspiration romanesque. Michèle Rakotoson, dans l'environnement, le déplacement de ses personnages use de l'espace malgache, et dans ce cas-ci de la nature, par ailleurs plurielle dans sa déclinaison, pour servir la thèse de l'impasse d'un peuple écrasé par la misère et voué à la déchéance ; et la

tentative d'échapper à cette dernière se solde indubitablement par l'échec ou la résignation.

De cette partie consacrée à la nature, sa fonction et sa signification dans l'exil dans le récit malgache francophone, nous relevons que le rapport entre l'homme et celle-ci se réalise dans une proximité étroite. Un constat qui s'explique grandement par l'implication de l'imaginaire collective, l'histoire d'un pays pour qui la nature constitue un moyen de ressourcement dans l'inspiration des écrivains. La nature en tant que personnage, chez Rabearivelo délivre un message essentiellement métaphorique en étant représentative d'une conjoncture historique dont les antagonistes, la royauté malgache défaillante et les colons, sont les comparés. Pour Raharimanana, elle a pour topos la mémoire et l'imaginaire commune, y acquérant parfois une dimension fantastique qui, lorsque le texte a pour sujet un thème d'actualité tel que l'immigration clandestine, permet, par l'expression imagée, de visualiser des affects appartenant souvent au domaine de l'abstrait. La nature comme décor est primordiale chez Rakotoson, un auteur qui se veut être le rapporteur d'un certain malaise social malgache où la misère est la principale cause. Le paysage est montré de façon à ce qu'il corresponde au mal-être des héros aussi bien qu'à leur moment de relatif épanouissement. C'est dans cette perspective que tous les héros de l'auteur sont des voyageurs dont la personnalité instable, de par un besoin d'émancipation perpétuel et frustré et un bouleversement des repères, se calque sur le concept même de déplacement et donc de changement d'espace.

Dans ces trois cas, la nature est symbolique d'un oasis au milieu d'un champ de violence et/ou de difficultés où elle apparaît en tant qu'adjuvant des protagonistes principaux. Cependant, pour Rakotoson, cet aspect positif de l'espace naturel commence à se perdre, les récits étant résolument tournés sur la peinture d'un pays où les Autochtones se trouvent être les étrangers de leur environnement familial ; cela, non plus du fait de l'invasion de l'autre, vecteur de l'exil intérieur pour une époque historique spécifique rapportée par les deux premiers écrivains, mais plutôt d'une dégénérescence, d'une décadence de la société dans sa construction au sein de son système même, telle qu'elle est offerte au lecteur, dévoilant simultanément un auteur tourné vers le misérabilisme.

Bref, la nature est la représentation d'un certain nombre de symboles et d'affects particuliers dans l'écriture malgache d'expression française, lesquels découlent de l'héritage socioculturel. Son importance dans le texte de notre corpus est d'autant plus expressive dans la mesure où la notion d'exil ébranle le concept premier qui s'est édifié autour de celle-ci. Quels sont justement les éléments constitutifs récurrents dans la description de la nature dans les ouvrages de nos écrivains ? C'est sur cette question que se portera notre étude dans la partie ci-après.

1-2- Les éléments naturels récurrents

Aborder le thème de l'exil revient inmanquablement à l'analyse d'au moins deux sortes d'espaces différents qui renferment un pôle négatif et un pôle positif que le récit par la suite tend à nier ou à confirmer. Evoquée antérieurement, la nature se situe plutôt dans ce dernier cas; de sa structuration au sein du texte, on relèvera essentiellement trois composantes, l'eau, le feu (le soleil) et la terre, dont le surgissement est apparenté, sinon à une nette évolution de l'intrigue, du moins à l'exposition de la thématique même. Dépassant le simple aspect du pittoresque elles conduisent logiquement à une pensée sociale et sociétale du paysage et définissent alors un fait ou un événement déterminé en accédant au statut de figure allégorique. Partant de là, elles s'extirpent de la nature en tant que pièce intégrante de l'espace et deviennent à leur tour un espace à part entière et indépendante. D'où une perception dissociée de l'une par rapport aux autres mais également de celles-ci par rapport à la nature.

1-2-1-L'eau : un espace phagocytant

L'eau, aux contours flous, épousant les lisières qui s'offrent à elle – contrairement au soleil (le feu) ou la terre par exemple -, trouve son lieu commun selon les circonstances qui conditionnent son existence, et dans le monde concret, et dans le monde de l'imaginaire. Elle est souvent dévoilée dans les ouvrages en étant un univers engloutissant un autre, restant la trace matérielle de la disparition de ce dernier.

L'histoire de *L'Interférence* commence par un prologue à partir duquel l'auteur-narrateur expose au lecteur la matière et l'origine de son récit. Se faisant, Rabearivelo dans un premier temps se retrouve avec un vieillard, la scène se passe « *au bord de l'eau* ». Celui-ci y jette un caillou, explique son geste avant de disparaître dans la nuit. Le narrateur extradiégétique, sans avoir réussi à le rejoindre revint sur ses pas, vers l'étang. Le cadre indique d'emblée l'importance accordée à l'eau à l'amont de la création littéraire. Les deux critères qui désignent en effet clairement les prémices de celle-ci le *quoi* et le *comment* ne pouvant être explicités sans son recours.

D'abord le *quoi* c'est-à-dire l'histoire d'une famille influente merina qui est racontée à travers l'acte de jet de pierre du vieillard dans l'eau, lequel tisse un lien d'analogie avec le destin de la monarchie malgache, par le biais de ce geste.

« [...] Car la nuit seule était immobile sur cette eau dont la surface se ridait d'innombrables petits cercles qui, à mesure qu'ils s'élargissaient, perdaient de leurs contours sinueux et mouvants.

Il se leva.

Et l'histoire de la famille Baholy, seigneur enfant me dit-il en une sentence lumineusement obscure qui reflétait toute l'âme nébuleuse de l'Emyrne, est là, symbolisée par cette pierre qui vient de troubler la paix de l'eau. »¹ « [...] Maintenant, l'eau aussi était immobile et paraissait n'avoir aucun souvenir de son récent émoi. »²

L'éclaboussure provoquée par la pierre sur l'eau peut être interprétée selon deux grilles de lecture.

Soit elle est assimilée à l'éclat, à l'apogée d'une famille, d'une époque, et l'eau dans ce cas est l'Histoire. Les contours sinueux et larges représentent l'ascendance sur la société de laquelle elle occupe le haut de l'échelle ; or, au fur et à mesure que le temps progresse, cette ascendance s'estompe pour s'éteindre définitivement. L'eau redevenue silencieuse indique dès lors la disparition d'un passé glorieux, révolu, en rupture avec le présent de l'auteur, le présent de tout un peuple.

Soit elle est comparée à la conquête française, la manière dont elle s'est faite sur le sol malgache, c'est-à-dire inattendue dans le sens où du côté des Autochtones la défense fut mal préparée – thèse soutenue par l'auteur dans ces deux romans, l'amenant parfois à une violente critique des gouvernants de l'époque -. Les contours

¹ *L'Interférence*, p.13.

² *Ibidem*, p.14.

rappellent le titre du livre : l'interférence occasionnée par la rencontre de deux civilisations, dont la répercussion est une domination de l'une par l'autre. Des contours qui occupent ainsi toute l'espace de l'eau, marquant les avancées politico-culturelles de ce que l'on nommera plus tard la colonisation ; l'eau associée au peuple malgache, aux us et coutumes - dont la qualification *ancestral/aux* au fil du roman annonce d'ors et déjà une distance avec le quotidien des personnages - est alors le réceptacle de cette altération imposée par un corps étranger, dont l'entrée en son cœur, et par la suite l'apparente tranquillité, à la surface, dénote une intégration, une domination effective. Cette figure allégorique de la rencontre entre deux civilisations trouve sa matérialisation dans l'univers romanesque à la fin du récit où l'auteur le clôt avec la disparition des deux derniers protagonistes principaux. Une noyade dont le contexte porte à une interprétation imagée de cette période charnière dans l'histoire collective : la promenade sur la pirogue paraît être en effet le produit d'un hasard si l'on se place du point de vue du jeune amant malgache de Baholy, alors qu'elle est le fruit de la préméditation d'un meurtre pour l'héroïne, déterminée à neutraliser un personnage encombrant son ascension sociale – Rappelons que celle-ci est la concubine d'un officier français, une relation à partir de laquelle elle compte rétablir son statut déchu - Cette oscillation entre l'inattendu et la manigance délivre dès lors, encore une fois, cette perception d'un enjeu mal défini par les Indigènes, ce qui en est autrement pour les Français.

Sinon, la disparition de Baholy, unique et dernière descendante de tout un clan, dont le narrateur raconte l'existence, étalé sur trois générations, boucle le récit, introduisant une synecdoque qui identifie une histoire familiale à celle commune. Une manière de concrétiser les événements relatifs à cette période et d'en souligner les conditions. Elle permet également d'insister justement sur la portée globale des jugements et des impressions des protagonistes.

Ensuite, le *comment* qui relate des tenants et aboutissants du récit, en l'occurrence des prémisses augurant sa création. A ce sujet, *le prologue* est pour le narrateur l'espace du roman où il explicite comment l'écriture du livre s'est fait. Le propos suivant, dernier paragraphe du préambule, exprime clairement les circonstances de son inspiration : « *les dernières paroles du vieux conteur résonnaient toujours au fond de mon cœur, et le matin, le drap en fuite et le lit en désordre, après avoir embelli et brodé en rêve l'histoire de Baholy, je les entendais encore...*

31 octobre 1928 »

Entrevue décisive donc que celle *au bord de l'eau* liant l'auteur/narrateur à ses personnages et dont la notification de la date, 31 octobre 1928, concourt à authentifier un roman qui se veut d'abord historique. Le passage met en exergue un récit où l'émotivité occupe une fonction essentielle dans sa construction, confirmée par une durée, même fictionnelle – Et le matin [...] après avoir embelli et brodé en rêve l'histoire – invoquée pour souligner la volonté d' « *un cœur* » lourd de nostalgie, mettant le temps d'une nuit pour accoucher d'un des livres qui jusqu'à nos jours reste une référence dans la littérature malgache d'expression française, « *roman touffu [...] de presque toute une race.* »¹

Il en résulte que la présence de l'eau au sein du texte révèle chez Rabearivelo deux significations primordiales. Elle définit les modalités de l'imagination créatrice de l'auteur, du moins dans *L'Interférence*, sans laquelle l'écriture reste effectivement impossible ou lacunaire.

En corollaire, elle est investie d'un pouvoir symbolique attribué par une conscience commune et individuelle, omniprésent dans la narration : elle est la présentation d'un espace le plus souvent menaçant et cannibale dans le sens où elle constitue le lieu d'anéantissement, et pour l'individu, et pour un milieu culturel déterminé.

C'est également dans cette première perspective que l'eau, en tant qu'espace de neutralisation de l'individu, est une récurrence dans les textes de Raharimanana qui rendent compte à la fois des violences sociales et des violences de la guerre civile. Intimement liée à la mort, elle accompagne les personnages jusqu'à leur dernier souffle, lequel achève les récits ; multiforme, lac, pluie, mer, etc., elle réunit toutefois pour asseoir une fonction commune au sein de l'histoire, qui est d'être en quelque sorte la dernière demeure, la tombe, le linceul naturel et inattendu pour des corps mutilés ou ensanglantés.

Lucarne, premier livre de Raharimanana, recueil de nouvelles dont le thème aborde simultanément la notion de souffrance, de misère et de passion, laisse percevoir comment l'auteur mêle fiction et réalité pour offrir une vision d'un monde, celle de son pays. Parmi les sujets traités, l'on note l'antagonisme flagrant entre la classe aisée (nationale ou internationale) et celle miséreuse, vouée à être sacrifiée,

¹ Ibidem, p.11.

que l'on retrouve entre autres dans *Reptile*, une nouvelle tournant autour de l'exploitation minière, un enjeu financier et géostratégique qui impose un esprit de renoncement en tant que tel. Le narrateur homodiégétique est un villageois dont le lieu d'habitation devient « *une zone interdite, une zone économique et internationale.* »¹ Il raconte comment son village fut entouré de barbelés, comment les soldats ont coupé la route, dévié les voyageurs. Ces soldats qui font creuser un trou pour enterrer des cadavres : ceux qui n'auraient pas accepté de se déplacer pour aller ailleurs, afin d'exploiter le sous-sol.

« [...] Tous ces corps qui sont tombés sur la cupidité des autres, toute cette population qui a été massacrée pour une lumière cristalline qui n'illuminera que des âmes perverses, toutes ces souffrances, tous ces malheurs... »²

Le passage, par une détermination péjorative de ceux qui profitent des petites gens et dont le fait est le massacre de ceux-ci et l'appropriation de l'environnement familial, est focalisé du côté de l'individu spolié de sa propre existence pour éclairer celle des *âmes perverses*. Le texte met en relief la description des moyens usés par les soldats dans l'exécution des ordres qui leur sont soumis ainsi que les conjonctures spatio-climatiques afférents effectivement difficiles.

On a donc, précité, un lieu enclavé et, a priori, dans la pauvreté : l'impossibilité des villageois de se défendre, du moins à s'insurger contre le nouveau statut de leur lieu de vie, c'est-à-dire une *zone interdite*. Le temps du récit, assimilé au temps de l'histoire, par la présence du présent de la narration, permet, en même temps que le narrateur-héros de suivre les événements en *temps réel*, et de fait, de réduire la distance entre celui-ci et le lecteur qui devient un spectateur direct. Ce procédé utilisé par l'acteur offre une perception plus accrue du récit et du cadre lequel occupe une fonction prépondérante dans l'ambiance générale du déroulement de la trame.

« Creuse !

Ils ne veulent que la terre de tes ancêtres [...] Creuse...

Le sang de ta mère est liqueur vénéneuse qui assouvi ta soif morbide. Pluie. Pluie. Toute cette eau ne remplira pas le trou qui a éclaté ta poitrine [...].

¹ *Lucarne*, p.81.

² *Ibidem*, p.83.

Je tombe. Je casse mon dos. Je bois l'eau de la fosse, le pus secrété de ma souffrance. Un autre corps s'étale sur mon dos, c'est le soldat qui y a jeté un cadavre. Il ricane. Ne point pleurer. Ne point craquer. Un autre cadavre. Sang. Toute cette pluie. Toute cette pluie qui coule des morts et qui teint mon âme. Rouge. Rouge aussi. Aussi rouge que ce filet continu. Aussi rouge que le sol de cette terre. »¹

Le champ sémantico-lexical qui ressort de ce texte est celui de l'eau exprimé par le biais de nombreux termes, *la pluie, le sang, pus, bois, soif, pleurer, larme, filet, etc.*, lesquels traduisent tous un rapport avec le narrateur-héros. On note, entre autres, une relation d'absorption et de rejet à travers l'action de boire-pleurer : boire la souffrance de soi, de sa mère, des amis, en creusant leur tombe, pleurer aussi, ou plutôt ne pas pleurer, pour ne pas montrer sa faiblesse, arborer une fierté, seul choix qui reste inhérent à soi et dont on peut maîtriser. Cet extrait, narrateur à la fois d'une douleur physique et psychologique, joue par là-même dans la construction du récit d'un aller-retour entre le sens premier et le sens métaphorique des mots renforçant ainsi l'intimité étroite entre l'apparence et l'abstrait et parallèlement entre le vivant et le mort, entre les hommes. Remarquons, en outre, un autre parallèle entre le sang humain et le sang de la terre qui portent la même signification : la scène ainsi présentée est la conséquence d'une conjoncture où la vie, ce qui constitue son essence, est réduite à sa négation et à être le topos inverse de celui lui étant assigné, celui de protéger – la mère protectrice a un sang vénéneux -, celui de nourrir, - la terre nourricière devient le théâtre de la destruction, une fosse mortuaire-. Enfin, la pluie donne au paysage une définition plus accrue de l'impuissance puisque elle apparaît comme l'actant adjuvant de l'âpreté affiliée à l'exécution de l'ensemble des actions du héros, « *trem(ant) tout l'être et no(yant) la révolte. Il faut alors, plus fort qu'elle, crier, hurler, être trombe jaillissant de son déluge, être le vent lacérant son écran impact.* »²

En somme, le procédé de personnification aidant, c'est une lutte où le personnage en appelle à l'espoir de quitter son état d'humain pour être à la hauteur de la force de la nature à laquelle il veut se mesurer. Il en résulte un juste milieu où la personnification de la première s'ajuste à la volonté de « se réifier » du second – en élément naturel tel que l'est la pluie -. Bref, l'eau, facteur composant d'un lieu

¹ Ibidem, p.77-78.

² Ibidem, p.82.

déterminé au sein du récit, élément intrinsèque au corps humain, est destinée à la destruction de l'environnement dans lequel elle est intégrée.

Dans ce texte, les causes de ce phénomène est la spoliation par l'Etat de la terre à ses habitants, cela dans une douleur et une brutalité dont le narrateur dénonce le caractère déshumanisant ; une dénonciation d'autant plus forte en se voulant empreinte d'authenticité, du moins de sincérité, par l'impression intimiste qui s'en dégage, dans la mesure où le narrateur est homodiégétique à son récit et est par conséquent témoin premier de ce récit. L'exil, apparaissant sous la forme de l'apatridie n'est plus cerné dans un contexte historique mais ressurgit dans un quotidien contemporain à celui de l'auteur, ainsi que celui du lecteur, de par un sujet qui reste actuel.

Précédemment, notre étude portée sur le rôle de la nature a conduit à une association de celle-ci avec l'imaginaire ; dans la présente partie, l'eau en tant qu'élément naturel se situe dans le même cas et est dotée d'une certaine ascendance sur l'homme, attribuée par l'homme, par le truchement des contes et des légendes qui l'enveloppent et en font son mystère.

La mer offre dans notre corpus le lieu de transition par lequel passe souvent le héros pour atteindre l'étape ultime de sa recherche d'épanouissement. Lieu de tous les espoirs, mais aussi de tous les dangers, elle sert dans l'évolution de l'intrigue à éprouver le personnage, élimant sa détermination, infléchissant sa vision du monde, décevant son aspiration. Espace autonome, elle est investie d'un ensemble de composants qui lui octroient une nouvelle position : celle de renfermer à elle seule un univers à part entière, muni de ses propres protagonistes. *Vague*, une des nouvelles de *Lucarne*, instaure cette perspective ; tel que le présume le titre, la mer est la charpente à partir de laquelle est édifiée l'histoire : un homme qui a « osé *toucher la fille des eaux, la fille des interdits, fille devenue (s)ienne, la femme sacrée [...]. Le sacrilège parmi les hommes.* »¹

Soulignons l'opposition entre deux mondes distincts qui définit d'une part une mise en exclusion de la Mer en tant qu'espace intégré dans le paysage familier : elle est habitée par des êtres, ceux des eaux, et est séparée ainsi de la Terre, où vivent les hommes. D'autre part, le narrateur établit en conséquence deux univers simultanés dont le parallélisme suppose justement l'impossibilité d'une jonction. Or,

¹ Ibidem, p.97.

l'accouplement d'un homme à une fille des eaux lève cette impossibilité et fait de celui-ci un paria. Les amants sont maudits, le héros est persécuté par les siens, au prix de sa vie. Finalement, l'histoire se termine sur une scène où sous la vue des hommes, pétrifiés, la terre s'ouvre, le personnage principal s'y engouffre et se métamorphose en roc : « *celui qui osera toucher une fille des eaux subira la colère de l'océan, il deviendra rocher.* »¹

Ce conte peut être approché selon deux grilles de lectures différentes mais néanmoins complémentaires. Il est d'abord le lieu d'une sensualisation de la nature ; une récurrence dans les textes de Raharimanana où l'on y voit souvent une symbiose sexuelle entre le sujet et l'objet, entre l'individu et l'espace, au sein de l'espace même.

« La mer, Amour, [...]. La mer, Amour, entends ! [...]. Ombres des toits pointus, masse sombre de maisons sur pilotis, immenses, impressionnants ! Derrière le village, il y a la dune, derrière la dune la mer. L'air a comme une odeur de luxure, comme une odeur de sueur. Le sol fait un bruit de succion, un bruit de succion sous nos pas, un bruit de baiser. Boue et mare la terre qui nous boit. Lever le pied, marcher, se dérober à la pesanteur puis retomber, progresser. Le sable crisse maintenant sous nos pas. Mieux glisser. »²

La mer, apposée à l'amour, délivre une scène comparable à celle de l'acte sexuel, où les ombres pointus des maisons sur pilotis, énormes, suggèrent la vision d'un phallus turgescant, ancré par ailleurs au sol, sexe de femme qui avale, dans « *un bruit de succion* ». Une narration qui renvoie à celle des deux amants, à l'abri des regards, derrière la dune, avec pour témoin « *l'odeur de luxure de l'air* », le récit présentant deux accouplements qui n'en font qu'un, celui de la nature, la mer et la terre, imagé de celui de la femme des eaux et de l'homme (terrestre).

Une intimité, en outre, invoquée dans la plupart des ouvrages ; cependant elle bifurque du chemin classique, lorsque cette promiscuité se révèle être taboue. Une transgression qui sollicite un châtement : « *des voix d'hommes, un murmure de foule coléreuse.* »³ « *On me tue. [...] On me tue à coups de pagaies, à coups de couteaux [...]. Les hommes me tuent.* »⁴

¹ Ibidem, p.106.

² Ibidem, p.95.

³ Ibidem, p.105.

⁴ Ibidem, p.106.

Ce sacrilège trouve une absolution par une purification où le personnage retrouve sa force et sa dignité en retournant dans « *son royaume* ». Un récit placé sous la focalisation d'une narration prônant l'hermétisme à l'autre, celui-ci étant sans doute vécu comme une menace quant à la préservation de soi, des siens.

C'est en ce sens que survient une deuxième grille de lecture, qui est d'entrevoir dans ce texte une fable rendant compte de certaines réalités sociales telles que l'inquiétude face à la différence, l'ostracisme. Car l'un des sujets chers à l'écrivain est le clivage persistant entre les couches sociales, hérité d'une Histoire basée sur une politique monarchique et féodale. Si actuellement la société n'a plus cette structuration, celle-ci ne trouve pas moins sa matérialisation dans la conscience commune ; matérialisation confirmée au quotidien par une pauvreté propice à l'écart grandissant entre les marches de l'échelle sociale. La fin du récit, laquelle voit « *la honte et le remords* » du héros qui s'enfonce alors dans la terre, traduit l'emprise de la société sur les aspirations personnelles. Mais conjointement, celui-ci acquiert une puissance relative à son lieu de vie originel et devient roc. Cela pour dévoiler sans doute, qu'hors de l'apparence existe un lien inhérent unissant l'individu à l'environnement familial.

Le rôle de la mer dans l'intrigue, qui est de constituer un monde tabou, est source d'annihilation de l'individu ; sa métaphorisation dans ce contexte-ci, par le biais du conte, indique une fois de plus le rapport antithétique entre l'élément naturel qu'est l'eau et le narrateur (l'auteur) lequel sous-tend l'expression d'un imaginaire collectif.

En conclusion, l'eau dans ses diverses déclinaisons occupe dans le corpus, en tant qu'actant, un statut d'opposant dans l'évolution des personnages. Elle est souvent un espace où la souffrance surplombe l'existence. Deus ex machina dans la chute de l'histoire, son caractère polymorphe permet un éventail de possibilités dans la construction du texte : si la pluie, le sang, la mer se placent sur un plan paradigmatique, le lac, le fleuve, l'étang, etc. dénotent en plus d'un choix spatial offrant une multitude de paysages.

Bref, le thème de l'exil intègre une configuration négative dans la perception de l'eau par les écrivains ; une perception qui dans le parcours romanesque fait de celle-ci un espace phagocytant, qui absorbe tantôt la matière – le corps – tantôt, sur un plan plus abstrait – l'Histoire, la civilisation, la culture. Elle apparaît en tant

qu'univers à part dans la mesure où justement elle spécifie une étape primordiale dans la vie des protagonistes ; phase ultime dans laquelle la mort y trouve son expression, c'est-à-dire tout un processus, tout un rituel par lequel ceux-ci doivent passer pour accéder à l'au-delà, donnant ainsi un message, une signification à une disparition sublimant parfois un destin vide de sens. S'il en est ainsi du thème de l'eau, le feu, et par association le soleil, marque cette même définition dans l'expression de l'exil, c'est-à-dire véhiculer un malaise commun et individuel.

1-2-2- Le feu : une force dévorante

Le feu, plus précisément, le feu dévorant, est abordé dans le récit pour être investi du même rôle que celui de l'eau : il est symbolique de l'anéantissement et, parallèlement à l'eau, la notion d'ingestion est très présente. Toutefois, si l'idée d'effacement apparaît pour asseoir l'évolution de la trame, l'exécution est autre et dévoile plutôt une force agissante, imposante : lorsque l'eau avale, le feu dévore, quand la première suppose généralement une inclusion plus ou moins passive - exemple la pierre qui tombe dans un étang, où c'est la pierre qui vient à l'eau - le second implique une dynamique certaine où c'est celui-ci qui part à l'assaut de l'objet de destruction.

Nous observons cette différenciation, lorsque le texte présente ces deux situations et permet, dès lors, une comparaison dans le rôle accordé à chacun dans la mise en abîme des protagonistes. *Reptile*, une des nouvelles de *Lucarne*, cité précédemment, délivre ce cas. S'il y a été démontré comment l'eau, sous ses diverses apparitions occupe l'espace, lui étant intrinsèque, s'imposant de manière naturelle à l'homme, c'est-à-dire sans l'intermédiaire d'un fait ou d'un événement extérieur, le feu, en contrepartie, découle d'abord d'une volonté tierce pour exister.

L'histoire des villageois, exterminés par des soldats sous l'ordre de la *Nation*, accorde une place prépondérante au feu - la fumée, la flamme, les balles - et à l'eau - la pluie et le sang - dans l'action et le comportement des personnages, infléchissant leur destin. Le passage suivant montre comment, à la suite du refus du patriarche, les autorités s'approprient du village.

« Le patriarche n'a pas cédé.

Mitrailles, bon Dieu !
 Mitraille dans la nuit.
 Tue ! Tue ! Que toutes les femmes hurlent pour extraire la vie hors de leurs corps.
 [...] Nuit sauvage. Nuit carnage. Nuit sans précédent. Le feu ! Le feu qui monte d'une case,
 qui se transmet d'un toit à un autre. [...]
 Le feu qui rampe vers le bois.
 Brûle ! Brûle !
 Tous les bois, tous les arbres, tout le village, le nid de reptiles. Tout. »¹

La tonalité du paragraphe, qui par la ponctualité dévoile une violence, laisse percevoir le ressenti du *Je* qui parle : rendant compte du fracas et de la rapidité dans lesquels se passe *le carnage*, un terme qui va de paire avec l'utilisation des verbes *mitrailler*, *tuer*, *brûler*, lesquels suggèrent, non une conjoncture climatique telle que celle induisant un phénomène de précipitation, mais plutôt un sujet concret à sa source ; une réalité corroborée par l'emploi de l'impératif qui intime l'ordre.

Un effet de contraste s'ajoute à cela par le biais du contexte dans lequel s'insère la scène. D'abord, dans une dimension humaine où le massacre se passe à un moment particulier, celui où « *toutes les femmes hurlent pour extraire la vie hors de leurs corps* » et que l'on pourrait interpréter a priori comme la mise à exécution des femmes, l'omission de celle des hommes supposant dès lors qu'ils soient saufs. Or, il en est autrement puisque tout le village est rasé. Aussi, l'on peut donc penser à des enfantements, à des avortements synchrones, offrant une sorte de vision apocalyptique dans la description de la souffrance.

Ensuite, sur le plan temporel, fournissant une dualité Noir/Lumière, Nuit/Feu. Une apposition qui accroît l'entrelacement de la vie et de la mort, mettant en exergue l'un à partir de sa propre contradiction - complémentarité.

En somme, un souci chez l'auteur de proposer des réalités données qui ne puissent pas seulement être des scènes parmi tant d'autres, mais qui puissent justement interpeller, percuter le lecteur par « *la démence et la folie* » qui en sont l'expression, pour une vie où tout n'est « *qu'illusion, que mirage, que désillusion, que rage.* »²

On observe à un moment de l'histoire l'abattement, sur le héros, du feu et de la pluie dans une concomitance où la seconde se dérobe au profit du premier. Une

¹ Ibidem, p.80.

²Ibidem.

prééminence relevée par le biais du personnage, qui en parlant de la pluie (dans la partie précédente) souhaite se mesurer à elle et la combattre ; or, dans l'extrait ci-après, l'idée de lutte est absente, la résignation étant divulguée à travers l'impuissance de la pluie :

« Pluie et feu. Brasier et humidité. Ecran d'ocre fumée et de vapeur bouillante : noirceur. Odeur d'encens et d'essence végétale, le bois meurt dans une débauche de senteurs. Cris des oiseaux, frayeurs des êtres vivants. Flammes bleutées et presque transparentes. Lames coléreuses qui incisent voluptueusement dans tous les corps, recroquevillent les feuilles, les lianes. Pluie impuissante, Pluie sans effet. »¹

Impuissance pour une pluie qui embrasse toutefois le paysage et qui dans la psychologie du narrateur définit, et l'affaissement du ciel, et une terre, dont la couleur ocre, mêlée à celle-ci, est apparentée au sang.

Impuissance de l'homme face à la colère d'un feu dévorant, à cause de celle qui n'a pas su éteindre les flammes, là où le lecteur aurait pu entrevoir l'occurrence d'une alliance entre la pluie et le héros. C'est le contraire qui se produit : en parlant d'impuissance, il faut d'abord cerner dans quelle mesure elle se matérialise. Ici, le héros en parle pour décrire l'incapacité de la pluie à protéger lui et les siens contre l'acte criminel dont le feu est l'arme utilisée par l'ennemi.

Incapacité donc pour les personnages ; mais aussi pour le narrateur qui supplante les protagonistes pour une peinture d'un espace hostile à l'homme et autodestructeur. Le passage propose une union de l'eau et du feu ayant pour résultante, non plus des retombées uniquement spécifiques à l'un ou à l'autre, mais, en sus, des incidences communes : *la fumée* et *la vapeur bouillante*, *frayeurs* et dépérissement des êtres vivants, végétaux et animaux.

Le texte, clos par quatre propositions nominales, souligne dans un premier temps la fonction de la pluie, qui, dans un second temps, est mise en œuvre pour appuyer celle du feu. L'extrait ainsi subdivisé délivre un antagonisme entre l'individu et son environnement ; au sein de cet environnement est également présentée une contradiction où les deux principaux éléments sont l'objet d'un jugement de valeurs, le feu étant, en termes d'actions, supérieur à l'eau. Ceci nous amène à une

¹ Ibidem, p.81.

conclusion où l'eau et le feu sont des éléments acquérant dans l'existence fictionnel un statut catalyseur : celui de conduire à l'exil interne et/ou géographique.

Par ailleurs, dans ce statut qui lui incombe, il s'opère un point de vue à travers lequel le narrateur et les personnages attribuent à chacun une évaluation de sorte que le feu domine aux dépens de l'eau laquelle dénote surtout une différence dans le rapport, dans la proximité vouée à l'individu et à la nature ; une relation basée sur l'hétérogénéité de ses composants. Dans ce contexte-ci, on est sans doute enclin à penser que le feu échappe à cette catégorisation en tant qu'élément naturel du fait de son origine ressortant d'une volonté humaine – mitrailler, brûler -, il n'en reste pas moins qu'il fait partie, tel que l'air, l'eau, la terre, des quatre éléments primaires dans l'imaginaire universel.

Dans la poursuite de notre analyse, de par cette comparaison entre l'eau et le feu, cela conduit, sur le plan historique, à une image où l'eau et son impuissance définissent un peuple malgache face au feu dévorant du pouvoir colonial. C'est dans cette optique que nous abordons la phase suivante : l'analogie entre le feu et le soleil que l'on rencontre dans la mémoire commune comme dans le monde littéraire.

Placé en tête d'un texte, et censé de fait en indiquer son contenu, le titre est l'axe inaugurant, du point de vue de la lecture, l'œuvre dont il fait connaître le sujet. Le titre d'un roman du corpus, *L'Aube rouge* de Rabearivelo offre, par ce que représente cette première identification, le rôle prépondérant de l'astre solaire en tant que symbole dans l'inspiration de l'écrivain.

L'aube, présumant l'idée de commencement, et rouge, sa qualification, qui suppose la détermination de ce commencement, son évolution. Le roman, historique, rapporte un point de l'Histoire, la colonisation, non dans une description de sa matérialité, c'est-à-dire, en tant que phénomène concret, formé dans un ensemble d'actions établis sur une époque définie, mais plutôt en posant la question du *comment* ? Les réponses se trouvant dès lors dans l'étude d'une réalité antérieure, précurseur et déclencheur de ce qui apparaîtra par la suite être une déviation dans le cours de l'histoire malgache, terreau d'un bouleversement des référents.

Dans la composition des chapitres, l'auteur les regroupe selon trois sections traduisant chacune les différentes parties d'une journée : livre premier ou *la nuit agitée*, livre deuxième ou *la gésine solaire*, livre troisième ou *l'aube rouge*, en rappel au titre de l'ouvrage.

- *La nuit agitée* dans laquelle le narrateur retrace, à la suite d'un ultimatum politique imposé par les Français, des conjonctures difficiles dont l'issue sera la guerre. Parmi celles-ci sont *l'affaire Touélé*¹ (1881) - bourse arabe aux couleurs françaises, ayant pour objectif un débarquement d'armes, maîtrisé par la Douane celle de *l'Orénoque*² - navire marchand britannique forcé de partir, avec seulement la moitié de sa cargaison, sur décision des Français - et l'occupation de la ville de Toamasina. Notons que les subdivisions de cette première partie spécifiant une certaine abstraction dans leur dénomination : *Cauchemars*, *Cauchemars (suite)*, *Nouveaux cauchemars*, *Derniers cauchemars* indiquent que ce qui se passe alors appartient encore au domaine du lointain, de l'incertain, de l'intuition de la part des personnages souvent dépeints de manière à ce que leur focalisation, restreinte, omette l'imminence de la disparition de leur civilisation. Néanmoins, le choix du terme cauchemars, au lieu de rêves, révèle la conscience d'une angoisse, d'une menace que la *gésine solaire* tendra à réaliser.

- *La gésine solaire* ou l'accouchement d'une nouvelle ère, qui comme nous l'avions cité précédemment, est symbolisée par la mort de la reine (*la lune s'éteint*), retraçant par la même occasion l'affaiblissement d'un pouvoir monarchique poussé jusqu'à ses derniers retranchements. Ce qui concrètement mène de novembre 1883 à mai 1885 à des pourparlers où les Français demandent et gagnent du terrain, puis au débarquement des créoles, pour terminer le 10 septembre 1885 avec la bataille de Farafaty.

- Enfin, *L'aube rouge* où le narrateur met en place des protagonistes discutant du rôle de la religion et la complicité des Anglais et des Français quant au sort de l'île.

La religion qui est au centre d'un enjeu civilisationnel puisqu'elle introduit une opposition entre le christianisme et la croyance autochtone, entre l'étranger et soi. Y sont également évoquées des décisions politiques telle la mise à l'écart de Willoughby « *convaincu de détournements de fonds royaux, amené sans doute à ce crime par esprit de lucre et non de trahison* »³, personnage jusqu'alors très proche de la plus haute sphère de l'Etat. L'on y décèle surtout le regret de la politique de Ranavalona I, réputée pour son protectionnisme exprimé par le refoulement des

¹ *L'Aube rouge* in *Océan Indien*, p.124-126.

² *Ibidem*, p.133.

³ *L'Interférence*, p.177.

étrangers du sol malgache, dévoilant explicitement par là le désir d'un retour vers le passé, nostalgie pour l'auteur qui établit une scission entre ce passé et le présent des personnages. Un sentiment qui souligne dans le texte la précarité d'une époque elle-même bientôt révolue. Pour corroborer cette impression, le récit est orienté sur des protagonistes s'abîmant dans la prière, l'imploration, à la fois aux *Razana* et *Andriananahary* – religion traditionnelle – et à *Jesosy* (Jésus) faisant surgir la face désespérée d'une situation que le narrateur donne pour pathétique de par l'interpénétration de deux religions présentées l'une à l'antithèse de l'autre.

Le caractère formel, les notions de doctrine ou de philosophie et des règles religieuses, est éclipsé ici pour mettre à nu le principe même qui en font leur essence et qui nourrit la foi : l'aspiration au meilleur, le besoin de certitude, de se réfugier.

Une prière dont la cristallisation est celle sortant de la bouche de la Reine, seule arme qui reste face au « *Soleil (qui bientôt) illumin(er)ait tout de son feu jaune et ondoyant.* »¹ :

« Razana, Jesosy. Ce sont ses ancêtres et le dieu des Blancs. [...] Un sourire d'espoir vint inonder de clarté tragique son visage que la confiance en fuyant avait tendu de ténèbres.

Elle attendait. Elle espérait.

[...] des prières où étaient les dieux et le Dieu, les morts et les vivants, tout ce qui existe. »²

En somme, une progression du roman dont la composition des chapitres montre comment la conquête coloniale est vécue chez les Autochtones : une progression assimilée à la venue d'un jour nouveau et dont l'amorce réside dans les cauchemars d'une nuit agitée.

Des indications sur ce qui détermine les protagonistes, leur apparition ou leur disparition, renvoyant à des événements qui parfois transcendent leur propre destinée. Une existence avant tout symbolique d'une situation qui sort donc de l'anonymat, pour faire partie de l'Histoire, de la légende, de la littérature.

Plus que les autres, un personnage se détache dans le récit pour incarner à la fois la chute monarchique et l'avènement colonial. Le narrateur/auteur dresse de Rainandriamampandry, gouverneur de Tamatave, vainqueur de la bataille contre les Français à Farafaty (1883-1885), puis ministre de l'intérieur, le portrait de celui qui fut

¹ Ibidem, p.196.

² Ibidem, p.187.

un des plus grands résistants, « *un savant stratège* »¹ qui a été, par sa détermination et sa loyauté, l'un des derniers remparts de l'autonomie du pays. En conséquence, le livre le présente en tant que personnage historique et romanesque – le récit se termine par sa mort - qui annonce l'ère française. Son exécution par les colons renforce cette figure héroïque par ailleurs présente le long de la narration laquelle justement l'emblématise dans la dernière scène où sa mort signe, telle une tache indélébile, « *du sang sur le soleil* » :

« Le réveil partout, Rainandriamampandry souriait à tout cela dans sa minute ultime. Mais il y voyait des symboles dont son sang serait la consécration. Il souriait. »²

Le réveil, la colonisation effective de l'Ile, associé à un personnage historique particulier, scelle, par sa mort, la fin d'une époque. Le réveil suggère également une léthargie initiale de ceux qui n'ont pas pu réagir, et qui, par la même occasion, nous rappelle la relation tissée entre l'écrivain et la France en tant qu'apport culturel dans la civilisation malgache.

Car si l'auteur le narrateur tend, d'une part, à dévoiler les circonstances de la colonisation desquelles il souligne à la fois les parts de responsabilités nationales et étrangères, celui-ci, d'autre part, ne niait pas la possibilité d'une biculturalité vécue dans l'harmonie, vite rattrapée par la réalité historique et restée à l'état d'illusion. Une aspiration que nous avons déjà rencontrée chez le héros de *L'Interférence*, Andriantsitoha rêvant d'une contiguïté des civilisations qui ne pourrait qu'être synonyme d'enrichissement pour les différents protagonistes.

Or, l'auteur/narrateur se détache de ses personnages à partir du moment où, si l'Histoire n'est pas distincte de l'histoire, elle l'est de l'écriture et donne une distance permettant de jauger le gouffre entre l'idéal et la réalité ; une *intrusion lumineuse* qui vit naître une littérature malgache francophone pour un Rabearivelo dont l'existence est le théâtre des aléas de la politique coloniale.

Dans *L'aube rouge*, plus que sur l'aspect culturel, la présence de personnages politiques célèbres vise à montrer une conquête somme toute aisée face à des adversaires (les Autochtones) qui ont pour la plupart vécu dans le mésestime de l'autre. Rainandriamampandry qui y apparaît comme un héros, comme tant d'autres

¹ Ibidem, p.120.

² Ibidem, p.196.

anonymes, de par son rôle, est le symbole de la résistance : conscient de la situation dans laquelle se trouve le pays, c'est-à-dire entre la quasi-certitude d'une guerre irrémédiablement perdue et l'acharnement à surmonter celle-ci, une espérance amplifiée par le patriotisme qui lui est associée. Le narrateur magnifie cette résistance en accordant à ce protagoniste, du moins dans cette scène, non le sentiment de se trouver dans une impasse, mais plutôt dans celui du devoir accompli, percevant par le biais de son exécution la conscience d'entrer dans la légende.

C'est en ce sens qu'est définie, telle une lumière aveuglante, une force coloniale qui s'est imposée et dont l'auteur ne nie point la puissance tellement évidente par rapport à un adversaire n'ayant pas su en mesurer les mérites. Et le déroulement de cette conquête :

« [...] Bien que parvenu à une manière de calme splendeur, pour s'être au début baigné et lavé dans du sang, le soleil français restera maculé, tout au moins aux yeux des indigènes. Il faut faire attention à l'engrais. Parmi le fumier, il est de ces matières qui ont la force de se faire jusqu'à l'épanouissement des fleurs, et même jusqu'à la maturité des fruits la semence demeure sensible. »¹

Ce passage énonce le paradoxe entre une emprise donnée inéluctable, presque tranquille du sol malgache et la violence qui la ponctue en même temps, désignant, en dehors d'une simple perspective politique de cet événement, une démarche sociale qui est, ou sera, l'affrontement avec le peuple malgache. Un peuple mis au rang de héros collectif étant le sacrifice nécessaire des colons pour ce que l'on appellera par la suite leur pacification de l'île.

Au-delà de ce constat, il est intéressant de noter que le narrateur est ici investi du rôle de visionnaire, cela par les possibles retombées de la colonisation, soulevé dans cet extrait. Une vision supposant la naissance d'un nouvel environnement sociopolitique qui trouve ses racines dans le « *fumier* » du passé lequel ressurgirait de la même manière qu'il a été enfoui, dans la violence et par le sang. A cela nous faisons évidemment allusion à la résistance, ou à l'insurrection, de 1947 laquelle fait écho à la résistance originelle. Un pan de l'histoire malgache inconnu de l'auteur car postérieur à sa mort.

¹ Ibidem, p.194.

Si le renvoi au *feu* en tant que terme récuratif de la narration, n'est pas explicite, l'allusion à sa caractérisation autorise à une association avec le soleil doté ainsi d'un ensemble de propriétés tel qu'un pouvoir de destruction par le dépérissement des choses, les rayons et les flammes renvoyant tous deux à l'idée de consommation. La clarté également, caractéristique inhérente au feu, et plus encore au soleil, y est perçue comme une lumière aveuglante, cela dans la vision métaphorique de la guerre entre les colons et les autochtones.

En conclusion, le feu, élément naturel intégré dans la constitution du roman, participe à l'élaboration d'une trame versant, comme l'eau, à la déchéance des héros. Sa fonction se détache d'emblée de l'eau de par la comparaison imposée par le narrateur qui la met en seconde position, en terme de puissance. L'analyse du feu en tant qu'actant au sein de notre corpus porte deux acceptions, celle première et celle figurée.

Dans la première occurrence, le lecteur découvre un feu dévorant, dévoreur de paysage, de l'espace vital. Partant de ce constat, on mesure un impact qui dans l'écriture laisse percevoir un rôle catalyseur où souvent le sujet, – l'homme - à l'origine duquel le feu naît et prend forme, est occulté au profit de la matière, de l'ampleur de celui qui par la personnification se voit attribué non plus les retombées, mais aussi les causes en étant à la source de sa propre création. D'où, en quelque sorte, une déresponsabilisation des personnages quant à leur destinée dont l'issue fatale apparaît comme la résultante non d'un ensemble de pensées et d'actions personnelles mais plutôt comme l'aboutissement d'une vie tanguant au gré des aléas sociopolitiques, sous-tendant une des thématiques récurrentes aux ouvrages : une individualité incapable de se construire dans une société définie dans le phagocytage de ceux qui font ou ont fait sa structuration. Le feu intervient dès lors pour cristalliser cette situation au sein de l'histoire et pour servir d'arme ou de bourreau dans le cadre des protagonistes, selon le point focal d'où l'on se trouve.

Dans la seconde occurrence, la notion de feu prend une acception figurée, déjà par un glissement lexical du feu vers le soleil, lequel suggère une ampleur plus éminente en termes d'incidence. En effet, si le feu trouve son espace dans une société déterminée, le soleil le trouve dans un pays, dépassant l'anecdotique ou le fait divers pour accéder à l'Histoire. Sus-cité, nous avons eu l'exemple du village dont

l'extermination serait un acte « *gouvernemental* » presque anodin et légal, participant, au surplus, à l'économie du pays.

Face à cela, on a un Rabearivelo qui, dans sa description des prémisses de l'ère coloniale, qualifie justement cette dernière dans le réveil d'une aube rouge annonçant le soleil d'un nouveau jour, d'une nouvelle époque, d'un avenir incertain. Bref, une importance non des moindres, et, au niveau de la trame, et dans la composition des chapitres dont les titres associés à l'isotopie du soleil démontrent un agencement de l'histoire, alliée à la progression solaire, de la nuit au matin. Une omniprésence dévoilant la relation entre le signifié et sa symbolique dans l'imagination créatrice et la conscience commune dans laquelle est intégré l'écrivain.

Si l'eau et le feu s'inscrivent dans le schéma narratif en tant qu'opposants dans la recherche d'émancipation des héros, la terre est décrite dans une unité avec ces derniers. Dès lors, il s'ensuit généralement une identification de la première aux seconds, et réciproquement, dans la détermination, et de la terre, et des personnages.

1-2-3- La terre : mon double

Dans l'analyse des schémas narratifs du corpus, la terre en tant qu'élément ou espace naturel est sans aucun doute celle qui occupe le statut d'adjuvant par rapport aux sujets. Cette fonction voit son expression dans le paysage rural où le héros y trouve habituellement paix et refuge.

En ce sens, rappelons le cas d'Andriantsitoha, le héros de *L'Interférence* qui passe ses belles années de jeunesse dans l'insouciance, aux *terres-des-Ancêtres*. Époque éphémère qui prend fin avec l'entrée dans la vie adulte. Plus tard, lorsque celui-ci, suite à l'avancée de l'ennemi dans la capitale, décide de préserver sa famille du bouleversement social qui y sévit, c'est logiquement vers cette terre maternelle qu'il se retourne, là où « *il faudra désormais bâtir l'avenir, c'est là que, comme des sangliers, ses membres fougeront.* »¹, là où il « *était résolu à vivre paisiblement [...], où il avait appris la vie et ses jeux.* »² Le contexte historique fera que le héros n'atteindra pas cet idéal, néanmoins, contrairement à l'eau, ou au feu, qui

¹ Ibidem, p.137.

² Ibidem, p.141.

surplombent la disparition des protagonistes, la terre subit une décrépitude, adjointe à la mort des premiers, dans la mesure où elle est soumise à l'abandon de ses maîtres et aux saccages de l'autre et du temps.

Dans l'exil géographique des personnages, quoique la terre, celle des Ancêtres, (*A* en majuscule car désigne des ancêtres particuliers, d'où un nom propre, ceux du héros, et non en général) soit habituellement classée en tant que point de départ dans l'itinéraire censé mené à la paix de soi, et considérée comme un lieu d'embrigadement, elle peut être toutefois extirpée de ce topos par le truchement d'une participation concrète et utile à l'entreprise du protagoniste.

Elle, au printemps en est une exemplification lorsque Sahondra, la jeune étudiante portée par son rêve de l'ailleurs, part pour la France « où peut-être on vivait mieux. »¹ Un voyage qui demande à la fois un investissement psychologique et un engagement matériel lequel se réalise par la « ven(te) de sa part d'héritage. »² La terre, sa vente, est alors par laquelle s'opère l'enclenchement de l'exil, sujet du livre. Ceci nous amène à voir une autre signification de cet élément dans le corpus : la terre, sa possession, considérée comme un bien intime, intrinsèque à l'identité sociale et même nationale suggère, de fait, pour celui qui n'en possède pas, une mise en marge par la société, sinon la propre condamnation de soi. Aussi à un moment du récit, lorsque l'héroïne entrevoit l'hypothèse d'un retour au pays, celle-ci est face à un dilemme : affronter les déceptions sus-citées par le pays d'accueil ou se heurter au mépris des siens et de soi. Les deux derniers chapitres du livre, théâtre des scènes de désillusion, marquent l'appréhension d'une existence dans un pays méconnu ou l'angoisse d'une destinée dans un pays natal qui ne le sera plus dans la mesure où la dépossession foncière est synonyme d'apatridie. L'extrait suivant rapporte cette situation : la narration porte sur un cauchemar, le cauchemar d'être « quelque part, nulle part... »³

« Des pas lourds, pesants, des centaines de pas, des milliers de pas... Elle va se réveiller, les rejoindre... Il faut qu'elle se lève, il faut... Mais ces pas martèlent sa poitrine, son corps... Elle voit des pieds nus, ensanglantés, des chaînes enserrant pieds et mains... Elle va se réveiller, les rejoindre, elle sait qui ils sont, des hommes, des femmes, vaincus de guerre, réduits en esclavage, ils remontent de la côte sur les Hauts-Plateaux.

¹ *Elle au printemps*, p.15.

² *Ibidem*, p.7.

³ *Ibidem*, p.14.

Ils vont y travailler, ils l'appellent, ... ils l'appellent... Elle doit les rejoindre, ils s'approchent, elle change d'avis, il lui faut fuir, il faut qu'elle fuie, qu'elle aille autre part, qu'elle fuie [...] ce peuple d'esclaves, réduit en esclavage. »¹

« Elle se lève d'un bond, bien réveillée [...], elle ne sait plus où elle est, ne sait plus dans quel pays. »²

Le cauchemar est prétexte à une digression du récit tourné vers un thème fédérateur de la plupart des livres du corpus, celui de l'esclavagisme à Madagascar dont les relents persistent jusqu'à nos jours. Car si les autres romans annoncent de manière plus explicite cette question en s'appuyant, en l'occurrence, sur le contexte historique – *L'aube rouge*, *L'Interférence* - ou l'appartenance sociale des héros – *Làlana*, *Nour, 1947* - , ici elle est dévoilée non plus comme une cause mais en tant que préfiguration d'une vraisemblable répercussion d'une existence aléatoire. L'héroïne est certes issue d'un milieu modeste, mais la possession foncière écarte la possibilité d'être la descendance d'une lignée d'esclaves, du moins tel que cette notion est définie à travers les romans de l'auteur. En outre, l'emploi du verbe *rejoindre* suppose que celle-ci n'est donc pas (encore) incluse dans cette catégorie de la couche sociale, un entre-deux où l'exil apparaît pour la mise en exergue de deux univers opposés et géographiquement, la Grande Ile, et la France, et diachroniquement, c'est-à-dire selon l'évolution du parcours du personnage lequel, dans sa perception du pays natal, se rend compte également d'un après et d'un avant l'exil. Un constat que le passage sus-cité montre à travers l'hésitation d'une Sahondra entre retourner, ce qui symboliquement signifie une vie sociale apparentée à celle d'esclave, car sans terre, ou « *fuir* », et continuer un rêve d'exil quelque peu écorné par la difficulté d'adaptation. Celle-ci se retrouve ainsi dans un état de flottement que révèle un cauchemar fait dans un état de demi-conscience, oscillant entre le réel et l'imaginaire et duquel le réveil provoque une panique du sujet qui « *ne sait plus ou (il) est, ne sait plus dans quel pays* » : sans point d'attache.

Cette association de la terre à la position sociale indique l'identité et l'identification de l'individu par une conscience collective et une conscience individuelle influencées par le poids du passé, à un point que leur expression dans la vie contemporaine reste vivace ; ce qui nous conduit à l'étape suivante de l'analyse.

¹ Ibidem, p.113.

² Ibidem, p.114.

Si dans la langue française le mot pays ou nation est associé à patrie, suggérant une référence au père, dans la langue malgache l'on parle de tanindrazana, ce qui littéralement signifie *terre-des-ancêtres*. Dès lors, il y a là toute une symbolique de la terre conçue en héritage.

Quoique la recherche d'épanouissement soit l'axe principal de la trame des différents livres du corpus, les causes varient selon le sujet que l'auteur veut effectivement aborder.

L'aspiration à l'émancipation qui unit les protagonistes de *Làlana* se manifeste à travers le besoin de s'affranchir de la marginalité dans laquelle la société les a relégués. Une marginalité apparemment induite par trois facteurs principaux, la misère, la vie étudiante et le délit de faciès ; et dont la raison profonde se trouve en réalité, telle que la narration semble l'indiquer, dans la conviction d'une existence préétablie et de par laquelle justement les héros sont condamnés, par leur incapacité à s'en libérer, à s'y soumettre.

Une destinée qui échappe à une volonté particulière (personnelle), puisant sa dynamique au-delà de se qui constitue sa propre concrétisation, le sujet. Le portrait du protagoniste est du reste tributaire d'une focalisation orientée sur une description socio-économique : la peinture de la ville, du pays, de la misère générale y sévissant tout au long du récit en témoignent. L'espace, la terre, y joue un rôle important puisqu'il est l'enjeu par lequel l'individu se mesure à l'autre, en termes d'image et de position dans la société. Les deux héros, simultanément à leurs compagnons de galère, des *sans-ancêtres*, des « *descendants d'esclaves* », ¹ habitent dans les quartiers malfamés de la ville, ou sont enfermés dans les cités universitaires, signe de leur dépouillement foncier, du, tel que le laisse entendre leur caractérisation, à l'absence d'un héritage ancestral où la terre est transmise à la descendance et définit la filiation, primordiale dans la vie en société.

C'est donc sur le double plan de l'Histoire et de la vie économique que la terre, au-delà de son sens premier, encense tout un ensemble de significations et d'implications gérant la vie des personnages. Cette promiscuité entre le sujet et l'objet introduit un renvoi réciproque de l'un à l'autre dans leur détermination et porte le narrateur à brosser le premier par le biais du second qui, par « *son désespoir*

¹ *Làlana*, p.46.

contagieux (celui de Naivo) rend le paysage encore plus âpre et désolé qu'il ne l'est. »¹ A personnages désenchantés, espace stérile.

« [...] Pourtant, des plantations d'eucalyptus ont été refaites, ils viennent d'en traverser aux arbres chétifs, aux feuilles larges et odorantes. Il n'aime guère les eucalyptus, Naivo, il trouve qu'ils assèchent encore plus la terre, la rendant inapte à faire pousser autre chose. Ca se voit, ça se sent. La terre devient dure, une terre de brique, couleur d'incendie. [...] Les eucalyptus dévorent tout et rien ne pousse à part eux, car ils survivent à tous les incendies. L'espace a été exploré, exploité, puis ravagé, espace étrange, calciné, mémoire brisée par la volonté de l'homme de tout brûler derrière lui [...]. Maintenant il n'y a plus rien, que de la caillasse et un peu de latérite. »²

On observe ici la subjectivation de la description par l'utilisation, au début du passage, de *Naivo* et de sa pronominalisation ainsi que du verbe *trouver* qui connote un jugement de valeur. Une subjectivité où le personnage pose la terre en victime, pareillement à lui ; victime de « *la volonté de l'homme* », spoliée de sa substance par des conjonctures qui évidemment lui échappent. Il est ainsi intéressant de remarquer le rôle des eucalyptus qui arrivent à vaincre ce dépérissement du sol et qui parce qu'ils « *survivent aux incendies* », sont accusés de tout dévorer. Un dépérissement qui fait allusion à la culture sur brûlis à outrance, servant à l'assouvissement légitime ou non d'une société ne mesurant pas ou ignorant cette déchéance. Une attitude que l'on ne peut s'empêcher de comparer au sort de l'esclave, individu sous la dépendance absolue d'un maître, et qui en tant que propriété peut faire l'objet des transferts inhérents à la notion de propriété, tels l'achat, la vente, mais aussi l'exploitation.

Une représentation des personnages principaux et de la terre qui démontre chez l'auteur le souci de délivrer une harmonie quasi parfaite entre l'individu et son environnement, d'un, côté mais qui, de l'autre, livre un double exil, celui de la société par la société, une sorte d'auto-cannibalisme où le développement de soi (l'homme) consiste à sa propre gangrène ou absorption (la terre).

On rencontre cette même symbolique chez Raharimanana et Rabearivelo dont les romans versent plus dans l'Histoire ; ce qui leur accorde une dimension civilisationnel.

¹ Ibidem, p.79.

² Ibidem, p.79-80.

Le narrateur homodiégétique de *Nour, 1947* dans sa rétrospection et son jugement sur le passé invoque ainsi une terre que, par « *nos migrations* »,¹ « *nous sommes convenus d'occuper*. »²

« Puis d'autres hommes sont venus. De très loin. D'au-delà de l'horizon. Ils parlaient d'autres terres. [...] Nous n'avons pas su qu'ils avaient proclamé ce sol comme étant le leur dès qu'ils y avaient posé leur stèle et leurs croix ! Ce sol que nos ancêtres avaient sanctifié et conquis.

Aujourd'hui, cette terre brûle. »³

Le propos retrace l'origine du peuplement malgache, fait d'immigrations successives, jusqu'à l'avènement de l'ère coloniale. Un peuplement qui, d'une part, laisse entendre une entente et un accord pour une coexistence harmonieuse, et, d'autre part, montre la colonisation dont la venue, associée à la notion de conquête, a pour amorce la propagation de la foi chrétienne faite par les missionnaires. Une évangélisation qui s'assimile déjà à une colonisation culturelle dans le sens où elle bouleverse les us et coutumes en place, une manière de vivre, des traditions définies à l'antinomie de celles proposées, lesquelles aurait du reste pour fin le phagocytage des premières. Dans cette présentation des événements, le sol est mis en exergue en étant soit le sceau d'une civilisation donnée, soit la quête significative de l'appropriation d'une nouvelle civilisation (les conquêtes, la colonisation). Partant de ce constat, le terre est théâtre et espace de concrétisation de toutes ces situations, par la métonymie et la personnification, une entité à part entière, matérialisant ce qui peut apparaître abstrait au premier abord : la foi, la culture, les principes de vie, etc.

Un attribut corroboré, dans l'extrait sus-cité, en sus de la matérialisation sus-dite, par ce que l'on pourrait appeler des violences faites même à la terre entendue dans son sens premier, en tant qu'élément naturel, et dont les défenseurs fervents de l'écologie s'en seraient sans doute indignés.

Enfin, toujours dans *Nour, 1947*, on ne saurait parler de la terre en omettant de parler de Ratany, personnage entouré de mystère, nourri par les croyances, apparaissant au sein du roman comme un individu réel. Le mot est composé de deux unités de sens, *Ra-Tany*. *Ra* préfixe ayant usuellement pour fonction l'évocation d'une personne déterminée ; amenant sa présence au début d'un bon nombre de

¹ *Nour, 1947*, p.25.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p.27-28.

patronymes malgaches. Tany signifiant terre, sol... Ratany, sujet du *livre de Jao*, donne à percevoir « *comment observer les coutumes de Ratany* »¹ : Jao qui apporte la foi et l'espérance. L'espérance en la force de la terre, l'espérance en la force des esprits.

D'où une description d'un être entre l'humain et le surhumain. L'humain par le biais d'une assignation à un groupe familial, dans le fait d'avoir « *sa demeure* », ou encore dans le besoin de se nourrir. Or, toutes ces caractéristiques sont peintes de façon à être nimbées d'un occultisme qu'un point de vue qui se veut « rationnel » ne pourrait, a priori, expliquer aisément - mais que ceux qui côtoient la culture malgache reconnaîtrait clairement comme un *ody* - :

« Et sa demeure ne portera que le nom de Tsimiamboho. On ne tourne pas le dos en sa présence. »² « Le miel est son mets favoris, son nectar est doux mais protégé par mille sagaies. »³

« Ratany n'écoute ses enfants que le lundi rouge, jour de cérémonie, où le sang des zébus coule à flots et apaise sa puissance [...]. Porte suspendu à ton cou un enfant de Ratany, tige d'ébène sanctifiée ou tige de l'arbre à sagaies [...] Et Ratany combattra à tes côtés. »⁴

Quant à ce que l'on peut nommer comme les avantages de se rallier à Ratany, le personnage de Jao porte son récit sur l'aptitude d'un être à vaincre l'adversaire, en l'occurrence les colons. En cela, la terre, précisément une intimité avec elle, est nécessaire.

« Tu lances la sagaie, Ratany se plante dans la poitrine de ton ennemi.

Tu jettes la pierre, Ratany fracassera.

Tu tires au fusil, Ratany foudroiera.

Car Ratany est celui qui ne recule.

Car Ratany est celui qui ne tourne le dos.

Car Ratany connaît cette terre. Car cette terre reconnaît Ratany. »⁵

La forme du texte est celle d'un poème où la présence de deux anaphores a pour effet l'incantation, voire la supplication. Le destinataire du message, Jao, conseille, implorant le potentiel destinataire, ses compagnons d'armes, de recourir à

¹ Ibidem, p.230.

² Ibidem, p.230.

³ Ibidem, p.231

⁴ Ibidem, p.232.

⁵ Ibidem.

Ratany : le nombre de répétition dont *Tu* et *Ratany* sont sujets indique, en outre, un certain déséquilibre dans le sens où le second est présent dans tous les vers, comme pour marquer la supériorité, la puissance de l'un vis-à-vis de l'autre. La mise en vers du texte lui accorde un aspect plus oral donnant une spontanéité, contrairement à un texte où l'accumulation, la continuité des phrases les unes après les autres suppose effectivement une absence d'expressivité et de tonalité occultées au profit du *fond*. Une oralité qui induit une intimité - par le tutoiement -, celle entre les deux interlocuteurs présumés, celle entre le destinataire et le sujet du poème, alimentée par les personnages de Jao et de Ratany. Une complicité tripartite entre les protagonistes dont l'aboutissement est la fusion entre Ratany et *cette terre*. Les deux dernières phrases, placées sur un même axe syntagmatique, ainsi que l'utilisation des mêmes syntagmes dans leur constitution, hormis justement la substitution paradigmaticque de *Ratany* à *Terre*, et enfin les verbes *connaître* et *reconnaître* convergent pour magnifier la réciprocité qui devient empathique. Réciprocité assimilant plus à une unité puisque Ratany signifie littéralement terre en malgache : le préfixe *Ra* étant un moyen de personnification ne renfermant pas une unité de sens particulière.

Cette relation entre Jao et Ratany, mais aussi entre Ratany et la Terre donne à l'acception de cette dernière une portée ésotérique enrichissant son champ notionnel ; La terre y est presque perçue comme un dieu et, de fait, dépasse les fonctions et les caractéristiques s'y afférant traditionnellement, dans un premier temps en tant qu'espace, dans un second temps en tant que protagoniste, à l'égal des acteurs humains. Cette situation permet, si l'on peut dire, à la terre de franchir une phase supérieure au sein du monde romanesque dans la focalisation attribuée aux personnages.

Cette section de notre analyse nous aura ainsi amenée à voir comment la vision des narrateurs et des personnages évolue, de manière sensible, en comparaison avec les éléments (eau et feu) cités antérieurement où l'identification reste statique. Celle de la terre donne une approche qui se fait par paliers, celui allant du décor, en passant par le personnage, jusqu'à la figure démiurgique. Un paysage qui trouve son expression dans la manifestation d'un environnement source d'harmonie, point de refuge ultime quand les autres espaces sont déjà contaminés par les exactions de l'homme et de la société. Un point d'attache par lequel l'absence

équivalait à la déchéance sociale qui dans la conscience malgache est liée à l'état d'esclave, de *sans-terre*.

Mal-être des personnages que la narration dérive également sur l'espace, particulièrement la terre qui simultanément tombe dans la déliquescence en étant le terrain des abus de la société : explorée et exploitée. Néanmoins, si les héros tombent inéluctablement dans une spirale menant jusqu'à leur anéantissement, la terre échappe à ce sort, accédant à un statut autrement transcendant, en étant investie d'une puissance ésotérique capable de préserver le héros du mal, dans le contexte de la colonisation notamment (*Nour 1947*). Même, si le récit, par la suite, bifurque de cette vision des choses - par la défaite des Autochtones - ; bref, il n'en reste pas moins que ce rôle alloué à la terre est essentiel dans la visualisation synoptique de l'intrigue.

Dans la représentation de la terre, au niveau du corpus, le lecteur assiste à une rupture entre l'approche des deux premiers éléments, le feu et l'eau, et celle du dernier : au feu et à la pluie est, dans le schéma narratif, imposée la fonction d'opposants, et à la terre généralement celle d'adjuvant lorsqu'elle n'est pas directement fusionnée aux héros.

Une fonction d'opposant qui pour l'eau s'exprime par la description d'un réceptacle de la disparition d'abord symbolique par le recours à la métaphore pour évoquer la déchéance d'une civilisation donnée; ensuite disparition physique - notamment dans *L'Interférence* - par la noyade de la dernière figure romanesque représentative de cette civilisation. L'eau qui par son isotopie, la mer, le sang, la pluie, le lac, etc., permet une multiple déclinaison des trames, notamment dans la chute, tout en conservant une dominante, la violence et souvent la souffrance lesquelles intègrent la destinée d'individus exilés de leur propre existence.

Le feu, placé dans cette même configuration en tant qu'actant, dans la concrétisation de sa fonction s'en détache, car si l'eau est plutôt assimilée à un lieu d'absorption et de phagocytage, le feu lui est donné pour être un élément de destruction. C'est donc un feu dévorant que les narrateurs décrivent au sein des récits pour marquer la gangrène, l'effondrement, la mort des lieux et des choses, des hommes. La violence subie par ceux-ci et la souffrance qui en découle sont décrites de manière plus accrue, de façon à ce que le lecteur en observe une différence

sensible dans le degré d'intensité. Ainsi, d'une comparaison entre l'eau et le feu en tant que facteurs d'extinction, il en résulte une force supérieure du second lequel réduit celle du premier.

Le rôle d'adjuvant de la terre, quant à lui, conduit à une contiguïté qui, dans la caractérisation et l'identification de celle-ci et du héros, donne à voir une confusion ou une assimilation de l'un dans l'autre. Ce qui par conséquent laisse plutôt percevoir une peinture négative de la terre, du sol en tant que paysage, c'est-à-dire une mise en relief versant dans la description de sa déclination que l'on peut apparenter à la déchéance des personnages .

En somme, ces trois éléments, qui traduisent les tensions dévoilant la trame des romans, matérialisent la défaite des protagonistes principaux dans leur quête d'épanouissement et donc la victoire de l'ennemi, de l'étranger, ou simplement de l'autre lequel acquiert effectivement, du moins de la part de ceux-ci, une image empreinte de défiance et d'hostilité. Trois éléments qui colorent également l'espace du paysage dans le récit, entretenant une dynamique, instituant un lieu en mouvement et émouvant, le statuant au rang de protagoniste.

2- Le paysage urbain (et suburbain)

La ville au cœur du récit malgache d'expression française apparaît pour cerner comment se traduisent la perception et le vécu du créateur et de ses personnages. Aussi cette partie se propose d'en étudier les diverses représentations.

2-1- La symbolique de l'opposition entre le haut et le bas de la ville

La ville présente une scission provoquée par une nette distinction entre une spatialité en hauteur et celle inverse, la partie basse. Le paysage citadin variant, de fait, d'un pôle spatial à l'autre, nous avons la *ville haute* qui s'impose comme celle de la grandeur, du pouvoir et de l'aisance. Et la *ville basse* qui traîne les maux de la société : la misère, l'échec et l'asservissement, qui, au degré du paroxysme, deviennent une caractéristique héréditaire.

Cette vision dichotomique du paysage se rencontre particulièrement chez Rakotoson où justement aux personnages, selon leur appartenance à tel ou tel espace, est attribuée leur place dans l'échelle sociale ; une hiérarchie qui ne laisse

aucune existence à la classe moyenne et où effectivement les protagonistes sont dépeints de façon plus ou moins stéréotypée, dans le sens où l'auteur verse dans une description de la part d'ombre de la société malgache en général, visant à une mise en relief de l'injustice sociale. Dès lors, le lecteur observe, d'un côté, la classe bourgeoise, avec tous les privilèges et les abus que cela suggère ; de l'autre, celle des démunis, de la paria.

La première s'octroie les plaisirs de l'existence, son superflu ; la seconde est irrémédiablement engluée dans des préoccupations primaires, dans la médiocrité et la survie. Une opposition tranchée entre deux sphères, révélatrice d'un symbole social qui est celui de la marginalisation au quotidien, ayant également une autre portée qui est cette fois historique, et que de cette portée historique prend source l'opposition haut/bas. Remarquons en effet que l'histoire des castes alimente grandement la trame romanesque de la plupart des romans constituant le corpus : y est abordé comment appartenir à une caste déterminée influe sur la destinée des personnages, allant jusqu'à la descendance.

Dans cette optique, pareillement à la précédente, les deux extrêmes sont nettement mis en exergue : le clan des nobles et des bourgeois et le clan des esclaves. Chez Rabearivelo, on assiste à cette organisation de la société que vient déstructurer, du moins officiellement, les débuts de la colonisation. Quant à Rakotoson et Raharimanana, cette organisation est particulièrement présente dans la mémoire collective des personnages ; une organisation qui, par ailleurs, reste actuelle d'autant qu'elle trouve sa concrétisation dans l'existence socio-économique des héros. Un destin de « *descendants d'esclaves* » auquel tout semble hermétique, face au destin contraire dont l'horizon demeure ouvert.

La ville, divisée en deux mondes antithétiques, livre une géographie également différente. Les basses terres qui, en plus d'être le topos de l'immondice, sont sujettes aux intempéries naturelles, plus précisément la recrudescence des eaux, l'inondation. Les terres en hauteur, où la quiétude est révélée par un paysage harmonieux, préférable à celui typique du bas. S'instaure également un environnement spécifique à chacun des deux espaces dont les habitants respectifs, de par les dénominations qui leur sont attribuées, sont la représentation. Chez Raharimanana, nous rencontrons ainsi cette sorte de stéréotype dans *Rêve sous le linceul* dont la thématique principale est justement une mise en opposition du monde à partir de critères économiques. Les deux textes centraux du recueil de nouvelles: *le*

canapé, *terreur en terre tiers* (titres réitérés deux fois) ont sont des exemples. Le *canapé* connotant le confort d'un monde loin de la misère et de la guerre civile tandis que la *terre tiers* symbolise *Rwanda et ses dépendances*. Ramené à un espace plus restreint qui est celui du paysage citadin, le narrateur offre une société scindée en deux parties antagoniques, voire réciproquement destructrices. Dans ce sens, le texte *La meute* confirme ce point de vue. L'histoire raconte l'existence conflictuelle entre *ceux-d'en-ville* désignés comme les habitants de la cité et qui s'en approprient ce droit, et *la meute* figure de la paria dont « *les yeux sont exorbités vers des hauteurs inaccessibles.* »¹

« O Dzamala ! Dzamala ! Ceux-d'en-ville ont pris nos enfants. Ceux-d'en-ville ont fumé nos entrailles.

La meute, nous appelle-t-on, la meute.

Ceux-d'en-ville nous ont chassé des terres et nous ont relégués dans ces ordures. Nous avons fumé ô Dzamala. Nous avons oublié, oublié toutes ces misères.

La meute, nous appelle-t-on, la meute. Nous pillons, nous violons, nous tuons.

Ceux-d'en-ville, maintenant, nous massacrent, nous brûlent. Ceux d'en-ville ont quitté leurs ruelles, ont gravi les collines et fouillé dans leur propre ordures pour retrouver nos enfants.

La meute nous appelle-t-on, la meute.

Ceux-d'en-ville ont pris nos enfants. Ceux-d'en-ville ont fumé nos entrailles ! »²

Ce passage dénote les comportements, le « *cri de haine* »³ de ceux qui ont été poussés, ou se sont poussés, à la marginalisation et qui tirent leur énergie, ou du moins survivent, par des actes eux aussi en dehors de ce que l'on pourrait appeler toute considération socio morale : le meute, la racaille, les hors-la-loi... D'autre part, l'extrait met en relief une collectivité dont la narration, placée sous la focalisation interne de *la meute*, montre les conséquences d'une telle situation à la charge de *ceux-d'en-ville*, accusés d'exploitation. Un autre protagoniste est présent, et non des moindres, *Dzamala*, interlocuteur de *la meute*. Recours à celui que dans la société malgache l'on associe à une substance illicite : le cannabis pour nourrir les illusions, avoir une certaine idée du paradis. Au niveau de l'espace textuel, cela est exprimé par la présence des exclamations, et de l'interjection Ô, marquant dès lors

¹ *Rêves sous le linceul*, p.113.

² *Ibidem*, p.116.

³ *Ibidem*, p.118.

l'imploration de celui qui parle. Et si *la meute* fume *Dzamala* pour y accéder, *ceux-d'en-ville* « *fum(ent) (se)s entrailles.*»

Bref, on est devant la représentation d'une verticalité du lieu où le haut connote les hautes marches de l'échelle sociale et où le bas renvoie à l'infériorité et à toute notion négative. De cette description de la ville romanesque, que l'auteur se veut réaliste par une projection issue du réel en citant des noms de lieux, de rues, de monuments existants, à travers le cheminement des personnages, résulte, par conséquent, de la part de celui-ci, le constat sombre de l'espace, investi par la prédestination des habitants. Un environnement auquel les protagonistes sont liés de par leur histoire, et, découlant plus ou moins indirectement de là, un statut socio-économique intrinsèque à leur individualité, étant donné une communication du domaine de l'impossible de la ville haute et de la ville basse.

2-2- Négation de la ville : l'image de la ville tentaculaire et carcérale

Un dénigrement de la ville romanesque, d'une ville réelle, par le truchement des éléments narratifs concordant avec une description que les indications géographiques authentifient ; une exploration jusqu'au détail pour porter le morbide et la déliquescence jusqu'à la violence.

La précarité est matérialisée par la paupérisation des habitants de la ville, le délabrement des monuments, des maisons, des ruelles, leur encrassement, que l'accumulation dans le texte fait de l'espace urbain le topos d'une léthargie, sinon d'une lutte où tout est pré-écrit.

Lalana s'ouvre sur la description de la ville d'Antananarivo qui à travers son personnage principal offre un paysage urbain dont se dégage une impression d'embrigadement et de suffocation. D'emblée, le narrateur nous délivre une ville où les protagonistes survivent, subissent une ambiance lourde que le contexte de l'habituel n'a pas réussi à effacer. Partant de là, une rupture est instaurée entre la ville et le héros ; une désunion irréversible puisque tout au long du récit le narrateur ne cessera de souligner cette incompatibilité du sujet et de son espace vital.

La négation de la ville, passant par le truchement du narrateur et des personnages, est donc avant tout l'expression d'un malaise, de sentiments négatifs, l'auteur primant l'accent sur l'affect des sujets témoins et acteurs ; une subjectivité

affirmée par la présence de nombreux qualificatifs dans la dénomination de l'univers citadin. Le lecteur note donc une ville et ses composantes que l'état d'âme des protagonistes édifie par des leitmotiv tout au long du récit. C'est ainsi que le parallélisme entre espace et individu s'opère pour évoquer justement cette unité que les écrivains mettent en exergue.

Dans *Làlana*, le récit offre cette occurrence en associant la déliquescence de la ville aux protagonistes principaux, notamment le personnage de Rivo. Dans ce sens on observe une narration où le passage des heures de gloire à celles du délabrement du sujet passe effectivement par le portrait de celui-ci pour glisser sur la description de l'espace. Prenons, pour exemple, l'extrait où la vision du narrateur est axée sur l'existence d'un Rivo au faîte de sa vie, en tout cas dans ces moments de semblant de liberté, là où la maladie, le Sida, ne l'a pas encore embrigadé :

« Il chantait le blues chaque soir dans une boîte à la mode, près du marché, ou plutôt du parking, et ainsi faisant, il pouvait ne pas rentrer tous les soirs, revenait en sentant bon, en chantonnant, avec des cigarettes importées, et l'argent et son panache.

Beau mec, belle gueule... Il se moquait de tous, disait-il, et de lui-même d'abord. Se moquait de cette ville de laquelle il était exclu. Elle a été belle, Antananarivo, avec ses maisons de brique qui dévalent les collines, son marché qui n'est plus qu'un parking, ses parcs qui essaient de survivre. Elle fut belle, Antananarivo, mais ses maisons se dégradent, ses chaussées s'affaissent, les égouts débordent, les odeurs remontent, la nausée aussi, la nausée devant l'indifférence, le mépris, [...] »¹

Remarquons ici deux topos qui unissent cette liaison entre le portrait et la description ; la présence du *marché* transformé en *parking* autour duquel se construit la comparaison, la similitude des comparés qui en résultent. Un extrait du corpus qui laisse entrevoir une énième fois le sentiment de nostalgie d'un passé béni animant les narrateurs/auteurs du corpus, là où le changement, dans le contexte spécifique qu'est le mal-être, est presque indubitablement significatif de régression. Paysage citadin, espace dramatique parlant au protagoniste de son quotidien difficile, tel un miroir lui renvoyant son propre reflet.

Une ville réceptacle d'émotions et de pensées à l'aval de l'inaptitude physique et spirituelle de l'homme à la conception d'une existence heureuse, du moins sans hostilité flagrante avec son entourage immédiat : là où les personnages ne se projettent pas par conséquent dans le lointain envisagé comme l'unique

¹ *Lalana*, p.12.

échappatoire. Ce qui nous ramène à la thématique de l'exil : la ville étant le facteur anxigène qui ne peut répondre à l'ambition des protagonistes, lesquels se veulent acteurs d'une vie autre que celle où le destin les a chevillés.

Une focalisation des personnages sur l'espace qui prend ici sa signification comme la manifestation de l'angle subjectif de l'espace urbain naturellement condamné à une vision fragmentaire des choses. Une vision que l'auteur tente de combler par celle du narrateur omniscient, confirmant cette image de l'espace négatif ; un ensemble de vues, à l'instar de leur auteur, imprégnant la trame romanesque sous-tendue par l'antithèse entre le sujet et le lieu, auquel viennent s'ajouter parfois les intrusions d'auteur : une exploration minutieuse de la dégénérescence.

Ainsi, la fin de *Làlana* ponctuée par la mort du personnage de Rivo, telle que nous l'avions évoquée dans la partie affectée à l'analyse des protagonistes, est également, au niveau de l'espace, surplombé par un environnement sépulcral. Une Nécropole : la ville morte - car bien que ce soit un village, celui-ci est présenté comme une exemplification de la plus grande des villes : Antananarivo - qui symboliquement incarne une société, et par extension, sans doute un peuple...

« [...] Il (Naivo) les voit tous, assis à la porte de leurs maisons bien alignées le long de la route, enfermées dans des clôtures de branchages, portes tournées vers l'ouest, toutes sculptées, ils sont recroquevillés sur eux-mêmes, le menton sur les genoux, les mains entourant leurs jambes. Les femmes ont dénoué leurs cheveux, qui pendent derrière leur dos ou s'ébouriffent autour de leur tête. Ils sont silencieux et personne ne bouge, ne détourne la tête, ni ne fait un geste quand Naivo et Rivo passent devant eux. Ils sont immobiles comme des statues, dans leurs vêtements blancs ou couleur terre. Ce qui gêne le plus Naivo, ce n'est ni le silence, ni l'immobilité, c'est cette odeur de cadavre, de tombes, de corps pourris, qui imprègne tout, l'air, les corps, les vêtements, la peau, jusqu'aux os.

Une nécropole. Ils sont dans une nécropole, dressée Dieu seul sait où. Naivo pense à l'effroi qui l'avait sidéré dans ce long passage sombre aux murs humides et gluants, mais à présent il se sent dans un vide sidéral qui l'opresse, le lamine, fait de lui une particule minuscule, sans plus aucune volonté, ni moyen de résister. Il essaie de respirer, enfermé dans la même camisole qu'à Antananarivo, dans la gare où des hommes et des femmes étaient assis en attendant un train qui ne partirait jamais. »¹

La situation de la nécropole, nulle part, « *Dieu sait seul où* » renforce l'état d'isolement et procure un sentiment d'incertitude, d'abandon et de perte, non

¹ Ibidem, p.195.

seulement face à une concrétisation de ce qui n'est plus, mais surtout du fait que cet état particulier est justement ralié au quotidien, au lieu de vie des personnages. La nécropole comme espace funéraire sert ici dès lors à une exaltation des affects du héros, Naivo, représentant le topos paroxystique du joug de l'environnement sur le sujet. Toutefois, comme la mort physique est une ouverture sur une autre vie – du moins dans l'imaginaire malgache -, de même l'espace mortuaire est lui aussi emblématique d'un horizon plus grand, d'une transition nécessaire pour effacer celui qui fut. Aussi, après la traversée de la nécropole, c'est la mer qui s'impose, illustrant les couleurs de l'éloignement, du lointain.

« La nécropole est derrière eux, les collines, tout le pays. Ils sont face à la mer qui se jette vers eux. Le voile de brume s'est dissipé, le jour est levé, et la mer étincelle, bleue, infiniment bleue. »¹

Et peut-être de l'espoir...

« A l'horizon, là où les bleus se confondent, un oiseau s'envole, un oiseau blanc. »²

La ville, saisie de la sorte, associée à la psychologie des héros, intégrée à leur individualité dénuée d'émancipation, est réduite à une connotation négative ; ce qui laisserait alors suggérer de la part de l'écrivain, soit une création de héros munis d'une vision étriquée de l'univers urbain, soit une reproduction de la ville dénuée de toute signification positive, en l'occurrence, d'élargissement socioculturelle - exemple Rivo et Naivo comme étudiants.- Dans tous les cas, il en résulte, par conséquent, un refus d'attribuer à la ville une conception à valeur émancipatrice.

2-3- La ville source de sentiments anxiogènes – la ville qui broie l'individu

Sur le plan social, les protagonistes, implantés dans un monde témoin et acteur de leur aliénation, sont livrés aux conditions d'une réalité dont les modalités leur échappent de par une inaptitude à une modification de celle-ci. Cette réalité se manifeste notamment dans l'existence des héros par l'affectation du lieu, l'investissement par la communauté qui lui est relative. Le

¹ Ibidem, p.197.

² Ibidem, p.199.

lieu, miroir de la vie en société, soumis à la perception d'un sujet, divulgue ce malaise dont il est justement l'objet.

La scène suivante, tirée de *Làlana*, dénote cette jonction de l'homme et son environnement. Le personnage principal, Naivo, se déplace dans Antananarivo qui confère l'image de la ville oppressante :

« On ne peut marcher vite à Antananarivo. Il y a cette pesanteur de l'air, cette chaleur qui engluie tout et rend les gestes lourds. Il y a cette odeur permanente de gaz délétères, cette odeur acide qui entre dans les poumons, qui envahit les muscles, il y a cette poussière rouge, noircie par les gaz d'échappement et la suffocation permanente de cette ville si haut perchée, si sèche.

On étouffe à Tana, quand il fait chaud [...].

On suffoque à Tana.

On ne peut marcher vite à Antananarivo ; la puanteur de l'air impose l'inertie du corps. »¹

La ville, décrite de manière à établir une corrélation entre ses caractéristiques et leur incidence sur le personnage, donne lieu à une comparaison entre l'espace urbain et l'espace vital ; comparaison qui amène à un constat ; une incompatibilité vouant à la gangrène du second par le premier. Le narrateur assimile ainsi la ville à une maladie qui vise à l'asphyxie du sujet par l'emploi des termes renvoyant à ce champ notionnel, celle qui cherche à une neutralisation par laquelle le sujet est alors dirigé vers une dépossession de ses facultés primaires (respiration, mouvement), celles permettant en effet de s'extirper du cadre dans lequel il évolue, ou il régresse... Le déplacement du personnage, « *marcher vite* » ajoute à cette impuissance du héros puisque ce déplacement est ralenti par sa propre « *inertie* », et dénote encore une fois la mainmise du cadre environnant sur la volonté.

Ce parallèle entre le corps et le lieu est présent tout au long du roman. La dégénérescence et la misère dont la stigmatisation est, de fait, relatée à travers la description d'un espace, la gare, et d'un personnage, Rivo le sidéen, particuliers et emblématiques justement du renversement de leur symbole premier : celui de l'ouverture – par le voyage - et de la jeunesse. Or, le récit réunit ces deux images de la déliquescence au gré des errances de Naivo qui

¹ Ibidem, p.5.

débouche dès lors sur un monde où « *tout se délite, les références, les frontières, les acquis.* »¹

La gare, symbole fort d'une ville qui atteste ce lieu comme celui du déplacement, du désir d'ouverture, d'évasion, est dépossédée de ce qui lui est inhérent : la raison de son existence. Le personnage principal offre la vue d'un espace absurde dont le rôle est le transfert de la désillusion et l'absence d'avenir d'une communauté, celle décrite dans sa précarité par un héros qui en est inclus. Une gare sans train, « *dernière impasse, ultime entrepôt.* »² :

« Il passe l'enclos, se retrouve devant l'enclos de la gare [...]. Il se retrouve ailleurs, dans un autre temps. [...] Il entre dans la salle d'attente où il se fige, comme frappé par la foudre. C'est une salle immense construite pour attendre des centaines de voyageurs, du temps où les belles dames et les beaux messieurs marchaient d'un pas lent pour rejoindre leurs compartiments, à l'image de ce qui était supposé se passer en Europe. Mais cette époque est révolue. Il y avait eu le temps des gueux et maintenant c'était le temps du vide. Vide, oui, avec ces hommes et ces femmes, peut-être des voyageurs, assis, tous là, tous dans cette salle des pas perdus, attendant un train qui ne partirait plus. [...] Le train entrevu derrière cette porte ne partira plus jamais. Gonds rouillés, rails raillés, lignes de chemin de fer désarticulées... Ils sont assis là, comme dans ce rêve qui l'avait hanté des jours durant, avec cette sensation d'être enfermé dans un étou, un long passage sombre aux murs humides, gluants, qui l'oppressaient de plus en plus, au fur et à mesure qu'il entrait dans l'obsession. Car il le vivait comme une obsession, qu'il voyait partout, qu'il vivait partout.

[...] Maintenant les commerçants ont investi l'esplanade de la gare. Une partie du marché y a été installée par la municipalité. Cela lui permet d'isoler chaque corps de métier, les marchands de fruits, les marchands de légumes, les bouchers, les voleurs se répartissant ainsi le travail, plus facile à gérer, et la ville restant bien gardée.

Plus aucun train ne sortira de cette gare, mais ils attendent tous un train improbable, un voyage vers l'ailleurs, ne regardant personne... Le rêve de partir, intact, rêve de mer, de soleil, d'espace, loin de cette ville déglinguée. »³

La description de la gare débute avec l'irruption du héros, laquelle est en outre saisie dans un état de surprise supposant ainsi un espace inattendu, et, également, en rupture avec l'extérieur. Or, nous observons qu'au cours de la description, le personnage assimile la gare, du moins dans sa détermination, à la ville et à ses habitants de part son incongruité, *déglinguée*, et de par son

¹ *Elle au printemps*, p.51.

² *Lalana*, p.55.

³ *Ibidem*, p.53-54.

investissement par la municipalité et les marchands. Un paradoxe dû sans aucun doute à la perception de cet espace comme celui de l'ultime espoir, celui par lequel l'accès à d'autres horizons reste possible. Le réel, ne répondant pas à ce désir, introduit alors la non acceptation de cette métamorphose, somme toute loin d'être une occurrence de la décadence - mais comprise et ressentie comme telle par le héros, et peut-être l'auteur - Une amertume dénotée à travers le commentaire de la nouvelle fonction ainsi donnée par la municipalité : une gare transformée en marché duquel le héros dénonce une organisation mafieuse. Mais également par le ton ironique sous-tendant une ville préservée par des malfaiteurs.

Parallèlement à cela, Le personnage de Naivo met en place une relation antithétique entre le passé et le présent. Le passé qui, une fois encore, est à l'image d'une époque plus épanouissante, mais néanmoins, définie dans un contexte historique différent. Remarquons, à ce sujet, que l'apogée du transport ferroviaire est implantée dans le cadre de la colonisation. Dans cette perspective, la pensée du personnage serait dès lors nostalgique de ce passé en tout cas opposé, par le récit, au « *temps du vide* ». Un temps enviable à celui des « *gueux* » ; un terme que l'on peut entrevoir ici de deux manières. D'abord de par une identification au passé sus-cité ; et dans ce cas, l'utilisation du terme *gueux* désigne un mimétisme de la vie occidentale qui sous-entend la critique d'un asservissement culturel. Ensuite de par une perspective où « *le temps des gueux* » est compris à la fois dans la continuité du passé et les prémisses d'un quotidien vécu dans l'état de survie, dans l'espérance d'une fuite de l'espace familial, pour un exil dans tous les cas cerné comme la meilleure, ou la seule, des échappatoires.

Dans le premier comme dans le second contexte, les protagonistes affrontent un présent dont l'association au *vide* recouvre une existence habitée l'anéantissement. La vision de la gare et des gens « *assis dans cette salle des pas perdus* » étant avant tout une vision métaphorique. Des voyageurs dans l'attente d'un voyage qui ne sera jamais ; des personnages interprétés dans une existence faite de non-sens.

Cette vision des voyageurs reste surtout, évidemment, partielle dans la mesure où elle découle d'une emprise de l'état d'âme du héros sur la réalité objective ; un état d'âme dont le malaise aboutit sur l'impression d'être pris au

piège d'un état carcéral. La narration dénote d'ailleurs cette subjectivité par l'emploi de l'adverbe *peut-être* - « *Ces hommes et ces femmes, peut-être des voyageurs.* » - lequel renvoie donc à une interprétation sinon pétrie par l'incertain, du moins par l'hypothétique, qui permet une grande liberté de pouvoir dans le façonnage du réel selon la volonté et les affects du personnage.

Une scène qui en définitive raconte celle d'une gare, d'un emplacement dont une institution urbaine a dérivé le cours du destin par un changement de fonction, celui d'un marché structuré de par sa disposition : l'esplanade dévouée au marché proprement dit et le bâtiment servant d'aire de repos et de prétexte de visite d'un monument devenu historique pour d'éventuels promeneurs.

Bref, le héros vivant dans le concept d'un temps figé, d'une époque révolue, entrevoit, dans le symbole de la gare celui de la régression de la société, mais surtout celui de l'absurdité de son existence.

C'est dans cette optique que la ville est présentée simultanément comme un espace mortuaire, précédé par la représentation d'un topos associé à l'idée de douleur dont l'expression, par la voix narrative, se veut empreinte d'une indifférence suggérée par la misère ; celle des errants de l'espace urbain.

Lucarne, recueil de nouvelles de Raharimanana offre particulièrement cette conjoncture. La mort y est assimilée dans le paysage quotidien, s'insérant dans le récit à la fois comme protagoniste, mais aussi, en tant que « *cadavre* », comme objet de convoitise. La nouvelle, du même titre que celui du recueil, illustre ainsi une ville dont la vision est spécifiquement axée sur un aspect à la fois miséreuse et morbide : le récit se porte sur ce que l'on pourrait nommer l'importance de l'enveloppe corporelle au sein d'un lieu déterminé par le champ isotopique du délabrement social.

« C'est la nuit.

Il y a un cadavre près du bac à ordures, il y a des chiens qui creusent, creusent avec leurs pattes décharnées. Il y a des épluchures de pommes pourries qui s'accrochent à leurs poils, poils qui se hérissent maintenant. La meute s'entre-déchire près du cadavre. Un os passe d'une gueule à une autre. Le cadavre est bientôt recouvert d'ordures, peint d'un liquide verdâtre, tatoué de traces de pattes. Déchets, excréments, résidus, rognures de cartons, de papiers, autant de linceuls qui recouvrent le corps nu, boursoufflé, du cadavre. Il y a un relent d'eau polluée qui flotte dans l'air, une odeur acide de lait tourné. Ô l'encens !

[...] les cheveux du cadavre sont de vieilles cordes usagées qui ne servent plus à rien, des herbes arrachées dans la boue que l'on a jetées là (dans la boue, on cherche des écrevisses, la boue est bonne.) [...] Le cadavre est superbe ainsi dans son élément naturel »¹

La nuit, situation temporelle associée à l'obscurité, au noir et par extension à ce qui est occulté, est significative d'une existence en marge de la vie dite bien rangée de la société. Une vie sous-jacente, réservée aux « *charognes* ».

L'inversion des institutions sociales à travers ce rôle donné au cadavre, métamorphose ainsi la définition du passage de la vie à trépas comme, non plus une accession à la marche supérieure de la hiérarchie dans la société malgache, plaçant celui qui est mort au rang d'ancêtre, médiateur des vivants et de Dieu (Zanahary), avec la déférence que cela incombe évidemment de la part des vivants, mais au contraire comme son antithèse, au bas de l'échelle. Soumis à un statut nourricier, témoigné dans ce passage non seulement par l'action des chiens, mais aussi par la concomitance du rôle de la boue étape suivante du pourrissement du corps et terrain pratique de la pêche aux écrevisses. Une description qui vise ainsi à une narration fonctionnelle, pragmatique.

Le récit souligne le rôle que peut avoir un corps, dévitalisé sans doute, mais dont la fonction n'est pas des moindres dans une couche déterminée de la société. La fonction du cadavre relatée dans un passage plus loin en est une illustration : servant d'appât au « *roi de la nature* » urbaine, il contribue à leurrer d'éventuels automobilistes, à attirer « *l'odeur de la richesse* ».

« [...] L'homme traîne le cadavre au milieu de la rue, l'installe à plat ventre. [...] Maintenant il vous invite tas de feraille. Venez voiture, venez ! Approchez et crachez le riche qui vous fait bouger, rouler pétarader, gronder, glisser !...

Le cadavre est un trou à forme humaine sur le noir de l'asphalte. Le piège est tendu. L'homme s'éloigne, se tapit dans l'ombre du bac à ordures,[...].

Immobilité, attente. Il a fallu deux heures pour qu'une voiture passe enfin.

Freine la voiture.

Ne pas écraser le cadavre.

Du bac à ordures s'éjecte la silhouette du chasseur [...].

¹ *Lucarne*, p.59.

Une main se crispe sur le volant. L'autre se perd dans des battements à vide. Odeur du sang, de la chair tranchée [...]

L'homme émerge de la voiture. Il est riche maintenant. »¹

Le bac à ordures, répété quatre fois, constitue la pièce maîtresse de la scène, elle est le lieu autour duquel l'intrigue est façonnée, là où l'action des personnages est concrétisée ; symbole de la misère, des rebuts sociaux, figure de dégradation. Il englobe tout ce que la ville rejette. *La voiture*, quant à elle, est l'image de l'aisance.

En somme, la mort, plus concrètement le cadavre en tant qu'objet et espace faisant partie intégrante du paysage, et par là même élément essentiel de la description de la ville au sein du récit, constitue la personnalisation de cette dernière, à moins que ce ne soit l'inverse, c'est-à-dire la ville entrevue comme une réification de l'homme, celui rongé par la misère au point que l'espace citadin constitue une jungle, un terrain de chasse. La ville : expression de la société qui l'a construite et parallèlement destructrice des fondements de cette société de par le renversement de ses principes.

2-4- La ville vampire

On peut observer dans la description de la ville l'image de l'espace vivant ou survivant au détriment d'un autre : la campagne, le village. Une ville vampirique qui assouvit sa soif de grandeur, l'exigence de ses habitants en puisant toute essence vitale susceptible de répondre à ce besoin. Dès lors, sont mis côte à côte un paysage urbain en croissance et tentaculaire et un paysage périphérique desséché et asphyxié, démuné de ce qui le compose, voire déserté par des habitants préférant s'engluer dans la ville à la recherche d'un monde meilleur que leur environnement originel. L'auteur établit le contraste flagrant de deux emplacements géographiquement proches, mais qui du fait même de cette proximité installent un fossé induisant un asservissement de l'un par l'autre. Une façon pour l'écrivain, par le paysage, de traduire la subalternisation maintes fois prononcée au niveau des personnages.

¹ Ibidem, p.61-63.

Dans cette optique, plus que tout autre lieu, la campagne, lisière de la ville, constitue sans aucun doute « *l'espace (qui) a été exploré, exploité, puis ravagé, espace étrange, calciné, mémoire brisé par la volonté de l'homme de tout brûler derrière lui.* »¹ Car « *la terre devient dure, une terre de brique, couleur d'incendie. Aux alentours des grandes villes, les maisons et les petites rizières cachent la violence faite à la terre prisonnière du béton, terre que la pollution et les fumées des voitures rendent grise ou cuivre.* »² Et la pollution, l'une des composantes de l'univers citadin, contribue à une altération de l'environnement quotidien lequel absorbe l'énergie des habitants, humains et animaux.

La scène suivante – un échange verbal - tirée de *Làlana*, située après le départ des héros, d'Antananarivo pour la mer, rend compte de ce rôle ; ceux-ci roulant sur la périphérie, à une dizaine de kilomètres³ de la ville, du paysage qui défile, font un état des lieux.

« - C'est drôle, il y a peu de rouge-gorges⁴ actuellement.

Des rouge-gorges ? Décidément il cultive avec raffinement l'art de désarçonner.

- La pollution, sûrement.

- Les oiseaux sont comme moi, la ville les a brûlés...

La phrase est dite distinctement, sèchement.

- Et pourquoi t'aurait-elle brûlée ?

- Arrête de faire le naïf.

Oui, elle les a brûlés, avec ses tentations, sa démesure, ce vertige qu'ils n'arrivaient plus à suivre. Elle fut belle la ville au début, avec ses rires, ses voix, ses illusions de vie, de gaieté, d'aventures. Elle s'est bien vite refermée sur eux, fut la pourvoyeuse de dettes, de frustrations, de colère, de fatigue. Mais le constat est fait depuis longtemps. Ils ne pouvaient, n'avaient pu la quitter pour aller vers la campagne où ils n'auraient même pas eu à manger. »⁵

Le dialogue entre les personnages part du constat de la fuite des rouge-gorge : des oiseaux a priori insignifiants mais, par le procédé d'agrandissement qui s'ensuit - la focalisation tournée vers l'existence du personnage de Rivo pour finir sur une généralisation laquelle recouvre celle de tout ceux qui portent la même destinée

¹ *Làlana*, p.79.

² Ibidem.

³ Ibidem, p.73.

⁴ Ainsi transcrit dans le récit.

⁵ *Làlana*, p.77.

-, prennent toute leur importance dans le cadre de la mise en exergue du délitement de l'univers urbain.

Bref, la pollution est usée en tant qu'amorce de l'état de la ville et de ses habitants, mais très vite le véritable terreau de ce malaise revient à une thématique récurrente : la paupérisation investie de cette fonction vampirique qui s'étend jusqu'à l'espace agreste devenu lui-même espace impossible de vie.

Asservissement qui se réalise par la combinaison du dominant, la ville et de l'exploité, le village, et dans une plus large mesure la campagne et la nature. Une liaison aliénante puisqu'elle suppose une dépendance, pour les habitants, qui vise, non au tutorat ou à une protection, mais à une expropriation. D'où un abandon aboutissant à l'amputation de ce que l'on pourrait considérer comme l'âme du lieu : une négation de la vie par la fuite et la mort des humains, l'étiollement des choses et de la nature.

Cela nous conduit à la conclusion d'une projection des statuts des personnages sur l'espace, tel l'esclavage qui trouve ici toute une signification métaphorique : le village (ou la campagne), objet de sacrifice délivre l'image du protagoniste hagard, conscient de son existence dans la société tout en n'y trouvant pas sa place, assujéti par une emprise supérieure, survivant dans un sentiment de rejet et d'inutilité au-delà de ce qui lui est permis.

L'image de la ville vampire se matérialise également au détriment de celle-ci, cela dans la perspective d'une confrontation des différentes couches sociales qui la constituent. Lutte intestine, ou plutôt exploitation d'une partie de la société, pourvue de puissance, en tout cas décrite comme telle, sur l'autre ainsi soumise au joug de la première. On rencontre notamment cette occurrence chez Raharimanana où le recueil de nouvelles *Lucarne* offre effectivement un antagonisme entre la classe aisée et les « *miséreux* », et où l'espace, réceptacle de cette situation sociale, est mis à contribution pour l'évocation d'un environnement qui vise à montrer le gouffre séparant les protagonistes, soit au niveau financier, soit au niveau du rôle imparti à chacun. Une distance qui lorsqu'elle ne l'est plus, aboutit à une interférence des univers des protagonistes menant inéluctablement à la destruction des individus représentatifs de la misère. Le lieu qui joue d'une certaine façon un rôle encenseur en étant le résultat d'une opération, d'une intrigue qui ambitionne à livrer un exil interne provoqué, confirmé par une hiérarchisation sociale où l'argent est le principal

sinon l'unique facteur d'une puissance orientée vers la marginalisation de l'autre. *Sorcière*, un des récits du recueil donne à voir, tel que nous le verrons à travers l'extrait suivant ces conjonctures. L'histoire est celle de « *filz de puissants* » qui appâtent un « *mec miséreux* » et « *une fille* » pour pouvoir s'amuser.

« On était des salauds, des salauds mais on est les *filz des puissants*. Le mec, c'était un moins que rien. Un vagabond à qui on a promis de l'argent. [...] La fille était déjà sur le lit. Nue. Touffue. S'écartant et se fermant selon le contrat également. On voulait voir à quel point le mec pouvait supporter pareil spectacle. On se marrait. On se marre toujours. On est des filz de puissants. »¹

Une distraction menant au meurtre de l'homme et à la fuite de la femme après son viol, vers les « *premiers taudis précédant la ville*. »²

La narration homodiégétique placée sous l'angle « *des salauds* » est intéressante car il avalise un acte qui semble dénué de culpabilité, comme si elle fait partie des gestes habituels du quotidien. L'utilisation du terme « *salauds* » pourrait infirmer cette impression mais elle souligne un cynisme que le récit tend du reste à démontrer à travers la méprise faite sur la fille lorsque celle-ci arrive à s'enfuir et cherche l'aide de la population qui la prend alors pour une sorcière et l'abat sur une place publique.

« [...] Des gens loqueteux surgirent de leurs abris, lui barraient la route. [...] La foule loqueteuse, miséreuse, haineuse avançait. Elle ne voulait pas d'une sorcière par-dessus sa misère. [...] 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.

On la traîna, on la jeta dans le canal nauséabond. Le corps flotta au milieu des nénuphars, au milieu des voiles de cellophane pourris, des excréments qui émergeaient. Le corps flotta auprès des morceaux de bois et des détritrus décomposés. Nous, on s'en est allés rejoindre la Range.

[...] L'asphalte filait dans le noir comme un fil que les pneus déroulaient à l'infini. On entra dans la ville, klaxon gueulant comme un taureau. »³

L'exécution sur place publique, la route, espace justement rassembleur et fédérateur, donne à celle-ci cette caractéristique d'une société gangrenée par ses propres démons. Dans la répartition du lieu nous remarquons que le bidonville

¹ *Lucarne*, p.69.

² *Ibidem*, p.70.

³ *Ibidem*, p.71.

entoure la ville proprement dite ; ce qui d'emblée suggère une dichotomie de l'espace citadin, le dénuement étant promis à la marginalisation. Et, dans ce sens, le corps inerte de la femme fait désormais partie de ce paysage, espace déliquescent, tout comme les autres détritiques qui le composent. La nuit exprimée par la couleur noire, quant à elle, renforce cette idée de marginalisation, le noir étant contradictoire à la clarté, et marque ce qui est occulté ou ce que l'on tente de dissimuler : les vices.

2-5- Le village, un univers morbide

figurative de l'abandon et de la déliquescence, la description de l'espace champêtre se démarque ici de la campagne, est liée au monde de l'enfance et de ses joies, lieu de ressourcement et de paix chez Rabearivelo: les héros sont embourbés dans un lieu en déclin que la vision du narrateur exprime dans l'isotopie de l'agonie. Aux plaines fertiles, aux forêts luxuriantes d'antan se dressent des arbres rachitiques, attestation de la famine ; un paysage agreste ouvrant des perspectives précaires. Le parcours proposé dans cet univers mène naturellement à une mort symbolique du lieu en tant que cadre socioculturel : le village perd cet attribut dès lors que celui-ci est dépossédé de ceux qui en ont fait cette spécificité; et de cet aspect socioculturel reste alors une trace, celle de la ruine et du délabrement.

Soulignons la description du monde suburbain à travers l'axe diachronique : le narrateur ne se contente pas en effet d'une représentation de l'espace tel qu'il apparaît dans l'immédiat, c'est-à-dire au fil du déplacement des protagonistes. Il la rapporte aussi par le biais du souvenir, et d'une manière générale à travers le propre constat de son angle de vision omniscient : l'évolution, l'histoire d'un lieu, d'un point temporel à un autre, les causes de leur métamorphose, leur déstructuration. Un processus qui mène l'espace villageois au rang d'espace historique et entraîne le récit vers une analyse de la mémoire et de l'histoire commune de ceux qui sont à la source de l'investissement de cet univers.

Dans *Làlana*, Ambatomanga, village mythique dans la constitution du royaume mérina, prémisse lui-même du royaume malgache, matérialise ce cas. Le narrateur balayant du regard un lieu désolé, étend sa vision au-delà de la réalité concrète et immédiate pour fouiller, trouver une réponse dans le passé.

« [...] Et les ravines et les lavaka dévoilent leur terre ocre et rouge, en longues traînées, comme autant de cris d'une mémoire blessée, celle des paysans oubliés, abandonnés à leur sort et sommés de travailler pour les terres centrales et nobles. Le village lui aussi raconte cette histoire, Ambatomanga, son fossé et ses épineux, village frileux, replié sur lui-même, sur ses terreurs et le passé terrible qui se voient encore sur le visage des habitants qui se ferment face à toute intrusion extérieure. Et le souvenir vient en Naivo de ce qu'il a appris dans ses cours d'histoire :

« Pendant la période de la conquête du royaume, Ambatomanga, située dans la forêt de l'Est et habitée par les Bezanozano, fut le point le plus difficile à prendre pour le grand roi Andrianampoinimerina ; le village, placé sur une cime élevée était protégé par un fossé très profond, puis par un rempart garni de cactus, et enfin par un grand rocher du côté du nord. Le roi n'avait pas encore de canons à cette époque et de part et d'autre, lui et le village étaient pourvus de fusils. Il dut faire deux corps d'armée et opérer un siège très long pour vaincre la population. Les morts furent nombreux. »

Trois fois le village courageux subit un siège, trois fois sa population fut razzée, trois fois les hommes valides furent tués ou envoyés en esclavage. L'Histoire garde les mots pudiques et les euphémismes des vainqueurs [...]. Restent les maisons tassées les unes contre les autres, et cette terre déchiquetée dont le bozaka ne parvient pas à cacher la blessure des lavaka. »¹

Le village, dans une portée historique, est essentiellement désigné par ses caractéristiques spatiogéographiques, dévoilant en ce sens l'importance qu'elles y jouent dans la marche de l'Histoire. Une Histoire dont l'impact, indélébile, a encore ses empreintes dans le présent. Celles-ci se font par le biais d'un retour à la description contemporaine et conclusive du lieu. Comme si dans cet endroit du monde le temps s'est figé en dépit des siècles successifs.

Pourquoi ce type de description de l'espace villageois ? sans doute parce qu'il symbolise à la fois la ville et la campagne ; un entre-deux qui en gardant un nombre de caractéristiques de la première et de la seconde offre une société que la narration décrit proche de l'aliénation et de du sentiment d'exploitation afféré au topos de la cité, et désigné aussi comme encore attaché à la tradition et au ressourcement, à une certaine idée de la vie originelle, loin des tracasseries de la société dite moderne. De fait se confrontent deux conceptions à priori antinomiques, mais qui dans le topos du village cohabitent et interfèrent. Ce qui conduit irrémédiablement à une autodestruction si celui-ci n'est déjà neutralisé par le pouvoir tentaculaire urbain. C'est dans cette optique que le village, espace dans les récits du corpus donne l'image d'un univers souvent agonisant, parfois mortuaire. Dans *Làlana*,

¹*Làlana*, p.127.

comme nous l'avions remarqué antérieurement, des trois villages présents dans le roman, il en est un typique d'une nécropole. L'un étant celui évoqué ci-dessus, témoin d'une « *mémoire blessée* »¹. L'autre parle d'un espace oublié, déserté, départi de sa fonction primaire : celle du grouillement humain, de la convivialité, de la vie. Il est la définition d'« *un silence pesant, le silence des villages abandonnés, des zones désertées, des terres sans mémoire.* »²

« Tout autour de lui reste identiquement semblable, les arbres, les maisons, les rochers, le bozaka, tout sauf les couleurs qui varient un peu. Rien ne s'est passé. Rien ne peut se passer, le silence et la paix de cet endroit sont immuables, avalent tout, phagocytent tout. Rien ne peut y durer. Et pourtant, ici sont passés des hommes, des femmes en quête de terre à bâtir, des fuyards terrorisés devant les traitants à la recherche d'esclaves à razzier, des parias voués à l'esclavage ; ici sont restés des paysans durs à la détente, ou des résistants qui se terrèrent dans la grotte, des milliers d'hommes et de femmes, fourmis laborieuses qui façonnèrent le paysage, un paysage sourd, désespérément sourd mais non muet. Mais rien ne s'est passé, rien que les petites maisons en brique abandonnées, la terre rouge et les rochers et l'impression de vertige qui vous avale jusqu'à ne faire de vous qu'une particule infime oubliée dans le décor. »³

La situation de ce passage du roman est relative à l'une des introspections du héros, Naivo, quant au départ des hommes pour la ville, alors censée être une réponse à la misère, « *à la recherche d'une survie illusoire, eux que leurs champs et leurs rizières ne peuvent plus faire vivre.* »⁴ Les deux personnages principaux, au cours de leur voyage, déjà loin de la capitale, viennent de s'échapper d'un nuage de criquets. Ils s'extirpent de leur voiture, assaillie, et courent à travers la campagne. Une errance qui les conduit vers un village au milieu de nulle part.

Espace fantôme, abandonné car tari de ses ressources, avec, en sus, un retrait loin des voies de transport, mal desservi. Un isolement dont la conséquence irrémédiable est sa désertification ; quoique le personnage principal lui concède tout de même d'être propice à un sentiment de paix... Un havre pour les marginaux : ceux qui ont été rejetés, ceux qui sont en quête d'une seconde chance, et qui en dépit de tout espèrent en ce lieu un monde meilleur.

¹ Ibidem.

² Ibidem, p.113.

³ Ibidem, p.111.

⁴ Ibidem, p.127.

Un univers où le rouge des terres apparaît tel le sang séché des tourments du passé.

Chez Raharimanana c'est d'ailleurs par le truchement du passé que le village revit. Dépositaire d'un pan de l'histoire collective, il y figure en tant que matérialisation des violences coloniales, thématique historique de *Nour1947*. Le héros, tiraillé rebelle, échoue sur la petite île d'Ambahy et se remémore un lieu désolé, témoin d'un massacre récent.

« Un village.

Surgissant de la terre, sombrant dans les brumes et les nuages. Des brindilles mortes dans la boue. Des cadavres encore. D'enfants. De chiens. Des ventres ouverts et des cervelles que lave la pluie. Une épaisse couverture de feuilles jaunies et lacérées. Dessous, lambeau sans pudeur, une peau nue de bras arraché. La pluie s'acharne dans les arbres et entraîne dans sa chute les vieilles feuilles. Linceul encore. Linceul.

Le regard rampe et gravit le toit de chaume, herbes rigides où demeurent insectes et lézards, herbes humides qui versent sur leurs pentes toute la pluie, pleurs sans nom qui fouettent les fibres du cœur, embrasent l'esprit d'une peur inconnue. »¹

Le lieu semble irréel de par la localisation qu'en fait le personnage, sorte de vision psychédélique portée au rang de cauchemar. Vision apocalyptique renforcée par l'impression de déjà vu que le terme *encore* souligne ici: récurrence des événements, récurrences des espaces. Le village est défini ainsi en tant que linceul de cadavres pourrissant, ensevelissant les derniers sentiments liés à l'espérance de l'humanité, recouvrant un esprit désormais en proie à la peur de l'inconnu, au bord de l'égarement, vacillant entre l'hallucination et le réel.

« Je délire »²

Ce délire est accentué, provoqué par la malaria.

Dans l'organisation de l'espace, les auteurs fondent une liaison intime entre personnage et lieu, amenant à l'acquisition de ce dernier du statut de protagoniste.

Modification et/ou occupation par les héros cette propriété essentielle de l'espace dans le récit implique une définition du paysage en tant qu'une édification révélatrice d'un signifié individuel, social et idéologique. L'espace subordonné par

¹ *Nour, 1947*, p.239.

² *Ibidem*, p.239, 241.

l'homme est, de fait, l'extériorisation du comportement et des sentiments des personnages, de leur relation avec l'autre.

Le paysage occupé ou transformé suggère souvent une domestication, c'est-à-dire une harmonie avec le sujet, occurrence présente chez Rabearivelo. Cependant, exil oblige, la situation inverse est plurielle : l'environnement non maîtrisé, hostile, conduit à l'impuissance des protagonistes quant à la prise en main de leur destinée, engendrant au mal-être. L'espace ainsi perçu renvoie à une occupation déterminée comme une effraction, une intrusion ou une expulsion. Et l'instinct de propriété (de l'espace), assimilé à un contrôle sur l'existence, frustré par l'altérité, conduit à l'angoisse et au rejet.

Mais il arrive que le lieu investi soit apprivoisé, et l'espace, inconnu, méconnu, l'est moins dans le sens où l'étranger devient intime ; ce qui fut géographiquement lointain apparaît moins angoissant, plus reposant, parfois source de plénitude - tel l'exil du père d'Andriantsitoha dans *l'Interférence*. -

En conclusion, le paysage, comme ses éléments constitutifs, dévoile un procédé corroborant les caractéristiques des personnages : parallélisme entre la misère, le malaise des protagonistes et un lieu désertique par exemple, et inversement. Un univers fait de connexions de ressemblances construites soit par la similarité de l'espace et de l'expérience des personnages, soit par la projection du ressentiment du protagoniste sur son environnement.

QUATRIEME PARTIE : Poétique de l'exil

Jusqu'ici, notre étude est orientée sur les rapports entre l'Histoire, les écrivains et leurs personnages, ainsi que l'espace du récit. Cela afin d'en dégager justement à partir de la dominante, l'exil, les caractéristiques de chacun de ces facteurs constituant la littérature ainsi circonscrite.

Dans ce qui va suivre, nous nous pencherons sur la poétique de l'exil proprement dite : comment l'auteur organise et met en place la matière structurant le texte. La dernière partie de notre analyse se porte ainsi sur, d'une part, les modalités de l'exil, de l'autre, les procédés linguistiques et stylistiques.

Les modalités de l'exil pour cerner les attributs et les conditions selon lesquels chaque écrivain définit son écriture à travers le genre et la thématique approchés : des écrivains malgaches d'expression française dans leur représentation de la réalité malgache éclairée par la complémentarité de l'autobiographie, permettant de fait une visualisation intimiste de l'exil commun.

Les procédés linguistiques et stylistiques pour appréhender un espace scriptural dont le surgissement de la langue natale, la présence de leitmotivs et d'interférences entre les ouvrages, ainsi que la place particulière dédiée à la description revêtent l'imagination créatrice.

Chapitre 1. Les modalités de l'exil

L'analyse des modalités de l'exil, perçues au travers des genres auxquels on pourrait associer notre corpus et des thèmes privilégiés, a pour fin une meilleure connaissance de la conception de la fiction qui donne à lire comment la difficulté à s'adapter face à une réalité donnée s'explique notamment par l'incertitude, ou l'hermétisme à l'autre et de l'autre. Avec, en conséquence, la désillusion débouchant sur la crise du moi pour des protagonistes qui observent en effet un contraste entre l'ailleurs idéalisé et l'ailleurs réel ; lorsqu'ils l'atteignent.

1- Genres

Ayant pour essence *le vécu malgache*, il apparaît naturellement que l'écriture des auteurs se dirige vers le récit historique, pour ceux qui perçoivent par le truchement l'histoire commune une réponse à la quête d'identité, littéraire ou/et individuelle. Ou tout simplement, surtout, pour la recherche de la véracité de l'histoire des siens parfois gangrénée par le temps, les intérêts, etc. Survient la perception du roman comme réflecteur de l'âme malgache, du moins des traditions ; ce qui, de fait, peut induire l'auteur dans l'engagement d'une dénonciation d'une certaine réalité *mystifiée*.

1-1- Le roman historique

Pourquoi ?

L'Histoire, dans ce qu'elle représente et sa présentation même, constitue un topos où la littérature puise sa part de réalité concrète, parfois plus : son côté pragmatique dans le sens où l'implication de la fiction dans un fait historique - conditionné par des recherches et des études scientifiques, sous-entendant par là des outils spécifiques, une rigueur et une objectivité certaines - révèle à la fois un paradoxe et une unité, la fiction étant avant tout une expression de l'imagination créatrice, individuelle. Ce qui supposerait une appréciation du fait historique par l'écrivain, et présumerait de fait une subjectivation de l'Histoire.

L'Histoire montre justement que rien n'est immuable, rien n'est absolu, encore moins en ce qui la concerne. D'abord parce qu'elle ne constitue pas une science exacte, mais au-delà de cette catégorisation, celle-ci, comme toute entreprise humaine, ne peut s'arroger le droit d'un veto contre l'erreur ; une erreur potentiellement étayée par la non exhaustivité caractéristique de son contenu. Car, encore faut-il que le « rapporteur objectif » qu'est censé être l'historien, dans sa démarche, puisse jouir du don d'ubiquité, et dans le temps, et dans l'espace – le recours au témoignage est, déjà, d'une certaine façon un facteur d'altération de l'information puisqu'il n'est plus de première source. Pour répondre à la question ci-dessus, le roman historique est donc un moyen pour l'écrivain qui, pour des raisons liées au souci d'une plus grande liberté d'action et de pensée (opportunité dans le sentiment, critique, interprétation) fournie par le recours à la fiction, et/ou la volonté d'apporter un élément nouveau dans ce qu'il conçoit comme approximatif ou discutable d'une version précise donnée comme telle d'un point historique, entend apporter un témoignage, une autre vision de la réalité. Le roman historique redonne vie à l'Histoire par l'entremise de personnages, de lieux, d'intrigue, en somme d'une narration permettant au lecteur de pénétrer dans un monde sans doute fictionnel mais très évocateur du réel par l'investigation et l'authenticité que veut se donner l'auteur dans son travail, dans son œuvre.

C'est en ce sens que le roman historique, plus que les autres genres romanesques, offre une pragmatique dont l'expression, dans ce que nous verrons ci-après, est la réécriture de l'Histoire, une tentative de la restitution de la mémoire collective.

Madagascar, de par les vagues d'immigrations nombreuses, faisant aujourd'hui sa particularité historique, ethnographique, culturelle et politique, signifie pour celui qui entend rendre compte de cette malgachéité un champ d'exploitation étendu, et par conséquent une étude difficilement effective. Une situation renforcée par une tradition d'écriture tâtonnante et élitiste jusqu'à l'avènement de la scripturalisation latine du malgache. Partant de là, aborder l'histoire malgache, comme toute histoire du monde, requiert une délimitation de domaine ; la nécessité d'un point de départ et d'arrivée, de faits historiques particuliers, d'un ou de topoï déterminés, etc. En amont et en aval de tout cela, des angles de vision, complémentaires, divergentes ou concordantes, qui peuvent autant donner l'image d'une mosaïque plus ou moins bancale, que donner des perspectives diverses

exposant à de nouvelles investigations. La (re)écriture de l'Histoire chez l'écrivain malgache francophone, en l'occurrence Rabearivelo et Raharimanana, revête le souhait de donner au lecteur, en marge de *l'histoire officielle*, un éclairage ou un ajustage d'un pan jugé inexact ou mal abordé, réclamant dès lors une attention plus poussée, une remise en question de ce qui est dit, de ce qui est révélé, de ce qui est caché.

Aussi, l'œuvre du romancier historique met en relief une littérature qui, s'inspirant de faits réels et de données scientifiques (basées sur la rigueur dite scientifique), donne une interprétation plus ou moins personnelle de ces faits et données par la construction d'une narration et d'une intrigue en guise d'illustration et d'argumentation. Surtout si, comme nous l'avons remarqué antérieurement, en dépit des dates, des chiffres et des statistiques avancés, les époques (l'histoire des origines, la monarchie, la colonisation) racontées dans le corpus suscitent des débats et des spéculations jusqu'à ce jour vivaces.

Une contestation d'une part et d'autre donc des différents protagonistes qui se sont faits scribes de l'histoire malgache. Un désir de mise au point pour les auteurs de notre corpus par un *éclairage* que certains qualifieraient sans doute d'arbitraire, mais dans lequel l'appartenance de ces écrivains au peuple malgache instaure un axe de ralliement où se retrouve, s'identifie la mémoire collective, conférant d'autant plus à l'œuvre sa légitimité et sa véracité.

En effet, ici s'encastrent conscience personnelle et conscience de groupe en ce sens que le témoignage de l'écrivain peut s'assimiler à tant d'autres. Cette imbrication de l'individualité dans la collectivité est d'autant plus forte lorsque l'auteur entretient un rapport de contiguïté entre ce qui est décrit et ce qui est vécu. En somme, une contemporanéité de l'auteur avec ses personnages et la réalité présentée dans le roman, référant à celui-là le rôle d'une sorte de reporter, et de son existence, et de celui de son peuple.

Rabearivelo reflète le plus, au sein du corpus, cette image de l'écrivain qui par l'écriture de l'Histoire donne à l'œuvre ou plutôt au lectorat qui s'y reconnaît, l'impression du *déjà vu*, du *déjà ressenti*, du *déjà vécu* ; une introspection plus ou moins intime par laquelle le retour dans le passé nous immerge selon que l'on se sente plus ou moins concerné.

Le roman historique, par une réécriture de l'Histoire, opère d'une certaine manière à la restitution de la mémoire collective. Lorsque l'Histoire perd

graduellement de sa substance, elle devient malléable, ce qui permet à la société de mouler inconsciemment ou délibérément le passé en vue d'une restauration présumée répondre à un besoin de glorification, somme toute naturelle, de tout peuple lésé de son passé et cherchant à en combler les lacunes. Raharimanana entrevoit l'une des fonctions du roman historique dans cette optique, c'est-à-dire en posant un questionnement sur l'histoire des origines : « *Pouvons-nous dire que nous étions toujours à cette terre ? Ne venons nous pas d'un ailleurs perdu à regret et que nous avons préféré éliminer dans nos souvenirs* »¹. « *Mais notre royaume n'est construit que sur des mythes, que sur des mensonges [...] Nous rêvons notre passé, l'inventons, le sublimons.* »²

La question de la restitution de la mémoire commune s'inscrit dans une critique face à la perte du passé qui fait partie intégrante de l'identité et à la mystification – ou mythification - de l'identité qui s'ensuit ; combien même l'idée d'une édification d'un nouvel archétype façonné de manière glorieuse serait au premier abord compensatoire, car l'amputation est présente et la blessure est là. De fait, l'auteur, par cette notion de mystification du passé dans son œuvre, y greffe parallèlement l'état d'exil de ses personnages. Par leur biais, l'Histoire en tant que référent est un échec ; ceux-ci n'ont pas de point d'ancrage et leur rapport avec la réalité ne peut qu'en pâtir d'où le sentiment d'incertitude qui en découle et, à long terme, un mal-être croissant jusqu'à la disparition des personnages.

L'oubli ou la crainte de l'oubli, en liminaire du souhait de restituer la mémoire, surgit par conséquent en étant l'obstacle usée par l'auteur, notamment Raharimanana, dans l'épanouissement de ses protagonistes. La crainte de l'oubli qui est la motivation du narrateur omniscient pour se dépêtrer d'un présent déjà perdu.

Quels sont chez les écrivains malgaches francophones les circonstances de l'entreprise de l'écriture du roman historique ?

Quand Rabearivelo finit d'écrire *L'aube rouge* et *L'Interférence* respectivement en 1925 et 1928, Madagascar est entrée dans la période coloniale depuis une trentaine d'année. L'auteur se trouve dans une époque de l'Histoire où son peuple s'est enfermé dans un état d'asservissement, loin d'un passé fier et face

¹ Ibidem, p.43.

² Ibidem, p.44.

à un avenir incertain. Né en 1903 et disparu en 1936, Jean-Joseph Rabearivelo n'a pu ainsi goûter et n'aura pas le temps de jouir ni de vivre un semblant de liberté le long de son existence. Une vie parsemée de déconvenues personnelles, notamment la mort de sa fille, de déceptions amoureuses, de difficultés matérielles et de frustrations sociales liées de près ou de loin à la soumission du *code de l'indigénat* au travers duquel il lui fut interdit de faire partie de la délégation malgache à l'Exposition de Paris de 1937 alors même que sa pièce *Imaitsoanala fille d'oiseau*, selon un journal local de l'époque, allait être créée par Serge Lifar et l'Opéra de Paris. Une vie qui prit fin par le suicide ; acte qui en définitive, en étant l'instigateur, lui donne dans un ultime sursaut de rébellion, ou de fierté, devant celui qui s'est fait son ennemi, le refus de l'embrigadement de son existence, et par extension la colonisation de son pays.

Au niveau du récit, l'essence de son œuvre tourne incessamment dans la nostalgie du passé et dans la mort libératrice, en passant sur les circonstances qui ont conduit à la déchéance du présent. *L'aube rouge*, son premier roman relate les dernières années d'indépendance, témoins d'une lutte perdue due à un rapport de forces en faveur des envahisseurs. Le récit y met en scène des personnages réels, ceux qui composent la haute sphère politique de l'époque : Ranaivalona, la Reine, Rainilaiarivony, le Premier Ministre, leurs lieutenants, les représentants officiels anglais et français. Des personnages, qui dans leur rôle romanesque démontrent, symbolisent cette rupture politique, mais surtout sociétale : inversion profonde de la hiérarchie sociale débutant justement par ceux qui sont au faîte de celle-ci (exécution, exil). La narration souligne le long du récit les soubresauts violents de ceux qui tentent, dans leurs derniers retranchements, d'éviter l'irrévocable, tout en exposant les *facteurs favorables* à la mise en place de l'ère coloniale. Une vision des événements qui informe ce qui dans l'existence de Rabearivelo préfigure le malaise qui échelonne son désir de vivre en dehors du présent.

Dans *L'interférence*, le même thème, le déclin de la royauté malgache, les mêmes personnages historiques réapparaissent dans une autre configuration : les protagonistes fictionnels sont en effet les principaux acteurs narratifs, et si la Reine, le Premier Ministre, le Gouverneur Gallieni, etc. entrent en action, leur fonction est de donner au roman, au lecteur, les précisions historiques qui articulent la trame du récit. *L'Interférence* est alors un livre où, par rapport au premier, la fiction dispose d'une large place et sous-tend un caractère privé dans la relation de l'œuvre à

l'écrivain, celui-ci puisant son inspiration romanesque dans l'imaginaire collectif, son imaginaire propre et son expérience personnelle. Notons à ce sujet les similitudes de la caste sociale qui unissent de fait l'auteur à ses personnages.

En somme, si dans *L'Aube rouge*, le roman historique se caractérise principalement par un processus de narration mettant les personnages historiques comme acteurs principaux, dans le cas de *L'Interférence* ils sont les panneaux indicateurs qui donnent à l'histoire sa cohérence et sa direction.

Nour1947, publié en 2001, est comme son titre le présume un récit dont le cadre historique est orienté sur la guerre de 1947. Une année de violence justifiée par la conquête de l'autonomie perdue et qui s'est soldée par une répression plus dure de la part des colons. Pétri dans la souffrance et le sentiment d'une existence larvée, le protagoniste principal personnifie à la fois la fatalité et la réalité qui habite sans aucun doute bon nombre de ce qui constitue la conscience commune d'alors. Mais au-delà de cette réalité concrète qui est le point de départ, le déclenchement d'une prise de conscience chez le narrateur-héros, le récit pose l'Histoire comme le support nécessaire à l'accomplissement de l'être ; l'Histoire qui, en étant quelque part tronçonnée, laisse place à l'histoire racontée par l'auteur.

« Cette histoire...

Pour reconstituer la part d'ombre qui a permis la lumière, la lumière du compréhensible, du palpable et du concret. L'ombre nous a formés avant de nous aliéner au soleil. Nous souvenons-nous de nos premières années ? Nous souvenons-nous de nos premiers pas ? Du temps qui nous a faits tels que nous le sommes maintenant ? L'ombre occupe toute la place de ces temps jadis, de ces temps d'enracinement... »¹

L'ombre : l'histoire des origines, tutelle de l'histoire individuelle que le narrateur tente de découvrir et de comprendre par l'introspection du parcours qu'est le sien, l'amenant à l'égarement dans lequel il se trouve au moment où il entreprend son récit, par la fouille, la collecte et le questionnement de l'histoire de son peuple. L'auteur, par le biais de l'ouvrage, dénote le souhait d'écrire un récit dans lequel il avance une apologie de l'Histoire dépouillée des mythes et des mensonges qui la gangrènent et la corrompent.

Dans cette optique, sont dressées deux focalisations distinctes de l'Histoire. L'Histoire rapportée à travers le vécu des missionnaires, axée leur « *mission*

¹ Ibidem, p.192.

chrétienne » afin « d'offrir [...] un havre de paix et de Rédemption [...] à des âmes asséchées encore car n'y coulent ni le souffle du Saint-Esprit ni la source éternelle du Christ. »¹ et celle mythifiée des Autochtones : « Notre royaume n'est construit que sur des mythes et des mensonges. [...] Nous rêvons notre passé, l'inventons. »²

Une Histoire que la quête du narrateur dévoile et explicite à travers la date fatidique de 1947 où le héros se voit, d'abord, par la politique coloniale de l'époque, projeté dans le camp des Collaborateurs, alliés d'Hitler ; ensuite, de retour sur l'île, intégré dans la résistance contre les colons, où il assiste à la mort, sous ses yeux, de son amour et de ses compagnons.

L'existence tortueuse du personnage est alors pour l'écrivain le prétexte d'un regard critique sur l'écriture de l'Histoire. D'un côté, au niveau de la fiction, par la conscience chez le héros de vouloir « transcrire. Tout transcrire... » pour s'acquitter, en tant que témoin historique, d'un devoir à la participation de la Mémoire. D'un autre côté, de par l'ouvrage, où l'auteur repose la question récurrente de celui qui se fait transmetteur de l'Histoire, soit par l'écriture, soit par la parole, et dont le statut, l'expérience, les points de vue, etc. influencent inéluctablement la façon de raconter les événements. Un constat expliquant le nombre multiple de sujets qui rapportent l'Histoire telle qu'elle s'offre à eux, avec, en aval, ce que cela implique : une ligne à tendance complémentaire, ou a contrario, divergente. A ce titre, l'auteur raconte également une histoire participant à sa propre identité littéraire.

Les caractéristiques des romans historiques malgaches se rapportent donc à la volonté d'auteurs d'apporter une vision de l'intérieur des événements relatifs à leur pays, telle l'invasion française. Une démarche qui s'explique en grande partie par le fait que cette période de l'histoire malgache fut transcrite dans un premier temps sous l'ère coloniale ; ce qui d'une certaine manière, avec les conjonctures sociopolitiques de l'époque, laisse à penser à une version sinon policée ou tendancieuse, du moins approximative.

Jean-Joseph Rabearivelo, en note préliminaire de *L'aube rouge*, souligne cet état des choses :

¹ Ibidem, p.127.

² Ibidem. P.44.

« Nous acquérons la conviction que, écrite par des gens intéressés, notre histoire est incomplète et, pour n'avoir pas toute la lumière, laisse des mois dans l'ombre. Ces lacunes seraient négligeables si elles ne faisaient souffrir que des faits sans valeurs. Mais elles tendent à noyer des dates inoubliables ; pire encore, elles se permettent plusieurs substitutions. Cela, et c'est indubitable, pour servir des politiques. »

Par le récit, l'écrivain se charge de raconter, de réécrire l'Histoire selon sa perception, celle des siens :

« Ignorant que chez les Hova, même sans livre, l'histoire se perpétue se transmet de génération en génération, par la voie des veillées, les politiques influençant les historiens, ont donné une idée et une image très inexacte de la vie d'hier de ce peuple. »¹

Chez Raharimanana, cette vision de l'intérieur s'exprime par le statut du personnage principal en tant que narrateur homodiégétique, lequel se donne pour mission de « *transcrire, redire...* »², « *Pour récit, Pour mémoire...* »³

Notons aussi la liaison entre une littérature soumise à l'interférence de deux cultures différentes et le contexte spatio-temporel auquel elle se consacre ; c'est-à-dire un point d'ancrage qui prend racine dans les situations historiques là où l'Histoire se penche sur la contiguïté et la confrontation de deux civilisations, les prémises de la colonisation et la lutte sanglante de 1947 notamment. Histoire et littérature se rejoignent donc ici pour l'établissement d'une topique amorcée par l'écrivain, de par son parcours intellectuel et l'expérience de vie qui lui sont propres. Des écrivains qui ont sans doute ressenti plus que d'autres le côtoiement d'une culture maternelle chérie mais parfois méprisée pour n'avoir pas pu garder cette prépondérance d'une pensée naturelle et acquise au sein de ceux qui en sont les acteurs ou de ceux qui s'en proclament comme les détenteurs légitimes, et d'une culture étrangère, conquérante, s'imposant plus ou moins par la force, induisant dès lors une émotivité où se mêlent un paradoxe des sentiments : la rancœur, l'admiration, la haine, la reconnaissance, etc. En somme des sentiments négatifs dus les contextes historiques, amenant à la connaissance d'une nouvelle culture et à la subalternisation de celle initiale, contrebalancés par des affects positifs reposant sur

¹ *L'aube rouge* in *Océan Indien*, p.103.

² *Nour1947*, p.189.

³ *Ibidem.* p.9.

un point de vue focalisé justement sur l'aspect culturel seul, débarrassé des modalités de surgissement (conjonctures, sujets).

Témoignage ou invocation de l'Histoire, les écrivains malgaches francophones délivrent une littérature qui se veut être un pont entre le traditionalisme et l'ouverture : conservatrice du fait des thèmes abordés, par le souci de rapporter, de rectifier et de faire redécouvrir l'Histoire maternelle, nationale. Ouverture par le bilinguisme et, en conséquence, l'assouvissement dans une large mesure d'une volonté : ce « *besoin de raconter* »¹ révéler, au-delà de ceux à qui elle appartient, le cheminement de ceux qu'un jour « *les lumières contraires de deux civilisations avaient ébloui(s)*. »² Bref, le roman historique malgache d'expression française s'impose comme une concrétisation de la spécificité poétique même de la littérature dont elle s'est fait constituante : une narration où les personnages et la trame sont issus d'un contexte malgache et le récit écrit en français.

1-2- Le roman, réflecteur de la société malgache

En tirant essentiellement leur inspiration de la réalité malgache : le quotidien, l'histoire et mémoire communes, us et coutumes, les auteurs offrent une réalité permettant d'entrevoir la société dans sa multiculturalité.

Rabearivelo en immergeant ses romans dans l'univers monarchique, merina en particulier, laisse percevoir l'existence de ceux qui, à cette époque, se trouvaient au sommet de l'échelle sociale, y dénotant les privilèges et les tensions qui y règnent. Le narrateur, en prologue à *l'Interférence*, annonce ainsi qu'il entend raconter « *l'histoire de la famille Baholy, seigneur enfant* »³, « *fille de grands du royaume qui disposaient de tout, pouvoirs et fortune.* »⁴

Le récit s'attache à montrer les avantages socio personnels d'une couche sociale déterminée en vue, d'un côté, d'y démontrer le contexte qui prévaut à l'époque monarchique et la place assignée à chaque caste, de l'autre, pour mettre en exergue la décadence de la royauté à l'aube de la colonisation : par le biais d'une famille étalée sur trois générations sont mis en relief, dans un premier temps, les

¹ Entretien transcrit de la rencontre avec Raharimanana le 28 juillet 1999, Echos du Capricorne, radio Fréquence Paris Plurielle, <http://cjbenoit.club.fr/french/Raharimanana.html>

² *L'Interférence*, p.13.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, p.17.

prérogatives et les droits octroyés par le pouvoir en place : prospérité, manière de vivre affiliée à cela. La scène du mariage d'Andriantsitoha et de Ravololona, parents de Baholy, en est un excellent exemple dans la mesure où elle offre à voir la magnificence des personnages, soit par le déroulement de la cérémonie, soit par l'importance que la société attribue à tel ou tel protagoniste, l'influence qu'il exerce ou suscite aux autres personnages ; la naissance de Baholy montre, en outre, les rituels particuliers à cet événement. Dans un second temps, le récit découvre l'évolution de la société, sa chute, mettant en place un autre système qui passe par le dénuement total de ceux qui étaient encore, dans un passé récent les maîtres de la collectivité. La séquence dévoilant la tension entre le *Sikidy*, mode divinatoire traditionnelle pratiquée par la population, et l'écriture latine, apprise à l'école des missionnaires souligne l'aspect conflictuel entre la civilisation autochtone et celle étrangère.

Dans *l'aube rouge*, les faits jalonnant le quotidien des Autochtones est présenté au niveau du récit par le biais de la famille de Rangala : la joute oratoire – sorte de lutte verbale par un échange d'opinions, par le truchement de proverbes et de métaphores dont le dénouement amène souvent à mettre en cause la réputation du perdant. La joute oratoire peut permettre également de dénouer toute sorte de conflit - omniprésente dans la communication au sein de la population, entre cette dernière et Willoughby est l'occasion d'une démonstration d'un rituel inhérent à un peuple. Le passage ci-dessous dénote cette importance. La scène se passe au moment où, à la suite de l'annonce de la guerre, Willoughby rend visite à la famille de Rangala ; celle-ci lui reproche sa longue absence. Le général essaie alors de se justifier de par les fonctions qui le submergent. L'extrait qui suit, essentiellement établi par le point de vue interne de *Dig*, duquel surgit la focalisation zéro marquant l'intervention du narrateur, montre assez bien la portée de la joute verbale pour le personnage en particulier, mais également au sein de la communauté :

« Willoughby s'en sentit saisi, fouetté, mordu dans ses fibres. Son front se rida, ses lèvres remuèrent nerveusement tandis que ses mâchoires se serraient. Mais abandonnerait-il ainsi la partie ? Oh ! mais il serait alors honni. Quoi ? Un homme, et un Blanc, s'avouer vaincu, et cela par sa colère ou son silence – ce qui, pour nous, Imériniens revient au même -, dans une joute verbale avec une femme ? Mais cette faillite de l'intelligence dans la répartie serait, le lendemain même, sue

partout. Et tout le monde, à son passage, se le montrerait par le bout des lèvres. Et c'en serait fini de son renom ! Et c'en serait fini de ses visites dans les familles qui se respectent. »¹

En outre, c'est au cours de cette même scène, que le récit livre une autre facette de la réalité malgache : la circoncision. Véritable fête réunissant toute la famille et les proches, soulignant le passage de l'enfant à l'homme, prouvant la masculinité et la virilité d'un garçon.

La circoncision connue sous le nom de *Didim-poitra* est un grand jour pour les Malgaches ; c'est la raison pour laquelle ces termes furent, plus tard, remplacés par le mot *hasoavana* qui signifie à la fois joie, bénédiction, bienfait. Du temps de la royauté, la circoncision d'un enfant se fête durant plusieurs jours selon la richesse des parents et leur statut dans la société. Les deux passages qui suivent arborent de manière succincte comment se passe ce rite :

« [...] Vous êtes tous en mouvement. Ah ! ces pieds de cannes et ces régimes de bananes au coin des ancêtres ! Mais il y a donc quelqu'un à qui on coupera le nombril, ce matin ?

Tous les adultes de la pièce roulèrent sur le général de gros yeux effarés.

-Je sais, je sais. Ah ! oui, on ne doit pas dire cela avant l'opération, continua-t-il, ou le petit bonhomme s'enfuira [...] »²

« Là-bas, au fond de l'obscurité, comme des femmes, des formes bougeaient, précédés de petits points rouges. Et cela venait, venait. L'instant d'après, on peut tout distinguer : ce sont des torches, des enfants, des chants. Des lutins en ronde. »³

En somme, des romans à caractère socio-historique, voire ethnographique de par l'exposition d'us et coutumes malgaches qui sont encore bien vivants aujourd'hui. En ce sens, le livre de Michèle Rakotoson *le bain des reliques* retrace, à travers les pérégrinations du héros, quelques aspects de la tradition éponyme.

Les *rituels du bain* font partie des manifestations communautaires des plus renommées chez les Malgaches. Ces réjouissances populaires, qui offrent l'occasion de consolider les liens de parenté, raffermissent également la place et le rôle des uns et des autres dans un schéma familial où symboliquement les aînés, intermédiaires auprès des ancêtres, jouent un rôle majeur. Les pratiques rituelles du bain, qui sont avant tout une fête socio-familiale, sont liées en certains endroits de Madagascar à

¹ *L'Aube rouge* in *Océan Indien*, p.114.

² *Ibidem*, p.113.

³ *Ibidem*, p.116.

un culte dynastique qui marque la légitimité et la reconnaissance d'un ordre hiérarchique. La fête du bain concerne aussi bien le roi régnant qui peut ainsi réactualiser son pouvoir que les reliques royales, identités notables d'ancêtres connus pour être les fondateurs d'un groupe/clan et auxquelles on attribue une force protectrice pour les descendants qui les vénèrent. C'est ainsi le cas dans le cadre du roman où le personnage de Ranja et son équipe de télévision viennent dans le Moyen-Ouest pour filmer cette coutume dont l'organisation se prépare plusieurs mois à l'avance, et où le héros trouve la mort un jour avant la cérémonie, au second jour de son arrivée, servant de sacrifice : « *les ancêtres avaient eu leur victimes, leurs mânes étaient rassasiés.* »¹ Ranja qui, à travers ce reportage, croit faire un retour aux sources, dans une région qui lui était jusqu'alors inconnue ; un personnage dont la désillusion a peu à peu nourri le quotidien et qui pour la première fois depuis son retour de l'étranger, suite à ses études, trouve enfin le moyen d'exorciser « *ces années qui s'étaient échappées, lentement, inexorablement.* »²

L'écrivain, à travers ce roman, nous met en présence d'une réalité où les traditions souvent perçues comme un processus cathartique face au mal-être social et individuel n'arrivent plus à assumer ce rôle. Les conjonctures économiques d'un pays plongé dans les marasmes d'une pauvreté généralisée, « *à la dérive, au désespoir, à l'errance* »³ font par conséquent que ce dernier rempart des illusions soit ainsi symbolique d'une bouée de sauvetage.

Traditions et habitudes unissent dès lors les sociétés d'antan à celles du présent, constituant une veine populaire, cela malgré le changement des référents et en dépit des vicissitudes de l'Histoire. Et si au sein du récit le narrateur homodiégétique et les personnages prônent la valeur d'une identité culturelle malgache déterminant des traditions ne connaissant pas la crise, la transcendant, au contraire, l'auteur, derrière une narration hétérodiégétique et une focalisation omnisciente, souligne qu'une telle acception est loin de la réalité.

1-3- Le roman engagé : dénonciation d'une certaine réalité « mystifiée », méconnue

¹ *Le Bain des reliques in Océan Indien*, p.409.

² *Ibidem*, p.408.

³ *Ibidem*, p.374.

Tel que le suggère le titre, cette section, subdivisée en deux parties, concerne la dénonciation d'une réalité mythifiée, mystifiée, suggérant une méconnaissance certaine de cette réalité même.

1-3-1- Dénonciation d'une réalité mythifiée, mystifiée

La littérature malgache d'expression française, dans sa caractérisation du roman engagé, se donne pour rôle le dévoilement d'une réalité et d'un quotidien, soit relatifs à l'appartenance collective des auteurs et de leurs personnages, soit soutirés à des événements spécifiques issus de l'actualité internationale ayant interpellés ceux-ci. Donc dénonciation de par une conviction que tout n'est pas dit et que l'omission volontaire ou non de tels ou tels aspects du monde perçus par l'écrivain constituent de la part de celui-ci l'élément déclencheur d'ouvrages dont l'écriture est empreinte de cette force : le désir de vouloir (r)établir une véracité éclipsant parfois l'histoire pour laisser place à un narrateur-auteur soucieux de livrer à son lecteur ses propres interrogations et ses certitudes. Réalité oubliée, réalité méconnue, réalité déviée, telles sont les thématiques des ouvrages ; et l'engagement prend dès lors tout son sens en étant défini comme la résultante d'une recherche d'informations, du refus d'une ligne de pensée uniformisée, ou par l'Histoire donnée officielle, ou par une conscience commune parfois désignée à la source d'une altération de son passé, et qui invite sinon à une meilleure connaissance du monde, du moins à un questionnement de soi et/ou des autres à travers une focalisation qui se veut libre mais surtout particulière, découlant d'un parcours social et personnel spécifiques.

l'Aube rouge, premier roman de Rabearivelo, puis *L'Interférence*, retracent les prémisses de l'avènement coloniale, à une époque où justement les conjonctures laissent une place plus importante à une littérature coloniale à l'instigation d'écrivains dont l'inspiration romanesque est liée à une conquête française décrite par des auteurs français, ou étrangers, et de laquelle ressort une vision externe des événements, du point de vue des Autochtones. A cela s'ajoute un critère idéologique que l'on apparente à cette littérature comme étant sa fonction majeure ; le roman colonial qui fait souvent le portrait du colonisé à des fins justificatives, occultant notamment la part de responsabilité incombant à ce dernier dans le déroulement de l'histoire de son pays, dans le bouleversement, voire l'anéantissement de ce qui constituait son identité originelle, celle dont il se réclame et dont il entend préserver

en dépit de l'invasion politico-culturelle, du moins en ce qui concerne les protagonistes principaux de l'écrivain malgache.

Car, s'il est vrai qu'une partie des personnages sont fictionnels, il n'en reste pas moins que le portrait social qui leur est dédié reste caractéristique de la structure sociétale de l'époque. Nous entrevoyons cela dans *l'Interférence*, « *l'histoire de toute une famille et presque toute une race.* »¹

Cette vision interne de l'invasion française permet, en outre, de percevoir comment les gouvernants de ce pays appréhendaient les conjonctures difficiles de l'époque. Relevons à ce sujet quelques scènes de *l'Aube rouge* qui ponctuent le paysage politique telles la mort de la reine Ranavalona II et l'élection de la suivante - à travers laquelle le narrateur omniscient souligne un détournement des traditions, sinon leur violation, décelant l'état d'une monarchie déjà chancelante - ou encore la bataille de Farafaty - à l'issue de laquelle est brossé le portrait d'un Rainandriamampandry, figure emblématique de la résistance mais néanmoins absente de ce qui composait la littérature de l'époque -, ainsi que la conquête du Roava - dont la prise par les Français est visualisée de l'intérieur, offrant des scènes mi-cocasses mi-dramatiques, propres aux remous y régnant et rattachées à l'Histoire -, symbolique de la capitulation malgache. Portraits et descriptions inédits traduisant et éclairant les soubassements d'une politique interne et les dissensions qui sévissaient au sein même du royaume. Des épisodes parmi tant d'autres qui sont effectivement, ou méconnus, ou ignorés par une littérature coloniale surtout axée, d'une part, sur l'exotisme d'une île tropicale et, d'autre part, sur la victoire et la politique de *pacification* entamée par la France envers sa nouvelle acquisition territoriale. Bref, l'écriture rabearivélienne se veut détachée de ce que l'on appelait alors et que l'on appelle encore littérature coloniale, littérature exotique, littérature de propagande, édifiant une jeune littérature malgache d'expression française ; les premières étant pour la plupart écrites par/pour des Étrangers, et qui si pour un certain nombre le désir de comprendre en profondeur le pays inspirant leur verve romanesque n'est pas à mettre en doute, il n'en reste pas moins que leur statut d'exotes reste tributaire d'une autre identité et conscience communes éloignées de celles des Autochtones, aboutissant à des textes difficilement convergents aux affects et à la réalité de ces derniers. Pour illustration, relevons l'écrivain Claude

¹ *L'Interférence*, p.11.

Simon, le seul prix Nobel qui soit né à Antananarivo, à Madagascar - 1913, en pleine période coloniale où son père est capitaine d'infanterie de marine -, et dont l'ensemble de l'œuvre est couronné en 1985. *L'Acacia*¹, un des récits à caractère autobiographique de l'auteur et dans lequel la *Grande Ile* est mentionnée de manière à raconter l'histoire familiale, en particulier paternelle, au gré de ses mutations. Si son œuvre est plus à catégoriser dans la littérature familiale et de guerre, et assimilée au Nouveau Roman dont il est l'un des représentants, la peinture qui ressort de Madagascar est celle d'une île lointaine, jusqu'à être imaginaire, une image de carte postale nourrissant les fantasmes personnels et communes de ceux qui justement n'ont pas pu ou su franchir la distance entre la représentation que l'on se fait de *l'autre* et *l'autre*.

L'Aube Rouge en tentant d'appréhender *la vie d'hier de ce peuple* évoque à partir des documents historiques familiaux ou publics l'existence de celles et de ceux qui ont présidé à la destinée du pays, par la présence de personnages célèbres, mais aussi par le déroulement des événements, focalisé entre autres par une vision interne de ces protagonistes, ce qui jusqu'alors, et bien après, fut plutôt réservé aux personnages investis du statut de Colon ou d'Etrangers.

L'Interférence, pré-cité, quant à lui se détache de manière sensible d'une narration transcrivant les divers méandres qui constituent le monde politique à son niveau le plus haut avec donc la participation de personnages historiques – seul le personnage de Rangala est le seul fictionnel notable – pour dériver sur l'histoire d'une famille représentative du peuple, notamment merina, de par une existence implantée dans l'environnement social alloué à l'ensemble d'une communauté aux prises d'une interaction civilisationnelle ; avec une datation précise et impliquée dans le parcours des personnages. La plus marquante est sans doute « *celle du 27 septembre 1896. Une date décisive dans l'histoire malgache* » significative « *de la fuite du temps (qui) ne se faisait pas remarquer et (dont) on n'en eut conscience que lorsqu'on apprit la proclamation officielle de l'abolition de l'esclavage à Madagascar.* »² Le récit souligne cet événement comme étant l'une des politiques de civilisation et de protectorat entreprise par des forces coloniales convaincues, ou se laissant convaincre, d'une mission civilisatrice. A ce sujet, relevons l'ouvrage de Charles-Robert Ageron, *France coloniale ou Parti colonial ?*. L'historien, dans un

¹ Claude Simon, *L'Acacia*, Editions de Minuit, Paris, 1989.

² *L'interférence*, p. 146.

paragraphe intitulé *La France coloniale au miroir des manuels scolaires* rapporte comment est présentée une colonisation positive de par l'apport de progrès de la civilisation du colonisateur : « Un noble pays comme la France ne pense pas qu'à l'argent. En Indochine, la France a mis fin aux ravages des bandits venus de Chine. Dans l'Afrique du Nord, elle a empêché les peuples qui sont soumis, de se battre les uns contre les autres. Dans l'Afrique occidentale, elle a fait cesser l'esclavage. Partout, elle enseigne aux populations le travail. Elle a créé des routes, des chemins de fer, des lignes téléphoniques. La France a créé des écoles dans ses colonies. Elle s'efforce et s'efforcera de plus en plus d'instruire ses sujets et de les civiliser. »¹

Au-delà de la polémique que peut susciter le discours, on observe ici une vision idéologique des événements somme toute assez abstraite pour ne pas avoir essayé de condenser différents points de vue, mais qui surtout porte les notions à un simple concept, occultant les tenants et aboutissants dans la vie concrète de ceux sur lesquels elle est appliquée. Prenons l'exemple de l'esclavage. Dans *l'Interférence* il est abordé par une narration qui l'accorde au quotidien concret des héros en y faisant un des tournants décisifs de la trame, tel que nous l'avions cité, en tant que facteur catalyseur de leur paupérisation. En outre, il sert aussi à dévoiler une ambiance générale de confusion sociale, et pour les anciens maîtres, et pour les affranchis, dans le sens où il n'est pas accompagné d'une campagne de mesures politiques précises :

« [...] Le pays était alors infesté de ces escrocs qui s'empressaient de s'expatrier dans des régions lointaines après leur réussite. [...] Andriantsitoha se savait nu comme un nouveau-né, avec sa femme et sa fille. Ils savaient tous que leur vie était à refaire [...]. Mais la plupart de ces esclaves étaient aussi, de leur côté, fort embarrassés, surtout ceux d'âge mûr, lesquels, sans compter leur attachement à leurs maîtres, avaient un autre souci : ils n'avaient rien, et considéraient leur libération comme... un acte de rejet. »²

Bien que découlant d'un point d'Histoire précis, ces fragments de vie restent assez nébuleux, et dans les ouvrages spécialisés, et dans bon nombre d'œuvres littéraires contemporaines à celles de Rabearivelo. Des épisodes qui, par ailleurs, tiennent beaucoup de la mémoire commune de l'auteur, lui-même étant issu de la haute bourgeoisie merina, et d'une tradition orale dont l'accès est alors le plus souvent hermétique aux écrivains européens. Une tradition orale qui est exprimée

¹ C-R Ageron, *France coloniale ou parti colonial ?*, Armand Colin, Paris, 1978, p.240.

² *L'Interférence*, p.145.

dans le roman par le truchement de diverses scènes de palabres jalonnant celui-ci et intrinsèque à une réalité coutumière des Autochtones. Parmi elles, on relèvera les conciliabules introduisant les portraits que les personnages dressent des Etrangers en se « *concert(ant) souvent à leur propos.* »¹ La description est donnée pour être apposée à la ligne de conduite entreprise par la reine Ranavalona et le Premier Ministre, telle que la question de la religion qui occupe une grande partie de la thématique. Rainilaiarivony que le narrateur évoque en tant que l'un des grands hommes de son temps mais qui « *au crépuscule de son règne [...] subissait l'influence de tout un entourage infesté de fanatiques et de mauvais conseillers.* »²

Ces éléments soulignent l'aspect alors innovant d'une jeune littérature mettant l'écrivain face à son *Histoire*, qui par ses recherches et son génie créateur entend livrer sa vision du monde et celle de ceux dont il se fait d'une certaine façon le porte-parole, pour des ouvrages qui jusqu'à nos jours sont de référence. En effet, en s'interrogeant sur les circonstances qui ont amené à la chute de la royauté merina, et parallèlement à l'invasion européenne, celui-ci porte un regard critique sur une époque charnière de la destinée de tout un peuple, essayant de comprendre à partir d'analyses approfondies, allant au-delà de ce qui est préétabli. Des ouvrages qui se détachent d'une littérature négro-africaine à laquelle on a souvent tenté de rattacher la littérature malgache, du fait sans doute d'une manifestation internationale dans les mêmes conjonctures temporelles. Or, elle s'en détache justement par son essence et la volonté de ses écrivains alors éloignés du Mouvement de la Négritude et ne s'y reconnaissant pas, particulièrement pour ce qui est de Rabearivelo, mort avant la naissance de ce concept. Relevons à ce propos Jean-Louis Joubert, qui en préface de *L'Interférence*, spécifie cette position de l'auteur :

« [...] *L'Interférence* n'a donc rien du roman militant anticolonial qui fleurira en Afrique dans les années 50. C'est un pavé dans la mare, qui veut éclabousser toutes les parties prenantes et responsables de la situation malgache en 1930. Les étrangers conquérants bien sûr, mais aussi les classes dominantes malgaches, qui n'ont pas su organiser la résistance. Il n'est pas évident que le roman de Rabearivelo ait aujourd'hui perdu toute force de provocation... »³

¹Ibidem, p.98.

²Ibidem, p.99-100.

³ *L'Interférence*, p.9.

1-3-2- Une réalité méconnue

Sous cette acception notre analyse est orientée sur des textes produits à l'instigation d'un écrivain, Raharimanana, lequel, à travers *Rêves sous le linceul*, pose la problématique du proche et du lointain.

Le recueil implante d'emblée deux espaces quasi synchrones invoqués dans des configurations géopolitiques et sociales différentes.

Une synchronie révélée par la ponctuation des heures de la journée dans le texte. La journée du **29 avril 1994** qui commence pour le personnage principal à 6h ; lequel s'enfonce et « *sombre en douceur* » dans son canapé, allumant son téléviseur dont l'écran transmet les informations sur la guerre civile en Rwanda. le pays est cité en liminaire des 14 textes : *Rwanda et dépendances*, fil conducteur des divers sujets propres à chaque récit. La date, placée en début de la première nouvelle, joue un rôle d'ancrage dans la réalité puisqu'elle invoque un monde où les massacres ont pris une ampleur étendue de par le nombre de civils exterminés dans le pays. **29 avril 1994** renvoyant à des événements réels, une interpellation de l'auteur pour que « *l'écriture nous donne la capacité et la liberté de rêver l'humanité* »¹ qui passe par « *le refus de l'oppression, de l'injustice, de la misère, du mensonge.* »² Une écriture de laquelle on ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec le rapport de l'*Human rights watch* diffusé par l'organisation de la défense des droits de l'Homme, dont le texte suivant relate les circonstances d'un génocide que Raharimanana nous offre sous le destin individuel de ses personnages, sorte d'histoire documentaire du fait d'une référence précise à ce dernier, retraçant ses grande lignes et éclairant un *Rêves sous le linceul* résolument attaché à rendre compte d'une vérité explicitée et justifiée par la référence sus-citée. On observe alors les points de liaisons entre les deux textes.

« La mort du Président Juvénal Habyarimana suite à l'écrasement de son avion dans des circonstances obscures, le 6 avril 1994, a servi de prétexte aux extrémistes Hutu pour déclencher un génocide contre les tutsi pour former un gouvernement plus démocratique. Six semaines plus tard, les

¹ In *Madagascar Tribune*, Antananarivo, 09/05/05 – Entretien avec Hanitra R.

² Ibidem.

massacres continuent. Au moins 200 000 morts et peut-être 500 000 civils sans armes et sans résistance ont été massacrés et la communauté internationale brille par son inaction.[...]

Nettoyage – Nettoyer ceux qui sont restés :

Fin avril, les leaders des milices en appelèrent aux membres de leurs groupes pour qu'ils en finissent avec le « nettoyage » de Tutsi et des membres de l'opposition Hutu qui avaient échappé à la mort jusqu'à ce jour. [...] Le **29 avril**, des militaires et des milices ont tué plus de 300 à 500 otages qui avaient été gardés depuis le 15 avril dans un Stade à Cyangugu dans le sud-ouest de Rwanda.

Réaction de la communauté internationale :

Peu après sept semaines de massacres et de centaines de milliers de vies perdues, la communauté internationale n'a toujours pas réagi efficacement au génocide et autres violations de la loi humanitaire au Rwanda. [...] Le Conseil de Sécurité des Nations a discuté pendant huit heures le **29 avril** avant d'adopter finalement une « déclaration », tôt le 30 avril, « qui utilisait toute la terminologie de la convention relative au génocide mais qui rejetait paradoxalement l'usage du terme lui-même. »

Les gouvernements hésitent à parler de génocide parce que le faire les obligerait à agir sous les termes de la Convention Internationale pour la prévention et la suppression du génocide. La convention requiert ses signataires de « prévenir et punir » ce crime affreux contre l'humanité. Jusqu'à présent peu de pays - dont aucun ne fait partie des grandes puissances du Conseil de Sécurité – ont la volonté d'honorer les termes de cet accord international. »¹

Le 29 avril 1994, cité dans ce rapport, revête une importance qui dans le récit reste implicite en étant évoqué comme un jour quelconque parmi tant d'autres, bien que réceptacle temporel d'une guerre civile. Un effet intentionnel servant dès lors à la description de l'environnement dans lequel est établi le personnage téléspectateur, dont le canapé est emblématique de la *Terre opulente*, elle-même sans doute représentative d'une Communauté Internationale qui « *brille par son inaction* ». Bref, une date, puisqu'elle est celle où « *l'exode massif des réfugiés avait fait largement publicité* », invitant à éclairer le texte de l'écrivain, lequel est raconté à travers la voix narrative de celui qui s'installe devant son écran pour s'enquérir des informations dispensées par les médias.

Cette bipolarité de l'espace, posée comme thématique nécessaire à la mise en place de la trame, conduit à une divergence impliquant une caractérisation de l'*ici* par le truchement du narrateur-personnage, téléspectateur d'un *Ailleurs* dévoilé par la télévision. Un protagoniste principal dont le portrait laisse percevoir une écriture tendant à la dénonciation quoique informulée de la méconnaissance de l'*autre*,

¹ Rapport de Human Rights Watch – génocide au Rwanda. AVRIL- MAI 1994. <http://www.aidh.org/rwand/ong-hrw.htm>

débouchant à un point de vue superficiel de ce qui n'est pas *moi*. En ce sens, la configuration de la fiction est symbolique de ce que l'on peut définir à l'inversion d'une rencontre avec l'*autre* et de ce qui lui est affilié, en tout cas dans sa perception traditionnelle : investissement d'un nouvel espace supposant au moins un changement et/ou une adaptation culturelle, consciente ou non, volontaire ou forcée, psychologique et/ou physique. C'est dans cette perspective que l'histoire, en mentionnant le contexte d'un face-à-face entre les deux univers déterminés dans une relation antithétique, richesse/misère, guerre/paix, toutefois rendus proches pour la raison prédite, donne lieu à un effacement virtuel du dernier, effectué par une simple manipulation de télécommande : un recours facilitant le retour immédiat vers l'environnement familier, dénonçant, dans une certaine mesure, l'absence d'imprégnation du monde de l'*autre*, et parallèlement le mépris de celui-ci. D'où une fictionnalisation par l'individu de la réalité qui lui est offerte, tel que le confirme ce propos relatif à la présentation d'une scène de massacre d'une femme par le téléviseur : « *et j'efface la femme et je la balaye, et je la sombre. Elle disparaît. En direct.* »¹

Les actes et les propos sont significatifs d'une distance, visent à considérer le déroulement des images dans un état d'esprit où la réalité est détournée de ce qu'elle est censée délivrer, s'échappent de la fonction initiale dévouée par les médias, c'est-à-dire en tant qu'information. Sa réception est pour le personnage prétexte à nourrir, tel que nous l'observons ci-dessous, des désirs fantasmatiques, et elle est alors perçue dans le cadre d'une distraction, d'une mode d'évasion du quotidien de ce dernier ; un film interactif instaurant, de fait, non seulement une barrière entre *moi* et l'*autre*, mais aussi entre *moi* en tant que personne et *mon environnement familier*.

Or, l'absence d'un minimum de déclic dans la (re)découverte empêche, ici, l'individu de *se rendre compte* justement de la présence d'un autre champ isotopique. Par ailleurs, cette concomitance entre deux topos donnés divergents est à l'amont d'un troisième que l'auteur dessine dans le cadre d'une confusion entre le réel et l'hallucination, un entre-deux traduit dans une succession d'images, presque simultanées, pour la définition d'un état des choses où l'esprit n'arrive plus à distinguer son monde du celui de l'*autre*. Les deux extraits suivants dénotent cela, le

¹ *Rêve sous le linceul*, p.16.

premier en livrant une sexualité exacerbée par la conviction d'un pouvoir démiurgique - de par la possibilité d'effacer et de faire apparaître l'univers de l'autre - , le second marquant le mal-être caractérisant la fuite du monde réel, du monde tel qu'il est soumis au personnage.

« Un enfant dans l'herbe, sur la moquette, on se sent bien ici. Une femme nue-négresse tailladée sur mille injures, sur milles insultes...A violer.¹[...] La femme nue pleure et je soulève le feu dans son sexe. Elle tire les barbelés et s'en masturbe. Elle se déchire. [...].

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. »²

La coïncidence entre l'acte sexuel et la douleur apposée au massacre ainsi dévoilé, a, au niveau de la narration, pour rôle une provocation, en outre, propre chez Raharimanana, procédé d'interpellation sur ce qui est raconté dans son œuvre. Un questionnement sur le monde contemporain par le biais de la détermination de ses frontières : la perte des repères, la dérive des sociétés, des pouvoirs.

« La femme nue réapparaît et ramasse son enfant criblé de tous mes éclats. Je rampe vers le canapé, m'y verse et m'y cale sans fonds. Sous la housse la tête n'en finit pas de creuser toutes les tombes du monde. La femme nue ramasse son enfant et empoigne les lourdes chaînes qui ceignent son cou. Elle les étend et me les abat sur le ventre. Fille de bâtard et progéniture d'esclave ! Négresse tailladée sur mille injures, sur mille insultes ! Je tire sur les chaînes et trébuche la femme, trébuche l'enfant. Ils s'effondrent sur la moquette souillée de cartouches ratatinées, de bouts de cigarettes tout fumants encore. Je ris. »³

Ce passage montre en même temps la volonté d'un renfermement sur soi que dénote le besoin de se réfugier dans le canapé, ainsi que l'intrusion qui finalement se concrétise malgré cette volonté d'hermétisme envers celui venu altérer le familier, la quiétude de *la terre opulente*. La détermination du canapé *sans fond*, associée au champ sémantico-lexical de l'emprisonnement et de la mort l'en témoigne. L'aspect psychédélique qui se dégage de la perception du personnage sur la promiscuité des deux topos déclenche une projection des caractéristiques du *monde tiers* sur

¹ Ibidem.

² Ibidem, p.20.

³ Ibidem, p.83.

l'appartement du téléspectateur. La résultante étant, par conséquent, un sentiment anxigène exprimé par le terme *ramper* opposé à celui de marcher ou d'être debout, et lequel sous-tend une idée de peur, voire de culpabilité auquel se mêle celui de la dérision, du moins en apparence, évoqué par l'expression « *je ris* ». Ambiguïté des personnages, ambivalence de l'espace.

Un entre-deux qui se présente dans bon nombre des textes du recueil et est déterminé dans la particularité liée à chacun de ceux-ci. Entre autres, *un fleuve sur les mille collines*, *Epilogue* du livre, dont l'histoire est celle de ceux qui tentent l'exil clandestin, investis d'une image de l'*ailleurs* synonyme d'espérance pour un destin résumé à une survie. Le récit sous forme de conte trace un itinéraire, les personnages étant disposés entre un lieu de départ et d'arrivée. L'essence de ce cheminement est la mythification d'un potentiel lieu d'accueil habillé par des « *espoirs de rencontres, [...] des envies de découvertes...* »¹ qui au final laisseront *les dériveurs* dans le doute, écornant leurs aspirations.

Bref, la constante reste une exposition d'une vision du monde par le biais de protagonistes ayant une culture, une identité telles que leur impact quant à l'appréhension de ce qui n'est pas *moi*, façonne un point de vue éloigné de celle que l'histoire suggère comme objective. Une vision délibérément jugée faussée par une écriture qui accentue une grande part du texte sur le portrait d'individus vacillant entre le réel et l'illusion, dans la communion du fantasme et du quotidien. Ainsi de la description du téléspectateur, duquel découle une partie importante des focalisations internes, le texte invoque une prise de stupéfiants en corrélation étroite avec son état second. Une révélation dont la position en fin de récit fait office de chute et semble indiquer les raisons de cette vision, avec en soubassement les affres et les égarements associés à la terre « *opulente* », et, d'une manière générale, à la fuite du quotidien.

« Elle (la femme, le monde tiers) se tient immobile et je ne répons. Elle file soudain et claque ma porte sur ma sale gueule de drogué...

Je répands la poudre blanche sur la moquette et hume l'odeur exquise qui vient tout envelopper...

L'on est bien ici... »²

¹ Ibidem, p.129.

² Ibidem, p.87.

Une nouvelle est en outre consacrée à cette mise en exergue des substances psychotropes sous le titre de *Dzamala* qui « fume toutes les ordures de la terre ». *Dzamala* est raconté par la voix d'un narrateur homodiégétique et sa personnification est un processus de dévoilement de son caractère *actif*, celui d'offrir l'illusion de « te débarrasser de ta merde »¹, spécifiant dans cette perspective un monde tombé dans la décrépitude : « j'atterris sur des corps d'ivrognes, de miséreux et d'épouvantables. »²

En somme, la méconnaissance de la réalité provient de la création d'un univers propre à partir de celui que l'on perçoit, le recontextualisant. Un monde construit de telle façon qu'il supprime celui donné en tant que source par le récit. En outre, les textes, que l'on peut qualifier de contes de par leurs éléments constitutifs, prêtent à une interprétation en tant que symboliques de cette désorganisation des références chez les protagonistes, et qui dans une autre dimension pose le rapport de la fiction et de la réalité dans une œuvre littéraire, introduisant dans quelles perspectives une focalisation se rapproche ou se libère le plus du réel ; dans quelle mesure la subjectivité est assimilée à la fiction, de la part de l'auteur qui, quelque part, en racontant une histoire, raconte sa propre histoire, se raconte une histoire, raconte sa réalité.

1-3-3- Une réalité oubliée, inconnue

« En esquisant ces premières pages.

Pour récit,

Pour mémoire... »³

C'est ainsi que le narrateur de *Nour 1947* augure son récit étalé sur une durée de sept nuits, à travers lesquelles, sur l'île d'Ambahy, s'engage une fouille dans les mythes et la mémoire malgaches. Recherche de la vérité dans un passé où la réalité

¹ Ibidem, p.93.

² Ibidem, p.98.

³ *Nour1947*, p.7.

est donnée floue, occultée par le doute ou la mystification de ceux à qui elle appartient, de ceux qui se la sont appropriée.

« Saisir les ombres afin d'y dépouiller les mots lourds de silence et d'oubli. Y découvrir des mots tus et ensommeillés.

Dire.

Nommer.

Etre... »¹

Le doute est établi du fait de la conscience d'une tradition orale définie comme support éphémère et fragile d'une Histoire facilement modulable selon la volonté consciente ou non de ceux qui la reçoivent et la transmettent à leur tour. Une conjoncture où la perception de l'Histoire, telle qu'elle est offerte dans le roman, accolée à la destinée du personnage principal est vécue dans un sentiment d'incertitude et de désillusion, propre à l'exil intérieur dont l'une des causes primaires serait dès lors l'incapacité à la maîtrise d'une situation où l'individu face à une mémoire collective fêlée se sent investir d'une mission de réparation dans un présent lui-même déterminé impossible sans un enracinement dans le passé, synonyme d'une identification de soi qui se construit dans l'identification de siens. Tâche personnelle dont les limites résident dans la disparition du héros qui se donne la responsabilité de dire la mémoire commune.

« Je dis :

Sur la mer qui s'ouvre à mes rêves. Sur l'horizon qui se drape de mes songes. J'aurai de linceul la buée qui s'évapore des flots. J'aurai de tombeau les abymes de la mémoire. L'ombre aurait cherché à m'envelopper mais j'aurais déjà filé mon âme dans le brouillard fin qui se donne au soleil. A tout temps je réapparaîtrai. A toute heure j'émergerai. Je voilerai celui qui chemine vers l'horizon, je me poserai pan d'incertitude pour celle qui engendre la lumière. Car mon histoire est de celles qui se découvrent et non de celles qui se racontent ; elle se livre au bout de l'oubli ; déséquilibre, disloque quand on a tout conçu. »²

La mer, invoquée antérieurement comme l'une des récurrences de l'isotopie de l'eau, est effectivement symbolique de l'idée d'absorption, d'anéantissement des hommes et des choses. Dans ce cas-ci, elle est représentative d'une tentative

¹ Ibidem, p.192.

² Ibidem, p.235.

d'extirpation du vide, occasionné par le sentiment de déperdition, provoqué par l'oubli. L'exil ainsi ramené à une relation entre l'homme, entité individuelle, et l'Histoire, produit commun, donne à voir un parcours de vie essentiellement tournée en arrière, où l'implantation spatiotemporelle du sujet à une époque décisive de la destinée collective, voire internationale - puisqu'elle relate la lutte de l'indépendance en 1947 pour Madagascar, avec en arrière-plan la Deuxième Guerre Mondiale dans laquelle a également participé le narrateur-héros - fait surgir la violence dans sa dimension à la fois physique et psychologique. Massacre et douleur du corps liés au bouleversement des repères. C'est dans cette optique que le tirailleur rebelle de *Nour 1947* se renferme dans l'introspection de son expérience personnelle, tentant d'en expliciter l'absurdité dans celle de l'histoire tronquée de son peuple. Une quête que l'on peut assimiler à celle de son créateur dont l'essence de l'écriture est définie dans le souci de dénoncer les subterfuges qui masquent sa représentation d'une réalité se voulant sans concession, dans la peinture d'une société de déshérités, de monstres, de fous, affectionnant des scènes où la brutalité et l'horreur – notamment dans ses deux recueils de nouvelles – justifient sans doute d'un pessimisme né d'une sensibilité froissée par son propre exil. Celui sans lequel il n'a pu exercer son travail d'écrivain, faute de reconnaissance du pays natal, traduisant en un certain sens une écriture concrétisée dans la langue d'accueil. Une écriture au service de la description de la réalité dans ce qu'elle offre d'obscur, de souffrance, d'épreuves. Une vision qui rejoint un des propos de l'auteur lorsque celui-ci, interrogé par un journaliste quant aux conseils à donner aux écrivains en herbe, répond : « *qu'ils ne restent pas sur des thèmes convenus comme l'amitié, l'amour, la joie, la peine... Mais qu'ils regardent autour d'eux, qu'ils racontent la poussière qui traînent après un Taxibe, qu'ils racontent les sueurs qui tombent des échinés du tireur de pousse-pousse...* »¹

Où « *avoir la lucidité et le courage de tout voir et de tout dire* » consiste finalement à entrevoir un pays, une terre, un peuple, irrémédiablement enfoncé dans la pénibilité de son existence, choix délibéré d'occulter le reste jugé convenu...

La mystification quant à elle provient essentiellement de la volonté commune de se créer ou de réinventer une Histoire décimée par le temps et que le récit dévoile dans la non prise en charge par ceux qui l'ont faite. Ainsi, le passage qui suit,

¹ Entretien avec J-L. Raharimanana, par Suzy R, Madagascar Tribune du 25/05/05.

monologue du héros, est un questionnement récurrent du présent, de l'identité individuelle par le truchement du passé d'une réalité oubliée incidemment ou consciemment et dont la résultante est une impossibilité à comprendre le monde, le quotidien, *Moi*.

« Pouvons-nous dire que nous étions toujours attachés à cette terre ? Ne venions-nous pas d'un ailleurs perdu à regret et que nous avons préféré éliminer de nos souvenirs ? Maintenant, nous sommes sur ces rivages. Au milieu de nulle part. [...] La terre entière, nous l'avons réduite à cette île si grande ; l'Univers, l'avons peuplé de nos seuls dieux. Et nous disons dorénavant maîtres de toute la Terre, souverains universels. [...]

L'histoire est ironique. Nous ne savions plus pourquoi nous avons quitté les autres mondes, affronté vents et tempêtes pour nous confiner à ces contrées perdues. Étions-nous gens vaincus ? Étions-nous hommes maudits ? Découvreurs ou pionniers de l'Utopie ? Notre seule certitude est que nous avons effacé toute trace de nos origines dès l'instant où nous avons inscrit nos pas sur cette île. Nous avons rebâti notre histoire en découvrant ces terres, au fur et à mesure que nous étendions notre puissance sur elles. Mais ladite histoire s'est brusquement rebellée. Les vaisseaux des autres mondes sont apparus à l'horizon, ont accosté sur ces terres désormais nôtres et mis à mal notre théorie de l'univers. »¹

Facteur nécessaire d'un écart entre le passé et le présent, l'Histoire est effacée, absente, et ne permet pas ce recul qui suscite un regard critique, une vision agrandie que l'on a de l'environnement. Un nombrilisme et un narcissisme – qui peut aussi dénoter l'adoption positive d'une nouvelle terre mais que le narrateur oriente comme un « *confine(ment)* » à des « *contrées perdues* » - voilant la présence de l'autre, le mépris qui dès lors ont vite entrepris d'infléchir cette Histoire choisie. L'histoire des origines révélée inexistante dans le texte, y est déterminée en tant que l'une des causes profondes des violences qui jalonnent la destinée de l'Île et de ses habitants ; mise en exergue comme le témoignage de la confrontation avec les autres, ou de la cohabitation, sa suppression équivaut en conséquence à la suppression de l'expérience de tout ce qui n'est pas *Moi* et entraîne une méprise du monde, une incapacité à se définir. Un aveuglement dont la concrétisation se fait par le biais du cheminement du protagoniste principal. Celui-ci enrôlé en tant que tirailleur dans la Grande Guerre du côté des « *mauvais Français* »², « *cette guerre*

¹ *Nour1947*, p. 43-44.

² *Ibidem*, p.145.

qui n'est pas la (s)ienne »¹ et qui le met face à une situation nouvelle : la considération de l'autre à travers l'humanité. La scène qui suit, illustrant le départ d'un train vers un camp de concentration, pose cette problématique de l'appartenance à une communauté, à un peuple, à une race, et corollairement celle de l'hermétisme découlant d'une autarcie ou d'un ostracisme déterminés par l'oubli ou l'effacement de l'histoire des origines, témoin des dernières rencontres avec l'autre.

« Cette guerre n'était pas la mienne. Cette guerre m'avait arraché à ma terre, à ma famille ! Qu'avais-je à mourir pour sauver un empire qui perpétuerait sa tyrannie sur mes compatriotes ? [...]

Je regardais les trains qui partaient, ces gens qui savaient qu'ils allaient mourir pour sauver un empire qui perpétueraient sa tyrannie. Je regardais et ne trouvais pas les mots pour leur dire : « *Non ce n'est pas ma guerre ! Je ne peux rien faire pour vous ! Rien !* »

Avais-je raison ? J'en suis moins sûr maintenant... Avais-je le droit de dire que mes bras ne pouvaient secourir que d'autres hommes qui semblaient me correspondre, car compatriotes, car habitant les mêmes terres ? Ne ressemblais-je pas à ces gens qui ne voulaient vivre qu'entre eux et qui écartaient les autres ? Certains seraient moins importants, ne mériteraient pas d'être vivants, d'être humains...

Je me disais cela et pensais que l'homme ne pourrait plus se définir par rapport à sa propre terre ! Je tremblais à l'idée de ne plus vouloir défendre une patrie. L'homme me semblait plus important !

Mais je laissais partir les trains. Les regards s'échappaient des failles des wagons et semblaient me poursuivre. »²

Le propos pose la problématique sur la question de la conscience, c'est-à-dire la manière dont se concrétise la capacité de porter un jugement de valeurs sur le monde qui entoure l'individu. Un jugement qui ne peut se faire sans la connaissance de soi par rapport aux autres, et des autres par rapport à soi ; en somme, une perception de l'homme par le biais d'une humanité que l'on ne peut elle-même percevoir que par l'Histoire, surtout l'Histoire des origines, celle empreinte de la rencontre ou de la scission du *moi* et de *l'autre*.

Est alors entreprise une démarche de retour au pays : la collecte et la préservation de documents faites par le narrateur-héros, traces de vie des missionnaires à Madagascar et desquelles on perçoit de fait la différence entre

¹ Ibidem, p.146.

² Ibidem, p.147.

Autochtones et Etrangers, chocs de cultures qui parsèment la destinée des premiers comme des seconds, rapportent des confrontations de vues, d'actions et de perspectives. Conjonctures historiques où le héros, une fois de plus se trouve être l'un des points de jonction entre les siens et les autres. Une scène, implantée dans la lutte anticoloniale, sur la destruction d'une église, symbole de la civilisation étrangère et de la volonté de neutraliser celle primaire, pose d'un côté la part d'hermétisme qui en émane, d'un autre côté éveille chez le narrateur l'interrogation sur la place de l'Histoire lorsqu'elle se construit au quotidien, lorsque ses protagonistes sont à la fois l'expression de son édification de par leur rôle et leur implication, mais également de son absolution de par le rapport conflictuel avec l'autre.

« Je ne cesse de me remettre en mémoire l'image de ce missionnaire qui dans l'église en feu a péri sous les sagaies des rebelles. Quelle est donc cette force qui l'anime encore au moment de sa mort ? Quelle est cette sérénité, N'a-t-il pas conscience qu'il détruit notre être même en récusant nos traditions, en diabolisant nos cultures ? Il prétend nous apporter plus de bonheur, plus de joie, plus de paix mais ne nous oblige-t-il pas aussi à nous courber, à nous asservir, à nous plier à sa façon de penser, de croire, de vivre, en étouffant nos identités ? Rien ne pouvait le convaincre que nous pouvions vivre hors de la parole de Christ. Rien... D'aucuns appelleraient cela l'intolérance, lui le nomme mission. Mission... C'était également le premier mot écrit sur tous ces livres. Des livres manuscrits remontants jusqu'à deux siècles. Des livres relatant la vie de ces hommes. Je les contemplais, presque tremblant, les feuilletais. [...] ... de colère, mes compagnons me les arrachèrent des mains et les jetèrent au feu, au milieu des Bibles et des missels, des coupes et des crucifix. Je n'ai pu en sauver que des fragments, des bouts d'histoire, des morceaux de vie. Après tout, ces pages expriment également un pan de notre histoire... Mais que de ruses et de mensonges pour les cacher à ceux mêmes qui me ressemblaient ou à qui je devais ressembler ! Mes compatriotes... [...] »¹

L'extrait souligne deux mondes mitoyens et antinomiques où les rebelles tentent de préserver une culture, une identité que le christianisme, et d'une manière générale, la colonisation, occulte peu à peu, campant une façon de vivre et de penser honnie par ceux à qui elle est proposée, imposée. De fait, le héros distingue deux focalisations qui dans le texte trouvent leur définition de la fonction des missionnaires : une aliénation, une « *intolérance* » telle qu'elle est perçue par les premiers. Une espérance, une « *mission* » pour les seconds. D'où en deuxième partie du texte la volonté des rebelles à anéantir toute représentation de cette

¹ Ibidem, p.72.

civilisation cultivée ; mais néanmoins incluse dans la destinée commune de Madagascar, le personnage y entrevoit ici la menace d'un effacement de l'Histoire et entreprend dès lors la sauvegarde de ces manuscrits, signant à la fois un acte de tentative de préservation et de perpétuation de la mémoire commune, et une sorte de désidentification de ceux auxquels il est rattaché.

La réalité oubliée, inconnue est ainsi significative d'un bouleversement d'un quotidien accroché à un passé défini dans une mémoire tronçonnée par le temps, ébréchant par là l'identification personnelle. Cela conduit, au niveau de l'histoire, à un questionnement des relations du héros avec *l'autre*, et dont la cristallisation est la scène du départ du train vers un camp de concentration, débouchant sur celle de la conception de la patrie, plus généralement de l'appartenance à une communauté laquelle est vue comme un écueil à la vision d'un univers autrement plus étendu et dont la retombée est non seulement une méconnaissance de l'environnement ainsi défini, mais surtout une absence de distance permettant à soi de mieux se cerner de par un esprit de comparaison. Partant de ce constat qui est l'exil intérieur du personnage principal, s'engage - à la suite de la fuite de la Grande Ile, en raison de la guerre – une rétrospection sur l'île d'Ambahy. Notons en outre que l'île d'Ambahy, en marge de *la Grande Ile*, est à ce titre sans doute employée comme la métaphore marquant cette distance, ce recul essentiel à une rétrospection de l'Histoire.

2-Thématique

Fil conducteur de l'écriture, le ou les thèmes du récit permettent d'entrevoir la sensibilité à la réalité de l'écrivain : une manière de vivre dans le temps présent en offrant au lecteur les principes, les questions qu'il en extirpe, révélant dès lors sa réception du réel. Ci-après, six axes principaux seront traités quant à la perception du monde de l'auteur : la crise de la culture, la paupérisation, la question de l'altérité, de l'insularité et de la mémoire, et enfin le thème de Dieu, des Ancêtres et de la religion.

2-1- La crise de la culture

La crise de la culture est inhérente à l'exil. En effet, issue elle-même d'une mutation par l'irruption d'une autre civilisation dans une autre préétablie, on est face à une littérature dès lors chargée d'une symbolique du changement, de la déviation et d'un renouveau certain. La crise culturelle définie comme la rupture d'un système au sein d'un ensemble de structures sociales, politiques et religieuses, et partant de là, rupture également des comportements collectifs, trouve dans les romans français des écrivains malgaches son topos. Un topos qui invite justement à une réflexion sur l'ordre social et sa remise en question, ainsi que son impact sur l'individualité.

L'individu, tributaire de la culture se construit une identité sociale, et de là, est reconnu et se reconnaît comme exclu ou inséré dans un patrimoine déterminé. Dans ce sens, la culture qui regroupe des productions sociétales : coutumes, langue, idées, richesses matérielle, etc., indique une prédisposition, chez tel ou tel individu à évoluer dans tel ou tel chemin précis dans la communauté, et introduit, si elle n'en est pas l'aboutissement, une hiérarchisation de la société. La crise culturelle apparaît lorsque cette hiérarchisation est remise en cause, que s'est opérée une instabilité dont la provocation se trouve dans un rapport de forces entre ceux qui entendent résister à l'invasion d'une nouvelle civilisation et ceux qui montrent la résolution d'une instauration d'un nouvel ordre sociopolitique. L'appropriation du pouvoir culturel, gage d'imposition d'une perception du monde et des principes et valeurs véhiculés, mettant ainsi en place la notion de culture dominante et de culture dominée.

Une subordination culturelle qui rejoint l'exil, sujet de notre étude, par le mal-être des personnages, la difficulté face à une réalité à laquelle il convient de s'intégrer sous peine de marginalisation et donc d'état de paria. La subalternisation sociale revête diverses perspectives.

Elle peut être interne et concerne alors, au sein d'une même société, deux ou plusieurs types de classes sociales, et donc de classes culturelles. En illustration, nous avons *Lalana* où l'auteur oppose d'un côté les étudiants issus d'un passé et d'une histoire collective d'esclaves, et auxquels sont interdits certaines portes relatives à l'ascension dans la communauté : « *les oubliés de Dieu, du destin, de la ville et de la société.* »¹ Et d'un autre côté, ceux qui jouissent effectivement des avantages : les descendants des nobles, les bourgeois et les nantis.

¹ *Lalana*, p.7.

Elle peut également provenir d'une confrontation de deux cultures différentes de par leur nationalité. La colonisation et tout ce qu'elle implique se présente dans cette optique comme le contexte privilégié chez les écrivains à la minimisation, voire au mépris de la culture maternelle. Toujours dans *Lalàna*, le narrateur dénigre « *la petite bourgeoisie* » qui « *bovaryse comme (elle) peut* », « *apprenant à grand frais la langue internationale, française bien sûr, pour ne pas oublier la mémoire coloniale, pour s'en sortir* »¹, dans la promesse d'un avenir meilleur.

Chez Rabearivelo, la colonisation comme crise de la culture naît, dans *l'Interférence* et *Aube rouge*, dans les prémises de la chute monarchique, qui est ainsi le terreau de créations, de tentatives de résistance par des affrontements violents, des personnages détenteurs de la culture et de l'espace, lieu de matérialisation et de manifestation de la culture.

La guerre constitue par ailleurs une situation propice à la crise culturelle, en l'occurrence la Guerre Mondiale chez Raharimanana. *Nour 1947* raconte l'histoire du héros homodégétique envoyé en Europe pour renforcer les troupes françaises, au côté de l'armée hitlérienne, avant de basculer dans la résistance. Outre l'examen de conscience qui se produit chez le héros, la guerre est mise en exergue comme le paroxysme de la crise culturelle, sinon de la culture de la violence, par les dégâts matérielles et psychiques qu'elle engendre ; des maux qui accompagnent également le héros dans la guerre de 1947, celle de la rébellion lors du retour au pays natal.

Elle peut enfin découler d'un exil géographique qui voit naturellement la relégation de la culture maternelle à une place auxiliaire, au profit de celle du pays d'accueil qui inculque de nouvelles règles de vie, l'acquisition de raisonnement et de comportements nouveaux. *Elle au printemps* relate cette occurrence lorsque le personnage de Sahondra entreprend son voyage pour la France et se trouve face à un monde inédit qui lui demande des efforts d'adaptation dans la vie au quotidien, cela allant des habitudes alimentaires, aux moyens de transport ou encore aux coutumes vestimentaires ; un monde où « *tout est étrange* » pour l'héroïne, et où « *décidément la France était vraiment une autre planète [...], un univers très loin du sien.* »²

Aussi, la crise culturelle est avant tout une aventure personnelle, en tout cas dans la littérature malgache d'expression française ; elle est abordée de manière

¹ Ibidem, p.48.

² *Elle au printemps*, p.46.

subjective, à partir de la focalisation spécifique des événements par les héros. Car, si d'une part la marginalisation sociale et le contexte de l'exil géographique introduisent, d'emblée, la question d'un sujet particulier : *Qui* est marginalisé ? *Qui* s'est exilé ? D'autre part les phénomènes globaux, telles la guerre ou la colonisation, sont saisis selon les ressentis d'un personnage déterminé et qui dès lors, au sein du roman, peut être assimilé à une histoire individuelle excentrée.

La crise de la culture constitue-t-elle alors la résultante irréversible du contact entre deux civilisations ? C'est-à-dire une interculturalité qui ne peut être pensée sans la notion de déstructuration ou de destruction. Il n'en est pas nécessairement ainsi si l'on considère que les protagonistes dans leur parcours romanesque entrent effectivement en contact avec la culture de l'autre comme un apport positif, une mode d'évasion dont le dictat est plus ou moins imposée par la société originelle.

Dans *Le bain des reliques*, la genèse du roman campe le personnage principal Ranja - lequel se retrouve spectateur de sa propre vie et de la déliquescence d'Antananarivo, son environnement journalier - dans un état d'apathie ébranlé par un fait extérieur. Fait qui se traduit par un reportage sur le bain des reliques dans la région du Menabe, dans le nord-ouest malgache et duquel Ranja se voit proposé d'en être le réalisateur. Ce qui donne enfin à « sa vie [...] un sens » : « il savait pourquoi il était rentré au pays »¹. « L'Ouest devint pour lui l'ouverture, le lointain, l'endroit inaccessible »² ; « il se sentit pirate, poète aussi. Il était mots, musique, rêves. Il était nostalgie et enthousiasme. »³

De même, *L'interférence* témoigne de la crise culturelle comme étant susceptible à l'émancipation de Baholy, un des protagonistes principaux. En effet si la chute de la monarchie est pour celle-ci synonyme de chute de l'échelle sociale, elle prend néanmoins conscience des privilèges qu'elle n'aurait sans doute pas acquis en dehors du cadre colonial. Le narrateur souligne notamment le contexte amoureux dans lequel se retrouve la jeune fille, « la possession de deux hommes aussi biens « situés » que les siens (qui) lui faisaient ressentir la fierté. La puissance de sa famille n'eût-elle pas été abolie, elle le savait, elle n'aurait pas mieux vécu. »⁴.

Toutefois, ces « apports culturels », somme toute superficiels, ne peuvent pallier une crise touchant le tréfonds de la psychologie des personnages du fait de la

¹ *Le bain des reliques* in *Océan Indien*, p.337.

² *Ibidem*, p.347.

³ *Ibidem*, p.359.

⁴ *L'Interférence*, p.167.

perte des référents, et provoquant, par conséquent, une fêlure identitaire. Les auteurs confirmant cette déstabilisation des protagonistes par la mort qui leur est réservée à la fin du récit.

2-2- La paupérisation

L'expression de la paupérisation est invoquée à travers une vision du monde orientée sur un univers fictionnel, quoiqu'inspiré de la réalité, où la douleur et la violence prédominent dans la description des êtres et des choses. Une écriture tendant donc à offrir des images de la dégénérescence, souvent sur un mode incantatoire, des personnages, de la société et de l'espace.

2-2-1- Paupérisation de l'espace

La paupérisation de l'espace se résume dans ce que le narrateur/auteur offre comme une dégradation par rapport à une idée de la perception originale du lieu, de l'environnement. Chez Rakotoson, nous avons dans *Lalana* cette vision de la gare de la capitale abordée antérieurement, où la métamorphose, allant de sa fonction initiale, c'est-à-dire en tant que station ferroviaire, pour aboutir à celle de marché municipal est traduite comme le signe d'une décadence d'un lieu n'arrivant plus à assumer ce à quoi il a été destiné, et qui désormais figure dans la représentation de ce que la narration définit dans le topos de la « *ville déglinguée.* »¹ C'est en ce sens que s'opère un glissement, où du microcosme, du moins d'un espace délimité, la lecture débouche sur une généralisation à partir donc d'un espace autrement plus étendu, majeur ; la description de la gare étant affiliée à celle de ces « *quartiers pauvres, [...] arrachés aux rizières, où la terre a été mal tassée, où les baraquements ont été mal construits, où la vie se vit tant bien que mal. [...] Dans les odeurs, dans les rues défoncées, près des canaux obstrués par la boue, les ordures, les déchets, la gadoue.* »²

Le narrateur, parfois relayé par un protagoniste principal, vise, par ce truchement de la description d'un lieu ponctuel, à la dénonciation d'un autre plus

¹ *Lalana*, p.54.

² *Ibidem.*

spacieux géographiquement, qui dans une dimension touchant la conscience commune, voire transnationale, acquiert également une importance plus grande : celle d'entrevoir ou de laisser entrevoir l'image d'un pays, Madagascar, que le récit concentre autour de sa capitale Antananarivo, miroir premier et extérieur d'une île par ailleurs caractérisée par son nombrilisme et son hermétisme à *l'autre* – interprétés dès lors comme une paupérisation d'ordre intellectuel et/ou psychologique - , pour des textes écrits en français mais entendant délivrer une perception des réalités malgaches d'un écrivain lui-même en exil (extérieur).

L'autre paupérisation de l'espace, notamment révélée par Raharimanana et Rakotoson, est une misère associée au décharnement de l'environnement naturel, agreste, par les facteurs humains et climatiques.

Le bain des reliques, dont la trame axée sur un reportage entrepris par le héros dans le Moyen-ouest est ainsi un défilement de paysage aride et nu : le troisième jour du voyage, également troisième jour de la genèse de la cérémonie du bain des reliques, est alors pour le personnage de Ranja le théâtre de la (re)découverte d'un monde différent du sien, « où les terres se désertifiaient, peu à peu [...], la famine rôdait. »¹ Où « de-ci, de-là, [...] les cultures semblaient abandonnées et la terre avait pris un aspect morne, terre rouge qui allait bientôt crevasser. »² De même, *Lucarne* expose des espaces altérés par la pluie, révélée dans un leitmotiv, déferlante, effaçant toute trace de vie sur son passage. Cela dans le cadre d'une conjoncture élaborée pour l'anéantissement des personnages - relié à un pouvoir démiurgique renforçant cette idée de *naturel* - « quand le ciel se met à s'affaisser sur lui-même et quand les prières ne servent plus qu'à exciter davantage les tonnerres, les éclairs et les foudres »³, « [...] la pisse d'un dieu [...]. »⁴

Le délabrement de l'espace interpelle inéluctablement celui de la société qui se retrouve selon le cas à l'amont ou à l'aval, à la fois victime et acteur.

2-2-2- Paupérisation sociale

En corrélation avec l'environnement ambiant, la paupérisation sociale, telle qu'elle est brossée dans les récits est déterminée dans la mise en relief de l'écart

¹ *Le bain des reliques* in *Océan Indien*, p.347.

² *Ibidem*, p.360.

³ *Lucarne (Reptile)*, p.76.

⁴ *Lucarne (Nuit)*, p.90.

entre la classe aisée, celle qui arrive à s'en sortir, et la couche misérable embourbée de fait dans une situation de précarité croissante. Le passage suivant, extrait de *Lalana*, sans doute le roman qui a le plus développé la « *misère d'un pays foutu* », met en scène des villages exsangues à cause d'une famine et d'une sécheresse mentionnées antérieurement.

« Les villages ici sont désertés, et pourtant on n'est qu'à trente kilomètres à vol d'oiseau de la capitale, mais les hommes valides ont fui en ville et les femmes et les enfants les ont rejoints. Les Malgaches sont trop pauvres pour avoir des vieillards, à moins d'appeler vieillard un homme de soixante ans. Les plus riches, ceux qui sont partis les premiers, sont devenus fonctionnaires, les autres crèvent la gueule ouverte dans les bas quartiers arrachés aux rizières, où les fondations des maisons pourrissent sur place, où les enfants jouent dans la gadoue, avant de mourir du choléra pour certains d'entre eux. »¹

Le procédé de gradation observé dans cet extrait est centré sur la communauté suburbaine qui par la suite est transposée, dans sa caractérisation, sur l'ensemble de la population désignée par le terme *Malgaches*. Détermination donc d'une pauvreté que le narrateur rend compte en s'appuyant particulièrement sur ce qui constitue son faite, c'est-à-dire le dépérissement des individus de par une vieillesse prématurée ou une enfance fauchée par la maladie qui a son topos dans le milieu des bas quartiers.

Dès lors le cadre du roman défini de telle sorte, un environnement spatio-social où la misère est l'élément essentiel de l'intrigue, présente des destinées romanesques implantées dans le délabrement de soi et des autres.

2-2-3- Paupérisation des personnages

La paupérisation des personnages consiste à les établir dans un contexte fictionnel en étroite corrélation avec une réalité relative aux crises sociales qui ponctuent l'actualité de l'histoire de l'Ile.

Chez Rabearivelo, la déchéance hiérarchique des personnages principaux présente dans *L'Interférence* est reliée à l'annexion de Madagascar, sous *protectorat* français. Une incidence politique qui dans le quotidien de la famille Baholy revient à une suppression des privilèges intrinsèques à une caste désormais révolue. Une

¹ *Lalana*, p.141.

paupérisation qui, concrètement, est tributaire de l'abolition de l'esclavage et des actes de vandalisme propres à cette époque de transition, et dont le narrateur résume la situation de ses protagonistes de la manière suivante : « *que leur restait-il sinon ce champ sauvage et pouilleux et ces esclaves dont personne ne voulait plus qu'à vil prix en prévision de l'abolition de leur statut ?* »¹ Sort réservé à ceux qui « *tombe(nt) du jour au lendemain du haut du palais sur le pavé.* »²

Dans une dimension contemporaine, les ouvrages de Raharimanana et de Rakotoson placent les personnages dans des conjonctures de crises économiques engendrées parfois par des situations politiques, ou la guerre civile, tel le cas de *Rêves sous le linceul* dont le fil conducteur des nouvelles est *Rwanda et dépendances*.

Ou l'occurrence de *Lalana* et d'*Elle au printemps* dont le contexte est emprunté à une situation plus ou moins globale et à une strate spécifique de la société pour le premier, à un cadre socio-économique plus particulier pour le second – la crise économique des années 1980-1990 accompagnée d'une *politique socialiste* d'oppression militariste dont la chute est le changement de régime en 1991.

Aussi l'héroïne d'*Elle au printemps* ne pouvait-elle vivre dans cette « *atmosphère de répression et d'incarcération permanente.* »³

« En quatre ans, combien de morts avait-elle vus autour d'elle, combien d'amis disparus ? Où été le bout de la révolte ? et quand allaient-ils mettre un terme à ces manifestations incessantes, aux fusils qui claquent, aux corps qui tombent ? [...] Chaque heure était une bagarre permanente. »⁴

De la paupérisation, un des signes de l'exil interne découle en somme une volonté d'écriture de la misère humaine, conditionnée par des facteurs humains et/ou naturels (climat, végétation) dont les textes concourent à présenter dans ses circonstances de précarité vigoureuse. Paupérisation de l'espace, paupérisation de la société contribuant à l'instauration du parcours des protagonistes dans l'univers du récit. Famine, sécheresse, crise économique qui, au-delà du destin individuel,

¹ *L'Interférence*, p.145.

² *Ibidem*.

³ *Elle au printemps*, p.20.

⁴ *Ibidem*, p.24.

embrasse l'ensemble d'une population soumise par conséquent au déclin tant sur le plan physique et matériel que psychologique.

2-3- L'insularité

L'île s'inscrit comme sujet privilégié de la littérature malgache francophone en étant intrinsèquement lié au cadre géographique et historique qui vit naître et évoluer cette littérature. L'insularité constitue donc l'axe sine qua non déployé pour un univers scriptural qui n'aurait pas atteint son envergure actuelle par son amputation dans l'imagination créatrice des auteurs. Les écrivains de notre corpus intègrent en effet, et dans une large mesure, le thème de l'insularité dans la constitution de la psychologie des personnages, créant le soubassement de l'intrigue.

Chez Rabearivelo, l'insularité est évidemment amalgamée à la patrie, au pays. Elle marque alors le sceau de la différence par ailleurs mise en valeur par des personnages fiers d'appartenir à une civilisation particulière, engagés à la soustraire aux concupiscences étrangères (anglaise et française), conjonctures historiques obligent. Ce qui accentue d'autant plus le sentiment de patriotisme que la narration développe jusqu'à l'héroïsme, tel le portrait de Rainandriamampandry protagoniste réel, ou celui d'Andriantsitoha, fictionnel : martyrs de la résistance.

L'île, symbolique de l'embrigadement, figure notamment dans l'œuvre de Michèle Rakotoson. Elle représente pour les personnages l'écueil principal dans leur conception de l'émancipation. A l'instar de Sahondra, héroïne de *Elle au printemps*, pour qui « *son pays lui semblait être une prison insupportable, tout y était gris : les vêtements des gens, les costumes des militaires, les voitures, jusqu'à la couleur du ciel qui l'étouffait. Il lui fallait sortir, voir autre chose. Elle ne pouvait continuer à vivre dans cette atmosphère de répression et d'incarcération permanente.* »¹ Ce mal de vivre est exprimé par le mépris du pays natal et la conviction d'un étiolement intérieur et physique proportionnel à l'attente de l'héroïne avant de parvenir à la liberté « *et partir un jour comme une bouée à la mer.* »²

Un désenchantement que l'auteur attribue en conséquence à la conjoncture sociopolitique malgache d'une époque donnée, particulièrement celle des années

¹ Ibidem, p.19-20.

² Ibidem, p.14.

1980-1990, et qui s'avère être pour celui-ci le prétexte de la peinture d'une réalité malgache et d'une critique de cette réalité : un pays en proie à l'insécurité, à la violence et à la précarité matérielle, où l'on peut « *voir les gens mourir dans la rue* », où « *tout un peuple (est) paralysé de désespoir.* »¹ L'espace ainsi projeté dans l'univers du récit, les protagonistes sont animés du désir de fuite, à la recherche d'un ailleurs espéré plus clément, « *d'un avenir qui ne soit pas seulement la quête désespérée de survie.* »²

L'insularité est aussi associée à l'isolement : elle ne permet pas, ou péniblement, la connexion avec ce qui ne relève pas de celle-ci. Dans *Rêves sous le linceul* elle devient un symbole et traduit le décalage entre deux univers. L'ouvrage qui rassemble une dizaine de textes raconte d'une part la guerre, les exactions et la misère d'une partie du monde, et d'autre part, la réception de ces événements par le narrateur, derrière son écran de télévision. L'auteur, dans l'organisation dichotomique de ces deux espaces, oppose les personnages selon les types d'actions, celui qui regarde et celui qui subit. De par la situation matérielle : l'un installé dans son canapé « *où il fait bon vivre* »³, l'autre dans les ruines d'un champ de guerre « *cherch(ant) son enfant dans le sable des pavés éclatés.* »⁴ De par l'emplacement géographique, l'un « *en terre opulente* »⁵ ; l'autre « *en terre Tiers* ». La mise en scène de l'isolement atteint un pic lorsque le personnage du téléspectateur est conscient de son statut : témoin d'un monde éloigné qui s'offre à lui par le biais de la télévision, et par cette distance, faisant le choix du mépris, de l'ignorance. Une mise en scène soulignée entre autres par l'extrait suivant, vision du personnage : « *Et j'efface la femme, et je la balaye et je la sombre. Elle disparaît. En direct.* »⁶

L'île, par sa géographie, présente deux facettes : l'espace côtier et l'espace intérieur sur lesquels jouent également les auteurs.

Lorsque le personnage de Ranja entreprend son reportage sur *Le bain des reliques*, le récit présente d'emblée deux espaces, celui initial et intérieur auquel sont intégrées les références culturelles du protagoniste, et celui excentré, le nord-ouest qui est la destination finale. Deux univers investis de charges, et émotives, et

¹ Ibidem, p.20.

² Ibidem.

³ *Rêves sous le linceul*, p.18.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem. p.79.

⁶ Ibidem. p.16.

symboliques, distinctes chez le héros, du moins dans la première étape de son parcours. Antananarivo est la ville qui reflète l'autodestruction, « étala(nt) sa crasse et ses culs-de-jattes »¹, « une ville glauque[...] gris, morne, livide et puant »² dans laquelle ce dernier n'entrevoit pas son épanouissement qui passe par « un besoin d'espace, de liberté et d'aventures. »³

Le reportage a la fonction de révélation puisqu'il entrouvre chez le héros l'éventualité d'un horizon plus grand. Il veut y trouver la panacée à son mal, mais également à celui de son couple ; une panacée qui exorciserait le marasme dans lequel ils se sont complu :

« Pardonne-moi Noro, pardonne-moi, plus jamais l'alcool, les filles au petit matin, les putains mal-aimées. Pardonne-moi Noro. Plus jamais les silences, les rêves peu réalisés. Ce film, Noro, il faut que tu m'aides, il sera le nôtre, il sera le tien ce film Noro [...]Oui ! Pour elle le bonheur paisible »⁴

Le lieu où s'effectue la concrétisation de ce désir est de fait assimilé à l'exécution du film : le Moyen-Ouest.

Présent également dans *Lalana*, la projection de l'extrémité territoriale comme le pansement aux maux physiques et psychologiques, soulevée par l'étouffement de l'espace intérieur, s'effectue chez les protagonistes. A l'instar du *Bain des reliques*, le lecteur assiste au cheminement des héros des Hauts-Plateaux vers la mer. Un parcours découvrant une évolution dans l'aspect géographique, parallèlement à la personnification des lieux rendant compte de l'état d'esprit des deux héros.

« La tranquillité arrive comme une brise qui va et vient sur des collines maintenant presque arrondies], le temps ayant apaisé leur à-pics. Madagascar se coupe en deux à cet endroit. Le paysage s'étale devant eux majestueux. La douleur des Hauts-Plateaux et leurs monts torturés s'arrête là, sur cette falaise domestiquée par la route. »⁵

Dans l'occurrence d'une convergence de la vision sur l'espace intérieur et l'espace excentré, apparaît la peinture d'un monde en déliquescence. Le trajet entrepris par le personnage principal du *Bain des reliques* révèle ce pourrissement du lieu et de ceux qui y « survivent ». Un trajet au cours duquel Ranja fait le constat

¹ *Le bain des reliques* in *Océan Indien*, p.333.

² *Ibidem*, p.335.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p.344.

⁵ *Lalana*, p.161.

sinistre d'un mal généralisé, affectant toute l'Ile, allant dans un premier temps de la description d'une Antananarivo où « *la misère avait la puanteur des cadavres et des déjections, la déliquescence des décharges.[...]Un silence de mort.* »¹ Dans un second temps, au rythme de son déplacement vers la mer, sur le paysage désolé et semi-désertique parsemé ici et là de quelques villages destinés à l'abandon et la famine, « *face à une terre (qui) ne nourrit plus* »²,aux « *troupeaux (qui) mourraient* », « *aux enfants(qui) s'en allaient[...]et qui souvent ne reviennent plus* »³. Pour aboutir à la sentence amère d'un pays « *à la dérive, au désespoir, à l'errance.*»⁴

Les écrivains donnent à voir une dimension singulière de leur œuvre : la description de la précarité d'un espace vrai, d'un espace senti ou vécu, qui entretient la contradiction d'une relation ambiguë avec l'espace imaginaire dans le sens où le procédé de la caricature – par une mise en abyme de l'espace par le truchement de la vision des protagonistes - semble, par la même, suggérer l'éloignement d'avec le réel. Une déviation de l'espace réel par le biais donc d'une destinée romanesque et d'une focalisation vouées à la déchéance :

« Il le sait Naivo, au fond de lui, que c'est cette blessure là qui fait le plus grand mal, se faire renvoyer tout le temps à la figure l'image d'une génération perdue, fichue, portrait véhiculée à force de média, de journaux, de discours [...] et internationalisé : on les voit foutus, on les dit foutus et ils se sentent foutus. »⁵

Cette description de la réalité, dès lors, est confirmée par l'auteur, de par son statut de créateur, par cette pensée du personnage semblant suggérer une autocritique sur sa propre vision du pays natal.

S'il fallait voir dans quel ouvrage du corpus le thème de l'insularité s'illustre le plus, celui de *Nour1947* en est sans doute le plus représentatif. L'île d'Ambahy, en marge de la grande Ile, qui est l'espace de la narration, celui auquel viennent se tisser les autres, ceux qui ont jalonné l'existence du héros : l'Europe par la Guerre Mondiale, le pays par la guerre de 1947. Une perspective qui attribue à Ambahy l'introspection du personnage et des analepses : « *Ambahy – Ne suis plus que rêve*

¹ *Le bain des reliques* in *Océan Indien*, p.367.

² *Ibidem*, p.372.

³ *Ibidem*, p.371-372.

⁴ *Ibidem*, p.374.

⁵ *Lalana*, p.104.

que tracée des temps qui s'effile dans les songes »¹ ; Ambahy, lieu des sept derniers jours du protagoniste, sept jours sur lesquels s'étale le moment de la narration. Ambahy qui ponctue donc le récit dans ses subdivisions ; Ambahy, un mot, un lieu, une litanie que le narrateur héros invoque dans sa quête de paix pour une âme violentée par l'histoire que fut la sienne et ceux dont les corps sont tombés sous les balles, êtres chéris lancinant désormais sa mémoire.

Soulignons que, toujours dans cette perspective, le mot Ambahy, outre le fait qu'il sectionne le récit, affiche également une graphie différente par la transcription en italique ; ce qui assure la primauté de ce lieu pour le narrateur homodiégétique. Ambahy, théâtre de sa mort, théâtre de la fin « *d'une existence bannie.* »²

Le thème de l'insularité dépeint, en somme, un univers fragile sur lequel les auteurs apposent leur vision du pays natal : Madagascar qui, dans le cadre de l'exil, est vécu comme un espace source de tensions, de sentiments anxiogènes.

2-4- Le passé et l'angoisse de l'oubli

L'écriture du passé représente pour les écrivains malgaches francophones un leitmotiv dans la création de l'œuvre. Si chez Rabearivelo et Raharimanana le passé intervient dans la construction de l'intrigue, chez Rakotoson, il est dans l'édification des affects des protagonistes, souvent décrits dans l'obsession d'une appréhension de la défaillance de la mémoire, des individus représentatifs d'une expérience intime et sociale.

2-4-1- Le passé : de l'intime au commun

Le passé est dès lors appréhendé selon deux optiques : par rapport à l'écrivain ou/et en relation avec la destinée commune, les auteurs ayant recours à l'Histoire pour y puiser la matière de leur inspiration.

L'aube rouge et *L'Interférence* sont ainsi focalisés sur le déclin de la royauté et l'invasion des colons, particulièrement dans la région des Hauts-Plateaux. *Nour1947* est construit autour de la date de 1947 comme le préfigure son titre, date-repère de la violence coloniale à la suite de l'insurrection des Autochtones. *Le bain des reliques* souligne, à travers le périple du personnage de Ranja, par le reportage de ladite

¹ *Nour1947*, p.33.

² *Ibidem*, p.260.

cérémonie ancestrale, la mystification de la tradition. *Elle au printemps*, qui raconte l'exil de Sahondra en France, se penche sur les relents de la colonisation dans la pensée malgache. Le thème de l'esclavagisme y est abordé de manière plus ou moins sensible dans les ouvrages, spécifiquement *Lalàna* et *Nour1947*.

Bref, le Passé - qui est également le passé des écrivains - est, ou, d'une part, actualisé directement dans le récit par une intégration des personnages et de l'histoire à une époque historique déterminée, ce qui est le cas des romans de Rabearivelo et de Raharimanana; ou, d'autre part, apparaît par le biais de la focalisation des personnages. Une disposition surtout rencontrée chez Rakotoson puisque les héros sont contemporains, à la situation d'écriture, et que de ce constat, le passé surgit donc de la mémoire ravivée par le parcours individuel qui est assigné à ceux-ci.

Aussi, une correspondance intime entre un passé et le présent est établie : une relation de cause à effet pour des protagonistes qui se projettent en arrière par une déduction des événements de la vie au quotidien. Leur cheminement social, professionnel, les échecs et les réussites (les échecs surtout). Le récit de *Lalàna* illustre ce cas par une présentation d'un univers dur, dans lequel sont implantés des héros qui pensent leur destin scellé par leur filiation. L'extrait suivant relate une comparaison entre ceux dont les ancêtres ont occupé le haut de l'échelle sociale et ceux dont les leurs furent sous l'asservissement des premiers, donnant à percevoir le poids du passé sur les individus. La scène met en lumière « *la colline* », dénomination de la partie surplombant la ville d'Antananarivo, lieu sine qua non par lequel passe l'émancipation des citadins. Pour Naivo et ses acolytes « *la colline leur était fermée, et ils n'avaient aucun ancêtre à citer, aucune référence pour pouvoir y accéder. Car dans cette ville, il fallait avoir une famille de référence pour exister, des ancêtres reconnus, une généalogie digne de ce nom, surtout pour monter à la haute ville. Lui, Naivo, les siens d'ancêtres venaient de loin, et il était entièrement étranger dans la haute ville, plus que n'importe quel touriste.*

Les gens comme lui restaient dans la basse ville, descendants d'esclaves ou issus des marges du royaume. »¹

¹ *Lalana*, p.41.

Chez Rabearivelo, on observe une nette scission entre le passé et le présent. Une rupture par ailleurs paradoxale puisque le présent et le passé sont dans une configuration temporelle telle qu'ils se côtoient : les personnages se retrouvent à une époque charnière de l'histoire malgache par la contiguïté du passé récent car vécu, et d'un présent qui effectivement, de par les contextes sociopolitiques évoqués, est significatif d'un bouleversement des référents. D'où, pour le narrateur et les personnages, un esprit de rapprochement et de confrontation de ces deux espaces. *L'interférence*, *L'aube rouge*, titres des deux romans de Rabearivelo, livrent à cet égard le sentiment d'un début d'exil. *L'interférence* expose la rencontre de deux civilisations, et naturellement une superposition de celles-ci aboutissant nécessairement à l'occultation de l'une par l'autre. Le peuple malgache qui dans le récit subit cette domination socioculturelle, se voit retrancher une partie de ses us et coutumes et modifier sa vision du monde, entraînant une cristallisation du temps divisé en deux, celui de l'avant et de l'après. L'avant ou le passé qui s'efface par une discontinuation dans la mémoire collective ; l'après qui débute par un phénomène d'interférence culturelle pour aboutir à la colonisation. Partant de là, les protagonistes vouent une nostalgie au passé perdu : conscients d'une ère évanouissante, symbolisée dans la narration par la représentation d'une scène de fête traditionnelle dont certains acteurs, « *des vieillards* », les témoins et messagers d'une ère révolue, sont munis du *valihy* devenu une relique.

« Une troupe de musiciens était prête dans la cour illuminée. Des vieillards s'y étaient mêlés avec ces instruments primitifs appelés Valihy au son peu puissant mais dont la secrète vibration, sous des doigts expérimentés, ressuscitait et ressuscite encore tout un passé perdu. »¹

Les personnages mesurent la grandeur et les privilèges d'une époque et essaient avant tout de la préserver par le rejet de l'assimilation culturelle. Dans cette optique, Rabearivelo campe ses héros dans un état d'esprit, dénotant non l'hermétisme à l'autre mais plutôt une complémentarité parfaite ; une cohabitation constructive des cultures révélée notamment par le point de vue du héros Andriantsitoha lorsque celui-ci envisage l'avenir de sa fille : « *elle apprendra tout ce que les autres savent avec, en plus, la connaissance des traditions et la soumission*

¹ *L'Interférence*, p.79.

à elles. [...] *Leur civilisation et la nôtre !* »¹ Ce qui, au fil du texte se révélera utopique tel que le laisse entendre le narrateur omniscient :

« Il se coucha [...] évadé du monde réel et de ses soucis, savoura les délices d'un rêve double puisque fleuri par l'illusoire accomplissement de ses vœux. »²

Dans l'*Aube rouge*, le récit met en exergue deux civilisations dont la proximité est vécue dans un environnement de tension et de violence. La conscience de la perte d'une certaine idée de la société se révèle être d'autant plus vive chez les protagonistes : les Colons, dépositaires de la culture française se voient dotés par les Autochtones d'une responsabilité qui est l'extinction de la culture malgache, en tout cas de son remplacement, sinon de sa métamorphose. Rabearivelo incarne ce bouleversement dans le *livre deuxième* du roman par la mort de la Reine et l'élection de Ranavalona III. Cette partie souligne d'abord, dans une dimension politique, l'ultime semblant d'autonomie du pays dont le personnage du Premier Ministre, époux de la Reine, pressent l'anéantissement avec la disparition de celle-ci : sur son lit de mort, Rainilaiarivony se remémore un règne malmené mais que l'image de la Reine, descendante du grand roi Andrianampoinimerina, symbole de la sérénité protectrice, s'emploie à entretenir : « *la Reine n'était là que pour la forme, pour que le peuple crût qu'à sa tête, veillant au sort de l'Imerina et l'Ile, régnait toujours quelqu'un du grand Poina..* »³ Ensuite, dans une dimension culturelle, par le délabrement des traditions dans la plus haute sphère hiérarchique : la mise en scène de l'élection et de l'intronisation de Ranavalona III, symbole du royaume merina, et dans une large mesure du pays, est le théâtre de travestissement par ceux qui sont censés justement les garder et les représenter.

« [...] On élut Razafindrahety.

La nouvelle de ce choix inattendu, avec la violation des traditions qu'il comportait, augmenta encore la douleur du peuple... »⁴

¹ Ibidem, p.109.

² Ibidem, p.109.

³ *L'Aube rouge* in *Océan Indien*, p.136.

⁴ Ibidem, p.140.

« *Une absurdité* »¹ à partir de laquelle le narrateur désigne les instigateurs comme les ensevelisseurs de leur propre patrimoine ; un patrimoine déchu, momifié par le souvenir d'un temps perdu que seul le regret des personnages fait ressurgir dans un quotidien qui se dérobe à leur emprise.

2-4-2- Angoisse de l'oubli

L'angoisse de l'oubli est corollaire de l'écriture du passé. Rabearivelo, lorsqu'il entend faire une transcription de l'histoire de son peuple, ne vise-t-il pas avant tout à la préserver ou à l'extirper de toute déviation susceptible de la mystifier ? Un passé qui lui est inhérent et qui de fait est vécu comme une lésion. L'oubli, dont les omissions et les rajouts sont les éléments de déclenchement, est alors pour l'auteur source d'appréhension de laquelle survient l'écriture de l'Histoire, remède capable d'atténuer ce qui pour lui revient à une amputation de l'identité individuelle et collective. Les ouvrages de Rabearivelo, sont donc conférés par leur auteur à un rôle de restauration. Une fonction que ce dernier précise au lecteur, en liminaire de *l'Aube rouge* et citée également auparavant comme un contexte favorable à la création littéraire : la conviction que l'histoire de son peuple est faite de substitutions et de falsifications. L'angoisse de l'effacement du passé comme mobile de l'écriture anime le récit qui devient le gardien de la mémoire, et si la fiction relève de l'ossature du texte, il n'en advient pas moins que celle-ci entretient une symbiose avec le réel. Une connexion que Rabearivelo réaffirme, toujours, dans *l'Aube rouge*, et dans lequel on assiste effectivement à un tout dont la fin est l'authenticité de l'Histoire :

« [...] *Tout ce livre a été puisé dans ces récits (témoignages, ouvrages spécialisés). Dans son essence, tout y est donc historique, exception faite de pages consacrées à Rangala. Mais cette fiction ne nous offre pas moins une part de vérité : Elle montre l'état d'âme d'une époque.* »²

A l'instar de *l'Aube rouge*, *L'interférence* indique cette approche de la fiction considérée comme « *le reflet de l'état d'âme d'une époque, le roman touffu de toute une famille, et presque de toute une race.* »³

¹ *L'Interférence*, p.93.

² *L'aube rouge* in *Océan Indien*, p.104.

³ *L'Interférence*, p.11.

Qu'en est-il de la perception de l'angoisse de la perte du passé au niveau du récit ? Souligné auparavant, le passé apparaît le plus souvent, et dans l'intrigue, et dans la vision des personnages, dans une conjoncture antinomique du présent, voire de l'avenir. Une rupture qui sublime le premier chargeant par conséquent le dernier d'hostilité. Dans ce sens, l'angoisse de l'oubli, l'oubli d'une ère révolue, est associée à la prise de conscience des protagonistes quant à la disparition d'une façon de vivre et d'être relative à une société déterminée. Les personnages de Rabearivelo, confrontés à une mutation politique due à la décadence de la royauté, se retrouvent en proie à des sentiments de regret liés à une existence où le déshonneur s'est substitué à la gloire. Rainandriamampandry, personnage célèbre de l'histoire malgache, un des héros de *l'Aube rouge* et de *L'interférence* résume le désarroi d'un peuple dont l'existence a basculé :

« [...] De tout mon être [...] je sus tout perdu si [...] tout entiers, intelligence et entrailles, les Hova n'agissaient pas. Mais voilà que, venus de ces terres où plus tard nous devions reconquérir nos esclaves, ceux-ci s'abattent sur nous! Notre terre est perdue, perdue ! »¹

Toutefois, c'est chez Raharimanana que l'angoisse de l'oubli est particulièrement présentée dans une obsession de la recherche du passé. Lorsque le narrateur-héros de *Nour1947* échoue sur Ambahy à la suite de sa fuite de la grande Ile et des colons, il se destine à un questionnement de l'Histoire, des origines jusqu'à la guerre de 1947. Le désir de savoir, poussé par un amour tombé sous les balles des colons, est alors une tentative d'exorcisation dans la mesure où la compréhension de l'histoire des siens, et par extension de l'histoire individuelle, apporterait une réponse au pourquoi d'un présent qui s'échappe. En effet, si la mort physique, irréversible, est une mort sans retour possible, l'oubli considéré également comme une forme d'anéantissement, la négation de la vie, peut néanmoins être contourné par la faculté humaine du souvenir, de la mémoire. L'angoisse de l'oubli est ainsi assimilée à l'angoisse de la mort. Le héros combat la mort en ressuscitant à travers sa quête ceux qui ont été : seul rapprochement possible pour une liaison dès lors spirituelle entre le vivant et l'au-delà. Le récit, dans sa structuration, établit ce parallélisme entre l'oubli et la mort par, d'une part, le va-et-vient entre la vie du protagoniste principal et ses compagnons tués par les colons, et, d'autre part, la mise

¹ *L'aube rouge* in *Océan Indien*, p.166.

en relief de bribes d'Histoire recueillies, extirpées ici et là dans des archives, les légendes et les croyances. Le roman qui à un moment donné présente un narrateur pour lequel l'exil est à la fois vécu extérieurement et intérieurement : une scène où celui-ci combine trois topos historiques, celui des ancêtres, celui de la mission chrétienne et de l'ère précoloniale, et celui de la colonisation dont le point culminant est la date de 1947, temps du récit.

« Peut-être devrais-je livrer maintenant toutes ces histoires qui me minent ? Raconter ces pages lues sous les cendres et qui ont brûlé entre le rêve des missionnaires et la triste réalité de mes compatriotes. Raconter ces déchirements sur nos propres terres, ces contradictions, ces rêves aussi... Le vent souffle sur le sable mais jamais ne délivre son histoire, il nous faut inventer, retracer son pays... »¹

Le cheminement de cette combinaison aboutit au devoir de transcription, de restitution, de création « *pour récit, pour mémoire* »², une formule qui en outre préfigure le récit.

Le passé, point d'ancrage des référents culturels, revête donc une importance primordiale dans l'accomplissement identitaire des personnages. Son oubli, sa mystification renvoient à une altération de l'individualité et de la collectivité. Deux perspectives sont développées : l'effacement du passé qui est une amorce de l'état d'exil, c'est-à-dire à l'amont de celui-ci.

Mais aussi - hypothétiquement : le narrateur homodiégétique se demandant à un moment donné du récit si la défaillance de la mémoire n'est pas prétexte à occulter des événements honnis - en tant que retombée du mal-être de la société, du peuple. *Nour 1947*, où la quête du passé est le plus perceptible parmi les romans du corpus, dénote un doute sur l'Histoire telle qu'elle est donnée, posant la problématique d'un présent chaotique et de l'Histoire qui se répète justement par la méconnaissance ou le mépris du passé.

Dans le cadre de l'intrigue, la mise en place de l'exil des protagonistes est, de fait, sous-tendue par la relation qu'ils entretiennent avec leur passé et l'histoire des origines. Rabearivelo pose la question du poids de l'Histoire au niveau de la trame romanesque ; cela par une apposition des événements-clés de l'histoire malgache,

¹ *Nour1947*, p.83.

² *Ibidem*, p.9.

en l'occurrence la perte de l'autonomie et ce qui y est relatif, c'est-à-dire un ensemble socioculturel caractéristique des traits spécifiques à cette période tels que les traditions, la mode de vie et la politique. Dans cette optique soulignons que le passé est moins appréhendé par la focalisation des personnages que par l'axe de temps de l'auteur : le narrateur omniscient laisse percevoir effectivement l'insouciance (de la plupart) des personnages plongés alors dans une existence paisible et ignorants du futur proche qui va inverser le cours de leur destinée (surtout les personnages fictionnels). Une focalisation qui permet au lecteur de saisir la scission entre un présent qui s'assimile au passé par sa représentation, et un futur qui marque par conséquent une ère nouvelle. Dans la narration, l'on observe que le ton général, celui de *l'Interférence* et de *l'Aube rouge*, dont le narrateur use, est celui de la nostalgie, accrue par ses personnages qui ne réalisent pas l'imminence de leur fin. *L'interférence*, où l'auteur se confond au narrateur, arbore cette distance vis-à-vis de ses héros, notamment dans le prologue, par une narration extradiégétique. Celui-ci aborde le roman par une métaphore effilée, celle d'une pierre jetée à l'eau et dont les traces à la surface disparaissent inexorablement. De même, Raharimanana parle dans *Nour1947* du contexte des répressions de 1947 et, par le biais de la mort du personnage de Nour, induit un mal-être qui attise une introspection dans le passé.

2-5- Le thème de Dieu, des Ancêtres et de la religion

Thème présent dans les récits du corpus à vocation historique comme dans les romans d'ordre contemporain, Dieu, les Ancêtres, la religion sont les éléments omniprésents dans l'existence individuelle ou/et collective, d'autant plus lorsque celle-ci est scellée par le mal-être. Avant d'entamer notre analyse précisons sous quelles acceptions nous entendons ces trois notions. D'abord, le terme Dieu qui renvoie à la fois au Dieu traditionnel, celui des Autochtones ainsi que plus tard au Dieu chrétien, associé à Jésus et destiné dans la mission évangélisatrice précoloniale à se substituer au premier - l'un et l'autre sont par ailleurs amalgamés dans la mesure où l'on retient surtout le caractère *créateur du monde* qui de loin les unit et apparaît comme le plus important -. Ensuite, les Ancêtres qui, dans l'échelle sociale malgache, se situent sur la deuxième marche, après Dieu, d'où un rôle d'intermédiaire entre celui-ci et les vivants ; le terme Ancêtres renfermant d'une

manière générale tous ceux qui sont passés à trépas, et singulièrement les aïeux, les proches et les êtres chers. Enfin, la religion qui dénote surtout les troubles entre la foi traditionnelle et la foi chrétienne, l'incidence de cette dernière dans la vie sociale, et simultanément ce qui en constitue ses débuts sur le sol malgache, entre autres le constat d'un prosélytisme certain et nécessaire dans la propagation de cette nouvelle religion par les narrateurs et leurs personnages.

Ci-après et dans le cadre de notre analyse, nous procéderons ainsi à deux subdivisions distinctes : d'une part, celle relatant la représentation de Dieu (en l'occurrence celui des Autochtones) et des Ancêtres qui occupent une fonction prépondérante quant à son impact sur la psychologie des personnages, et de fait sur leurs actions, leur vie sociale. D'autre part, l'importance de la religion dans le récit, plus exactement la religion chrétienne puisque dans le terme indiquant celle traditionnelle on emploie souvent le mot foi ; cela sans doute pour marquer le caractère plus systématique et stratégique de l'autre, lui donnant plus une dimension politique que morale ou spirituelle - cette dernière qui du reste en fait son sens premier, voire son essence -, du moins au sein du corpus.

2-5-1- Dieu et les Ancêtres :

Lors de la précédente partie, sur l'étude de l'espace dans le récit, il y est souligné l'importance de la terre en tant que propriété foncière, dans la vie en collectivité, signant ainsi le portrait social des personnages. Or, dans le même temps, et même en amont de cette situation intervient également la place des Ancêtres et dans une moindre mesure, celle de Dieu dans l'existence au quotidien. Les héros de *Làlana*, Naivo, Rivo et leurs semblables, les laissés pour compte de la société sont évoqués justement pour illustrer une vie misérable due au fait d'être *parqués* dans des espaces restreints dénotant l'incapacité et/ou l'impuissance des individus à aller au-delà de leur condition précaire ; cela en raison de l'absence d'une possession de *tanindrazana*, d'une terre héritée des Ancêtres, entérinant la filiation des héros et, par là, leur identification donnée en tant que condition nécessaire de la reconnaissance sociale pour une implication dans la vie collective. Un mépris que l'on attribue aussi à Dieu puisque les Ancêtres ne seraient que les messagers de la volonté divine. Dès lors, lorsque Naivo le héros dépeint son portrait et celui des

siens, il en arrive à la conclusion d'un complot social il est vrai, mais dont le commanditaire est Dieu : un sentiment d'abandon dont le propos qui suit confirme et montre comment se construit la hiérarchisation des paliers constitutifs de la société malgache.

A la base se trouvent les esclaves - au temps de la monarchie - et leur descendance, partie de la population vouée à la misère, à l'exploitation et à la marginalisation. Viennent ensuite les hommes - en opposition à ce que l'on peut appeler des sous-hommes auxquels l'on a ôté les droits humains, toujours à l'époque de la royauté et dont les relents restent vivaces de par une discrimination certaine dans la vie en collectivité -. Les hommes accèdent au statut d'ancêtres à la fin de leur aventure terrestre.

Dieu
Les dieux / Jésus
Ancêtres
Hommes
Esclaves

Et au faite de la pyramide, Dieu :

« [...] (Il) se met à chanter, nous allons tous crever, crever, oui, nous, les oubliés de Dieu, les oubliés de tous, ceux que tout le monde a oubliés, dans la fange, dans la base, à pourrir sur place, [...] »¹

« *Oubliés de Dieu* », ou des « *sans-ancêtres* »² : une dénomination de soi qui s'intègre dans une obsession et une indignation surgissant lorsque la narration est focalisée sur l'incertitude de leur existence ; « *les oubliés de Dieu, du destin, de la ville, de la société, [...] avec comme seule perspective les petits boulots dans les zones franches.* »³, des « *sans-ancêtres, sans histoire.* »⁴

¹ *Lalana*, p.16.

² *Ibidem*, p.46.

³ *Ibidem*, p.7.

⁴ *Ibidem*, p.164.

Ce propos dénote dans le même temps le type de relation entre les personnages et la figure divine, relation empreinte de colère et de mépris pour l'injustice ainsi dénoncée.

Toutefois, il est intéressant de remarquer l'évolution de cette relation au fil du roman car l'on assiste à une évolution des sentiments, allant de la déception et du mépris susdits à l'espoir et à la déférence. Lorsqu'à la fin du roman, les deux jeunes hommes de *Làlana* arrivent à destination de leur voyage, la mer – qui annonce conjointement la fin de l'existence de Rivo le sidéen -, les dernières paroles du malade sont adressées à son créateur, prière ultime de celui qui se sent partir et qui implore la grâce, la paix de son âme. Rivo fredonne :

« Masina, masina, Andriananahary e
Masina, masina, mitahy anay...
Que tu sois béni, Seigneur, que tu sois béni,
Toi qui nous protèges... »¹

Le passage est extrait du contexte où les deux protagonistes sont face à la mer, après avoir traversé une nécropole : symbolisant la volonté du personnage de Rivo à s'affranchir du statut auquel il a été assigné durant son existence, celui d'un descendant d'esclaves, celui d'un *sans-ancêtres*. Pareillement, après la scène de la noyade, Naivo, l'ami fidèle, entonne une prière qui est celle de la résignation, et/ou de la confiance en la force et l'ordre divines.

« Un chant monte en lui :
Ny sitrakao ry raiko.
Izay tianao hatao...
Que ta volonté soit faite, mon père. »²

En somme, le texte souligne un paradoxe entre l'hostilité de l'individu vis-à-vis de la société et l'incapacité (qui sous-tend un désir) ou l'impossibilité de celui-ci à se défaire des règles et des principes qui la déterminent ; car le personnage de Rivo, en basculant dans la mort, espère lui aussi être un ancêtre, un messager de Dieu.

¹ Ibidem, p.197.

² Ibidem, p.198.

Nous rencontrons l'occurrence chez Raharimanana où la représentation de Dieu reste indéfinie par l'absence de rattachement à une religion déterminée, celui-ci étant décrit dans la simple expression de son essence même, c'est-à-dire un être suprême, au-dessus des hommes.

Le recueil de nouvelles *Rêves sous le linceul*, dont la thématique dominante à tous les textes est la guerre, la dérive vers la déshumanisation, pose l'éventualité d'un dieu, de Dieu capable de venir à bout de la bêtise humaine, de la souffrance des hommes. L'*épilogue* du livre, axé sur la recherche de Dieu, est « *une dissert(ation) sur ces fameux dériveurs des Temps modernes* »¹ et catégorise d'emblée un dieu défini hypothétique et dont l'existence repose sur le besoin humain de se ressourcer, voire de se déresponsabiliser ou de se déculpabiliser des affres du destin. Le titre de la nouvelle proprement dite, *un fleuve sur les mille collines*, narre l'aventure de ceux qui tentent l'exil clandestine à travers la mer. Le texte offre une double lecture d'une migration à la fois physique et spirituelle ; voyage du corps et voyage de l'âme s'entrelacent et donnent des images voguant entre le réel et l'hallucination, où le mot *dérivée* accède à un double sens, celui d'*immigrer* et de *rêver* et *espérer*.

Rêver et espérer dans la conviction d'un Dieu clément que le périple des héros se charge de désavouer au fur et à mesure des rencontres parsemant leur itinéraire. Les passages suivants rendent dès lors compte d'une dichotomie de la perception divine selon les différents protagonistes. Ceux qui ont déjà rencontré Dieu et les autres :

- « Rien-que-chair fut la première personne que nous rencontrâmes [...]
- Où allez-vous ? Nous demanda-t-il.
 - Chez Dieu, répondîmes-nous en chœur, vers celui qui n'a connu le ventre d'une mère.
 - Comme vous, nous dit-il, je suis parti. J'ai dérivé et déroulé mon corps jusqu'à atteindre les limites de Dieu [...] Dieu a enlevé tous les os de mon corps.
- [...] Rien-que-chair, soutenu par les vagues, s'éloignait de nous.
- Où vas-tu ? Nous lui demandâmes.
 - Je vais vers celui qui a créé son propre corps et qui n'a nulle peur des machettes.
 - Tu va chez Dieu.

¹ Ibidem, p.121.

- Pour lui dire ma liberté. Peut-être m'enlèvera-t-il encore quelque chose de moi, peut-être m'arracherait-il mon âme, qu'enfin me délivrerait-il de moi. »¹

Ce dialogue démontre l'image d'un Dieu nourrie par une conscience collective - en étant présent dans légendes et contes locaux -, voire universelle dans la quête incessante de paix et de bonheur, et illustre assez ironiquement une phrase biblique célèbre du Christ disant à St-Thomas « *Heureux celui qui croit sans avoir vu.* » On observe en effet un certain entrain, un certain enthousiasme, révélé par la réponse *en chœur* des voyageurs dans cette recherche de l'Être suprême. Un sentiment qui détone donc d'avec celui du personnage de Rien-que-chair qui en revient et duquel la ferveur est déjà émoussée par l'expérience de la rencontre. Toutefois, l'on note à travers le souhait de Rien-que-chair de revoir Dieu l'attente d'une bienveillance jusqu'alors refusée ; une espérance décelée, en outre, par l'emploi du conditionnel ; un jugement nuancé qui au fil du voyage des exilés se mue en une condamnation alimentée par une désillusion profonde.

« Rien-que-tête :

- Vous allez chez Dieu ?

- Pour lui prendre de sa splendeur, pour lui prendre de sa douceur...

- Chez Dieu n'est que sable, sel et tempête. Chez Dieu n'est que cécité et surdité.

[...] Un silence est né des paroles de Rien-que-tête et grandit en doute dans nos âmes. Ne valait-il pas interrompre ce voyage [...].

- Allez-vous-en ! reprit-il [...]. Tournez-moi contre le vent, tournez-moi contre Dieu. [...] Les hurlements de Rien-que-tête sondèrent dans nos peurs et y découvrirent un gouffre d'angoisse et d'interrogation »².

Dans cette échange, le dialogue entre les protagonistes délivre un changement de point de vue du fait du propos de Rien-que-tête, personnage sombrant résolument dans la déception d'un Dieu antinomique à la figure traditionnelle qui en a été faite ; cela introduit une déception qui va jusqu'à ébranler la conviction des voyageurs envahis par « *l'angoisse et l'interrogation* ». L'incertitude ne remet plus en cause, comme on pourrait s'y attendre, l'existence ou non de Dieu ou de quelque dieu hypothétique, mais pose plutôt la question du portrait qui lui est attribué.

¹ *Rêves sous le linceul*, p.130-131.

² *Ibidem*.

En somme, Chez Raharimanana, qui entend à travers son œuvre cerner et évoquer la distance, parfois éloquente entre soi et l'autre, entre soi et les siens, du point de vue de l'environnement familial et de la vision que chacun porte sur le monde, cela en fonction du parcours de vie – des parcours de vie par ailleurs très différents voire opposés, tels par exemple celui du téléspectateur *en terre opulente de rêves sous le linceul* et celui qui est l'objet du *spectacle*, errant « *à travers un champ de cadavres* »¹, *en terre tiers*, au milieu d'une guerre civile. – La perception de Dieu renferme également une ambivalence chez l'auteur qui la communique par le biais de protagonistes construits effectivement de manière à percevoir le portrait social et moral des uns dans celui inverse des autres.

Les deux romans de Rabearivelo sont tournés vers le passé et sur la vie de ceux qui ont fait l'histoire de son pays, de ceux que l'on peut appeler les ancêtres du peuple malgache. Une volonté de la part de l'écrivain de non seulement donner une vision autre de l'histoire malgache telle qu'elle fut délivrée officiellement et donc dans le politiquement correct de la puissance politique afférente à l'époque des personnages de ses récits ; mais aussi une manière de marquer l'importance du passé chez un Rabearivelo dont l'existence fut un exil intérieur tiraillé entre deux civilisations qui n'ont pas su lui apporter l'idéal d'une interférence lumineuse concrétisée par le contact harmonieux de soi et de l'autre, et dont la vision du futur se limite à être une projection sombre du présent.

Dans *L'Interférence*, le renvoi au passé revient inéluctablement à un antagonisme culturel où le reniement des traditions équivaut quasiment, de la part des personnages principaux, au reniement des ancêtres lequel débouche sur la place de la religion en tant qu'enjeu sociopolitique dans la perte de l'indépendance, sujet que nous aborderons ultérieurement.

Parmi les points historiques retracés par l'auteur de *L'aube rouge*, ceux qui sont les plus associés à la notion du divin ou de l'ancestral sont sans doute ceux qui se rapportent de près à la Reine et à son parcours. Figure emblématique de la royauté malgache, Ranaivalona est celle qui, sur terre, est la digne représentante de Dieu, le canal par lequel les vivants et les morts peuvent communiquer ; celle « *que la grâce de Dieu a faite Reine de Madagascar et protectrice de ses lois, elle à qui la sainte puissance des ancêtres est transmise.* »²

¹ Ibidem, p.185.

² *L'aube rouge* in *Océan Indien*, p.122.

La fin du règne de Ranavalona II signe l'épuisement du pouvoir monarchique malgache et la focalisation interne qui lui est accordée dans le récit permet d'entrevoir les relations tissées entre ce personnage et ceux dont il est la représentation. Deux moments forts de l'intrigue témoignent notamment d'une quasi symbiose de ces deux entités (Dieu et reine) qui surplombent l'échelle de la société malgache : celui de la conscience de la déchéance et celui précédant la mort de Ranavalona II. La scène de la mort qui met en relief le comportement d'un peuple face à celle qui fut leur guide et leur protectrice, et le sentiment d'attachement vis-à-vis de la souveraine qui est intimement lié, d'une part, à tout un rituel que la narration tantôt ironique compare à « *un essaim d'abeilles nomades emportant leur Reine...* »¹. Lié, d'autre part, à tout un affect collectif que le texte, tantôt solennel, laisse justement percevoir par le biais d'un narrateur lui-même témoin et conscient du dernier cérémonial mortuaire d'un souverain malgache - digne de ce nom si l'on peut dire, Ranavalona III étant morte en exil - de par une focalisation omnisciente du récit.

« [...] Et toujours, les prières aux ancêtres et aux dieux des Hovas. Dans son voyage vers le Mystère de l'au-delà, la Reine était accompagnée des protestations de fidélité de ses sujets, et Elle portait le message des vivants. »²

« Cette fois, canons et mousquets se répondaient de partout. Devant, derrière, à droite, à gauche, des lamentations. Le corps royal, honoré de tant de regrets – oh ! Moins que n'en exigeaient les traditions ! - était porté vers sa dernière demeure qui fut aussi son premier berceau.

[...] On attendit que naissent au ciel où elle irait les étoiles qui l'escorteraient auprès du Prince créateur. [...] Enfin [...] Ranavalona II, placée dans la cabine somptueuse de son prédécesseur, s'embarqua pour l'Inconnu. »³

Le premier propos révèle comment, d'un côté, le recours à la prière aux ancêtres et aux dieux est la gageure d'un départ pour l'au-delà ; d'abord celle aux ancêtres du fait qu'ils sont les prédécesseurs destinés à éclairer le chemin des nouveaux venus. Ensuite, celle aux dieux, censés avoir une vision et une action omniscientes de l'ici et de l'ailleurs. En outre, la Reine, en quelque sorte dans un statut d'entre-deux, est donnée en tant que représentation symbolique des vivants qui en font leur messager, par également sa nouvelle situation intégrant une nouvelle

¹ Ibidem, p.141.

² Ibidem.

³ Ibidem, p.142.

fonction qui est donc celle des ancêtres. Un passage qui d'une manière générale dévoile comment se traduisent les relations et les proximités entre les différents strates du système sociétal malgache.

Le deuxième, plus orienté sur le processus funèbre royal, souligne les ressentis d'un peuple oscillant entre la sincérité d'une douleur légitime face à la disparition d'un être aimé et admiré, et les exigences des traditions dont la narration, laisse entendre. Une causticité certaine. Le narrateur clôt la scène par un ton poétique en racontant le contexte de la rencontre prochaine entre une reine et son Prince créateur et dénotant une déférence certaine, et pour celui-ci, évidemment, et pour la Reine, représentante de Dieu sur terre, mais aussi du point de vue historique, symbolique d'un passé glorieux, par rapport à un présent source de tensions politiques dont l'issue est telle que nous la connaissons aujourd'hui.

Le texte se charge de montrer cette issue par le truchement d'un autre personnage tout aussi important, celui de la reine Ranavalona III qui succède à Ranavalona II. Ranavalona III décrite dans la concrétisation de la fin monarchique, d'autant plus que ce personnage assiste à la fin de son règne par sa propre déportation en Algérie.

Une conscience de la déchéance qui est symbolisée par « *un drapeau blanc balanç(a)n)t sa triste pâleur sur le palais* »¹ et est exprimé par la peinture d'une Ranavalona que « *seuls quelques gestes de détresse esquissés désespérément trahissaient en elle un reste de vie.* »², entourée de ses femmes, à l'intérieur du palais :

« [...] Après avoir rassemblé et conçu les bribes qui lui restaient de son énergie, elle réussit à se faire entendre. [...] Elle invoque :

- Razana ! Jesosy !

Ce sont ses ancêtres et le dieu des Blancs.

Elle haletait. Elle attendait. Elle espérait. [...] Des prières où étaient les dieux, et le Dieu, les morts et les vivants, tout ce qui existe.

[...] dehors, au loin, plus près l'ennemi marchait toujours, une vieille femme se leva. Les yeux enflammés, la voix en saccades, elle exhorta :

- Mes parentes, nous avons tort. Pourquoi nous adresser aux morts, qui ne nous entendent plus ? Pourquoi chercher à attirer la compassion de Jésus, le Dieu des Blancs ? Croyez-vous qu'il nous favorisera plus au détriment des siens ? Et pourquoi aussi invoquer toutes les divinités ?

¹ Ibidem, p.189.

² Ibidem, p.187.

Dispersées, nos prières leur conviendront-elles ? Allons, allons supplions Dieu, le seul, l'unique, Celui qui nous a faites !

D'une seule voix, fervente et frémissante, toutes les femmes invoquèrent :

- Andriamanitra ! Andriananahary.

Le Prince secourable ! Le Prince créateur ! »¹

L'imploration à Dieu et aux aïeux est dévoilée dans une intensité grandissante pour démontrer la désespérance des protagonistes ; une accablement montrant la contradiction entre la santé défaillante de la Reine et l'énergie investie pour l'attente d'une réponse dépassant le cadre de la maîtrise personnelle et politique des événements, pour celle en qui le peuple espère. La notion d'Être Suprême y est déclinée à travers deux dénominations religieuses : traditionnelle et occidentale pour affirmer la panique, l'affolement des personnages qui ne savent plus à qui se vouer pour un ralliement à leur cause. Bref, une invocation à un deus ex machina qui occulte la guerre de religion pourtant émise comme l'une des prémisses de la colonisation ; un aspect de l'Histoire qui disparaît lorsque la foi prend le pas sur la forme et où il n'est plus question que d'espoir. Néanmoins, ce que la narration laisse apparaître comme une panique, laquelle par conséquent fait appel à un acte de non-sens, du groupe de personnages ainsi mis en relief par le passage sus-cité, est, plus tard, dans ce passage même, surmontée par l'utilisation d'un protagoniste qui se détache de ce groupe pour rediriger les incantations adressées à toute divinité connue vers « *le seul, l'unique* » Dieu, celui des Malgaches, « *le Prince créateur* ». Une mise à l'ordre qui parallèlement dévoile une progression dans l'échelle de valeurs vouée aux ancêtres et aux dieux et dont la base encore une fois ici est donc les ancêtres, ensuite les dieux intermédiaires (traditionnels et chrétien (Jésus)), enfin le Dieu créateur et suprême.

En conclusion, cette partie, orientée sur l'implication du spirituel et/ou de la morale dans la vie quotidienne des protagonistes, montre le statut de Dieu, des dieux et des ancêtres sur la pyramide sociétale malgache. Le premier ayant pour rôle la protection des hommes, celui vers qui les souhaits sont adressés de par l'aptitude à tout exaucer, de par l'attribution de la création du monde. Le deuxième faisant fonction de moyen de communication entre les deux pôles que sont les hommes et

¹ Ibidem, p.188.

Dieu ; statut intermédiaire qui, dans une moindre mesure, est pour les vivants un symbole de bienveillance. Bref, d'une façon générale, ces deux notions sont au sein du corpus empreintes de déférence de la part des personnages : ayant le pouvoir de remédier aux situations données inextricables dans lesquelles ces derniers sont implantés. Dès lors Dieu, évalué en tant que puissance transcendante, survient dans le cadre du récit en tant qu'enjeu politique dans la guerre des religions. La religion étrangère sujet récurrent aux textes et dénoncée historiquement comme l'une des causes premières de la chute de l'autonomie du pays.

2-5-2- La religion

Notre analyse sera essentiellement tournée sur les tensions religieuses qui occupent dans la trame une fonction d'élément perturbateur, notamment en ce qui concerne le bouleversement du paysage sociopolitique, opérant par conséquent une mutation dans le portrait social des personnages. Cette dernière concerne celui des héros de *L'Interférence* qui sont à la fois acteurs - telle que la haute sphère politique - et victimes - telle que la description du personnage de la petite Baholy par exemple dans laquelle la narration délivre l'approche personnelle des individus d'une nouvelle religion par un baptême fait à l'insu des parents-.

Dans le premier cas, on a des acteurs qui, par des conjonctures politiques difficiles, usent de la religion pour apporter une certaine cohérence dans les responsabilités. Le contexte de l'introduction de la religion chrétienne en tant qu'une des religions officielles à Madagascar est défini à travers l'adoption de celle-ci par les souverains.

L'Interférence scénarise cette réalité à partir de la vision du personnage célèbre, le Premier Ministre Rainilaiarivony lequel entrevoit effectivement la religion comme une arme pour une fin politique déterminée.

La scène suivante, illustrant un des entretiens que celui-ci accorde aux représentants du peuple, aux personnalités influentes, est dénonciatrice d'un tournant historique et social qui rompt avec l'hégémonie de la religion et des traditions autochtones.

« - Ces Etrangers, leur disait-il, nous apportent leur civilisation ; ils nous l'offriront à condition que nous embrassions leur religion. J'ai moi-même accepté, et la Reine aussi. J'invite toute la Cour et les hautes familles à nous suivre. Cela nous profitera. Quant à leur désir principal et inavoué, il nous appartient, à nous tous, de le décevoir [...] »¹

La conception du protagoniste est assistée d'une vision du narrateur omniscient décrivant un « *ministre-Roi aigri, (qui) subissait l'influence de tout un entourage infesté de fanatiques et de mauvais conseillers. Il y a fatalement succombé.* »² Cela malgré la recommandation des Vieux Hova – assumant la voix de la sagesse – qui « *devinaient donc l'ambition secrète des Européens [...]* »³

« Les Indigènes les plus conservateurs étaient rassurés. Ils acceptèrent aussitôt l'amitié des Etrangers et leur confièrent leurs enfants, les uns pour l'étude des armes, les autres pour celle des langues. Et comme la préférence du Premier ministre n'était en réalité qu'une préférence et non une obligation, chacun n'écoula que la sienne. »⁴

Ce paragraphe souligne un troc où la religion est une monnaie d'échange permettant d'obtenir des apports culturels jugés nécessaires à l'évolution de la société. La foi, la croyance ou la religion, qui revêtent un des aspects identitaires d'un individu subissent, soit une concomitance avec une autre, soit une substitution à son détriment. Dans cette optique, nous avons le passage sur la Reine et le Ministre qui se sont complus à l'acceptation de ce changement à la source effectivement d'une incidence dans la manière de vivre, non seulement dans une dimension personnelle mais aussi commune qui n'est pas seulement de l'ordre du symbolique – ceux-ci étant représentés comme le symbole du peuple. – A cet effet, face au Premier Ministre, se dresse les Vieux Hova dont le rôle de modérateur indique que la décision prise par celui-ci entraîne une nouvelle conjoncture sociopolitique ; situation qui est dévoilée de manière plus ou moins implicite : la colonisation de l'Île, « *le désir principal et inavoué* » des Européens.

Il y a donc une dimension collective telle que le dénote le passage suivant, où le peuple, à l'instar des gouvernants, embrasse l'une et l'autre religion chrétienne dont la portée dépasse le cadre du spirituel parce qu'elle touche également celui de

¹ *L'Interférence*, p.100.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

l'éducation, celle de la génération future, en rupture avec le passé ; une réforme civilisationnelle, historique.

« La concurrence des missionnaires ne tarda pas à devenir très serrée, puisque, d'un côté, ceux qui pensaient être ainsi plus agréables au chef suprême, se convertirent en grand nombre au protestantisme. [...] Presque toujours, les catholiques appartenaient au peuple, n'ayant rien à attendre personnellement de Rainilaiarivony »¹

Parallèlement, le récit met en lumière les Etrangers, présentés en tant qu'antagonistes de la foi traditionnelle, dont l'objectif essentiel est celui d'engranger le plus d'adeptes possible à leur religion, du fait du marché humain offert. Dans cette course, les éternels rivaux de la religion chrétienne trouvent sur le sol malgache une nouvelle récurrence de leur dissension. Une tension concrétisée par, d'un côté, le protestantisme suivi par la Cour et un certain nombre de nobles, hérité d'une relation empreinte d'inclination envers les Anglais, de l'autre, le catholicisme qui du fait d'une relation diplomatique plus difficile, est l'apanage du peuple.

Ainsi, la représentation de la religion comme enjeu politico-culturel assure la dynamique de la trame dont l'exil est la chute. Les tensions entre la croyance traditionnelle et le christianisme dénotent en particulier la puissance monarchique, laquelle est inversement proportionnelle à la prépondérance croissante de la religion de l'Etranger. En somme, s'inscrit une définition de la culture en tant que facteur nécessaire au maintien de la souveraineté d'un pays, d'un peuple. Comment dès lors est organisée l'écriture dans la valorisation de cette thématique fédératrice de tous les ouvrages ? Tel est l'objet de notre analyse ci-après.

¹ Ibidem, p.101.

Chapitre 2. Procédés linguistiques et stylistiques

L'écriture passe par des procédés linguistiques et stylistiques dans la matérialisation de l'inspiration littéraire ; l'écrivain malgache d'expression française y inscrit le jaillissement de la langue malgache, censée apporter le cachet d'une littérature s'imprégnant simultanément de la langue natale et de celle cultivée. Ce côtoiement culturel mène à l'usage de motifs dans la mise en fiction de l'exil permanent, nourri par l'expression obsessionnel des personnages à s'en extraire. A cet effet, l'intertextualité interne des récits de chaque auteur permet de mieux cerner une ligne directrice, fédératrice des ouvrages : une typologie déclinée selon la trame. Relevons enfin le rôle de la description, au moins toute aussi essentielle, dans cette occurrence-ci, que l'intrigue, pour la peinture exhaustive d'univers littéraires invoquant la revendication d'être viscéralement rattachée au réel.

1- Le jaillissement de la langue maternelle dans le récit

L'écrivain malgache d'expression française entretient avec chacune de ses langues d'écriture une correspondance différente selon qu'il écrit en malgache ou en français, ne formant pas moins une complémentarité, une continuité qui donne au texte le cachet de l'œuvre accompli: liant la volonté d'aller à la rencontre de l'autre et la quête de soi, livrant l'intime et le profond à la multitude, à la surface, à l'universel.

1-1- Quand ?

Les contextes desquels surgit la langue maternelle sont multiples, dépendant du rôle auquel le narrateur / auteur lui assigne ; mise en exergue d'une scène particulière, relevant ainsi sa portée, au niveau de l'histoire, volonté de traduire la langue initiale de la narration à des fins poétiques, mais également afin de focaliser le regard du lecteur sur la spécificité de tel élément du récit. Et, pour l'auteur, parfois, d'y voir un impératif dans son utilisation, considérant dès lors la langue maternelle comme étant la seule apte à traduire de façon plus authentique un fait, un événement social, culturel, historique inexistants ou absents, faute de référents, sous peine d'aboutir à une transcription bancale de l'intention de l'écrivain par rapport au

message délivré, dans la réalité sociale, culturelle et historique de la langue d'écriture.

Quoi qu'il en soit, le surgissement de la langue maternelle est souvent, pour ne pas dire constamment la résultante d'un ensemble de facteurs préfigurant la concrétisation de l'œuvre. Le bilinguisme de l'auteur lui octroie ainsi la faculté de s'imprégner des référents culturels de sa langue d'origine et de sa langue d'adoption ; imprégnation qui selon le cas peut être abordée alternativement ou simultanément, la fin étant la même, celle d'un recours à la langue capable d'assurer la médiation de la pensée au mot, de l'abstrait au concret, celle de s'enrichir de deux perceptions dans l'élaboration d'une œuvre. En rapport à cela, l'on constate par ailleurs que, chez les auteurs malgaches d'expression française, la plupart des personnages sont des Malgaches - avec les particularités de ce peuple, selon l'auteur, que cela implique - si bien que, de par une narration faite en français, le roman en lui-même est immergé dans une double appartenance culturelle.

La langue première peut être usitée quand l'auteur plante ses personnages dans une situation de confrontation avec la culture cultivée- *Elle au printemps* où l'héroïne entrevoit dans la langue maternelle un moyen de se ressourcer.

Dans la perspective fréquente de personnages malgaches principaux dans le récit, et en corollaire de ce qui est sus-cité, le surgissement de la langue maternelle favorise la prise en charge de l'expression de leurs affects. Affects relatifs à leur identité profonde et particulière, que la langue française n'est pas susceptible de transcrire, du moins dans la vision du narrateur.

L'existence des idiomes, expressions figées, mots, citations, etc. sont l'occasion de l'apparition de la langue maternelle. Car, il est évident que la traduction de ces expressions s'avère difficile puisqu'ils ont pris racine dans un terreau, dans un patrimoine que seuls les détenteurs sont à même de saisir dans leur plénitude. Dans le cadre de la langue malgache, les *fitenenana*¹, leur manipulation dans la littérature malgache francophone requièrent toujours l'emploi de la langue originelle quoique s'ensuit généralement une traduction de la part du narrateur. On remarque ici, le souci de l'écrivain de rendre le récit accessible à tout destinataire potentiel, l'aspiration à éviter une rupture dans la lecture, engendrée inévitablement par

¹ Terme utilisé pour désigner, d'une manière générale, les sentences, discours, proverbes, etc. qui font partie de la tradition orale, et usités lors d'événements spécifiques (mariage, funérailles, etc.) et au quotidien. Le *fitenenana* renvoie à un caractère d'universalité admis par tous.

l'incompréhension due à l'inexpérience de la langue de l'auteur. Néanmoins, la réalité est là : les termes maternels ont pris place dans l'espace textuel et le narrateur tente de son mieux afin de combler cette lacune de la traduction.

Bref, l'apparition de la langue maternelle s'apparente au choix de l'auteur, ou plutôt à sa volonté d'apporter un éclairage nouveau, voire inattendu sur tel ou tel aspect de tel élément du récit. Elle soutient la trame narrative, cette apparition s'effectuant lors de scènes-clés ou dans la mise en exergue du fonctionnement psychologique des protagonistes. L'apparition de la langue maternelle est également liée chez l'écrivain, comme chez ses personnages, à l'appartenance d'une affiliation que l'écriture justement rappelle dans l'univers multiculturel qu'est celui de la littérature ; culture internationale qui dès lors pourrait amoindrir, sinon occulter le patrimoine culturel premier.

1-2- Où ?

La langue, fait culturel et social, est introduite dans le récit comme la manifestation mise en avant par l'auteur de telle ou telle réalité socioculturelle.

Partant de là, la langue originelle émerge de la langue d'écriture lors de situations, où, soit le narrateur, soit les protagonistes sont présentés au lecteur de façon à être cernés selon les caractéristiques socioculturelles malgaches octroyées par l'auteur. Ces caractéristiques sont donc véhiculées par la langue de même source et dont le surgissement dans le roman est lié à la scène d'un fait culturel, explicitant l'évolution de la narration – par exemple chez Rakotoson la bénédiction de la mère ou, chez Raharimanana, l'appel à la mère qui est une figure clé de la civilisation malgache.

Elle peut aussi être simplement l'occasion pour l'auteur de véhiculer une culture-tradition, dans le but effectivement de faire (re)-découvrir. Dans cette optique, elle se dévoile quand les protagonistes se trouvent dans une scène de cérémonie, de coutume, en somme d'événements exceptionnels¹. Car, souvent une coutume est dans le cadre romanesque donnée comme une panacée capable de faire renaître le passé, perdu et regretté, des personnages.

¹ Consulter la séquence consacrée au *roman, réflecteur de la société malgache* : (évocation du Sikidy, didim-poitra, etc.)

La tradition est dès lors propice à, sinon faire revivre le passé, du moins à masquer une réalité en paradoxe avec-celui-ci, une brèche dans le temps, le moment d'une célébration. Est, de fait proposé le caractère théâtral de la célébration, par la manière exaltée dont celle-ci se déroule ; une célébration où les personnages occupent un rôle, enfilent un costume, se munissent d'accessoires, telle la cérémonie du bain des reliques du roman du même titre par exemple.

Il s'agit d'offrir un spectacle qui, en ravivant ce qui fut, le réintègre au quotidien, suscite une prise de conscience plus accrue d'un déphasage toujours croissant entre l'espoir et le réel. Un passé qui s'étirole peu à peu perdant de sa dynamique, alors que le temps continue sa progression, subsistant la relégation à l'état de folklore.

Cela nous conduit, à une autre situation d'apposition des deux langues. En effet, comme nous venions de l'évoquer, la langue première peut survenir à la suite de l'intention de l'auteur de souligner l'existence d'une culture-tradition donnée. Or, en parallèle à cette introduction d'un rituel dans le récit, est aussi mis en relief l'état d'affectivité des protagonistes dans leur façon de l'apercevoir et de l'appréhender. De cette constatation, l'état d'esprit des personnages, leurs sentiments sont d'une façon générale le topos de la langue première.

Les occurrences sont diverses, variant selon l'évolution des personnages, la motivation et l'action qui leur sont prêtées, se montrant sous plusieurs formes : chants, proverbes expressions familières d'un être cher, termes assimilés à la représentation de celui-ci, etc.

Elles sont un catalyseur dans le choix de l'individu quant à l'édification de son destin : soit l'on assiste à un soutien, à un apaisement, à un conseil, à une confirmation dans la poursuite d'une action. Soit, à contrario, à une désapprobation, à une interdiction, voire à un bannissement. En somme, elles provoquent chez le personnage ou un processus de stimulation ou celui d'inhibition.

De ce processus découle des émois qui en sont la manifestation. Un ensemble de sentiments : frustration, désillusion, résignation, espoir, satisfaction, qui sont généralement mis en écriture par une sorte de substitution où le personnage à qui ils sont attribués est absent à un moment de la narration pour laisser place à une voix qui, quoique intérieure, est celle appartenant aussi à un être existant dans la réalité socioculturelle et émotionnelle du héros, telle la grand-mère, présence omnisciente accompagnant le protagoniste principal d'*elle au printemps* lors de son

voyage en France lui dictant , à travers ses actions les principes à respecter alors que les référents de son pays maternel semblent justement enfouis par les difficultés d'adaptation auxquelles l'héroïne fait face en terrain méconnu.

« Attends, attends, sois polie, autrement tu entendras encore la voix de grand-mère murmurer à ton oreille :

- *Dray, dray, dray, toa ratsy taiza itony zafikeliko...Aïe, aïe, aïe, ma petite fille serait-elle en train de devenir impolie ?* »¹

Le narrateur, dans l'accentuation et la cristallisation des sentiments, par une transcription en malgache, les dévoile, par conséquent, et dans un même temps, par la parole d'un autre protagoniste « *souvent comme une obsession, [...] comme une mémoire et rythm(ant) la pensée* »² ; le point focal d'une personne à laquelle le héros porte dans tous les cas une estime certaine, le respect. Une personne, qui dans la hiérarchie sociale, se trouve nécessairement supérieure à lui.

1-3- Une incursion culturelle

Qu'en est-il ainsi de l'incidence de la présence de la langue maternelle dans le récit ? Il en résulte d'abord une authenticité qui s'explique par la narration d'un fait particulier à partir d'une langue tout aussi particulière : Partant de l'existence et de la reconnaissance d'une langue par la culture qui lui est assujettie (et réciproquement), il s'ensuit que l'on est à même de saisir pleinement une spécificité culturelle seulement et seulement si celle-ci est racontée d'une part, par un narrateur (auteur) habitué à la côtoyer, à la vivre, et plus, à en être un des dépositaires. D'autre part, dans la langue par laquelle elle n'aurait pu être communiquée et diffusée sans son existence ; une langue sans laquelle, par conséquent, elle serait tombée dans la déréliction sans le dynamisme apportée par cette culture même.

« Une langue n'est pas seulement un code, un support permettant à un message d'arriver à destination. Elle est d'abord une culture, à savoir un milieu historique où chaque individu élabore ce

¹ *Elle au printemps*, p.53.

² *Ibidem*, p.101.

qui compte pour lui et cherche à construire quelque chose comme une identité, dans une construction infinie, toujours ouverte où il se projette dans l'avenir. »¹

En somme, la narration, même si elle contient quelques noms d'êtres vivants (animaux et végétaux), de lieux, ou de choses intraduisibles puisque n'existant pas en français, obéit à une structure de la langue des plus classiques. Quant aux personnages, mis dans des positions de déstabilisation, ils sont tout à coup rattrapés par leur langue maternelle. Dans la peur, le rêve ou l'agonie, surgissent des paroles de cantiques, des prières, des proverbes ancestraux ; tout un patrimoine émotionnel qui paraissait enfoui sous le langage appris et maîtrisé. L'écriture tente alors de restituer cette double appartenance linguistique, de montrer combien l'émotion et l'imaginaire sont présents au seuil de la mémoire, émergeant dans les moments où l'identité est violemment remise en cause. Une technique d'écriture qui a dès lors moins pour objectif un effet d'exotisme visant à immerger tout récepteur non malgache dans une ambiance inconnue, voire mystique par des repères lui étant hermétiques, que de rendre surtout compte des affects des personnages, et en arrière-plan, ceux de l'auteur. En effet dans ces contextes où se manifeste la langue première est toujours apposée une traduction, une interprétation censée au mieux éclairer le lecteur commun; bien que le sens initial ne peut être, évidemment, totalement saisi que par un lecteur averti. Car, en dépit de la coexistence de deux langues chez l'auteur, comme dans son texte, celui-ci et son lecteur ne peuvent omettre la réalité également de deux codes linguistiques aux fonctions différentes. Fonctions que Rakotoson définit comme suit, lors d'une interview accordée à un journaliste à propos de son œuvre:

« Je n'ai pas eu de problème de déchirement de langues. Par contre, je m'aperçois que j'ai une frontière très nette. [...]En fait, quand j'écris en français, j'avance masquée, je peux dire tout. Mais dès que j'écris en malgache, tout mon affect étant dans cette langue, je tombe sur des tabous. Je me suis aperçue que des textes anodins en français ne passent pas en malgache. Ils sont extrêmement violents.

Journaliste- *Le français vous donne donc une plus grande liberté?*

Rakotoson- Oui, mais en même temps, c'est une liberté qui a ses limites, parce que le fondement c'est [...] le malgache.[...] Le rapport à la mort, au sacré, à la vie, et là, c'est un rythme en malgache qui vient. »¹

¹Pierre Judet de La Combe – Heinz Wismann, *L'avenir des langues*, collection Passages, Editions du Cerf, Paris, septembre 2004, p.16.

Dans cette lignée, on peut observer que les mots et les expressions maternelles, au-delà de leur signification courante, renvoient à la mémoire individuelle et commune, renfermant une manière de penser et de réagir des personnages. Et l'écriture, chez l'écrivain malgache francophone, sans doute de par son bilinguisme, amène à une comparaison, consciente ou non, de la culture et de la langue de l'autre – dans lesquelles il s'intègre par ailleurs – aux siennes propres, est plus perméable aux différences identitaires, d'où le désir de mieux circonscrire son identité, et personnelle, et collective, de mieux la comprendre.

Aussi, pour Rakotoson, « *l'écriture est une quête [...] une quête de l'identité* » et « *l'identité, c'est une rencontre entre l'histoire collective, celle d'un pays, d'une région, d'une ville... et entre une histoire personnelle, individuelle qui découle de l'histoire collective.* »²

De fait, l'émergence de la langue première équivaut à la recherche d'une justesse et d'une véracité tendant à la lecture d'une relation étroite entre les personnages et leur monde ainsi proposé par une langue laissant entrevoir la complexité et l'intimité qui en sont intrinsèques.

Nous avons donc des récits qui offrent l'éventualité d'une incursion culturelle dans l'âme et la société malgache ; en dehors des faits quotidiens s'ajoute, comme nous l'avons évoquée, la révélation des facettes de l'état, et spirituel, et émotionnel des héros, qui représentent d'une certaine manière celui du peuple auquel ils sont assimilés. Une transcription en malgache de scènes fortes marquant leur péripétie romanesque. Ce qui donne au lecteur - averti surtout - une appréciation sensiblement différente d'une traduction française ; cette focalisation permet, en outre, une comparaison des deux langues à partir d'un fait unique, avec, en sus le privilège de se forger une idée propre quant à l'aptitude et à la sensibilité de l'auteur dans ce qu'il cherche effectivement à transmettre.

Ce qui permet également d'établir des approximations entre la pensée malgache et la lexicographie française, et, au-delà du paradoxe apparent qui résulterait de cette apposition, c'est-à-dire l'incompatibilité d'un parallélisme entre les langues, tant sur le plan syntagmatique que paradigmatique, de plutôt entrevoir une

¹ Taina Tervonen, *Entretien avec Michèle Rakotoson*, Africultures, juin 1998.
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=458>

² Ibidem.

réalité principalement malgache, par le biais d'une manière de pensée autre, d'une façon d'aborder autre que celle habituellement attribuée à cette réalité : une vision double pour un enrichissement d'une grille de lecture préconçue, justement destinée à toute lecture mono linguale d'une œuvre.

Enfin, la langue d'origine donne, sinon une meilleure connaissance de l'écrivain, un affleurement de sa vision de soi et des autres, de tout un peuple (n'oublions pas le caractère autobiographique excentré de la plupart des ouvrages.)

Toutefois, le surgissement de la langue maternelle dans le récit peut être interprété comme une scission, une intrusion, dans l'acte de lecture. Le lecteur, face à un ouvrage dont la langue d'écriture est le français, se trouve confronté à une perception où son approche du récit en tant qu'ensemble textuel, dans sa compréhension et sa continuité, une histoire se devant par conséquent d'être comprise dans une langue censée être celle de la communication entre le destinataire et le destinataire, se trouve dans une phase de déstabilisation.

Le lecteur doit ainsi, avec pour finalité la compréhension la plus exhaustive possible du récit, se soumettre au désir de l'auteur dans l'induction par ce dernier de facteurs plus ou moins habituels dans la narration, dans la réalisation de l'œuvre. Et si certains personnages comme certaines scènes, délivrés sous un angle de vue différent, dénotent une originalité indéniable, l'on ne peut occulter cette scission que la traduction française essaie néanmoins de pallier.

De la soumission de la langue d'origine par l'auteur, trois types de lecteurs se présentent.

Le premier est celui qui se rapproche le plus de l'écrivain dans la mesure où ils font partie, ou sont issus, d'une même histoire socioculturelle : même langue, mêmes référents, voire même mode de vie ; et dès lors même interprétation des hommes et des choses. L'apparition du malgache dans le récit est alors vécue, non comme une rupture, mais plutôt telle une alliance tissée par la reconnaissance par le lecteur d'un nombre de repères déterminés ; capable d'instaurer une ambiance de complicité dans l'acte de lecture et rendant l'écrivain humainement accessible. Une intimité que Dominique Ranaivoson note, par ailleurs dans l'étude de *Henoy, fragments en écorce*, de Michèle Rakotoson, quant à l'impact de la langue maternelle dans les romans malgaches francophones : « à l'incipit de *Henoy, fragments en écorces, la berceuse de grand-mère*. « Iny hono izy Ravorombazaha » qui vient calmer l'esprit de Tiana, un homme désorienté, par le départ puis la mort

de sa femme, évoque [...] cette faculté de la mémoire à rejaillir dans le présent et à aider l'individu à renouer avec ses racines en temps de crise. Aucun Francophone ne ressentira la douceur des paroles de cet étrange incipit, mais cette chanson nostalgique très connue de tous les lecteurs malgaches établit pour ces derniers une relation particulière entre le personnage et son univers, entre l'auteur et les références culturelles qu'elle a héritées de sa culture d'origine. »¹

Le deuxième type de lecteur est celui qui, sans avoir le même patrimoine que l'auteur, a fréquenté son univers socioculturel, le rendant à peu près perméable aux sens des mots et expressions malgaches, les noms : Farafaty (qui signifie littéralement lieu de la dernière heure, c'est-à-dire de la mort) ou Ratany (nom d'un personnage de *Nour1947*, littéralement *homme de la terre* , tout en évoquant un des poètes malgaches éponyme, contemporain à Rabearivelo) de façon neutre - sans que la mémoire et la conscience commune malgaches entrent véritablement en compte -, le sens et les affects que l'auteur transmet via sa langue maternelle. Il est alors à l'abri d'une discontinuité éventuelle due à l'irruption des termes malgaches mettant une distance entre le récit et son auteur et lui ; il donne à sa lecture une linéarité où la substitution mutuelle des deux langues se passe si l'on peut dire naturellement, autant que si le texte est monolingue, sans difficulté apparente.

Enfin, il y a le troisième lecteur, celui non averti, pour qui le message d'un code linguistique à l'autre constitue un obstacle. La méconnaissance des repères culturels et sociaux attribués à l'univers des mots et les lacunes de la langue établissent un décalage, un blanc marquant les sous-entendus de l'auteur. Un déphasage plus accru si le lecteur se trouve dans la conjoncture d'une absence de traduction, et est dès lors face à un texte quelque part tronqué ; un texte parsemé de termes en fin de compte vide de sens (cela par exemple dans l'utilisation de noms de lieux ou de choses. Tel « Farafaty - *la mort ultime* - »² , en étant justement un fort imprenable repoussant la tentative de colonisation – alors que toute la ville Toamasina étant déjà aux mains des Français - qui vit la défaite des Français par le

¹ Dominique Ranaivoson, *le sens du surgissement de la langue maternelle dans le texte francophone*, Mots pluriels, numéro23, mars 2003. <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2303dr.html>

² Le nom du lieu est certes traduit par Rabearivelo dans *l'Aube rouge* (p.131), néanmoins, le narrateur entretient un flou en jouant sur le fait que *mort ultime* peut aussi renvoyer à la conjoncture historique qui fit du lieu un grand rempart de la résistance monarchique, celle ultime qui décide de l'autonomie ou non du pays. Ainsi le lecteur non averti peut se méprendre en pensant que « mort ultime » est non une traduction, mais plutôt une interprétation visant à souligner ce contexte déterminé.

gouverneur de Toamasina Rainandriamampandry en 1885. (La célèbre bataille de Farafaty qui empêcha donc Madagascar d'être colonisée à cette époque)

En somme, la lecture d'une œuvre, par l'incursion d'une langue autre que celle initialement prévue pour la prise en charge du récit, dépend du rapport entre le destinataire et son destinataire. Elle met en question les obstacles relatifs à la communication, de même que ses attributions : un enrichissement et une véritable connivence entre l'écrivain et son lecteur.

1-4- Fonctions

L'écrivain malgache francophone par l'introduction de la langue maternelle dans le texte donne en conséquence des fonctions distinctes au malgache et au français. Il apparaît évident que le français est la langue d'écriture destinée à la diffusion et à la communication au sein de l'univers littéraire francophone. Pour ce qui est du malgache, tout dérive de la correspondance de l'auteur et de son pays de naissance. Précédemment relatée, la langue maternelle est celle complétant la langue d'écriture lorsque celle-ci n'arrive pas à exprimer la pensée de l'écrivain. Partant de ce constat, le malgache peut être considéré comme le topos qui couvre l'osmose entre la volonté de transcrire une réalité rattachée à ses affects, à sa culture, et l'accomplissement de cette transcription ; l'auteur est alors en contact avec ce qui constitue le tréfonds de son identité, étant donné que sa langue de communication (avec le lecteur en tout cas) ne peut remplir le rôle qu'il lui a attribué justement. Cette dissemblance entre communication et identité pourrait être interprétée comme la dérivation vers une écriture fêlée, car là où, pour la plupart des écrivains, une langue suffit, l'écrivain malgache francophone se doit d'en user deux. Ce qui instaure un conflit intellectuel, ou du moins la nécessité d'un choix, entre soit assumer une deuxième langue d'écriture au sein d'un même récit, préservant dès lors l'authenticité qui en découle, et dans la même lignée, engager une rupture dans l'acte de lecture, une déconnexion entre le lecteur et le roman ; soit, dans le cas contraire n'en avoir qu'une, de manière ainsi à éviter une déstabilisation du lecteur potentiel, et sacrifiant au désir de conformer l'intention de l'auteur dans la transcription qu'il en estime correspondante. A ce sujet, Dominique Ranaivoson pose de fait la question sur la frontière qui s'impose au niveau linguistique dans le récit malgache d'expression française.

« S'agit-il de montrer les limites de la puissance de la langue apprise, qui s'efface au-delà d'un certain seuil d'émotion ? Nous serions alors dans une littérature de la réflexion sur le bilinguisme, et face à un témoignage sur ses limites. Ce surgissement des richesses du passé fait de légendes, de proverbes, de comptines, de résonances des mots, serait-il le signe que ce passé propre à Madagascar, est inaccessible à toute interprétation par des locuteurs d'une autre langue ? »¹

Sur ce sujet, Raharimanana avance ainsi que « *pour avoir la possibilité d'écrire dans une langue, il faut avoir envie de jouer avec, de se perdre dans cette langue. C'est très important de se laisser aller dans cette langue, de presque y perdre son identité, quitte après à se reconstruire.* »²

Ceci amène à percevoir la langue française, à l'instar des écrivains malgaches de notre corpus, comme une langue d'exil ; langue d'exil non seulement parce qu'elle est la langue de la terre d'accueil, mais langue d'exil aussi dans l'acte d'écrire. L'emploi du malgache revient à un retour aux sources par le truchement de la littérature ; l'auteur y retrouve toutes les représentations identitaires qui la soutiennent de par son emploi et réduit, par conséquent, l'éloignement physique du pays.

Ce contact avec le pays, tout en maintenant la distance géographique, permet un recul qui vise à émettre un constat, parfois un procès sur la société et les us et coutumes malgaches, donnant au roman toute sa dimension historique, biographique et ethnologique. En somme, l'apparition de la langue maternelle dans la narration est une des périphéries qui renferment des façons de penser, de parler, de concevoir les rapports à autrui, tout ce qui nous intègre à une collectivité, à une nation donnée. Elle est le point d'équilibre où *l'ici* de l'écrivain coïncide avec son intimité profonde, avec pour aboutissement la mise en scène entre le *moi*, et tout ce qui s'y assimile, et son extériorisation par l'universalisation d'une communication en français : la chance d'être lu, la jouissance d'une reconnaissance plus élargie qu'en écrivant dans une langue particulière comme le malgache.

Aussi la mitoyenneté du malgache et du français dans le roman renvoie à des ambitions intellectuelles, émotionnelles et matérielles que la littérature malgache

¹ Dominique Ranaivoson, *le sens du surgissement de la langue maternelle dans le texte francophone*, Mots pluriels, numéro 23, mars 2003. <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2303dr.html>

² *Publier peut-être une provocation, mais pas écrire*, entretien de Virginie Andriamirado avec Raharimanana dans le cadre de la présentation de son roman *Za*, 16/05/2008. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7446>

d'expression française, par la double identité linguistique qui lui est inhérente, tente de concilier, en en faisant, et son défi, et sa richesse.

2- Les leitmotifs : expression d'un exil permanent :

La récurrence des mots et des expressions à l'intérieur d'un même récit est caractéristique des auteurs Rakotoson et Raharimanana, suggérant la part de répétitivité et/ou de désœuvrement que ceux-ci attribuent à la notion d'exil, mettant surtout en exergue une écriture s'attachant à une insistance narrative ayant pour motivation un excès où l'accumulation des termes visent à un martèlement, voire à une superfluité, intégrés à la poétique de la perte des repères : la répétition, dans ce sens, est alors entrevue comme un procédé que l'auteur utilise pour montrer un individu (narrateur ou/et personnage) auquel seuls les mots, la parole restent l'unique moyen de s'agripper à l'existence, la seule liberté possible dans un monde où l'on se sent irrémédiablement embrigadé.

2-1- Rabearivelo : *Lamma sabachtani*

Chez Rabearivelo, les motifs se situent spécifiquement au niveau de la composition des chapitres focalisés sur la désespérance des protagonistes, dans *l'aube rouge*. Processus permettant de donner une gradation dans le déroulement des événements fictionnels rattachés à la déchéance de la monarchie.

Nous avons deux cas : le premier, dans le *livre premier*, qui dénote l'entrée en guerre des Autochtones suite à l'ultimatum imposé par les futurs Colons. Cette première partie - citée antérieurement - se déroulant en quatre séquences de *cauchemars* dévoile un auteur/narrateur omniscient qui, dans la présentation du passé, est conscient de la fin des héros de son histoire, de l'Histoire ; narrateur auquel le destin de ces derniers lui échappe justement et qui, de ce constat, ne peut qu'acquiescer, malgré lui, une réalité qu'il aurait voulue autre, celle que la fiction ne peut occulter, dû au rôle de l'écriture attribuée par l'écrivain. A ce titre le texte livre les *Cauchemars* des protagonistes mais surtout ceux de celui qui raconte, laissant transparaître un émoi certain où la lucidité engendre rétrospection, questionnement et sentiment de fatalité. En effet, il est à l'image de l'environnement dans lequel il a implanté ses héros de fiction - la famille Rangala dont l'atmosphère à Antananarivo

incite à s'éloigner de la capitale pendant un temps indéterminé, en pleine nuit. Pour disparaître également et ne ressurgir qu'à la fin du récit -, ceux dont en fin de compte il maîtrise le cheminement, si emprise il y a :

« Qu'est-ce qu'il y a entre l'agonie et la mort ? Le caprice du Destin, qui [...] veut sommeiller un brin et diffère le dénouement. Tout râlait, tout agonisait. Le Destin prenait un repos avant le coup décisif, l'irrévocable départ. »¹

« *Etrange Accalmie* »² précédant la guerre pour une lutte vaine hélas :

« Lente agonie du silence et du sommeil. Quels sursauts désespérés ! Quels efforts en pure perte ! La lutte contre la mort... Mais déjà, elle est là la mort. »³

Le ton du roman ainsi posé, entre élégie et questionnement, le narrateur s'éloignant souvent de ses personnages, s'octroie, toujours à partir de l'organisation du texte, un épanchement que le statut d'omniscient tourne au sentiment de frustration ; frustration induite par la connaissance du présent des protagonistes, mais aussi de leur futur. Un discernement qui ôte toute tentative d'espérance car l'issue fait déjà partie du passé : car, après tout, le narrateur d'un roman historique n'est-il pas ce que Genette appelle un *témoin ultérieur*.⁴

Ce discernement, néanmoins partagé avec les personnages historiques, en haut de l'échelle sociale, à l'aube de la perte de l'indépendance, donne à voir, cette fois-ci par le truchement de ces derniers, un *émoi sidéral*⁵.

C'est en ce sens que la seconde occurrence, le *livre troisième*, introduit les chapitres deux et trois de *l'aube rouge, lamma sabacthani* étant ainsi utilisé deux fois pour évoquer, d'une part, la conscience d'une cause perdue, d'autre part, dans ce cas là, le rôle dévoué à la foi ou aux croyances par les personnages.

Lamma sabacthani, tiré des dernières paroles de Jésus sur la croix, rapporté par les évangiles :

« A midi, l'obscurité se fit sur tout le pays et dura jusqu'à trois heures de l'après-midi. Vers trois heures, Jésus cria avec force : « *Eli, Eli, lema sabactani ?* » – Ce qui signifie « Mon Dieu, mon

¹ *L'Aube rouge* in *Océan Indien*, p.112.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Genette, *Nouveau discours du récit*, collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1983, p.53.

⁵ Ibidem, p.170.

Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? – Quelques-uns de ceux qui se tenaient là l'entendirent et s'écrièrent : « *Il appelle Elie !* » L'un d'eux courut aussitôt prendre une éponge, la remplit de vinaigre et la fixa au bout d'un roseau, puis il la tendit à Jésus pour qu'il la boive. Mais les autres dirent : « *Attends, nous allons voir si Elie vient le sauver !* »

Jésus poussa de nouveau un grand cri et mourut. »¹

L'Eglise interprète cette scène comme l'unique moment où le Christ a été abandonné par Dieu: juste avant sa mort, à ce moment crucial, Dieu le Père lui a retiré la présence de l'Esprit Saint car il devait accomplir seul le sacrifice expiatoire, lui qui était choisi pour être le Messie, le Sauveur. Il était donc seul pour souffrir le martyr et accomplir la volonté de son Père. Agonie suprême, hors Dieu qui est saint et ne peut en conséquence faire "un" avec le péché. Jésus, a cet instant même, fait l'expérience totale de la résultante du péché mortel. Il est sans Dieu. Et il meurt sans Dieu pour supprimer tout les péchés. La souffrance est totale comme le péché est totalement à l'opposé de Dieu : son expiation des péchés du monde ne passe pas seulement par la souffrance et la mort physiques, mais aussi par une mort spirituelle.

Ici, cette expression du Christ est empruntée pour décrire la désespérance et l'impuissance dans lesquelles sont immergés les personnages face à une situation qui plongera tout un pays sous l'asservissement d'un autre². Impuissance aussi pour le narrateur, malgré son *point de vue de Dieu*, cette focalisation zéro qui lui donne « *une information complète* »³, et donc exhaustive ; ce qui dans une certaine mesure ne permet plus, ni rajout, ni retranchement, dans le cadre du roman historique.

En outre, ce passage de la vie à la mort du Christ, au cours duquel il récite le *Psaume 22*, rejoint en quelque sorte le statut du narrateur omniscient par rapport à l'histoire commune dans le sens où il ne fait que confirmer le destin des personnages : tout est scellé, tout est écrit. Bref, le *Psaume 22*, appartenant au recueil de *David* définit les conditions de la mort de Jésus dans l'Écriture sainte, afin que s'accomplisse ce qui a été dit par le prophète.

« Mon Dieu, mon Dieu,
Pourquoi m'as-tu abandonné ?

¹ Nouveau testament : Matthieu 27 :47-50.

² A cet égard, consulter également la séquence de notre étude consacrée au thème de Dieu, des Ancêtres et de la religion.

³ Terme préféré par Genette en remplacement d'omniscience qui est plutôt à accoler au lecteur (lecteur omniscient pour une focalisation zéro). *Nouveau discours du récit*, collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1983, p.49.

Pourquoi restes-tu si loin,
 sans me secourir,
 sans écouter ma plainte ?
 Mon Dieu, le jour je t'appelle au secours,
 Mais tu ne réponds pas ;
 Et la nuit encore, sans repos.¹
 [...]
 Tous ceux qui me voient
 se moquent de moi, il font la moue,
 ils secouent la tête. Ils disent de moi :
 « *Il a remis son sort au Seigneur,*
Eh bien, que le Seigneur le tire d'affaire !
Le Seigneur l'aime,
eh bien, qu'il le sauve ! »²

En somme, Rabearivelo use dans le récit de motifs dans l'organisation du texte, pour une peinture d'un univers sur le point de s'écrouler, selon deux focalisations différentes, celle des personnages, contemporains à l'histoire et plus ou moins inconscients du déroulement des événements ; mais surtout celle du narrateur omniscient dont la distance entre l'Histoire et le récit de cette histoire donne à l'écriture un sentiment d'inéluctabilité et d'impuissance que l'écrivain, dans d'autres occurrences, aurait pu occulter par le biais de la fiction, de l'imagination créatrice.

2-2- Rakotoson, du voyage à l'exil

L'exil géographique qui trouve par excellence son topos dans l'ouvrage *Elle au printemps* livre les deux pôles traditionnels propre au déplacement : le point de départ et celui d'arrivée du personnage de Sahondra en quête d'évasion et d'émancipation. Antananarivo, représentative du premier, lieu maternel, est alors décrite dans un sentiment de désillusion et d'étouffement, tandis que le second est investi de toute l'espérance d'une famille, celle de l'héroïne, donnant à cette dernière la fonction d'éclaireur.

Les deux premiers chapitres du roman situent le récit à l'aéroport d'Ivato. Un entre-deux signifiant à la fois le départ et l'arrivée en ce sens qu'il renferme des

¹ Psaume 22 :2-3.

² Psaume 22 : 8-9.

affects liés à ces deux pôles déterminés contradictoires : une convergence de deux perceptions livrant le désir et la peur de partir, la nostalgie d'un pays encore matériellement présent (voire le doute qui s'immisce quant à ce départ) et la conviction d'une ailleurs meilleur (quelque peu écornée par la séparation d'avec les proches, la perspective de la solitude à venir).

C'est à ce titre que s'imposent les leitmotivs dans le texte; récurrence des expressions chez la narratrice comme chez les personnages, dévoilant ce qui apparaît comme un voyage, celui d'une étudiante, la matérialisation d'un exil, celui de tout un peuple.

Le premier leitmotiv est attribué à la mère, figure du noyau familial mais également de la nation – *firenena*, dénomination malgache de nation, ayant pour radical *neny*, c'est-à-dire mère.- Toute une symbolique qui introduit d'emblée comment le voyage sera abordé tout au long du récit : en tant qu'exil géographique bien sûr parce qu'il a pour but une catharsis visant à extraire le personnage d'un milieu carcéral provoqué essentiellement par la misère et la répression, « *en vue d'un avenir qui ne soit pas seulement la quête désespérée de survie.* » En tant qu'exil interne, en conséquence, en posant les problèmes d'adaptation face à l'inconnu, les désillusions liées aux réalités du pays d'accueil.

« *Pars ma fille, pars [...]* » ponctue ainsi le texte les deux premières pages, formant un tryptique qui annonce l'état d'esprit de la mère qui dit et du père auquel la pensée est accolée (dans la deuxième occurrence) ; mais qui voit surtout comment se structure, chez le protagoniste principal, la décision de partir. Cette décision trouve ses prémisses dans celle des parents vivant, de fait, par substitution, le voyage de l'héroïne, concrétisant par là leur aspiration.

« La mère avait maigri, terriblement maigri.

- *Pars ma fille, pars*, lui avait-elle dit un jour. Ici c'est trop dur. Il faut que quelqu'un gagne de l'argent. Regarde les enfants de tes frères et sœurs... »¹

« - *Pars ma fille, pars...*

Le père avait désapprouvé. Laisser partir une fille seule dans un pays lointain ? »²

¹ *Elle au printemps*, p.7.

² *Ibidem*.

« Alors la mère dit une fois de plus : « *Pars ma fille, pars.* » et le père commença à rêver de départ, lui aussi. Il allait, un jour, déambuler dans les rues de Paris, car si lui partait, il ne pouvait aller qu'à Paris, voir la Tour Eiffel et les petites françaises. Certaines se retourneraient bien sur lui, n'est-ce pas ? Il était un peu âgé, mais encore beau, n'est-ce pas ma fille ? Ah, s'il avait pu partir, quand il était plus jeune. »¹

Sous cette formule, à l'impératif présent, l'auteur donne à percevoir une expression catalyseur de la trame romanesque ; elle sous-tend un exil intimé par la mère qui l'entrevoit en tant qu'urgence, nécessité. Un constat que l'on peut apposer à un peuple défini dans un exil interne, une population qui telle que nous l'avions évoquée est personnifiée à travers l'image de la mère, ne serait-ce que dans la structuration formelle du signifié *patrie* dans la langue malgache.

Ce leitmotiv de la mère trouve sa continuité dans celui de la grand-mère, personnage absent mais omniscient accompagnant l'héroïne tout au long de l'histoire. La grand-mère qui est également prétexte pour l'écrivain d'un surgissement de la langue maternelle. A ce titre, elle symbolise les référents liés au pays natal, nourrissant l'imaginaire du personnage de Sahondra : une sorte de guide spirituel dans un espace isotopique de l'inconnu, du méconnu, celui qui incarne la sécurité lorsque l'environnement immédiat est défini dans une ambiance anxiogène.

« [...] Elle partait avec toutes les bénédictions, sauf celle de Neny, sa grand-mère. Qu'aurait-elle dit Neny, si elle avait su que Sahondra s'exilait, dans la terre des Vazaha, de surcroît ? Aurait-elle essuyait une larme en chantonnant :

« [...] *Va ma fille, va je te bénis [...]* »

« *Va ma fille, va* », disait Grand-Mère.

Neny la bénissait à chaque fois qu'elle devait la quitter pour aller retrouver la ville, les vacances terminées... Neny l'aspergeait d'eau en lui répétant : « *Va ma fille, va...* » et toujours elle glissait dans ses poches des arachides, des fruits, des nèfles ou des prunes selon la saison. »²

La narration entretient un amalgame formel entre *Neny* (littéralement *mère*) et *grand-mère* ; et renforce cette image de la mère qui désigne donc, au-delà de la simple nomination d'un membre parental, la mère nourricière par excellence. Dans le cadre du récit, *Neny*, à ce titre, représente la mère d'un clan, celle à l'origine de tous. En outre, la situation spatiale de la matriarche, dans un village, dépositaire des

¹ Ibidem, p.8.

² Ibidem, p.16-17.

traditions, terre des ancêtres, emblématise d'autant plus le portrait de cette dernière. Dès lors, les extraits ci-dessus, en introduisant un parallèle entre l'acte de partir et celui de ne pas avoir reçu de bénédiction, augurent un exil qui dès son commencement dénote une première incompatibilité, et non des moindres, entre le rêve qu'il entretient dans l'imaginaire de l'héroïne et la perception, la réalité qu'il offre. Bref, la représentation de l'exil est d'ores et déjà écornée de par l'absence de la matriarche au moment du départ, dû à ce rôle généralement protecteur qui n'a pas été rempli, mettant en exergue son aspect sacré. Ce qui amène à l'omniscience de ce personnage tout au long du texte dans l'esprit de l'exilée, telle une obsession qui surgit à chaque obstacle rencontré, lorsque la nostalgie prend ses droits.

Enfin, le dernier leitmotiv est consacré à l'exil collectif. Ce qui, par rapport aux deux précédents, termine le procédé d'agrandissement démontrant comment ce qui apparaît a priori en tant que voyage d'étudiant traduit en vérité un mal-être commun. Aussi, nous remarquons qu'au travers des différentes démarches administratives entreprises par le personnage de Sahondra, nécessaires à son voyage, le peuple se substitue à ce dernier et donne une dimension globale à des actions individuelles.

« *Un peuple qui s'exile*, part discrètement, sur la pointe des pieds, en s'excusant devant toutes les administrations et les bureaucraties. *Un peuple qui s'exile* part en payant tous les droits de passage. »¹

« *Un peuple qui s'exile* part en glissant des billets... »²

La présence des leitmotivs semble ainsi entrecouper l'envolée de l'héroïne qui s'est restreinte au profit des différents points de vues alternant appréhension, espoir et humiliation: loin de parcourir et de vivre sereinement ce projet longtemps fantasmé, les héros et la narratrice relayent ici essentiellement deux ressentis clefs découlant d'un même lieu. Antananarivo, monde de la survie et des luttes sociopolitiques, celui du mythe familial, et déjà source de nostalgie.

Le leitmotiv, notamment dans ce récit est dès lors, dans l'écriture, le thème central à partir duquel se construit le départ du personnage principal : l'imposition de l'idée de l'exil par le truchement de deux personnages, la mère et la grand-mère symboliques de la notion de famille et de patrie. La situation de ces récurrences, au

¹ Ibidem, p.10.

² Ibidem, p.11.

commencement du texte, renforce cette problématique du départ, préfigurant Sahondra en tant qu'*éclairé* dans une aventure quelque peu chaotique ; un processus narratif augurant la marginalisation du protagoniste principal.

2-3- Raharimanana ou l'écriture de l'excès

Raharimanana use d'un grand nombre de leitmotifs dans son œuvre. Une occurrence qui se vérifie dès la sortie de son premier livre *Lucarne*. L'éditeur, dans sa note, en quatrième de couverture parle alors d'un recueil *porté par un lyrisme de chaque phrase*, dans lequel l'auteur se fait *griot*. Griot qui en Afrique noire désigne un poète, un conteur itinérant lequel transmet la tradition par voie orale.

Les douze nouvelles apparaissent comme un ensemble de contes, de chants ponctués par des refrains qui soulignent, harmonisent et caractérisent la spécificité d'un texte s'attachant à raconter « *L'île-continent, Madagascar, non comme un triomphe des sables d'or mais comme le lieu de la souffrance, de la misère et des passions.* »¹

La douleur, lancinante, pourrissante, tambourine jusqu'à l'épuisement, jusqu'à l'obsession, sans répit, jusqu'à la mort, narrateur et personnages. Dans l'espace du texte, ce martèlement par les mots constitue de fait le moteur même de la narration.

Le premier récit *Par la nuit...* raconte *une nuit surnoise, sur les pavés des haines*, sur la place publique. *La place des vols et des tueries*, la place interdite, qui recueille les caresses, *la liqueur d'amour, ondée de luxure* de deux êtres s'évadant de la douleur et de la misère au travers de l'acte d'amour, celui ne trouvant sa matérialisation que sur cette esplanade et qui le jour se transforme en celle de leur torture.

Une analogie s'observe à partir de là entre sensualité et blessure, entre amour et haine, confondant et unissant plaie et caresse, coups et caresses dans un même univers dans lequel seule l'alternation du jour et de la nuit arrive encore à discerner parfois. Bref, deux isotopies traditionnellement opposées dont le narrateur dévoile l'absurdité au sein de l'espace du texte par une répétition à outrance dénotant sans doute une tentative de se convaincre qu'en définitive seule *la caresse* reste, au-delà de la désespérance et des flagellations suscitées par la société. La caresse, seule

¹ *Lucarne*, Quatrième de couverture.

liberté, seul luxe que les personnages puissent encore se permettre. Ainsi, le récit qui s'étale à peine sur deux pages¹ voit une récurrence de ce mot neuf fois. Il se décline en « *caresse appelée extase* »², « *caresse d'onde et de vague, de boucle et de toison* »³, « *caresse effacée sur (l)a misère, [...] volée à des lèvres tuméfiées* »⁴, « *caresse de plaie et [...] de pus* »⁵. Caresses qui n'auraient pu se faire sans la complicité d'une nuit sournoise, une nuit qui brouille les repères, Une nuit qui se déclame également neuf fois dans ce court récit.

Si la répétitivité est focalisée sur une facette particulière des comportements liés directement ou non à la société, aux actes des individus, à l'instar du cas ci-dessus, il arrive également qu'elle désigne plus spécifiquement un personnage dont le narrateur suit les mouvements à la loupe pour en faire ressortir ce qui apparaît comme les plus flagrants, les plus redondants, ceux qui définissent aux mieux le portrait ainsi accolé à l'individu.

L'enfant riche, toujours dans *Lucarne*, livre l'histoire d'un enfant des rues qui en vendant une bouteille de Coca se retrouve riche d'une pièce de 100fmg⁶ : errances dans les ruelles de la ville, découverte de la bouteille, vente à un commerçant chinois, absorption de la pièce pour ne pas être volé, les coups et les blessures endurés pour cela. Une enfance où la survie demeure une constante, et dans laquelle le gouffre entre la classe aisée et la plus précaire s'agrandit. Le titre *L'enfant riche* est, par là, un oxymore, illustration d'une situation à la fois absurde et réelle, provoquée par la misère : l'enfant qui a perdu, ou plutôt qui n'a jamais connu l'insouciance généralement impartie, du moins théoriquement, à cette étape de l'existence. Une enfance qui, en outre, est l'espace où humanité et animalité s'inversent, à l'image du passage suivant où le garçon, tel un chien errant, observe avec envie le confort apparent d'un chien de riche, choyé, bien au chaud, avec ce que l'on pourrait dire une famille qui s'en occupe :

« Des voitures passent, toutes des belles voitures reluisantes. Dedans, des belles dames qui portent des lamba⁷ – qu'elles sont chic ! – [...] Une Mercedes avec un petit chien sur la banquette arrière, petit chien bien peigné, bien lavé, bien propre, un joli ruban autour du cou. Petit chien qui

¹ Lire l'intégralité du texte dans l'*organisation thématique* de la description.

² Ibidem, p.9.

³ Ibidem, p.10.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ 100 francs malgaches (environ 15 centimes). (Note de l'auteur, 1995)

⁷ Tissu porté en parure sur les épaules.

n'aboie jamais, qui garde toute sa dignité. Pardi, quand on roule en Mercedes, on n'a pas le droit de rappeler ses origines, cela ferait mauvais effet. L'on est tout simplement bourgeois, humain ! »¹

Enfant et chien se côtoient aussi parfois, partageant les mêmes vicissitudes de la vie, telle la recherche de nourriture pour survivre :

« Au bout de la rue, une porte s'ouvre. Oh, la bonne odeur de la viande bien assaisonnée...

Freiner le pas, faire semblant d'être plus innocent qu'un condamné à mort, marcher dans les ruisseaux comme si l'on jouait comme tout enfant digne de l'être. A l'intérieur, la radio proférait des sottises, des choses révolutionnaires et censurées. Atteindre la porte mal fermée, s'apprêter à s'y faufiler doucement... Ô bonne odeur de la viande. Le petit chien passa entre les jambes de l'Enfant, poussa avec fracas la porte, cette porte d'espérance qui maintenant devenait une porte d'enfer.

[...] Le petit chien sortit en courant, un morceau de viande est dans sa gueule. L'Enfant exultait. Il courut après l'animal. L'animal courut après la solitude. Là où lui seul serait avec son appétit. Deux petits êtres s'éloignent rapidement dans l'obscurité des ruelles silencieuses... »²

L'une des expressions de l'écart entre strates sociales est cette confusion des référents que Raharimanana s'attache à démontrer. Dans le cas de *L'enfant riche*, est mis en exergue la radio qui émet les idées révolutionnaires et distantes des gouvernants, des intellectuels en tout genre, et qui dans ce passage sont mis en dérision pour accuser cette politique désignée en tant que cause du dénuement profond d'une partie de la population. La radio, une représentation d'un autre univers, lointain des préoccupations primaires de *l'Enfant*.

Dignité, renversement des référents, misère, gouffre entre couches sociales, enfance bafouée, tels sont le champ notionnel apposé à celui de *l'Enfant*, dont la majuscule à *E*, caractéristique d'un nom propre, et l'article défini soulignent une conception générale, désigne à la fois un parcours personnel et une destinée loin d'être unique. *L'Enfant*, nommé trente deux fois dans le texte pour autant de coups de pinceau d'un portrait engrangeant les multiples facettes de la misère extrême.

Enfin, peut aussi apparaître une proposition entière en tant qu'objet de leitmotiv du narrateur, marquant du coup un sujet, un verbe et un complément autour desquels tourne la narration. Le *Chaland sur mer*, dans cette perspective raconte l'histoire de Salam lequel voit sa mère atteinte de folie et être quotidiennement un objet d'humiliation et de sévices sexuels.

¹ *Lucarne*, p.18.

² *Ibidem*, p.23.

Le narrateur se désigne comme le frère jumeau du personnage principal quoique l'on peut l'entrevoir également comme sa conscience – celle qui s'est détachée de l'être, qui n'a pas osé tuer la mère faute de courage, celle ligotée par les règles sociales -, et joue sur l'homophonie de *la mer, la mère et l'amer* mettant en place le cheminement du personnage, dont la tristesse et l'amertume l'entraînera à tuer sa mère pour ensuite emmener cette dernière sur son chaland, à la dérive, loin de « *ces rivages où une foule en merde se tasse, se bronze et se décompose sous la lourde chaleur...* »¹

Salam a un chaland sur mer, motif de la nouvelle se décline alors comme suit pour rendre compte de l'avancée de l'histoire au fur et à mesure de la lecture :

- *Salam a un chaland sur mer* réitéré trois fois pendant que la narration est focalisée sur l'existence de la mère.

- *Un chaland sur mer Salam!* annonçant la décision du personnage de Salam: « *Un esquif sous ciel pour loin emporter. Et la (la mère) perdre et la libérer! Derrière l'horizon Salam! Pas très loin du soleil où crament les âmes folles.* »²

- *Salam a sa mère sur sable*³ : proposition résumant un énième et ultime viol de la mère échouant sur le sable et abandonnée au regard de tous.

- *Salam aperçoit le chaland sur mer* : récupération du bouterolle pour mettre son dessein à exécution, « *pour voguer l'existence de la mère et la voiler sur un vent de bonheur.* »⁴

Le récit, à l'instar des autres nouvelles du recueil, rapporte le visage d'une société tombée dans la folie - représentative de la mère et de ses violeurs qui agissent en impunité -, si ce n'est dans l'indifférence telle *une foule en merde (qui) se décompose* en se bronzant sous le soleil. Et quoi de mieux pour décrire cette société que « *des mots crevés et assassinés qui se décomposent dans les éruptions de la langue et qui n'ont pu trouver des linceuls de dire et de parole...* »⁵

Ce qui nous conduit au deuxième recueil de Raharimanana : *Rêves sous le linceul*.

Rêves sous le linceul dont les quatorze textes délivrent les réalités de la guerre par le truchement de *Rwanda et dépendances*, sous-titre en liminaire du

¹ Ibidem, p.127.

² Ibidem, p.122.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, p.125.

⁵ Ibidem, p.123.

recueil. Celui-ci évoque deux topos habituels de l'exil géographique, la *terre tiers*, origine de la migration et la *terre opulente*, terre d'espérance. C'est d'ailleurs de là que s'organise le premier texte, *Le canapé* à partir duquel se construisent également les autres récits : le canapé espace de confort, symbolique des pays riches, du téléspectateur, européen, français en l'occurrence, témoin à distance des guerres civiles qui sévit dans les pays pauvres de l'Afrique, à l'image du Rwanda. Sang, massacre, misère vus au travers d'un homme lui-même en dérive, un drogué se réfugiant dans un univers psychédélique, rongé sans doute par la conscience de l'absurdité de sa propre existence mais aussi de la déliquescence du monde qui s'offre à lui. Un état d'esprit qui se matérialise dans l'espace du texte par la récurrence du mot canapé : *canapé qui flotte dans la brume*, *canapé [...] tranchée inaccessible où il fait bon vivre*, *vaste canapé qui s'illumine de pourpre lueur et qui vient couvrir les immenses étendues de verdâtres cadavres*, *canapé tombal*, etc. Apposé au sentiment obsessionnel du personnage principal : « *on se sent bien ici* »¹, « *on est bien ici* »², « *on est si bien* »³, « *on est si bien ici. Si bien.* »⁴ Parallèlement, le personnage principal voit *une tête coupée à la machette* atterrir chez lui, sautant du champ de massacre : une partie de la *terre tiers* qui s'invite chez le témoin visuel, au-delà des frontières imposées par le téléviseur, transgressées par le pouvoir - ou la défaillance - de son entendement.

« *La coupe de tête*⁵ roule tout au fond de l'appartement. Et cogne sur toutes les portes et cogne et cogne et cogne. »⁶

Des Images de guerres cognent à la conscience de l'Autre, comme pour interpeller ceux qui pensent être loin d'un monde apparemment loin du leur. L'auteur pose ici la question de la distance imposée par la géographie, par la spécificité des conjonctures sociopolitiques propres aux deux topos délivrés dans le contexte du récit et du fait que la technologie puisse amoindrir cette distance physique, les retombées que cela implique : c'est-dire une information qui à force d'être délivrée à outrance, sous peine d'une banalisation de la violence, subit l'indifférence, voire le

¹ *Rêves sous le linceul*, p.16.

² *Ibidem*, p.16, 17, 21, 81, 82, 84, 87.

³ *Ibidem*, p.16, 21

⁴ *Ibidem*, p. 20,21, 81.

⁵ Terme énuméré une dizaine de fois dans l'espace textuel.

⁶ *Rêves sous le linceul*, p.20.

mépris du récepteur de cette information. Pire, dans le cadre présent, l'image est servie pour assouvir des fantasmes qui se matérialisent sous forme de rêves éveillés, rêves sous le linceul, linceul d'un univers en agonie.

Un univers en agonie aussi que celui de *Nour, 1947*, premier roman de Raharimanana lorsqu'à travers une écriture poétique et incantatoire, il livre l'une des époques les plus mystérieuses, les plus douloureuses et les plus sanglantes du peuple malgache. L'auteur, en façonnant le portrait d'un ex-tirailleur de la 2^{ème} grande guerre et rebelle impliqué dans la lutte anticoloniale de 1947, avec ses 100000 victimes du côté des autochtones, donne à voir la désillusion et l'errance physique et émotionnelle d'un protagoniste principal dont la perte de l'amour perdu ôte toute confiance en une vie en outre minée par la malaria.

L'être chéri, tué sous les balles des colons, présenté sous le nom de *Nour* est l'interlocutrice omnisciente du héros : le semblant de lumière qui le guide vers la fin d'une existence saisie jusqu'au dernier souffle par l'amertume, la muse qui l'accompagne également tout au long d'une narration ponctuée par l'appel sans réponse de cette dernière.

Nour... dont l'ubiquité s'exprime quasiment dans chaque page du livre et de laquelle est déclenchée le besoin de s'épancher, et de transcrire, dans le premier chapitre :

« Nour...

Te raconterai-je un jour l'histoire [...] ?

Te raconterai-je leurs corps [...] ?

Te raconterai-je leurs yeux [...] ?

[...] 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. »¹

Si *Nour* est l'interlocutrice muette du héros, *Ambahy* est le récepteur spatial de l'histoire. Conjointement à la première, son invocation ponctue l'évolution du récit de manière systématique en augurant chaque section des *sept nuits* précédant la mort du personnage narrateur - Dix-sept fois, mis à part le premier et troisième

¹ *Nour 1947*, p.14.

chapitres de la cinquième nuit qui commence par *La Jonquière-hiver1943* (révélant les parties du récit des péripéties du tirailleur rebelle en France)

Ambahy qui vers la fin du roman reçoit le dialogue à sens unique du narrateur. Propos qui s'adresse effectivement à l'amour perdu, cette fois-ci éclipsé au profit du lieu mis en relief. Ce qui entraîne une confusion, un amalgame dans l'espace textuel, *Ambahy* pouvant être pris comme le nouvel interlocuteur si l'on s'appuie uniquement sur la forme laquelle justement offre une mise en page affiliée à celle de la conversation : dénomination de celui à qui appartient le propos (sauf qu'ici c'est le nom du destinataire), suivi du tiret précédant le propos proprement dit.

« *Ambahy* – Te raconterai-je l'abîme quand l'âme n'est plus que désespérance ? Te raconterai-je la falaise quand l'être n'est plus que de chute ?

Je te dirai l'effondrement des souffles et des amours qui fuient. Je te dirai le vertige et l'abandon.

Mais aujourd'hui, sur ce rivage dévasté par l'ouragan, envahi par les eaux, les mots s'en sont allés et nous ont laissés sans mémoire.

Je pleure. »¹

Nous remarquons que le personnage use de la même isotopie de la *désespérance* (ouragan, eaux, destruction), organisant une symétrie entre *Ambahy* et *Nour*, qui sur le plan paradigmatique sont de fait interchangeable. L'apposition d'*Ambahy* et de *Te* renforce la confusion, laissant suggérer que *Te* est anaphorique du lieu et non du personnage : seule une lecture antérieure ou globale permet d'établir cette relation entre *Nour* et le pronom personnel auquel il renvoie puisque celui-ci est formellement absent tout le long du passage sus-cité, n'apparaissant que trois pages plus tard.

Un surgissement ultime qui délivre le récit de l'amour fauché par les balles : capture par les colons des rebelles (le personnage principal et ses compagnons), tentative de fuite pendant la nuit, accueillie par des rafales de l'ennemi. L'après-midi, constat de la mort de *Nour* :

« Nous passâmes ainsi la nuit tandis qu'ils se relayaient pour nous surveiller, perchés, en déséquilibre.

¹Ibidem, p.251.

Je t'avais cherchée du regard, Nour, je t'avais cherchée mais ne t'avais pas trouvée. Je murmurais ton nom et le lançais dans l'enclos, de bouche en bouche, de lèvres en lèvres. Prisonniers, nous nous cherchions tous, voulions savoir où nous nous trouvions, si nous étions encore vivants.¹

[...]

Leurs renforts arrivèrent en milieu d'après-midi, ne trouvèrent parmi nous que douze survivants. Nous étions pourtant une cinquantaine avant d'entrer dans l'enclos ! « Lève-toi, Nour, Lève-toi ! » Ils nous demandèrent de secourir les blessés. J'errai entre les cadavres avant de t'apercevoir, Nour. Je t'ai prise dans mes bras. Tu étais lourde et froide déjà. Lourde des balles qui t'avaient criblée, froide des plombs que tu supportais dans ta chair... »²

Ce passage préfigurant la fin du roman - avant-dernier chapitre - finit également par la mort des deux protagonistes présent tout le long de l'intrigue : Konantitra « *la passeuse* »³, dernière compagne des sept derniers jours du héros, et le narrateur homodiégétique.

Jean-christophe Delmeule, dans son article *Nour ou le tressage des mots*⁴, souligne « *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 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 force poétique qui trouve en elle les éléments extraordinaires de la dissolution.* »

Cette force poétique permet de rendre compte d'une époque bien réelle laquelle s'est déployée dans l'imaginaire collectif avant de s'immiscer dans celui personnel de l'auteur qui s'est nourri, entre autres, des contes et légendes de son pays.

Le personnage principal occupe l'espace du lieu, celui de « *tous les regrets* »⁵ comme celui du texte ; il est présenté dans la personnification de la violence et de l'horreur engendrées par la colonisation. Une occurrence qui au niveau de l'histoire,

¹Ibidem, p.254.

²Ibidem, p.256.

³Ibidem, p.76.

⁴ Jean-christophe Delmeule, *Nour ou le tressage des mots*, in *InterculturelFrancophonies : La littérature malgache*, Argo/Alliance Française, n.1, Lecce, 2001, p.149.

⁵ *Nour1947*, p.12, 13.

ainsi que dans une dimension narratologique, se révèle par le truchement des errances.

« Le battement du cœur, est un appel à la mort. Silence. Je remets au vent son souffle puis l'attrape de nouveau. J'attends que, lassé, le vent me passe le souffle de la mort. »¹

Des espaces où les mots sont incantations, expressions obsédantes lorsque l'homme, l'âme n'est « *plus que rêve, que tracée des temps qui s'effile dans les songes* »² et « *rejoin(t) (s)on passé* »³ :

« Je reprends mes pas et les précipite sans fin sur toutes mes errances. Que l'ombre est lente à nous prendre... »⁴

« *Ambahy* – Nuit, je m'éventre d'oubli pour survivre de toi. Je reprends mes pas et les dérive sans fin sur toutes mes errances. Je voudrais n'avoir rien à penser et ne plus me dire que cette île est perdue. Les coloniaux semblent pourtant l'avoir conquise ! »⁵

« Je reprends mes pas et les précipite sur mes errances. Depuis longtemps nous sont interdits les regards vers l'horizon. Errances car notre histoire 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... »⁶

« Nos sagaies n'y purent rien. Nos amulettes. Notre magie...

Nény...

N'étais-tu qu'un rêve qui nous avait visités ?

[...] A ne vouloir te fixer que dans tes enfants, les hommes, Nény, ne te réserverons que l'errance... [...] Une perdition totale, l'anéantissement de toute mémoire...

C'est sur cet îlot déserté de tous que je choisirai ma mort, que je retracerai ce qui nous a été enlevé : la liberté d'envol... »⁷

Les *errances* prennent fin par le passage à trépas de l'individu, taisant les désillusions et les chimères, pour rejoindre simplement les siens. *Errances* : mot pilonnant peut-être la conscience de l'écrivain, s'immisçant dans les méandres de l'écriture, du moins jusqu'à ce que l'intrigue trouve son issue. Et surement au-delà,

¹ Ibidem, p.14.

² Ibidem, p.11, 78,102.

³ Ibidem, p.78, 102.

⁴ Ibidem, p.11.

⁵ Ibidem, p.49.

⁶ Ibidem, p.63.

⁷ Ibidem, p.201-202.

d'ailleurs, puisque dans l'optique de la fouille de l'Histoire, la connaissance et l'amour du passé apparaissent en tant que perspective d'appoint ; une soif purificatrice qui n'a pas lieu au sein du roman, ni pour l'auteur, ni pour des protagonistes qui trouvent tous la mort à la fin du récit.

On observe à travers les extraits ci-dessus le glissement allant du héros, en passant par ses contemporains - ceux témoins et acteurs de la lutte anticoloniale - pour arriver jusqu'à *Nény* - littéralement mère- qui renferme l'idée de *matrie* : la patrie (c'est-à-dire la nation) étant dans la culture et la langue malgaches reliée non à l'idée de patriarchie mais à une conception matriarcale. Errances individuelles, errances communes, l'auteur dresse un héros censé être le symbole d'une Histoire qui s'est perdue, au fil des temps, au fil des violences qui jalonnent le pays. Amalgame duquel découle la conclusion d'une condamnation littéraire par l'écrivain à une mort inéluctable d'un peuple à « *l'existence bannie* »¹, irrémédiablement tourné vers le passé - lui-même tronqué -, dépourvu d'avenir, faute de liberté.

3- Intertextualité (ou interférence) interne

L'intertextualité entre les ouvrages d'un même auteur est fréquente dans le corpus. Elle souligne une continuité et une complémentarité qui donne à l'œuvre une homogénéité révélant différentes facettes d'une écriture où la fiction, tout en déclinant effectivement plusieurs destinées romanesques, met en relief un exil multiforme. La dominante peut être alors, soit un thème historique (avec la récurrence de personnages connus et d'évènements réels) pour Rabearivelo notamment, soit un personnage ou des motifs (personnages fictionnels et expressions et extraits) comme c'est le cas pour Raharimanana.

Intertextualité interne constituant un archipel littéraire dans lequel l'écrivain, instigateur, donne à chacun de ses récits une envergure qui dépasse, au travers des embranchements créés, le simple cadre matériel du livre. Ce qui permet en outre de mieux saisir l'essence de l'œuvre, de mieux cerner comment tels aspects déterminés de l'exil interpellent l'auteur.

¹ Ibidem, p.260.

3-1- Rabearivelo : pour une héroïsation (ou anti-héroïsation) des figures de l'Histoire

De par le genre historique que l'auteur attribue à ses deux romans, il en arrive naturellement que les personnages célèbres liés à l'Histoire de Madagascar constituent des récurrences par le truchement desquelles le récit est étoffé. Pour Rabearivelo, la présence des personnages historiques constituent des portraits qui, enfilés les uns aux autres, donnent à voir essentiellement un thème clef imposant des individus contribuant à l'héroïsation de ces derniers et à les entrevoir comme les symboles de l'époque ainsi mise en lumière par l'auteur. Dans cette perspective ressortent principalement Rainandriamampandry et Rainilaiarivony qui sont de véritables figures héroïques, dont la peinture occupe l'espace du texte et, qui, de fait, sont des actants à part entière au sein de la narration. En effet, bien que le nombre de personnages réels – malgaches, anglais, français - est assez important au sein des romans, il en résulte que ces derniers, souvent présentés à titre de faire valoir, sont cités en guise d'information, pour contextualiser l'histoire, telles par exemple les trois dernières reines, au pouvoir symbolique, servant plus à la mainmise du Premier Ministre Rainilaiarivony sur la monarchie. Ou les Anglais, conseillers de ce dernier, Wilhoughby et Shervington, aux côtés de Rainandriamampandry, qui un temps furent à la tête de l'armée malgache. Ou, enfin, Le premier Résident Français (1883- 1896), Le Myre de Vilers, porteur de l'ultimatum refusé par le gouvernement malgache (octobre 1894) qui amène à l'ultime conflit aboutissant à l'annexion de l'île en 1896.

Rainandriamampandry est une personnalité à laquelle Rabearivelo confère des qualités qui « *personnifiait le patriotisme* »¹, le livrant au statut de légende. « *Ce vaillant gouverneur de Toamasina [...] connu aussi comme savant stratège* »² s'illustre notamment dans *l'Aube rouge* par la victoire de la bataille de Farafaty.

Rainandriamampandry (1836-1896), pasteur, gouverneur de Tamatave puis ministre de l'Intérieur, est exécuté par Gallieni qui entend punir les membres de l'élite malgache: fusillé en tant que représentant de l'ancien régime et référence d'un nationalisme dont il fallait se débarrasser. En effet, en 1895, Madagascar est occupée par l'armée française chargée de veiller à la mise en place du protectorat.

¹ *L'Aube rouge* in *Océan Indien*, p.167.

² *Ibidem*, p.120.

Dans la campagne autour de la capitale malgache, des groupes armés, formés par des résistants, les Menalamba, essaient de chasser les envahisseurs français et leurs collaborateurs malgaches. Espérant mettre un terme à la révolte, les Français commencent une chasse aux hommes politiques malgaches soupçonnés de complicité avec les Menalamba. En mai 1896, les services secrets français déclarent ainsi qu'ils détiennent la preuve d'un complot impliquant la famille royale malgache et plusieurs ministres du gouvernement, et annoncent par la suite que leur chef était le ministre de l'Intérieur, Rainandriamampandry.

Ce dernier devient alors un *héros* tel que souligne Simon Ayache dans son *introduction à l'œuvre de Rainandriamampandry*: « *(le sentiment populaire) ne pardonne pas l'humiliation ou un châtement, même apparemment justifié, pour le héros qui incarne ses aspirations du moment* »¹.

Dans *l'aube rouge*, Rabearivelo se rapproche de cette thèse quant aux conjonctures de la mort du personnage laquelle est relatée par un protagoniste fictionnel : un capitaine français, ami de Rangala.

« Le général Gallieni est, [...], convaincu que l'insurrection est menée en secret par les grands hova. Il lui faut donc leur donner une forte leçon. « *Et même en admettant, a-t-il dit, que les maîtres du Gouvernement indigène ne soient pour rien dans cette affaire, si on abat quelques têtes, cela assagira les autres, les vrais coupables. Ils se diront : si l'on s'attaque aux innocents, on sera plus dur encore pour les coupables.* » Hier, 12 octobre 1896, il se fait entourer de ses conseillers. Chacun élit son opinion, choisit les agneaux à immoler pour apaiser le courroux divin. On s'arrêta sur le Prince Ratsimamanga et le ministre Rainandriamampandry. Après-demain, l'exécution. »²

Citons à ce sujet, l'ouvrage, de Stephen Ellis qui rapporte aussi les circonstances de la condamnation du Général, s'appuyant sur le fait que la décision de Gallieni se base effectivement plus sur une stratégie politique que sur des faits avérés.

« Gallieni annonça qu'il avait trouvé de nouvelles preuves contre Rainandriamampandry et Ratsimamanga : c'était la raison pour laquelle il les avait condamnés. Tout jugement sur le procès dépend des preuves dont le général se réclama, mais aucun historien ne les a jamais vues. Les

¹ Simon Ayache, *Introduction à l'œuvre de Rainandriamampandry*, Annales de la Faculté des Lettres, n°10, Antananarivo, 1969, p.35

² *L'Aube rouge* in *Océan Indien*, p.193.

témoignages sur la politique de Gallieni à cette époque ne manquent pas, seulement ils sont souvent contradictoires. [...]

Le procès-verbal n'a jamais été retrouvé.

Pendant 80 ans, il sembla qu'on n'en saurait jamais davantage sur la mort d'un homme connu à Madagascar pour être un martyr et un héros national. Les papiers privés de Gallieni ne sont pas ouverts aux chercheurs, et il semble douteux que Gallieni ait gardé des documents pouvant porter atteinte à sa réputation.

[...] Rainandriamampandry fut accusé de rébellion contre la France parce qu'il s'était battu l'année précédente, après que la reine se fut rendue à l'armée expéditionnaire. Il avoua volontiers qu'il avait défendu la ville de Tamatave après le 1^{er} octobre 1895, mais précisa qu'il n'avait connaissance du traité signé par la reine qu'après la chute de la capitale, ce qui était exact.[...] »¹

La mise en valeur de ce personnage ponctue alors les étapes de la colonisation française, et tout comme *l'aube rouge*, *l'interférence* évoque l'importance de Rainandriamampandry - éclairée (pour le lecteur étranger à Madagascar) par les notes de l'éditeur² - : qui, avec le Premier Ministre Rainilaiarivony, est « *l'un des plus grands hommes de son temps [...], dont puisse s'honorer l'histoire malgache* »³.

Rainilaiarivony (1828 – 1896) est une autre figure emblématique – quoique moindre par rapport à Rainandriamampandry dont le parcours et la fin en fait un personnage martyr - de l'œuvre Rabeariveliennne dans la présentation des figures patriotiques propres à la résistance contre l'invasion coloniale.

Omniprésent tout au long du roman, dans l'évolution de la trame, par la fonction qu'il occupe, Rainilaiarivony, époux de trois reines successives et Premier Ministre jusqu'à la chute monarchique est au faîte des décisions politiques du pays pendant 31 ans (1864-1895).

A l'instigation de réformes importantes (Codes de 1868 et 1881), il s'efforça de sauver l'indépendance de Madagascar en opposant la France à l'Angleterre. Il se rapprocha des missionnaires britanniques et le protestantisme devint la religion officielle, mais le réveil de l'expansion française, avec Jules Ferry, amena une expédition en 1883-1885 et un traité de protectorat, que Rainilaiarivony essaya d'éviter. Finalement l'expédition de 1894-1895 fit la conquête de Madagascar et il fut exilé à Alger.

¹ Stephen Ellis, *Un complot colonial à Madagascar : l'affaire Rainandriamampandry*, Karthala- éditions Ambozontany, Paris, 1990, p.57-62.

² *Rainandriamampandry* : gouverneur de Tanamave, il est connu pour la défense héroïque qu'il fit du Fort de Farafaty en 1885, résistance qui évita à Madagascar d'être colonisée dès cette époque. Il fut exécuté en 1896, accusé d'être le chef des rebelles à la colonisation. *L'Interférence*, p.98.

³ *L'Interférence*, p.98.

Le narrateur de *l'aube rouge* le dépeint ainsi avec plus d'ambivalence que Rainandriamampandry, alternant moments d'épuisement et de solitude, telle la scène de la mort de Ranavalona II, s'effondrant à son chevet :

« Et, se cachant la figure (Rainilaiarivony), il partit en un sanglot. Il se remémorait le passé, le proche passé ; il envisageait l'avenir, le lointain avenir. Le présent, il l'oubliait. [...]

Il pleurait, l'homme de fer ! Il pleurait.

Ce n'était pas vraiment la Reine. C'était ce qui était en elle, ce qu'elle symbolisait : le Pays !

Ah ! Le Pays. Il pleurait. Il pleurait le Pays.

Pour lui, pour son âme de patriote, ce mot était tout [...] »¹

Le lecteur a également droit à des scènes laissant percevoir une indulgence du personnage avec ses proches laquelle interfère parfois dans le cadre du public, donnant à voir un Rainilaiarivony profondément humain - toujours face au portrait d'un Andriamampandry héroïque voué tout entier à sa cause -. Une de ces scènes est racontée non sans une certaine ironie : le Premier ministre annonçant à son fils, alors enivré, l'entrée du pays en guerre.

« Seuls dans la chambre, Le Premier ministre et le général anglais attendirent sans mot dire. Quelques minutes après, la porte s'ouvrit et, précédant le colonel, un jeune homme s'avança. Il était très beau, très souriant. [...] Son regard flamboyait mais, troublé par l'ivresse, perdait beaucoup de sa fixité et gagnait, par contre, en ardeur. Mariavelo ou Rainiharivony était le second fils du Premier ministre. C'était sans doute son enfant gâté. Son père lui avait confié la destinée de son armée, comptant sur sa belle intelligence. Le jeune homme se raidit devant son père et salua.

- Mon enfant, dit Rainilaiarivony, tu abuses et, ce qui est pire encore, en un moment très difficile.

- Mon père, répondit-il, ce n'est pas de ma faute. Que diriez-vous si je n'égalais en tous mes amis ?

Le Premier ministre ne put dissimuler un sourire de satisfaction. Ce ne fut pas long ; il le mit aussitôt, et avec gravité, au courant de la situation. »²

Un contraste, si on peut le dire ainsi, que l'auteur/narrateur, néanmoins, amoindrit, sinon explicite dans *l'Interférence* en mettant en relief le portrait d'un homme dont la finesse et la stratégie ont contribué largement aux services de son pays.

¹ *L'Aube rouge* in *Océan Indien*, p.137-138.

² *Ibidem*, p.110.

Le récit le présente particulièrement dans l'introduction à la *troisième partie* du roman, au titre révélateur *-une intrusion lumineuse -*, lors de sa conversion, avec la reine, au protestantisme, dans le cadre de sa politique d'ouverture ; un prétexte, par le biais d'un métalypse, pour retracer succinctement le parcours de celui qui fut le dernier homme d'Etat politique malgache avant la colonisation de Madagascar, alors encore souverain des décisions du pays :

« Homme politique dans toute l'acception du terme après avoir eu raison de ses premiers adversaires, il sut maintenir l'honneur et la dernière splendeur du Royaume hova. Doué d'un sens intuitif remarquable, on pourrait dire qu'il savait lire dans le cœur de son entourage. C'est ainsi qu'il arriva à déjouer toutes les manœuvres dirigées contre lui en exilant leurs principaux instigateurs, qui avec une place de tout repos aux confins de l'île, qui avec des chaînes dans les régions les plus malsaines.

[...] Sa méthode [...] consistait presque invariablement en ceci : ne verser du sang qu'à la suite des plus graves circonstances. Exiler les conjurés qui n'appartenaient pas à sa famille, mais en leur donnant un titre envié et un poste calme pour apaiser leurs alliés. Enfin, châtier sévèrement ceux qui étaient des siens, et, tout en se faisant ainsi redouter par ceux qui pouvaient s'aventurer en se réclamant du sang commun, se faire reconnaître impartial aux yeux du peuple.

On pourrait peut-être lui reprocher le caractère autoritaire qui lui valut, dans l'opinion des malavisés, le nom de tyran ; mais sa place et les difficiles et lourdes charges qu'elle lui conférait, l'en excusent largement. S'il est des hommes qui puissent, en vérité, lui en vouloir, ce ne sont d'autres que nous *Andriana*¹, à qui en revenait traditionnellement le droit de présider aux destinées de la monarchie, mais qu'habilement il a réussi, de fait, à supplanter. Nous en déchargeons volontiers sa mémoire en égard aux services qu'il a rendus au pays, lesquels, pour avoir échoué finalement, n'en sont pas moins remarquables.

Restent les conquérants, peut-être... Ils ont eu bien souvent à s'opposer à sa ténacité belliqueuse ; malgré les faits accomplis, et se croient offensés. Au crépuscule de son règne, notre Richelieu, notre ministre-Roi, aigri, subissait l'influence de tout un entourage infesté de fanatiques et de mauvais conseillers. Il y a fatalement succombé ; et la photographie lamentable qu'on a tirée de lui, à son débarquement à Marseille, est là, qui le montre résigné comme un vieux lion pris. »²

La digression du narrateur/auteur par le pronom personnel *nous* - qui dénote également l'appartenance de l'auteur à la caste noble - marque d'autant plus la reconnaissance d'un personnage historique auquel l'écrivain entend aussi y inclure

¹ Caste noble dans la société merina.

² *L'Interférence*, p.98-100.

le lecteur, plus précisément celui héritant de l'histoire malgache et des affects s'y afférant.

En somme, une héroïsation permettant au protagoniste d'accéder au statut de légende, également octroyé par la mémoire collective et de laquelle, par cette représentation d'une époque de l'Histoire, il en devient la personnification de cette dernière. Rabearivelo en érigeant les portraits de Rainandriamampandry et de Rainilaiarivony en particulier, entend mettre en relief des figures symboliques du patriotisme malgache certes, mais également des derniers moments d'une monarchie bientôt vouée à son abolition, de la transition allant de l'autonomie à la colonisation d'un pays.

3-2- Raharimanana : « l'horizon est ma frontière et ma mort. Ailleurs encore partir »¹

Ce passage, tiré de *Rêves sous le linceul*, hormis la présentation d'un destin romanesque, illustre l'errance des protagonistes d'un espace littéraire à un autre. Plutôt qu'un portrait précis et unique des personnages, l'écrivain offre un nom fédérateur pour des conjonctures géographiques différentes, mais établies dans des dimensions socio-historiques analogues.

- *Nour 1947*, premier roman de Raharimanana, à bien des égards, rejoint les deux recueils *Lucarne* et *Rêves sous le linceul*. Outre la thématique, sur les violences et les massacres, sur la misère, le corpus de l'auteur offre à voir une récurrence des passages voguant d'un livre à l'autre. Le personnage de Nour quant à lui se retrouve, avant le roman éponyme, dans les recueils : et dans la dénomination des protagonistes, et dans la similitude des extraits consacrés à celui-ci du point de vue d'un narrateur-homodiégétique, lui aussi, sensiblement le même d'un texte à l'autre.

L'exil intérieur et interne – invasion, guerre coloniale, guerre civile, etc. - qui anime les récits de Raharimanana entraîne souvent le narrateur-héros vers la mort, presque inéluctablement vers une démence, réceptacle de la conscience de l'horreur et de l'inhumanité humaine, lorsque la raison n'arrive plus à soutenir la

¹ *Rêves sous le linceul*, p.50.

réalité, la vérité qui se dévoile à elle. Dans ce sens, nous pouvons établir une analogie entre le narrateur du roman et celui du *Canapé*, tous deux témoins - et acteur pour le premier - d'une époque où massacres et violences relèvent du quotidien. Si dans *Nour 1947*, comme le titre l'indique, la trame est focalisée sur l'année 1947 à Madagascar, dans *Rêves sous le linceul*, l'année 1994 nous dirige vers la guerre civile de Rwanda... Et dépendances : si les informations dont se nourrit le téléspectateur de *Canapé* concernent au prime abord le génocide de Rwanda, au fil de la narration et des hallucinations du protagoniste principal, l'auteur introduit presque subrepticement une autre époque, un autre massacre : celui de 1991 sévissant dans son propre pays. Un unique paragraphe désigne cet événement : là où des gens, la population se dirige vers lavoloha, - emplacement du palais présidentiel lors du régime de Ratsiraka - ne se doutant pas du sang qu'elle va verser, dans cette marche qu'elle croyait pacifique.

« Des rizières. Des collines. Des rizières et des mines. Des collines et des mitrailleuses. Une foule qui marche. Elle panique soudain sous les vrombissements d'un hélico. Tire et Mitraille ! Elle se disperse dans les rizières. Elle explose. A travers le mur, du sang m'est giclé à pleine gueule. Gros plan. Le sang ruisselle dans la boue, entre les épis jaunes. Etendue par terre, une femme rit à n'en plus finir. Elle se tait soudain, contemple la maison orgueilleuse qui fulmine contre cette populace qui ose la braver. La maison se dresse majestueuse encore sur le mont inviolable. La peur au ventre, la femme se relève et n'arrête plus de courir. Elle se retourne et aperçoit, parmi tant d'autres, son corps qu'une bande de mercenaires balance dans les glaises mouvantes »¹

Dans ce passage, ceux qui partagent le même héritage sociohistorique que l'écrivain reconnaîtront sans doute mieux que d'autres ces rizières minées se transformant en *tranchée inabordable* du *mont inviolable* (lavoloha), lieu où *La maison se dresse majestueusement*. L'allusion aux *collines* renvoie dans ce contexte à Antananarivo, capitale malgache, alors cadre de cet événement dramatique, *la ville aux douze collines*.

Les textes sont centrés sur deux phases significatives de massacres secouant le pays d'origine.

Les narrateurs sont témoins et acteurs – l'interpénétration des espaces, celui du téléspectateur – avec ce *sang qui (lui) gicle à pleine gueule* - et celui qu'il

¹ Ibidem, p. 85-86.

regarde, permet de remplir ce rôle d'acteur - : une fonction qui aboutit de fait à une même typologie d'individus happés par l'horreur.

Le premier pour s'y soustraire se plonge dans son canapé « *sans fond* »¹ « *qui flotte dans la brume, [...] s'éclat(ant) et renvers(ant) (s)es rôles, rires de larmes dans la trouble rivière de (s)es délires.* »² Egarement de celui « *qui répand la poudre blanche sur la moquette et hume l'odeur exquise qui vient tout envelopper...* »³

Le second, « *âme en dérive qui lentement s'égoutte et se tarit* »⁴, « *(s)e soule d'incertitude, (s)e croule de ténèbres* »⁵ et chante la mort, la réclame : « *Mourir enfin pour trop avoir humé l'odeur des pierres. Mourir enfin pour trop avoir éclaté la raison contre les récifs et les falaises.* »⁶

Vertige de la raison, cauchemars éveillés, tel est le quotidien consacré aux/par les narrateurs, souvent homodiégétiques aux récits. Une autre récurrence internarrative est la présence d'une muse par le truchement de l'être chéri : absent de l'histoire tout en étant omniscient dans le récit. Interlocutrice muette du héros, par ce dialogue à sens unique, le texte s'apparente à une relation épistolaire où le narrataire apparaît en tant qu'unique motivation du besoin de raconter, de transcrire. Pareillement au protagoniste tiraillé rebelle de *Nour, 1947*, les nouvelles de *Rêves sous le linceul*, *Terreur en terre tiers (première époque)*, *Terreur en terre tiers (deuxième époque)*, *Un fleuve sur les mille collines*, traduisent particulièrement cette situation. Le narrateur y relate l'exil des habitants d'une terre devenue champ de bataille, où, à chaque fois, le texte est annoncé par un sous-titre révélateur :

- *Terreur en terre tiers (première époque)* :

« **Lettre à la bien-aimée**

Mon amour,

Je ne te reverrai peut-être plus. Les chars ici se sont ébranlés et je me suis laissé couler dans le fleuve qui mène jusqu'à la mer de sang. »⁷

- *Terreur en terre tiers (deuxième époque)* :

« **Lettre à la bien-aimée**

Mon amour,

¹ Ibidem, p.84.

² Ibidem, p.81.

³ Ibidem, p.87.

⁴ *Nour, 1947*, p.203.

⁵ Ibidem, p.13.

⁶ Ibidem, p.260.

⁷ *Rêves sous le linceul*, p.25.

J'ai écrit sur les flammes ces mots qui jamais ne t'atteindront. J'ai écrit sur ces flammes mes mots qui n'étaient déjà plus que cendres. Je t'ai parlé de mort. Je t'ai parlé de guerre. De désespérance et de noirceur. Les flammes sont montées plus haut encore mais elles n'ont pas rejoint le soleil...

Je m'arrête là. »¹

- Un fleuve sur les mille collines :

« **Une lettre prise à l'ombre**

Nuit noire la nuit, mon amante. Je t'aime. Pluie. Douce pluie. Un chant. Ô mortel, suis-je une calebasse trouée pour ne point résonner ? Suis-je un valiha sans maître pour m'abandonner dans un coin ?... Non, non... je crains les dieux, je crains la colère des cieux, moi progéniture de l'insoumission... [...]

Je dis. »²

« Je te raconte mon amour, l'histoire d'un génocide. Les chars se sont ébranlés et nous nous sommes laissés couler dans le fleuve qui mène jusqu'à la mer de sang. Je m'y suis pressé, désespérant, me lacérant sur une envie d'en finir, traîné ma peau près d'une foule décharnée, mutilée. Je te raconte l'histoire d'une migration. Où la mer nous apparut comme une terre promise. »³

Les trois passages introductifs de chaque texte forment également une gradation qui, dans le recueil, marque en filigrane l'état du héros : si l'on se réfère à la mise en page, nous remarquons que les deux premiers extraits sont transcrits en italique, manifestant les lettres envoyées à la bien-aimée. Le troisième inscrit une rupture dans la mesure où il n'est plus en italique ; par ailleurs le sous-titre change suggérant que la lettre n'a pas été envoyée, mais plutôt trouvée, découverte, telle *une lettre prise à l'ombre*. Ce qui implique indirectement la mort de celui qui a écrit. Au niveau de la trame, on pourrait associer cette disparition à la phrase *je m'arrête là*, dénotant une sorte de prémonition de la part du héros. Ainsi ce dernier rejoindrait celui de *Nour, 1947* dans le cadre de la fin romanesque.

La ressemblance, l'unité des narrateurs homodiégétiques entraînent sinon un destinataire commun, du moins un amalgame de ceux-ci. En effet, si *Nour* est sans conteste le personnage omniscient auquel s'adresse le héros dans le roman éponyme, la dénomination de celui-ci dépasse le cadre du livre, trouvant ses origines dans un des récits de *Rêves sous le linceul : Les conquérants*, qui rappelons-le est antérieur au roman.

¹ Ibidem, p.55.

² Ibidem, p.125.

³ Ibidem, p.128.

La brièveté du texte nous permet de le restituer intégralement ci- après.

« 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. Chuchotement pour l'ondine lumineuse. Pour cet être de chair qui écarte les vagues et qui échoue contre mes pieds.

Nour, je lui murmure, Nour, je te nomme.

Cette membrane des nues pour te couvrir le corps. Tu seras belle en déesse. Ferme tes paupières. Crève tes pustules. Bois ta purulence. Pour effacer les traces de ta misère. Pour t'oublier. T'oublier. Tu seras belle en déesse, belle...

Nour. D'onde et de lumière. Nour...

Je léchais l'écume des vagues, me souvenais de l'ivresse que le soleil y avait exhalée.

Le vent se levant, soufflant dans ma chevelure raide.

Nour est lascive sur le sable. Une vague l'emporte et elle disparaît encore.

Je dis : mon espérance couvre cette mer et je n'aurais de repos que lorsque je m'y serais roulé, entier, étendu, gisant. L'horizon est ma frontière et ma mort.

Ailleurs encore, partir...

Une terre bien étrange. Voici de l'or. Voici de l'argent. Nour enduit son enfant de poudre d'or.

Murmures.

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.

Voici l'or.

Murmures.

Nour enduit le corps de son enfant de poudre d'or et le fixe au soleil. Elle nous contemple chaînes au cou, file infinie de corps rompus.

Voici les conquérants.

Les yeux rouges. Le souffle haletant. Le verbe haut. Nous nous courbons et leur offrons nos enfants. Ils les prennent par les pieds et les écrasent contre les rochers. « Drôle, tu frétilles. » Ils rient. Les femmes ramassent les cadavres de leurs enfants et s'enfuient dans les forêts.

Pleurs.

Nour qui enduit le corps de son enfant de poudre d'or et qui le fixe au soleil...

Nour qui contemple les longues files d'hommes enchaînés et qui ne sait que faire dans la touffeur de ces forêts...

Une terre bien étrange, celle qui vient de se voiler d'or et de nous avoir livrés nus à nos maîtres et conquérants.

Nour abandonne son enfant au soleil et s'enfonce dans les forêts. C'est une terre bien étrange où se dresse cette statue d'or et de chair en décomposition...

J'aurais voulu que ce corps d'enfant jamais ne tombe. J'aurais voulu que l'or de son corps scintille à jamais au soleil et nous attire et nous entraîne vers nos abîmes les plus profonds.

Je respirais l'odeur des larges et n'y sentais que larmes et sang. Je humais le sel et m'en enivrais. Planer. Planer. Effluve d'horizon. Un vent s'écartant. Emanation d'ailleurs. Le cœur est en émoi.

D'onde et de lumière. Nour je te nomme...

Voici de l'or. Voici de l'argent. Tu seras belle en déesse. Belle... »¹

Le titre du texte, *Les conquérants*, précède déjà le thème essentiel du roman, lequel à travers la date du 29 mars 1947 et la lutte anticoloniale fait allusion aux conquêtes et royaumes successifs qui ont échelonné l'histoire de Madagascar, territoire qui à l'origine serait initialement exempt d'habitants.

Au niveau de l'espace textuel, nous remarquons aussi que *Nour*, véritable leitmotiv du héros, parsème le récit de sa présence, constituant un trajet scriptural sans lequel la narration ne peut se matérialiser. La mise en page permet par ailleurs de constater qu'elle est semblable à celle du roman, abordant ce mode incantatoire, affectionné par l'auteur : monologue, ou plutôt dialogue unilatéral faisant ressortir le caractère oral, voire lyrique de celui-ci. Dans ce sens, plus qu'une nouvelle, le texte est une prose poétique, presque un chant où la récurrence des mots - *Nour, murmures, voici les conquérants, terre étrange* - et leur mise en exergue s'apparentent à un refrain. Rythme répétitif jusqu'à l'obsession renforçant ce constat, nous observons en outre le ton élégiaque, presque plaintif d'une litanie dans laquelle l'assonance laisse ressortir les phonèmes /u/ , /y/ et les sons nasaux [an] et [on], ainsi que l'allitération de /r/ laquelle contribue à donner au texte une concordance propre à faire ressentir le caractère grinçant et l'amertume de celui qui raconte.

En somme, une résignation et une impuissance auxquelles se mêlent, dans un ultime sursaut de sourde révolte, le désir de taire, d'occulter l'absurdité d'une existence bannie dans l'univers ouaté des voyages psychédéliques qu'offrent l'imaginaire, l'imagination : Rêves sous le linceul. Exil sans fin pour ceux dont « *la vie n'est que rêve de lumière, illusion, illusion, illusion...* »²

4- La description

¹ Ibidem, p.49-52.

² *Nour, 1947*, p.78.

La description définie en tant que présentation détaillée des lieux, des personnages et des événements a été largement abordée dans les parties antérieures de notre étude.

En effet, dans un premier temps, la séquence consacrée aux protagonistes des ouvrages du corpus permet d'entrevoir comment ils sont intégrés dans l'aventure romanesque. Les femmes y sont évoquées comme la symbolisation du pouvoir social et, d'une manière générale, comme le reflet de la société. A contrario, l'homme est la figure de la décadence et des violences relatives au bouleversement des références. D'où un rapport construit dans un contexte antinomique à la source duquel se construit la notion d'exil au sein des textes.

A cela, dans un second temps, vient compléter une édification de l'espace dont le rôle est de corroborer l'action et la psychologie de personnages voués à un parcours s'inscrivant dans des conjonctures sociales et historiques implantant une dichotomie : d'une part l'univers de ceux qui assujettissent, d'autre part ceux qui en sont l'objet. Des conjonctures que les narrateurs dévoilent le plus souvent comme étant inéluctables pour les protagonistes principaux.

En somme, ces fonctions établissent des trames convergeant à la mise en relief de l'essence de l'œuvre : l'homme avalé, en tant qu'individualité, dans les méandres d'une collectivité elle-même en déclin ou déterminée comme telle.

Bref, la description donne au roman la perspective d'un cadre, d'une atmosphère nécessaire à la matérialisation de l'écriture. Aussi dans ce qui suit, nous tenterons de percevoir comment la description se construit au sein de la narration, en insistant notamment sur le processus de son intégration et son rôle dans le récit.

Nous aborderons, de fait, son organisation dans le texte et les diverses fonctions qu'elle occupe dans le corpus.

4-1- Structure

La description, en proposant des propriétés qui identifient un personnage, un lieu, un objet, une situation, est structurée par des modalités de classement, de stratification et d'évolution à partir desquelles s'érigent des mots-clés qui en seront le fil conducteur. Aussi la motivation de l'introduction de la description dans un texte révèle pour l'auteur d'un travail d'écriture où la subjectivité et l'inspiration donnent

lieu à une organisation à la fois thématique et spatiale. Ce qui nous amène à entrevoir ses frontières et ses rapports avec la narration.

4-1-1- Description : tri et subjection tributaires d'une écriture du mal-être

La description qui ne saurait ni être exhaustive ni être objective s'énonce de par ce constat par la nécessité d'un choix, d'une caractérisation partielle du monde qui s'offre à l'écrivain. Prise en charge d'une réalité soulevant un parcours personnel et commun qui dans l'occurrence de notre corpus est rattaché à une malgachéité vue au travers du regard de l'exil : exil de l'écrivain induisant l'exil d'un groupe, d'une société, d'un peuple, d'un monde...Ou inversement... En somme, si décrire n'est pas copier le réel elle n'en implique pas moins une véracité et une authenticité d'une représentation faite dès lors selon une focalisation spécifique d'un sujet déterminé.

Lorsque Rabearivelo entreprend d'écrire ses deux romans *L'Aube rouge* et *L'Interférence*, celui-ci entend effectivement rendre compte de contextes historiques contemporains alors à son époque, axés sur un angle de vue intérieur. Ce qui était rare si l'on considère la nationalité des écrivains : étrangère à une mémoire collective autochtone, et de fait loin de la réalité telle qu'elle est vécue et appréhendée par ceux desquels elle surgit. Parallèlement à la narration des événements se construit un cadre que l'auteur affectionne, se matérialisant par le biais d'une description bucolique, significative d'un rattachement à la terre, qui comme nous l'avons souligné dans une partie antérieure est symbolique de la mère nourricière et protectrice dans l'imaginaire malgache. Cette description se limite notamment à une personnification des animaux, sans doute pour la mise en exergue de la Genèse : une existence idyllique relative à la vie édénique dont par la suite furent expulsés Adam et Eve. De même, l'évolution de l'Histoire, de la civilisation font que les hommes se sont détachés d'une telle existence, celle du bonheur simple, là où le temps s'égrène au fil des besognes dites naturelles.

Ainsi, dans *L'Interférence*, le passage suivant traduit une séquence habituelle du commencement de la vie quotidienne, accrochant la narration des bouleversements des repères à la description d'un tableau intemporel, celui mettant en exergue le chant matinal des coqs d'un village, de n'importe quel village malgache, et peut-être du monde. Cette description, comme nous le verrons, est toutefois dépendante d'une isotopie particulière qui la ramène au thématique

principal du roman, celle de la problématique de l'altérité qui suppose a priori un changement d'identité inéluctable, et qui du fait même de cette inéluctabilité – fatalité suggérée dans le récit puisque l'Histoire n'est plus à refaire, elle n'est plus qu'à raconter - est définie dans le déroulement impassible de l'Histoire. A ce titre, nous voyons ci-dessous que le soleil est *choisi* pour sa représentation.

« Belliqueusement, tous les coqs du village s'appelaient et, alternativement, lançaient leur défi au soleil.

Ces petits guerriers ailés sont plutôt faits pour la galanterie que pour n'importe quelle lutte. Comme ils sont plus beaux lorsque, appelant leurs amantes, ils leurs donnent, en déployant une aile bigarrée, la mesure de l'étoffe éclatante qu'ils leur offriraient après l'acte amoureux, qu'au moment où, la crête sanglante et la gorge criblée de coups d'ergot, ils baissent la tête à la reprise d'un combat !

Et le soleil, habitué à entendre ces vains appels quotidiens, se contentait d'en sourire à l'orée des bois profonds qui fourbissaient son armure de nuages. »¹

Le passage est une description de l'aurore ici caractérisée par l'appel des coqs et dirigée ensuite sur, si l'on peut dire, leur préoccupation journalière qui se résume à l'acte amoureux et au combat. Une description d'un fait défini, d'une séquence temporelle à partir d'un choix particulier qui est celui d'un hymne à la nature. L'emploi d'un champ notionnel relatif à la guerre dans la qualification des éléments - belliqueusement, défi, guerriers, crête sanglante, gorge criblée, coups, combats - les confine à une signification qui est celle de démontrer que l'aube, chaînon d'un cycle immuable, est altérée par l'irruption d'un catalyseur : le voisinage de l'homme dont la présence au niveau du texte est exprimée par « *la reprise d'un combat.* » Combat de coqs donc pour des animaux « *plutôt faits pour la galanterie.* » Un voisinage que l'on pourrait déterminer en tant que perturbateur de l'instinct mais qui en définitive s'inscrit comme l'ordre normal des choses de par la perspective d'un soleil éclatant, promoteur d'une profusion des couleurs, si peu dérangé, voire indifférent par ce quotidien ; Ce dernier se décline en fatalité en dévoilant une nature de toute façon inéluctablement pervertie par la société. En somme, le rapprochement de la nature à l'homme, notamment par l'anthropomorphisme conduit à une interprétation du réel effectivement sélective.

Dans *L'aube rouge*, cette osmose entre la nature, plus précisément le paysage et l'homme est traitée de manière autre et sert plutôt à fixer les différentes

¹ *L'Interférence*, p.35.

séquences de l'intrigue elle-même rattachée à la dimension historique du roman. Des repères spatiotemporels ainsi reliés parallèlement aux chapitres et sous-chapitres qui ponctuent le récit. Le choix de ces repères apparaît de manière évidente à partir d'une vue globale de la composition :

- *Livre premier : La nuit agitée*
- *Livre deuxième : La gésine solaire*
- *Livre troisième : L'aube rouge*

L'auteur en adoptant un tel découpage oriente la description sur un autre fractionnement qui est celui d'une nuitée.

Ainsi, le livre premier commence par une situation laquelle est une description du décor :

« Les étoiles essaient d'allaiter l'immense endormie de miel épais et lactescent. Le Bœuf-blanc¹, au milieu du troupeau mellifère du ciel, fonce sa tête à travers l'azur de la nuit et broute paisiblement le gazon viride qui s'étend à l'infini de l'horizon. Les ténèbres se désagrègent en flocons de brumes mauves ou roses et cessent d'être ténèbres. Pourtant, il est minuit, et rien ne se distingue dans l'ombre transparente, sauf le Palais du Règne-calme² qui, sous un rayon oblique de la lune, a tout l'air d'une hampe d'iris noir épanoui. »³

On retrouve cette occurrence au fil du récit sous différents aspects, là où la nature et le paysage servent à confirmer le cheminement de l'histoire des personnages mais également l'histoire commune.

La gésine solaire, livre deuxième du récit révèle, à travers un des titres de ses chapitres, la mort de la reine Ranavalona II et la désigne sous le terme de *la lune s'éteint*. Ce qui une fois encore est une occasion d'amalgamer l'être et l'espace, la lune étant une figure de la reine. Elle a également une grande importance dans le calendrier malgache - lunaire - sur lequel la vie quotidienne est apposée.

« La vieillesse aidant, mangée par le mal de la patrie, Ranavalona II se mourait tranquillement dans son palais, le 12 juillet. [...] »

Dehors, au loin, au trois quarts de son voyage, la lune, char attelé de taureaux blancs s'en allait. Toute les cases, tous les arbres et toutes les collines fonçaient éperdument leurs têtes contre

¹ Dans la dénomination arabe désigne la constellation de la Croix du Sud.

² Traduction littérale de *Manjakamiadana*, le Palais de la Reine à Antananarivo

³ *L'Aube rouge* in *Océan Indien*, p.106.

les tétins du ciel et en dégustaient, dans un ronronnement infini, le lait pur. Pas de bruit, mais un murmure général qui distribue partout son indicible frisson. »¹

On note aussi que dans les cas cités la personnalisation des lieux et des choses est forte – verbes à la voix active –, de sorte à pouvoir les assimiler à de véritables personnages qui participent à l'environnement empreint de fatalité dévoué aux protagonistes, à cet effet d'inéluctabilité qui anime tout le roman.

L'objet de la mise en relief est ici le palais : centre des décisions qui décideront de l'avenir du pays. *La nuit agitée* est décrite comme l'implantation d'une atmosphère dénonçant les affects et la destinée des protagonistes, le Premier Ministre et la Reine répondent à l'ultimatum des Français par l'entrée en guerre. A ce propos, nous remarquons que *la nuit agitée* est un écho au tumulte qui se trouve à l'intérieur du Palais, celui du *Règne-Calme* qui justement pour les raisons ci-dessus « *cette nuit-là ne l'était pas.* »²

Quant au choix dans la description des événements, le récit donne une grande part à la peinture des affrontements entre Autochtones et futurs colons dont la violence, à l'instar de la prise du Palais par les Français dans le passage suivant, – dans le *livre troisième* où l'aube rouge signifie un réveil, sous le soleil colonial, du peuple malgache – traduit des moments décisifs, symboliques, de la capitulation monarchique, induisant l'ère coloniale. L'auteur, parallèlement à la description d'un combat de canons et des fusillades, rapporte le bruit qui enveloppe le climat et dénote la fureur qui sévit sur la capitale, champ de bataille et ultime rempart contre l'invasion.

« [...] Un silence lugubre alourdissait cette atmosphère insupportable, traversée seulement par la course frileuse d'un soldat ou la fuite affolée d'une dame de compagnie. Rien n'est plus énervant ni plus tumultueux que le désarroi du silence. Le moindre bruit y a des résonances éclatantes, le moindre mouvement une force et une vie bondissantes. Une pierre de taille a reçu un obus, et après un vrombissement sourd, trois et quatre fois répercuté, élargi et étranglé par l'écho, les éclats noirs et brûlés, en allant choir, provoque on ne sait aussitôt quel retentissement métallique. Et les branches virides des ficus et leurs feuilles mortes, et les grains ridés des lilas de Capetown et leurs tiges caduques, tout, une fois touché, se renverse et s'effondre avec un bruit sinistre.

¹ Ibidem, p.135.

² Ibidem, p.106.

[...] Au loin, fuite éperdue des femmes et des enfants. Au loin, à travers les herbes noueuses, entre les rocs moussus, sur les escarpements glissants ou rugueux des collines, une gerbe de fuyards s'effeuille, se disperse en une souple et rapide reptation. »¹

Ici, l'emplacement, dans un paysage urbain, limite la référence à la nature néanmoins présente par le biais des éléments qui lui sont généralement attribués, arbres, fleurs, herbes, collines etc. et à partir desquels le bruit, constituant principal de la description, se matérialise. Tout un ensemble dans lequel est inclus l'homme : des gens, une « *gerbe de fuyards* » qui s'étend sur les collines, à l'image des gerbes de riz.

Cette caractérisation de la description est une nécessité se retrouvant chez Rakotoson et Raharimanana. Ce tri est sous-jacent au message de l'écrivain entendant relater telle ou telle réalité d'une société, du moins d'une partie, décrite dans la dérive. *Le bain des reliques* comme *Lalana* sont ainsi le réceptacle d'une écriture faisant naître des destinées romanesques où la mort est imminente, omnisciente ; en ce sens, le décor par lequel s'acheminent les protagonistes est ramené à cette identification.

Un des nœuds de l'intrigue du *Bain des reliques* est l'épisode de l'acte sexuel entre le personnage de Ranja et la femme d'Ondaty – chef de village –, ultime sacrilège pour cet étranger qui ose défier l'homme le plus craint et le plus respecté de la communauté qui l'accueille. Hormis le procès public dont il fera par la suite l'objet, le récit se focalise aussi sur l'état d'esprit du héros en biaisant sur la description du lieu du *crime* vers lequel d'ailleurs il retournera pour retrouver son amante. Au bord d'un fleuve il la rejoint, dans l'eau, et dans une demi-somnolence, une terreur s'empare de lui, un malaise qui sera le facteur d'une interprétation du lieu.

« Il allait se lever pour la rejoindre [...]

La brume qui se levait sur le fleuve, tel un écran de fumée, faisait alterner l'éclat étincelant de l'eau et les formes diaphanes. Le remous qu'elle avait créé en plongeant s'était réduit à présent à un clapotis léger.

La lumière jouait dans les creux de l'eau, formant une symphonie sans notes, sans musique.

Il se rapprocha des nénuphars.

¹ Ibidem, p.186-187.

Les formes hallucinantes que prenaient les feuilles non écloses lui furent insoutenables, formes vampiriques, monstres fantasmatiques, démons attirants. Elles étaient repliées sur elles-mêmes comme un linceul. Et il se vit enfermé dans ces coquilles vertes, mangé par elles comme par un utérus, dans une eau qui n'était pas le ventre maternel.

Une terreur sans nom s'empara de lui. Un hurlement se forma au fond de sa gorge, qui s'étrangla ; ces pieuvres allaient l'avalier [...]. »¹

Le mal-être du héros est apparenté à « *un esprit exténué et vide* »², une lassitude qui lui fait entrevoir un environnement phagocytant, rejoignant, comme nous le verrons par ailleurs dans *Lalana*, l'espace, en l'occurrence vital, entrevu dans une dimension carcérale, voire destructrice.- Pour illustration Nous avons ainsi vu antérieurement l'enveloppe corporel chez Rivo qui en est le paroxysme-.

La vapeur qui enveloppe le fleuve, faisant entrevoir des « *formes diaphanes* » - *forme* et ses déclinaisons qui reviennent quatre fois dans l'extrait pour un accroissement de l'idée de flou et d'impalpable insufflée au paysage – lesquelles font penser à des contours spectraux d'autant plus que la détermination des nénuphars, linceul, qui entrelacent vivant le personnage et la terreur s'emparant de lui fait ressortir le champ lexical de la mort et de l'imaginaire lié à l'existence post-mortem ou surnaturel : vampires, monstres, démons.

Pour *Lalana*, roman de voyage par excellence, le texte donne à voir un paysage se livrant au fil des pérégrinations de Naivo et de son ami Rivo. Ultime déplacement de celui-ci, celui du non-retour, celui anticipatif d'une disparition imprégnant toute description le représentant. Le Sida y joue un rôle important en étant déterminé comme le facteur de l'incarcération du mental par le physique. Et c'est dans cette optique, c'est-à-dire le corps entrevu comme le premier écueil de l'individualité, que s'ensuit toute une série de lieux assujettissants : la gare, les rues malfamées, les quartiers du bas-fond, les villages exsangues, etc.

L'exemple suivant, récurrence de cette caractérisation, affiche la description d'un sentier menant à un tunnel fermé. Les deux héros, en effectuant leur voyage, de la capitale vers la mer, à un moment du récit sortent de la voiture pour se perdre dans une promenade pédestre au sein du paysage agreste.

¹ *Le bain des reliques* in *Océan Indien*, p.399.

² *Ibidem*.

« Le chemin trace sa route sur le rocher, [...] devient de plus en plus étroit, [...] laissant à peine l'espace de se glisser dans une anfractuosité sombre et humide du rocher.

Le domaine de l'étrange...

Il est bien maintenant dans l'étrange, l'inhabituel. Tout d'abord, il y a cette moiteur qui le saisit à la gorge, cette humidité des parois qui se glisse partout et qu'accompagne l'odeur de terre, de feuilles en décomposition, de matière pourrissante, une odeur d'humus, de forêt, d'eau croupissante qui imprègne tout le corps. Personne ne peut les attendre ici, personne de vivant ou de visible. Même pas une ombre devin  e. C'est un endroit à chauve-souris, à vampires, un lieu néfaste, il suffit que le pied n'ait plus prise, même les mains ne peuvent s'accrocher au rocher recouvert d'une mousse gluante qui peut le happer, l'aval... »¹

La grotte, espace fermé, est au regard du héros un lieu menaçant, ce qui paradoxalement l'incite à avancer, installant une comparaison avec la maladie qui une fois installée dans le corps, s'y niche et en prend possession. La continuation, malgré l'étroitesse du chemin, suggère alors l'idée d'une impasse, par ailleurs soulignée comme l'une des caractéristiques inhérentes aux personnages. Le corps est pris dans un   tau, et la description de la grotte est tributaire du ressenti physique de celui qui effectue le déplacement. Malaise physique qui ne peut empêcher le sujet de marcher vers ce qu'il définit comme un antre de la mort tel que le témoigne le champ notionnel utilisé dans le texte, l'idée d'étouffement qui s'en dégage : « *l'odeur de terre, de feuilles en décomposition, de matière pourrissante* » laquelle rappelle le pourrissement du corps. Bref, une description de la grotte dont l'analogie avec celle de la tombe est significative, et de fait spécifique par la subjectivité du regard. « *Endroit à chauve-souris, à vampires, un lieu néfaste* », cette vision débouche logiquement sur une autre comparaison : l'existence dans l'au-delà qui donne une autre dimension à la grotte, a priori lieu naturel. Le surnaturel, « *le domaine de l'étrange* », une expression usitée en préambule de l'extrait proprement descriptif et en outre mise en exergue par sa mise en page ; là où les chauves-souris sont des vampires, là où on risque d'être pompé, absorbé...

En somme, ici la description comme écriture du mal-être débouche chez Rakotoson par le fait qu'en étant liée à l'imaginaire du héros elle acquiert une note d'étrangeté, presque de science-fiction tant le sentiment d'exil est exacerbé de manière à déborder de ce qui est vu et déterminé comme *normal*. Aussi, lieux, objets, êtres sont décrits de telle sorte qu'ils suggèrent un monde parallèle dont la

¹ Lalana, p.149-150.

mort constitue la médiation. Ce qui en ressort est alors moins l'énumération des éléments constituant le tunnel fermé que l'impression qu'il suscite. La caractérisation atteint en conséquence un faîte puisqu'elle sert pratiquement à asseoir la focalisation interne du héros. Etablissant un rapport intime entre l'extérieur et l'intérieur, cette sorte de description, comme nous le verrons ultérieurement, amène à l'une de ses fonctions, son expressivité.

Dans *Le bain des reliques* et dans *Lalana*, la part de fantasmagorie atteint alors un point où elle imprègne totalement la subjectivité du personnage face à l'environnement qui lui est dédié. Un environnement qui de toute façon est programmé au niveau de la trame pour le neutraliser. Une vision donc du narrateur et des personnages qui vise à une description effectivement orientée sur l'incompatibilité entre l'être et l'espace.

Chez Raharimanana, le choix de la description de l'exil est surtout lié à la souffrance, aux massacres relatifs aux traumatismes de l'Histoire, à l'instar de *Nour 1947* qui replonge ainsi dans les méandres des violences coloniales dont la date-phare est le 29 mars 1947. Ou encore de *Rêves sous le linceul* dont le sujet fédérateur des quatorze textes est *Rwanda et dépendances*.....Et pour cela, qu'y a-t-il de plus approprié pour un auteur entendant « *transcrire, tout transcrire* »¹ de l'horreur et des dérives de l'Homme qu'une description de la dégénérescence de ce qui forme son espace vital le plus intime : l'enveloppe charnelle.

Nour, l'interlocutrice omniprésente et muette du héros dans le roman au titre éponyme est ainsi décrite physiquement post mortem. Elle figure dans le récit en tant qu'être chéri et raison de vivre de ce dernier. Sa mort, sous les balles des colons, est d'abord révélatrice des violences inhérentes à la colonisation, celles de l'année 1947 dont l'apposition au prénom est rassembleur de ceux qui ont eu le même destin.

« [...] Ils disent aux villages que les coloniaux sont revenus, qu'ils ont brûlé, fusillé, traqué les rebelles et les sorciers. Me souviens... Une femme... Le manche d'une sagaie plantée dans son ventre brûlait encore. Près d'elle, un chien léchait le lait de ses seins qui avait coulé et s'était figé sur sa poitrine. Plus loin, son enfant gisait la tête éclatée.

¹ *Nour 1947*, p.34.

[...] Me souviens de mon amour gisant sur les rails, lourd des balles qui l'ont criblé. [...] Les cheveux de mon amour balayaient le sol rouge de latérite et de sang. »¹

La scène, située en début du récit, définit l'état des lieux du village du rebelle, au lendemain de l'insurrection, après l'action répressive des colons.

Mort, défaite, la description offre un tableau de fin brutale de destins personnels que le narrateur s'attache à immerger dans une déshumanisation collective où l'homme en tant qu'être humain perd justement ce privilège dont il s'est arrogé ; et le rapport *Femme/chien/enfant* justifie de cette conjoncture, là où le chien tète les seins de la femme. De même l'absence d'espace tombal, d'où les corps parsemés ici et là, « *bourdonnement des mouches dévorant (l)a chair* »², pour une terre qui « *est souillure par tout ce sang qui l'imbibe.* »³

Le deuxième paragraphe singularise ces corps anonymes. Aussi, dans un second temps, cette singularisation est prétexte à une autre description, celle de l'intimité avec un espace d'horreur et de souffrance dont l'incidence sur la psychologie du héros se concrétise par une manipulation du corps de l'amour disparu :

« Tu éclates comme charogne sous ces vents qui te déchirent. [...] Je retourne mes mains et délivre les mouches qui s'en vont avides sur tes lèvres. Je t'embrasse. Elles éclatent les mouches vertes entre nos bouches unies. Elles éclatent et lubrifient de leurs chairs broyées nos baisers fous, nos étreintes sordides.»⁴

Mais également par une érotisation de l'espace : l'extrait qui précède le passage sus-cité fusionne le destin des hommes et la terre qui en est le réceptacle. Cette terre dont l'histoire en fait n'est et n'apparaît qu'à la lumière de ceux qui la socialisent. Une érotisation de l'espace, une subjectivation de l'espace passant par une réalité livrant une perception de celle-ci qui est dépendante des événements qui s'y trouvent et de l'imaginaire dévoué au narrateur/héros.

« Dis :

« Cette terre que j'implore retient le souffle de mon amour. »

¹Ibidem, p.22-23.

² Ibidem, p.24.

³ Ibidem, p.30.

⁴ Ibidem.

Danse ! Frôle et caresse la peau de la terre.

Ranime en elle la force qui meut les choses et les êtres.

Ils disent aux villages que le sol vibre sous nos pas de danse et que la terre répond à nos transes folles. Spasmes successifs de plaisirs sans fin, elle est glissement des terrains, reliefs ondulés des collines, tranchants durs des vallées abruptes. Danse ! Chante ! Et les vagues et les sables multiplieront leur attouchement. Les vagues et les sables se lécheront jusqu'à rugir et crisser de plaisir. La marée montera inexorablement, se gonflera comme un sexe affolé. Danse toujours jusqu'à creuser une blessure dans les reins de cette terre. »¹

Tel que nous l'avions cité plus haut, le massacre des villageois sert de décor à la mort de l'être aimé. D'où la sélection d'une focalisation placée sous le sceau de l'érotisation, elle-même déterminante de la relation du héros avec *Nour*. Mais le lieu est lui aussi participatif à ce rapport, dansant au pas des amants, ce qui entraîne une confusion entre les ébats et la description proprement dite de celui-ci. Cela, a fortiori, jusqu'à une unification espérée et inéluctable, plus tard - l'utilisation du futur de l'indicatif en témoigne - de la femme et de la terre : *Nour* tombée à terre, embrigadée désormais par elle, « *ret(enant) (son) souffle* ». *Nour* imprégnant l'espace de sa présence, à travers le regard de son amour. Espace du paysage mais aussi espace narratif de par le rôle de locutrice permanente lui étant attribué. L'isotopie du sexe, de l'acte sexuel, est donc présentée dans la caractérisation de la description par la sélection des éléments définis – *glissement des terrains, reliefs ondulés, tranchants durs, attouchement, plaisir, rugir, etc.* - dans la structuration de la vision et du ressenti du héros.

De l'énonciation de la violence et de la souffrance par le truchement du corps, Raharimanana l'exprime également dans les deux recueils de nouvelles du corpus.

Dans *Lucarne*, titre de la nouvelle, pour une expression des dérives sociétales :

« Quand elle reprit conscience, l'enfant gisait à ses côtés. Au ras du sol. Sur le plancher. Le boudre tanguait. Dehors, un vent s'était levé. Les vagues étaient en colère. L'eau semblait si noire que l'on aurait cru que tout le ciel obscur s'y était versé. La femme ne savait rien de tout cela. Elle ne voyait que l'enfant nu et sanguinolent. Elle ne voyait que le petit être sans vie qui avait encore dans la bouche les herbes vaginales, et sur le ventre le long cordon ombilical. L'enfant était une petite fille, les cheveux lisses, la peau presque blanche, fleur des îles, métisse des tropiques. »²

¹ Ibidem, p.22.

² *Lucarne*, p.112.

Ce passage est un extrait de l'histoire d'un couple se servant de corps d'enfants, en guise de sac, pour l'acheminement de drogue. Acte dont le paroxysme est atteint lorsque leur propre progéniture est l'objet de ce trafic, révélant dans le texte l'une des expressions « *d'un pays perdu dans la misère* »¹, « *corromp(u)* »²

Rêves sous le linceul suggère les réalités de la guerre civile, notamment en Afrique, et de l'exil clandestin qui en découle. Le dernier texte du recueil est un conte à connotation fantastique où les protagonistes entament un voyage vers le ciel pour y trouver Dieu, pour y trouver la paix. A l'instar du portrait de celui _ *Rien-que-chair* - qui suit, ceux qui en reviennent subissent un délitement physique, corollaire de celui de l'âme :

« - Comme vous, [...] je suis parti. J'ai dérivé et dérouté mon corps jusqu'à atteindre les limites de Dieu quand d'un coup Il me dépouilla de ma peau. Les mouches ont commencé à vivre de mon corps sanguinolent. [...] Dieu a enlevé tous les os de mon corps. Je me suis effondré rien que chair. Je vis maintenant à hauteur des vagues, des houles et des ondes. Les mouches ne surent plus voler. Elles ont été prises au piège de ma chaire gluante. Elles traînent jusqu'à l'infini les lambeaux de moi que la mer a arrachés. Elles forment après moi une longue traînée qui pue de toute mon arrogance. Voyez-vous cette file noire de bestioles ? C'est moi, c'est mon corps étiré sur des milliers de lieues. »³

Si le corps se matérialise par les contours nets qui lui sont intrinsèques, et donc par une délimitation précise de ses frontières par rapport à son environnement, dans ce contexte-ci cette balise est rompue et le corps se fond dans le paysage : paradoxalement l'existence du corps est déduite à partir de sa déstructuration, de son anéantissement dans une dimension visuelle en étant *rien-que-chair*.

Nous remarquons que le point de convergence de toutes ces descriptions corporelles est chez Raharimanana une situation spatiale relative à l'isotopie de l'eau. Une récurrence notable, que ce soit dans celle relative au village de *Nour* où l'omniscience de l'amour perdu passe par les souvenirs érotiques du héros, lesquels eux-mêmes sont assimilés aux mouvements lascifs de la terre : interpénétration de la mer et du sable. Ou *Lucarne* où la situation géographique du passage ci-dessus est dévoilée dans une proximité littorale, en témoigne le mode d'habitation du

¹ Ibidem.

² Ibidem.

³ *Rêves sous le linceul*, p.130.

personnage – dans une « *boutre (qui) tanguait* ». Ou, enfin, dans l'extrait proposé de *Rêves sous le linceul* où sujet et décor ne forment plus qu'une seule et unique entité.

La conjoncture spatiale découle de l'acceptation que la mer, l'*EAU* d'une manière générale, acquiert dans l'inspiration romanesque de Raharimanana. Une écriture où cet élément apparaît en tant que système anthropophage, physique, mais aussi psychique dans la mesure où il absorbe la raison, l'entendement des personnages – A l'instar du personnage de la femme dans *Affaire classée (Lucarne)* dépouillée de sa conscience, atteinte de folie. Bref, une appréhension de l'*EAU* en tant qu'élément anxiogène dans l'écriture ; cette caractérisation est abordée de manière plus ancrée dans la partie consacrée à *l'espace de l'exil*, dans notre analyse.

Aussi, si l'on devait apposer une fonction spécifique au *mot*, tel qu'il est usité, destiné, offert chez l'écrivain de manière particulière, et dans un certain sens chez Rabearivelo et Rakotoson, le passage qui suit, tiré de *Lucarne* et rendant compte des dérives sociopolitiques, donne à percevoir un aperçu :

« Les corps qui sont tombés, [...] les mots qui se sont noués et qui ont étranglé, les mots qui se sont tus, mots-tuerie, mots-massacre que l'on inscrit sur les pierres incolores, les pierres les plus dures, les plus lumineuses, les plus mystérieuses, mots redits en mendiant le silence, mots redits en mendiant la lâcheté. »¹

En somme, la caractérisation de la description, inéluctable dans toute entreprise de représentation du réel, provient d'un choix thématique, celui de l'exil, corollaire d'une écriture du mal-être. Cette caractérisation définit les frontières d'une description explicitant par là sa propre signification et rejoignant un ensemble cohérent qui est celui du roman en tant qu'univers fictionnel où description et narration contribuent à l'élaboration de trames aboutissant à la mort violente - mais néanmoins donnée héroïque dans certaines occurrences - des personnages principaux lorsqu'elles ne les livrent pas à une décadence non seulement physique mais également psychologique ; pour des événements, des atmosphères et des cadres anxiogènes.

¹ *Lucarne*, p.82.

4-1-2- Organisation thématique autour d'un rapport dichotomique entre les éléments

Partant du constat ci-dessus quant à la caractérisation de l'objet de description, il en découle une organisation spécifique à un mode de caractérisation donnée.

Au sein du corpus apparaît notamment, associé à l'histoire, le rapport antagonique entre les éléments de la description. D'une manière générale, nous entrevoyons cela par l'opposition entre paysage urbain et paysage agreste, dans la peinture des rapports femme/homme, ou encore dans la perception de l'acceptation de la vie et de la mort par le narrateur et les protagonistes, etc.

Sans revenir à cette atmosphère divulguée par l'ensemble d'un récit, certains passages témoignent de manière plus délimitée et plus précise, dans la description, de cette mise en opposition de ses éléments constitutifs.

Relevons à ce sujet, chez Rabearivelo, la relation entre homme et femme ; l'homme défini en tant qu'être sensuel et assoiffé de désir, ce trait de personnalité invoqué comme signe de sa décadence. Un caractère évidemment exploré et exploité par la femme-amante. Le passage suivant, dans *L'Interférence*, relate l'enfance du personnage d'Andriantsitoha, alors adolescent, dans l'apprentissage des premiers émois sexuels. Les sensations sont accrues par le sentiment de liberté et de pouvoir qu'octroie sa position sociale, la découverte de la sexualité par le biais d'une esclave. Or, partant de cette position, le texte inverse les rôles et le pouvoir est neutralisé par l'aveuglement d'un assouvissement incontrôlé : là où « *la considération (sociale) du maître diminuait, l'esclave, elle, s'imposait* »¹ par l'asservissement dont elle est l'instigatrice.

« Il s'abandonnait à son vice comme les petits papillons du soir cèdent un à un à la tentation mortelle de la flamme. Vautré sur la poitrine de la stryge, il se laissait pomper le sang, la moelle et toute la force de sa jeunesse. Il en ressentait un plaisir infini. Comme un abcès, il se laissait crever ; mais, à l'encontre de celui-ci, quand il se savait vide de son malaise, sa douleur n'avait fait qu'irradier. Alors, insecte ivre du fruit d'un suc vénéneux, il voulait s'en détacher. Mais ses pattes crochues n'avaient fait que s'enfoncer dans la pulpe. Au premier retour à la vie normale, il recommençait à y mordre. A moins d'un salut miraculeux, cette ivresse intermittente semblait ne devoir finir qu'avec la vie. »²

¹ *L'Interférence*, p.65.

² Ibidem.

L'apprentissage est relégué à l'état de vice. Cela, par la dépendance que le sexe suggère : abandon des travaux du quotidien, nécessaires au bon maintien de la Terre-des-Ancêtres. Les sensations, les impressions, les conséquences sont décrites par l'utilisation de la comparaison. Première strate comparative : l'association des mouvements, de l'action du jeune homme aux papillons. Deuxième strate : l'effet pervers d'une telle activité imagée par le piège de l'insecte se gavant d'un fruit. Le thème central de l'opposition est bien sûr celui homme/femme, sous-jacent d'un autre rapport qui est celui de l'antinomie travail/sexualité, où l'action de travailler ne peut être simultanée avec l'activité sexuelle laquelle implique un investissement total, voire destructrice ; cela dans ce contexte précis qui entoure une phase de l'existence du héros. A partir de là, d'autres sous-thèmes apparaissent : jeunesse/mort, maître/esclave, plaisir/douleur, maîtrise de soi/Impulsion.

Au niveau de *L'Aube rouge*, la thématique de l'opposition est guidée par le genre du roman. Ainsi, si dans une partie précédente une explicitation du rapport entre le paysage et l'homme débouche sur un extrait montrant comment les repères spatiotemporels fixent à la fois la composition du roman et la caractérisation de la description, mettant en relief la *nuit agitée* et le *Palais du règne-calme*, qui dans ce cas précis ne l'est pas, la scène qui le succède, toujours au début du récit, est focalisée sur le décalage que l'on observe cette fois-ci à l'intérieur du palais. D'un côté, on a la cour qui festoie et, de l'autre, le portrait de dirigeants dénotant la gravité d'une situation susceptible de leur échapper : l'avenir du pays.

« Le premier Ministre avait invité toute la cour pour un festin dont la destination n'était pas précisée. Les officiers, supérieurs et subalternes, ne faisaient que profiter de cette générosité.

[...] Le festin avait lieu dans la salle d'audience : grand hall assez vaste pour contenir tout le monde. [...] Toutes les modes, toutes les couleurs et toutes les têtes s'y voyaient, rivalisant d'éclat bariolé et de fastes tumultueux. Les petites grandes dames, en un revers de main faisaient ruisseler l'or rouge de leurs bagues surmontées de chatons mirifiques ; ou, en une démarche majestueuse et affétée, roides dans l'évasement bouffant leurs crinolines, laissant murmurer à leur passage un friselis frileux et parfumé ; ou encore, par leur regard de flamme sombre, achevaient le cœur de jeunes officiers déjà avinés.

Les rires fusaient et fusaient encore. Ils fusaient partout dans la salle autour du trône. Là s'offrait pourtant tout un contraste. [...] Là, c'était une autre scène.

Il y avait la Reine, le Premier ministre et deux étrangers. Tous paraissaient indifférents à la joie générale ; plus encore, ils avaient l'air anxieux. Des rides plissaient leur front ; à la lueur diffuse

des lampes, ces plis s'accroissaient. Ils ne se parlaient pas mais se regardaient de temps en temps... regards furtifs, éclairs chargés d'une commotion telle qu'ils en tremblaient. Signes d'orage effrayants en un temps aussi clair, aussi calme. »¹

La légèreté est opposée au sérieux : la joie des uns et la festivité conséquente face à la conscience des autres quant à la souveraineté précaire du pays. Le passage montre au premier abord la méprise de la cour qui voit à travers un banquet « *un caprice de leur chef* »², alors que sur le trône se décide sans doute l'ultime décision que prend un royaume en déclin. Une antinomie perçue dans le portrait des premiers par les signes extérieurs de l'apparat : habits, bijoux démarche, avant de déboucher sur le sentiment de gaieté général qui anime la salle ; en rapport à celui des seconds étant directement centré sur les traits empreints de gravité et le comportement afférent. Une différence de nombre également entre la cour en liesse et le petit comité qui entoure la Reine, mais aussi dans la gestion de l'espace de l'écriture dans la description déferée à chaque groupe (Une vingtaine de ligne pour la foule et moins d'une dizaine pour les souverains). En outre, plus loin dans le récit, la joie ainsi dévoilée perdure, voire s'accroît après l'annonce par le Premier Ministre de l'entrée en guerre de son peuple, annonçant par là même un autre paradoxe qui est le changement de mentalité devant une période particulière de l'histoire : « *rythme enthousiaste d'un chant de guerre* » entamée par des « *Hovas d'ordinaire paisibles, (et qui) devenaient tout à coups batailleurs* »³ face à l'appel patriotique.

Pour conclure, le choix entrepris par l'auteur dans l'écriture romanesque, celui de délivrer l'Histoire, ne peut qu'influencer celui thématique d'une description propre à une destinée commune à la croisée des chemins. Bouleversements surtout exprimés par le portrait qui tend à montrer un intérêt pour l'individuel, fictionnel ou réel, au biais duquel se manifeste une image de portée générale.

Les livres de Rakotoson sont quant à eux axés sur le dysfonctionnement socioéconomique d'un pays en déclin ; ce qui entraîne nécessairement, dans les déplacements prêtés aux protagonistes, une comparaison entre ceux-ci et l'autre. Que ce soit dans *le bain des reliques*, où le personnage de Ranja s'échappe de la capitale pour accomplir son rêve dans le Moyen-Ouest à la conquête de son El Dorado, tentant d'échapper à une vie de fonctionnaire vouée à la monotonie et à

¹ *L'aube rouge* in *Océan Indien*, p.106.

² *Ibidem*, p.106-107.

³ *Ibidem*, p.110.

l'ennui. Ou encore la jeune Sahondra *d'Elle au printemps* qui a vendu sa part d'héritage pour partir en France, tenter sa chance, et ceux des siens. Ou les deux acolytes de *Lalana* qui entament un voyage vers la mer, voyage de l'apaisement et de la remise en question pour Naivo, ultime aventure pour son ami Rivo atteint du Sida. Des itinéraires où la liaison entre espaces et sujets sont autant de récurrences laissant percevoir un antagonisme. Une perception qui passe généralement par le regard du protagoniste principal et souvent conforté par le narrateur délivrant dès lors des lieux, des visages dont la description, le portrait, dialectiques sont prétextes à une mise en relief entre les illusions du héros et la réalité qui lui est soumise quand ils ne sont pas tout simplement le signe d'une vision tributaire du climat affectif et spirituel à un moment précis de l'histoire.

A ce titre, l'espace jouit d'une double identité dénotant sans doute d'une complémentarité, mais surtout une supplémentarité du fait justement des points de vue divergents qui se succèdent. Nous rencontrons ce cas dans *le bain des reliques* où la profusion des portraits souscrit le même nombre d'angles de vision qui bien que souvent issus d'un seul et unique sujet, Ranja, diffèrent selon les dispositions affectées à celui-ci. Un portrait, celui de Kandreho, le personnage à la source de l'entreprise du reportage sur le bain des reliques, n'échappe pas à cette règle. A fortiori, à la fois présent dans les moments sombres et ceux d'espoir du héros, il se trouve être le réceptacle d'une appréciation également ambivalente.

Deux extraits parmi quelques-uns qui distillent le texte sont à retenir : ceux de la première entrevue entre les deux hommes. Le premier passage met en scène un Ranja dans l'attente de Kandreho, en retard de plusieurs minutes, dans une pâtisserie. L'impression qui se dégage, lors d'un premier examen de son interlocuteur, assez brève en outre, est la continuité d'une description d'un élément sordide dans un salon de thé. A cela se rattache l'état d'agacement de celui qui attend :

« Une mouche bleue se posa sur la table. Une grosse mouche bleue, bien grasse, bien luisante. Elle flaira la nappe, laissa une trace noirâtre, circula entre les morceaux de gâteau, bourdonna autour de la tasse de thé. Enhardie par le silence de Ranja, elle essaya de goûter de son breuvage et voulut se hisser sur son croissant, mais d'un coup sec, il l'écrasa.

Il allait se lever pour partir, quand une voix se fit entendre :

- Monsieur Rakotomalala, je suppose ?

Court sur pattes et bedonnant, l'homme semblait hésitant. Il avait les ongles sales et le col pas très net. [...] »¹

Le portrait fait en, conséquence, ici partie d'un ensemble de description tourné sur l'univers ambiant. On note par exemple l'analogie entre la grosseur de la mouche et l'aspect bedonnant de Kandreho, la trace noirâtre qu'elle laisse et la propreté douteuse de celui-ci. L'agacement du personnage aboutissant, de plus, à détailler sous ses facettes les moins avantageuses tout ce qui s'offre à l'œil. Pour preuve, au fil de la conversation, le regard muet et sensiblement le mépris se transforme en respect, sinon en admiration. Un dialogue où Kandreho met le héros au courant de l'objet de sa visite : la proposition d'un reportage fabuleux, assister à un bain des reliques royales. Dès lors s'immisce dans l'esprit de Ranja la conviction que par ce projet, enfin « *sa vie avait un sens* »² ; un état d'esprit visant à édulcorer sa vision des choses et rectifie en quelque sorte ou contrebalance la première impression faite de l'individu en face de lui.

« [...] Quand il aurait fini son film, quand il aurait montré la réalité actuelle, quand il aurait témoigné de la grandeur de ce pays, tout irait mieux, des bouleversements s'opéreraient, et peut-être que...

Kandreho était prince, Kandreho était beau. Ranja le regarda et admira la finesse de ses traits, les yeux légèrement bridés. Son embonpoint éloquent, c'était celui d'un dignitaire, celui d'un puissant. Kandreho incarnait la dignité et l'orgueil. Kandreho incarnait leur gloire, leur histoire. Il parlait de conjoncture politique, d'élections proches, d'échéances, comme le dirigeant qu'il n'avait jamais cessé d'être. Et le soleil illuminait maintenant la pâtisserie. La jeune femme replète qui se tenait à la caisse souriait.»³

On note un glissement par rapport au pays qui, au début du roman, est délivré sous un regard critique, voire péjoratif, à travers la misère extrême du peuple, le délabrement des monuments ou encore le disfonctionnement de la société. Le film, ou plutôt son exécution, facteur déclencheur du réveil d'un espoir longtemps enfoui par les vicissitudes d'une existence de routine, à partir de ce moment du récit sera ainsi l'élan nécessaire qui permettra au protagoniste principal, et cela malgré une narration fixée sur une description quelque peu misérabiliste du paysage, de voir

¹ *Le bain des reliques* in *Océan Indien*, p.335.

² *Ibidem*, p.337.

³ *Ibidem*.

dans sa vie personnelle tout au moins la possibilité d'un changement qui ne peut être que positif. L'utilisation du conditionnel renforce cette idée d'espérance. Quant au portrait lui-même, on part du strictement physique et donc d'une *interprétation plus objective* à celle nettement subjective par le truchement d'une supputation des éventuelles qualités de Kandreho lesquelles reposent en fin de compte sur des a priori. Quant à la pâtisserie, elle n'est plus représentée par une mouche grasse mais par une serveuse souriante, le soleil qui illumine la salle. Bref, un oasis de plénitude pour le héros dans un récit qui le mènera à sa perte. C'est, en outre, une des rares circonstances narratives où les focalisations du héros et du narrateur omniscient divergent.

Les péripéties de la jeune héroïne d'*Elle au printemps* permettent également de cerner cette organisation de la description versée autour d'un rapport antithétique des éléments. La phase d'adaptation, le dépaysement provoqué par l'expatriation amène naturellement à une comparaison entre le topos quitté et le pays d'accueil. Ainsi, le premier lieu d'habitation du protagoniste principal, chez les Ravoaja, cousins lointains, situé en banlieue est soumis à un regard dépendant du paysage maternel.

« [...] C'était le silence, non le silence des espaces et de la campagne comme chez elle, des silences où on sentait des respirations monter de la terre, non, c'était un silence profond, pugnace, un silence de mort, d'absence. Bien sûr, un peu plus loin, elle entendait les bruits de la ville, des voitures, de loin en loin le métro, mais c'était toujours des bruits de moteurs, un bruit superficiel en fait, mais qui vous laminait en douce. Ce n'étaient pas des bruits humains, des enfants qui jouent, qui chantent, des animaux qui appellent, le vent, un cours d'eau, des femmes qui s'interpellent, qui parlent fort, voire qui se disputent, la radio qui hurle, des hommes qui sifflent...

Ce n'étaient pas les bruits de casseroles à 10 heures, les bruits qui s'échappent des cuisines, les bavardages des hommes qui refont le monde sur fond de bouteilles fortement entamées, les marchands qui hèlent au marché...C'était un vide profond.

Rien ne filtrait des fenêtres aux volets mi-clos, rien ne se voyait de ce qui se passait derrière les rideaux, car non seulement les vitres étaient fermées, mais elles étaient rendues encore plus opaques par ces rideaux bien épais. Rien ne respirait une vie quelconque. »¹

Un antagonisme est établi entre *silence* et *bruit* à l'intérieur duquel s'opèrent des ramifications :

¹ *Elle au printemps*, p.41.

- Silence apaisant/silence pugnace, silence de la vie et de l'activité (respiration de la terre)/silence de mort, absence/présence.

- apposition du bruit de moteurs aux bruits humains déterminante du bruit superficiel opposé à celui naturel.

Pour ce faire, l'on remarquera les énumérations d'exemples convergeant vers une impression effective : l'oppression, le mal du pays. Une énumération qui se repose dès lors essentiellement sur les référents spatiaux tels que la campagne pour le lieu de départ et la ville pour celui de destination : nature, animaux, voitures, métro. Ce qui nous amène à une autre dimension d'opposition déjà étudiée dans la quatrième partie de notre analyse : entre village et cité. Une mise en exergue où l'on dénote d'une part le vide - apparent - d'êtres humains, et d'autre part, leur profusion. Le premier champ sémantique étant focalisé sur l'action et le mouvement « *jouent, chantent, appellent, interpellent, parlent, disputent, hurle, sifflent, bavardages, hèlent.* » Présence dominante de verbes qui supposent des sujets agissants. La deuxième isotopie regroupant un ensemble de faits : « *fenêtres mi-clos, vitres fermées et opaques, rideaux bien épais* » qui marquent tous des ouvertures barricadées. Enfin, dernière différence, au niveau du temps où, face au présent de l'indicatif, temps de l'immédiat, se trouve l'imparfait qui corrobore un état de passivité.

L'exil géographique est par conséquent le terreau idéal d'une description basée sur la comparaison, d'autant plus si celle-ci s'assoit sur la divergence puisqu'elle délivre une nette distinction entre deux topos de toute façon définis l'un dans la substitution de l'autre.

Ce constat se poursuit dans *Lalana* où l'esprit comparatif des personnages est biaisé par cette perception de décalage évident entre le local et l'étranger. Une illustration, le portrait d'un médecin, accompagné de la présentation de son lieu de travail. En préambule de la description, le contexte géographique est d'ores et déjà posé :

« Elle a quarante ans peut-être, la médecin, la quarantaine très fine, distinguée. Très mince, presque émacié. Elle a sûrement fait ses études en Europe, en a la peau lisse, la voix basse, les gestes rares. »¹

¹ *Lalana*, p.25.

Le prélude est prétexte à l'édification d'une supposition dans laquelle la distinction, le raffinement et par extension la richesse apparente, toute proportion gardée, du sujet est attribué à une existence passée en Europe, par ailleurs désignée comme l'eldorado des « *pays dits du tiers-monde* »¹ dans le roman.

« [...] La voix reste douce, elle doit avoir la même quand elle parle à ses enfants, car elle a sûrement des enfants, beaux, lisses comme elle, qui la vouvoient quand ils lui parlent, sont dans des collèges privés. Elle a sûrement un mari, médecin comme elle, ou administrateur d'une société quelconque, mince lui aussi, sportif, sobrement élégant... »²

Le portrait physique et social est éclairé par un parcours individuel et professionnel plutôt suggéré et deviné que réel dans le commentaire du protagoniste. S'ensuit une description spatiale ancrée dans « *une ville déglinguée.* »³

« Juste à côté du bureau, un lit de diagnostic en fer. Le drap blanc qui le recouvre a été reprisé, mais il est propre, le bureau de la médecin est en fer lui aussi, nu, avec juste posés devant elle un sous-main en caoutchouc, un bloc d'ordonnances, trois-porte-photos, une petite boîte en marqueterie. La doctoresse a des rides très fines autour des yeux, une trace de fatigue au bord des lèvres, et sur le col de sa chemise des marques d'usure. Elle a deux enfants, se dit-il, fait attention à ses dépenses, aime encore son mari, ou lui est attachée. Un porte-photos est un peu plus grand que les deux autres, et la boîte en marqueterie est un peu fanée. Ça fauche aussi dans cet hôpital, ajoutez-il in petto. A part cette boîte, invendable, rien ne peut être volé dans cet endroit, l'armoire de pharmacie dévoile ses rayonnages presque vides, derrière les vitres on ne voit que deux ou trois flacons, pas de stylo sur le bureau, pas de gadget, pas de bibelots, juste les mains de la médecin [...] »⁴

Le passage souligne les signes d'épuisement physique ou de lassitude relatifs au travail, à une profession dont l'exercice est une suite logique des études poursuivies à l'étranger et ainsi symboliquement une sorte de médiateur entre l'ici (conséquence : métier) et l'ailleurs (cause : études). Bref, le portrait acquiert le topos d'un récit de voyage en offrant un visage, celui du docteur, réceptacle d'un parcours personnel dont le lieu de départ et d'arrivée sont transcrits à travers les méandres des sinuosités qui le marquent. Ainsi que les caractéristiques d'une existence définie

¹ Ibidem, p.47.

² Ibidem, p.26.

³ Ibidem, p.54.

⁴ Ibidem, p.27.

par la vie sociale : évocation des dépenses et de la famille. Un rappel également déterminant d'une position intermédiaire : pouvant encore dépenser, et aimée « *encore* » par son mari. Une situation que l'on peut mettre en relief par rapport à l'état de désespérance des protagonistes principaux.

Cette description dénote une autre opposition, celle comparant d'une manière générale le docteur au patient, le premier ayant une santé plus ou moins satisfaisante, le dernier au physique (ou/et mental) déficient – ce qui signe en effet sa présence dans un centre hospitalier, clinique, etc. - Sur un plan plus particulier, ce décalage est d'autant plus grandissant puisque le médecin du récit soigne un malade au stade terminal du Sida - dont le portrait a été amplement évoqué dans la séquence consacrée à *l'homme, symbole de la déliquescence*.

D'autre part, le reste de ce passage est assigné à la description de l'environnement : l'hôpital, plus spécifiquement, le cabinet. La focalisation se penche sur les éléments du bureau révélateur d'un strict dénuement. Une restriction signalée par la vétusté des objets quand cela ne l'est par le vide. Une constatation mise en œuvre pour entretenir la caractérisation de l'ensemble de l'espace du récit, symbolique du marasme général d'un pays du tiers-monde, pour dériver sur des questions reliées à la pragmatique du héros concluant les conditions plus ou moins précaires d'un endroit public censé remédier aux maux, ou du moins apporter un réconfort à ceux qui y ont recours. Un hôpital fauché, où « *à part cette boîte (de marqueterie), invendable, rien ne peut être volé.* »

Aussi, la description offre à voir, à partir d'un portrait et d'un emplacement, les conjonctures d'un décalage entre le local et l'extérieur respectivement figuratifs de la pauvreté et de la richesse. Le portrait est un lieu de conciliation et de médiation de deux points sociogéographiques déterminés opposés, et l'emplacement l'ancrage rappelle l'importance de la dimension subjective et émotionnelle de celui qui voit, subit et raconte : un jeune étudiant, ayant fait des études locales dont les débouchés apparaissent obscurs pour ne pas dire nuls dans une société qui traduit à la fois son inclusion de par une définition de celle-ci qui est le dysfonctionnement d'un système, et son exclusion en étant mis à l'écart d'elle par le biais d'une place à la base de l'échelle sociale.

Dans ses romans, Rakotoson délivre ainsi la dichotomie sous-tendant une description assise sur le rapport lieux maternel/lieu extérieur que l'imaginaire,

l'expérience et le déplacement des personnages cernent en topos honni/aspiré, miséreux/aisé et embrigadant/épanouissant.

Chez Raharimanana, le paradoxe surgit dans l'apposition d'objets, de situations ou/et de personnages qui a priori appartiennent justement à deux isotopies divergentes. Cette fusion ayant pour fin l'édification d'un cadre qui aura sur le lecteur l'impact d'une impression, d'une sensation de l'absurdité de l'existence humaine à partir des gestes, des pensées infimes du quotidien.

Dans cette perspective, un texte ressort particulièrement parmi les récits de l'écrivain dans le sens où il constitue essentiellement une description. Deux pages où deux termes récurrents apparaissent « *une caresse* », « *nuit sournoise* », - dont un extrait est d'ailleurs déjà cité dans la partie consacrée au leitmotivs chez Raharimanana - décrits simultanément pour aboutir à une autre description : des actes sensuels, érotiques, et donc intimes – une intimité en l'occurrence confirmée par la situation dévoilée dans une ambiance ouatée, nocturne - paradoxalement à partir de leur propre déconstruction en étant matérialisés sur une « *place publique* ». Pour mieux entrevoir l'environnement alors proposé dans le texte revoyons-le intégralement :

« C'est une caresse que je laisse glisser le long des fleuves sinueux de tes hanches que j'appellerais extase. Fleuves sinueux où dérivent les vents faciles des désirs. C'est une caresse appelée extase que j'ai prodiguée pour ton corps. Et ramper, et sur ta peau répandre les volutes de l'amour. C'est une caresse par la nuit sournoise, une caresse prise à l'ombre et qui se love dans le creux de tes reins.

Par la nuit sournoise, quand il n'y a plus ni marchands ni étals sur la place des rencontres, on nous entrelace sur les pavés humides, on nous lance à tout hasard parmi les légumes pourris des bords de trottoirs, j'humecte ma bouche de la fine pluie qui tombe sur la ville, sur ta peau. On nous fait faire l'amour parmi les détritrus des ventres rassasiés, je te baise, tu me baises, nous nous baisons. Par la nuit sournoise qui ignore nos misères.

C'est une caresse que je tresse sur les courbes de ton dos que j'appellerais volupté, caresse d'onde et de vague, de boucle et de toison.

Une caresse par la nuit sournoise, quand il n'y a plus ni marchands ni étals sur la place putride, quand dehors le jappement des charognes se sera fait râle en nos cœurs.

Par la nuit sournoise, sur une caresse qui enroule nos jambes, quand ramper est dit fendre le ciel, on nous déchire à tout va de nos nappes paradisiaques. Et sur la place publique, sur la place des vols et des tueries, on nous roule tout de chair et de sensualité sur le ciment défoncé. Je m'arrache à toi, tu t'arraches à moi. Nous nous arrachons sur la place interdite. Et des coups au ventre, et des secousses aux entrailles et vomir mon foutre parmi les eaux faisandées des poissonniers.

Par la nuit sournoise, sur les coups de minuit, des couvre-feu et des sorcelleries, on nous relève suant d'amour le long des colonnes de la ville. On nous crache dessus, on se rit de nous.

C'est une caresse effacée sur ta misère que j'ai volée à mes lèvres tuméfiées, une caresse de plaie et de souffrance, de blessure et de pus. Par la nuit sournoise qui nous salive, liqueur d'amour, ondée de luxure.

Par la nuit sournoise, sur les pavés des haines, toi nue qui t'ouvres en sang et qui t'écoules pourrie le long des caniveaux...

Viendras-tu encore me vendre ton corps, viendras-tu encore leur tendre tes jambes ? Ils s'en vont. Ils se perdent dans la nuit noire. Les conquérants, les maîtres de la place publique...

Par la nuit sournoise... »¹

Au début du récit, la caresse est *une extase*. Nous retrouvons l'isotopie de l'eau, chère à l'écrivain dans la description érotique : fleuves, vagues, eaux faisandées, etc. D'emblée, la nuit n'est pas complice des personnages puisqu'elle est *sournoise*. Une nuit dont la détermination est reliée à un contexte spatial précis : *la place des rencontres*. C'est en ce sens que la définition de *caresse* évolue progressivement, du plaisir vers la souffrance : *caresse extase, caresse d'onde et de vague, caresse effacée, caresse de plaie de souffrance, de blessures et de pus*. Le pronom personnel *on* marque un désengagement, une sorte d'abandon de l'intimité qui n'en est plus une, de corps qui ne s'appartiennent plus, livrés au public ; une réification des protagonistes principaux qui, en étant de simples objets, subissent l'acte subjectif de ce *on* désignant un personnage commun: les gens, la société. Réification ayant pour effet d'amener les sujets au rang de *déchets*. Antagonisme récursif entre l'individualité et la communauté. Une dichotomie qui néanmoins constitue une unité sémantique dans la mesure où l'intimité forme un point de jonction : la conjonction *nuit + place publique* offre un ersatz d'intimité lequel est l'abandon apparent d'une place commune devenue ainsi déserte, relevée dans récit par le motif « *quand il n'y a plus ni marchands ni étals.* »

Ainsi deux champs se manifestent:

- L'un dans un contexte péjoratif où dominant le pourrissement et l'exclusion sociale, avec, tel qu'il a été évoqué ci-dessus, comme supports centraux une définition de la place publique, « *place putride, place des vols et des tueries* », et la nuit sournoise de laquelle surgit les sorcelleries, et où, parmi les légumes pourris

¹ *Lucarne*, p.9-11.

des bords de trottoirs, sur les pavés des haines, règnent les charognes et autres conquérants de la place interdite.

- L'autre qui, sans être positif, verse moins dans la violence et la dégénérescence des êtres et des choses, tournant essentiellement autour d'une description de l'acte d'amour, acte qui pour un temps occulte la misère des personnages et s'assoit sur leurs « *nappes paradisiaques*. »

L'organisation descriptive, pensée dans la dichotomie des éléments qui la constituent, révèle en somme dans le corpus trois axes principaux:

- Le rapport village (et nature)/ville marqué par des situations romanesques provoquant chez les personnages l'attribution à chacun de ces topos deux rôles distincts : le premier étant un lieu apaisant, de ressourcement, le second propice au mal-être.

- Le rapport local/ étranger sous-jacent à l'exil géographique où le lieu de destination porte les illusions des héros décrits dans le mépris et la misère d'un lieu maternel embrigadant.

- Le rapport individualité/ collectivité sous-tendu d'une certaine manière par les liens précédents puisqu'il rend compte de la notion d'altérité vécue justement dans la vision d'*un autre* (plus riche, plus épanoui, plus puissant etc.) en tant que projection des aspirations du *moi*; ou dans le cas contraire en tant qu'être anthropophage dans une acception à la fois physique et psychologique. A ce titre, la société, présentée à l'antinomie du rayonnement individuel, est une symbolique de l'asservissement et de l'anéantissement des protagonistes dans l'édification d'un parcours de toute façon décadente en comparaison du début des récits.

L'organisation thématique de la description basée ainsi sur le rapport de l'opposition offre parallèlement une organisation spatiale particulièrement tributaire des liens du narrateur et/ou du héros avec le paysage dès lors divisé par les sentiments contradictoires de ce dernier quant à sa définition du monde en deux parties distinctes, celle exécrée, noyée par des ressentiments ou empreinte de violence et de souffrance ; et celle fontaine de ressourcement ou nourrie de (des)-illusions. Une organisation spatiale qui, quand il s'agit de portrait, porte également les stigmates d'un quotidien romanesque regroupant souvent deux phases dévoilées contradictoires mais de fait réunies pour former une unité fondée sur le concept de l'oxymore : combinaison d'éléments qualifiés contradictoires pour la mise en relief

d'une certaine inéptie du destin. On note néanmoins une nuance chez Rabearivelo où ce n'est pas l'environnement, le lieu, qui sont mis en opposition face au héros : les relations homme/femme relatées antérieurement rendent en effet compte d'une incidence dans les travaux du personnage d'Andriantsitoha mais elles expriment avant tout des conjonctures universelles et traditionnelles qui font que la différence entre le mâle et la femelle entraîne presque inéluctablement la domination de l'un sur l'autre. Quant à la divergence évoquée entre les gouvernants et la cour dans *l'aube rouge*, la description n'est pas orientée sur une subdivision de l'espace, topos fui ou honni et topos de l'espérance mais sur la conscience plus ou moins prononcée de la perte de l'espace. Une époque charnière dont les bouleversements qui vont secouer le pays dans un futur proche relatent un décalage entre ceux qui tiennent les rênes et le peuple. Une époque où, contrairement aux personnages de Rakotoson et de Raharimanana, les individus sont décrits de manière à ce qu'ils aient encore la maîtrise de leur existence et de fait ont un rapport heureux, protecteur avec le lieu ambiant.

En somme, la différence entre Rabearivelo et les deux autres écrivains de notre corpus, du moins dans l'appréhension de la description de l'espace, réside dans la problématique d'une mainmise ou non sur le lieu de vie, et que, partant de ce constat, se construit la relation du moi et de l'autre aux prémisses de tout texte focalisé sur le thème de l'exil.

4-1-3- Organisation spatiale

L'organisation spatiale dans le cadre d'un corpus dédié à l'exil donne à voir le plus souvent un décor, des lieux, des portraits, des objets présentés selon l'itinéraire des protagonistes. Parcours de vies, parcours d'espaces.

Dans une précédente partie, consacrée au *tri et subjection tributaires d'une écriture du mal-être* dans la description, notre étude nous a menés, chez Rabearivelo, à l'osmose entre l'espace, notamment la nature, et l'homme. Ce qui induit l'auteur à entremêler le quotidien des héros avec le cycle de la nature, la progression du paysage ; une habitation du lieu dont l'implication est le plus souvent harmonieuse. Ce qui le diffère de Rakotoson et Raharimanana qui à un moment de l'écriture dépeignent le lieu comme un espace embrigadant; or ici complicité avec

l'espace conduit l'individu jusqu'à sa perte, voulant le défendre, se l'approprier, au prix de sa vie, l'arracher au main d'un ennemi de plus en plus imposant. Suite à cette perspective où la caractérisation de la description livre une vision homogène de l'homme et de son environnement, naît un procédé de personnification qui fait hisser l'espace au statut de sujet. A partir de là, la structuration spatiale fait que dans le récit l'espace se substitue parfois aux protagonistes.

Ainsi, dans ce qui suit, nous rencontrons cette occurrence comportant deux variantes selon le récit. Prenons pour illustration du premier cas un extrait tiré de *L'Interférence* : le texte axé sur le déroulement d'une fête publique découle non sur la description proprement dite des participants mais plutôt sur l'atmosphère qui les entoure, celle échappant à l'élaboration humaine.

« La réjouissance publique, commencée au tomber de la nuit, paraissait ne débiter qu'à cette heure. Les danses et la musique étaient plus ardentes que jamais dans leur ivresse rythmique et saluaient l'aurore de leur tournoiement mesuré.

L'aurore, elle, fiancée promise au désert qui avait fait appel à tous ses génies doués de souplesse tumultueuse, préparait encore ses atours en vue de paraître plus belle et désirable à son prétendant.

Elle avait fait successivement ses ablutions dans l'opalescence marine, dans la limpidité fraîche des fleuves, dans la fuite feinte des chutes d'eau, au cœur toujours présent des sources et dans la baignoire moussue des fontaines.

Au passage d'une si belle fée, nue et souriante, les hauts palmiers ouvraient la fraîcheur de leur voûte. Ils lui proposaient les fards de leur sombre virilité et le parfum de leur cœur où avait dormi la nuit.

Maintenant, l'aurore, dans un buisson de rosiers sauvages, s'occupe à peindre son visage.

Le désert l'attend. Le désert l'appelle.

Elle paraît.

En son sourire évolue le spectre lumineux et brillent les facettes d'une gemme ardente.

Mbara, une des premières, saluée par de nouveaux appels de conques marines, vint sur la terrasse s'enivrer de flutes et de tambours.

[...] La danse traditionnelle était jusque-là formée par des mouvements incessants et incroyablement rapides du buste et de la croupe, alternés de jeux savants et mesurés des doigts et de la tête.

L'art de Mbara [...]. »¹

¹ *L'Interférence*, p.35.

Le reste de la description consiste en un éloge de l'art du personnage sus-cité.

Le passage, de la préparation de l'aurore à la fête, ainsi que ses atours est un écho à une autre préparation, celle d'une danseuse, Mbara, qui sera le centre d'attention de la foule. A cela s'ajoute le ton poétique, lyrique du texte associé à la danse, l'art que propose cette dernière. Son apparition commence ainsi à la fin de la description d'une aurore qui s'apprête à se dévoiler. Une description organisée en trois phases: celle découvrant l'espace, puis sa personnification déviant de manière particulière sur l'aurore faisant penser au portrait d'une femme, et enfin celle d'un véritable sujet, une danseuse, ou plutôt la description de la fête par le truchement du spectacle qu'elle offre. Une gradation que l'on entrevoit à partir des éléments constituant l'organisation de cette description :

- Instauration du décor général, celui d'une fête : « *la réjouissance publique [...] tournoiement mesuré.* »
- Personnification donnant à la description la fonction de portrait, et dans laquelle le récit est focalisé sur les phases de préparation – avant l'apparition, le spectacle proprement dit – d'un pseudo-protagoniste : « *L'Aurore, elle, fiancée [...] En son sourire évolue le spectre lumineux et brillent les facettes d'un gemme ardente.* »
- Glissement du pseudo-portrait au portrait ; cela dans la description de la fête à travers les prestations du personnage de Mbara la danseuse qui fait son apparition. D'où l'éclipse de *l'aurore* du récit : « *Mbara [...] L'art de Mbara.* »

Bref, la participation de Mbara en tant qu'acteur de la fête est précédée du lever du jour : la participation du soleil comme acteur principal de l'illumination du lieu.

Une liaison entre l'espace et le sujet donc que le texte, d'une manière générale, la description tout particulièrement, organise de manière à ce que ceux-ci se complètent, le portrait de l'un (ou pseudo-portrait) s'achevant par la présentation de l'autre.

De ce rapport très étroit, un autre cas peut également se mettre en place : la figuration allégorique d'un concept, relatif à l'aventure, à la fin inéluctable des protagonistes, telle que la mort, la solitude, la fatalité, la violence, la volonté,

l'héroïsme, etc. qui prennent effectivement une dimension collective et historique, cela même au travers d'une individualité de toute façon fédérateur de tout un peuple.

Des récurrences que l'on rencontre dans *L'Aube rouge* où les représentations allégoriques ne manquent pas. Dans cette optique, il n'est plus à préciser que les protagonistes réels - la Reine, le Premier ministre, Rainandriamampandry - occupent une place essentielle dans la mesure où ils sont justement emblématiques de l'histoire malgache, d'une époque, de la mémoire et de l'imaginaire communs, rapportés, dévoilés par l'écriture. Aussi le passage qui suit dévie sensiblement en ce que le réceptacle de l'allégorie est un lieu. Situé dans le texte à un moment où la conscience du narrateur et des protagonistes se révèle dans la crainte d'un l'avenir monarchique déchu. Au niveau de la composition des chapitres, c'est également la séquence où le personnage de Dig annonce la guerre à la famille de Rangala, seule héroïne fictive du roman.

« Les alentours semblaient morts. Pas de vie, sauf l'ombre et le roquet. Rien, pas un souffle, pas une haleine. Ou plutôt tout râlait, tout agonisait. Qu'est-ce qu'il y a entre l'agonie et la mort ? Le caprice du Destin, qui lassé, par tant de besogne, veut sommeiller un brin et diffère le dénouement. Tout râlait, tout agonisait. Le Destin prenait un repos avant le coup décisif, l'irrévocable départ. Etrange accalmie. Du tréfonds des marais d'en bas, s'élevaient le concert des batraciens – de longs râles espacés. Les touffes, les mille touffes d'herbes unies en une gerbe énorme par la nuit sanglotaient comme la marmaille des marâtres ; les arbres exfoliés, bêlaient avec la vie plaintive, rauque et poignante des brebis offertes en sacrifice. Là-haut, au ciel, comme confuses devant un tel spectacle, se sachant incapables de la moindre compassion, les étoiles s'étaient dissipées, et la lune. Plus rien, plus de lumière, plus de reflets. Un ciel opaque, noir. Les larmes de la terre montent-elles ? Et, roulant vers le royaume du bon Dieu pour réclamer vengeance, noircissent-elles ? Le ciel était cendré, puis devenait, peu à peu, une plaque de tôle couleur de suie. »¹

L'espace présenté constitue l'itinéraire de Dig, un des conseillers étrangers de la Reine, pour parvenir chez les parents de Rangala. Le récit dévoile une connaissance des lieux à partir des déplacements de *l'ombre*, celle de l'Anglais, pour l'évocation du Destin. Pour ce faire, la description est d'abord phonique rendant compte du bruit ou du silence recouvrant le lieu. Ensuite la perception du décor prend comme point de départ le bas, « *le tréfonds des marais* », et les « *herbes* », pour aller vers le haut, le ciel. Un balayage de l'espace permettant une vision globale

¹ *L'Aube rouge* in *Océan Indien*, p.112.

où le principe ascensionnel adopté fait que la description parvient à un effet d'achèvement lorsqu'on arrive au sommet. De même cela démontre une vision du destin, celui de la souveraineté du pays qui semble arriver à sa fin.

Chez Rakotoson, l'intrigue est assise sur le cheminement des personnages d'un emplacement à un autre, des lieux choisis, des itinéraires mis en place pour dire un exil interne, mais aussi un exil géographique comme dans *Elle, au printemps*, un voyage sans retour à l'instar des personnages principaux du *Bain des reliques* ou encore de *Lalana*.

Une description chevillée au mouvement des personnages selon qu'ils soient dans une position statique, ce qui leur permet de s'attarder sur un point, un espace précis ; ou au contraire soumis à une certaine célérité offrant au regard un point de vue linéaire. Au niveau du *bain des reliques*, ce constat se perçoit dès lors par le biais de Ranja dont la narration rapporte l'aventure, le suivant au fil de ses pérégrinations. Antananarivo lieu important de la description en est l'illustration par excellence : définissant ces deux types de visions.

En exemple, relevons d'un côté la scène où le héros est assis en face d'un mur de la poste. Dans une pâtisserie où il attend *Kandreho* et a alors tout le loisir d'observer ce qui se donne à lui, c'est-à-dire le mur d'en face : examen d'un mur d'un bâtiment public à partir duquel par ailleurs s'engage une extrapolation de l'existence dans la capitale malgache. A cette description de l'espace s'ajoute celui d'un garçon de rue, clôturant un ensemble homogène de la misère sociale.

« [...] Et, en face de la pâtisserie, l'immeuble de la poste. Une bâtisse crépie par la salive, la morve et l'urine de tous les clochards, chômeurs et autres retraités, jeunes et vieux, qui traînaient là. Symbolique ! Antananarivo étalait sa crasse et ses culs-de-jatte. Les immeubles ne servaient même plus à faire semblant.

- Porter Madame ? Porter Madame ?

Un jeune garçon, plus intrépide que d'autres, était campé devant la pâtisserie. Quatorze ou quinze ans, le visage rongé par une plaie qui lui mangeait le nez, le menton, la bouche. Lèpre ? Brûlure à l'acide ? Ranja pencha pour la deuxième solution. L'enfant avait dû résister aux miliciens, avait dû refuser d'obéir, et ceux-ci l'avaient sanctionné. »¹

Le tableau donne une image d'une communauté qui se base tant sur une observation détaillée que sur une utilisation d'un portrait fait de supputations. Le

¹ *Le bain des reliques* in *Océan Indien*, p.333.

protagoniste principal est marqué par un isolement et un puritanisme étouffants laissant entrevoir la figure d'un révolté désabusé, à l'instar de tous ces personnages de Rakotoson qui essaient en vain de s'en évader. C'est dans ce contexte de délitement que se cristallise, parmi les premières descriptions du roman, le thème qui dominera une grande partie du texte : une peinture de décors et d'êtres en souffrance. Cette prédilection renvoie plus largement à ce qui fait la particularité et l'intérêt de la romancière malgache : la mise en scène d'une certaine forme de médiocrité, d'abord sociale et matérielle, également psychologique et existentielle. Mise en scène et construction de la médiocrité, le décor joue un rôle essentiel, devenant souvent un agent actif de la crise que traverse le protagoniste. La narration, à ce titre, place celui-ci dans une position statique permettant de fait à l'œil de s'attarder sur les éléments de la réalité ainsi déterminée ; une description de l'espace où la subjectivité prend une grande part dans la mesure où chaque entité - d'abord le mur de l'immeuble, et ensuite le garçon - est effectivement sujette à une interprétation autrement *symbolique*. Symbolisation corollaire d'un œil qui n'est soumis à aucune célérité ou mouvement extérieur du corps. Une grille de lecture du paysage qui, comme nous le verrons ci-après, diffère de fait de celle exécutée sous le signe de l'itinéraire.

Le second passage rend compte du trajet habituel du personnage de Ranja, à la tombée de la nuit, allant de son lieu de travail, en centre-ville, jusque dans sa villa, dans une banlieue calme et résidentielle. Dans une voiture, en tant que conducteur, c'est pour lui l'occasion de poursuivre une description de l'espace défini plus haut :

« Dans la rue, la peur revint, familière. Les lumières parcimonieuses des réverbères dessinaient des ombres fantomatiques. Le silence oppressait, et quelques silhouettes semblaient fuir. Quinze ans. Il avait suffi d'une quinzaine d'années. Quinze ans pour ravager un pays, quinze ans pour créer un peuple de bègues et de souffreteux terrorisés. Quinze ans...

Dans le halo, les habitants se hâtaient, sur les trottoirs, les sans-abri avaient installé leurs boîtes de carton, et, dans les tunnels, une myriade d'enfants se protégeait comme ils pouvaient. Dans un coin, un petit groupe avait allumé un feu avec des vieux papiers et des bouts de bois. Un camion de la voirie passa. Ranja crut y voir se dessiner des silhouettes d'adolescents. Destinés à un quelconque dépôt sans doute.

[...]La ville devenait de plus en plus silencieuse, les rares passants, suspects. Qui étaient-elles ces ombres furtives ? Celles des enfants, des artisans qui étaient voués au chômage quand ils n'avaient pas la chance de devenir fonctionnaires ? Ou celles qui étaient attirées par les boutiques fermées, définitivement pour certaines d'entre elles ?

Il accéléra, peur ou autre réflexe. Les phares de sa voiture n'arrivaient pas à percer l'obscurité.

Sa villa était isolée dans un parc. »¹

La description est cette fois construite au gré du déplacement de la voiture et de sa vitesse. A cela s'ajoute le jeu de lumières qu'implique le facteur nocturne et qui joue aussi dans la vision. On remarque que ce sont les rues, les routes, les trottoirs, les tunnels qui sont dévoilés, constituant un fil conducteur sous-jacent, des abris de fortunes, des moyens de transports édifiant ceux qui font et défont leur spécificité, les hommes.

Peinture détaillée de la ville qui dérive une énième fois sur une sentence générale : les quinze ans d'un peuple plongé dans la peur. Néanmoins, la différence réside non dans une interprétation hypothétique de l'esprit à partir des données soumises à l'œil et permises par une première conjoncture focale, mais plutôt dans un constat déjà ancré - depuis *quinze ans* - chez le héros et ne prêtant pas prétexte au doute. Par ailleurs les questions posées par le personnage restent en suspens, toujours dans ce souci de montrer un esprit qui n'a pas le temps de s'attarder sur les choses, celles-ci faisant place à d'autres à mesure que la voiture avance. Questionnement somme toute rhétorique et dont les réponses se trouvent dans l'extrait précédent.

Dans le second roman, la description du pays d'accueil se passe à travers le déplacement de l'étudiante, Sahondra ; une vision où la subjectivité est rattachée à un esprit comparatif, à la découverte de nouvelles contrées. Un ensemble de lieux nouveaux inauguré par l'aéroport d'Orly, la « *propuls(ant) dans un autre monde... lumière au néon, musique douce, magasins, magasins... parfums, foulards, vins fins... [...] Ils éclairent les vitrines de l'intérieur, les bouteilles de parfum étincellent, les tissus sont chamarrés, les bijoux sont reluisants, les sacs à main d'une beauté à écrire des poèmes, les confiseries, les boîtes de chocolats, les liqueurs, les alcools...* »²

Les signes du luxe et de la richesse sont décrits par un regard externe - l'héroïne est à l'extérieur des magasins -, une description qui s'attache aux détails, aux produits à vendre après celle succincte des boutiques lumineuses qui les abritent.

¹ Ibidem, p.339.

² *Elle au printemps*, p.29.

S'ensuivent ses premières impressions de Paris effectuées dans le bus qui la conduit au centre-ville :

« Il (chauffeur d'un *Orlybus*) avait installé sa valise dans la soute, elle put s'asseoir près d'une fenêtre, en se disant qu'elle allait prendre le bus jusqu'à Denfert...

[...]... Et le bus prit l'autoroute, ... du béton... et des voitures... qui allaient vite, très vite, incroyablement vite. [...]Une petite voiture rouge essayait de les doubler, faillit s'encaster dans un camion, Sahondra étouffa un hurlement, mais personne ne pipait mot. [...] Alors elle préféra se concentrer sur le paysage, au loin elle voyait les maisons, des buildings, des carrés, des boîtes en béton, puis des petites maisons au toit rouge, des petites maisons, des ... Et ce bus qui allait trop vite.

Ils passèrent un grand tunnel, un tunnel assez long, et le paysage changea. Il n'y eut plus que des immeubles, beaucoup d'immeubles, gris, tout gris, comme la rue sur laquelle le bus roulait maintenant, et, sur les trottoirs, des hommes, des femmes, gris eux aussi, avec des pulls, des manteaux noirs [...]. »¹

Cette focalisation ne peut évidemment tout embrasser : le « *bus (qui) allait très vite.* » La description se passe en effet par le truchement d'une vue dépendante du mouvement, à l'itinéraire imposé par le trajet à bord d'un car conduit par un sujet imposant lui-même la vitesse de perception du paysage à l'héroïne.

Puis, par le biais d'un voyage en train, pour rejoindre Marie sa mystérieuse correspondante, dans le Nord, c'est l'occasion d'entrevoir le défilement d'un paysage suburbain que l'héroïne, mélancolique et dépaysée, ne peut s'empêcher de comparer à celui maternel *aux couleurs violentes, au soleil éclatant* :

« [...] On était en rase campagne maintenant, il n'y avait plus d'affiches, plus d'enseignes, de bâtisses ou d'entrepôts. Il n'y avait plus qu'une plaine sans relief ni hauteur, et une ligne d'horizon où se devinait à peine la limite du ciel et de la terre. Tout était quadrillé, balisé, on avait l'impression qu'il n'y avait pas de place pour l'imprévu dans cet univers, pas d'animal domestique dans les champs, pas de maison non-conforme, pas de mur bariolé, ou d'imaginaire non maîtrisé. Tout semblait tracé au cordeau, et la trace de la main de l'homme était omniprésente. Un paysage pour retraités, sereins et paisibles.

Sa mémoire et son regard cherchèrent les collines et la terre rouge qui à Madagascar habillaient chaque détail de l'horizon. Elle chercha un détail habituel, elle qui ignorait profondément ce qu'était une plaine. Mais dans ce train qui filait sans bruit, elle se heurtait à cette campagne française

¹ Ibidem, p.37.

qui a gommé tout aspect de violence. Lui restait à découvrir, les péniches, les usines, et les lourds chevaux. »¹

La vision est subordonnée à la vitesse du train. Dans ce sens le décor qui s'offre au personnage de Sahondra, loin de livrer des particularités est plutôt un ensemble général, avec cette impression de ne pouvoir regarder, et de n'entrevoir qu'un *tout*, renforcé par « *une pellicule de brume qui voilait [...], formant un halo.* »² Esquisse entremêlant tout pour un œil dépassé par la célérité du déplacement tel que « *même les arbres proches de la ligne de chemin de fer semblait s'être confondus avec tout le gris environnant.* »³

On notera par ailleurs que le bus, moins rapide que le train, permet de fait une meilleure captation des détails. Cette impression, ce camaïeu de gris, révélateur d'un réel mal cerné est inspirateur d'un autre paysage plus connu et sans doute plus précis quoiqu' habitant le souvenir du protagoniste principal.

Enfin, l'arrivée à Valenciennes dont la description rompt avec l'assujettissement de la vitesse et du déplacement - pour un temps - donnant au récit une perception nettement plus méticuleuse, plus approfondie des objets. Cela est surtout entrevu à travers les arrêts du protagoniste qui suscite dès lors chez celui-ci une avidité de s'approprier du lieu de par un œil stimulé par la sensation de la découverte. La scène de la place de la gare en est un exemple: l'héroïne attend qu'on vienne la chercher, une occasion de s'attarder sur le paysage. Ce qui au niveau du récit établit une scission entre la vision au sein d'un moyen de transport en mouvement et celui au sein d'un espace stable. Une salle d'attente a fortiori.

« Elle essaya de se diriger vers le café, un café vide lui aussi, immense, pas très propre ; Un serveur essuyait des verres avec un torchon pas net. Quatre hommes regardaient dehors l'air absent.[...] Elle s'était imaginée Valenciennes comme une ville toute blanche, avec des merceries achalandées et des femmes proprettes et fleurant bon l'encaustique. Du fin fond de ses souvenirs d'école, des images et des mots lui revenaient qui lui parlaient de dentelles, de fenêtres aux carreaux impeccables et de parquets un peu trop cirés. Elle imaginait même des femmes au rouet... A travers la vitre, elle voyait une ville aux maisons en briques rouges, collées les unes contre les autres, sans jardin ni cour visibles, des fenêtres hautes et étroites, des rues larges, des murs noirâtres aux

¹ Ibidem, p.91.

² Ibidem, p.92.

³ Ibidem.

couleurs affadies, des arbres qui dépérissent entre trois couches de bitumes et quatre traces de suie...»¹

La description est plus minutieuse : après un balayement de la salle, celle-ci s'attarde sur les personnes qui l'investissent. Ensuite, le regard s'échappe de l'intérieur pour enlacer l'entourage. Dans ce cas-ci, il y également une comparaison, non par rapport à un topos du pays natal, mais en référence à l'imaginaire du personnage quant à une perception anticipative du lieu. Ce qui, par le biais des détails qui en ressortent, vient d'une certaine manière enrichir la description d'un seul et même lieu.

Plus tard, dans la narration, cette double description, sous le signe alternatif du mouvement et de la fixité, revient ; la première étant corollaire de cette idée de vitesse et laisse voir un paysage rapporté de façon concise et générale. La seconde, au contraire s'attarde sur les êtres et les choses constituant l'espace récepteur d'une vision pouvant examiner à loisir et sans restriction ce qui lui est consenti.

L'extrait suivant illustre une telle récurrence : axé d'abord sur une « *présentation de la ville* » pour aboutir à celui d'un café où les personnages « *attéri(ssent)* » pour bavarder et boire un verre.

« - Que pensez-vous de Valenciennes ?

Que voulait-il qu'elle lui dise ? Il avait tenu à lui présenter sa ville et ils avaient erré de rues en rues, de quartiers en quartiers, et de cafés en cafés. Avant d'atterrir dans celui-ci. Etrange café. [...] Le comptoir, immense, occupait le tiers de la salle, un comptoir en zinc recouvert de bois avec sa fontaine en laiton ou en cuivre qui semblait vouloir cacher les serveurs qui officiaient avec leur chemise blanche et leur nœud papillon. Quant aux chaises en cuir fauve, et aux tables en marbre, elles étaient disposées autour d'une espèce de couloir, qui relevait presque d'un espace perdu, faisant face, comme il était, au vide de ce bar, vide reflété encore plus par les glaces qui avaient dû être prévues pour multiplier la vision de visages heureux. »²

Nous remarquons que cette vision dans le détail est, tout comme le premier extrait, focalisé sur un espace interne, une pièce, s'opposant à celle externe, sous l'action du déplacement, des rues, des arbres, des collines des maisons, etc. En

¹ Ibidem, p.93.

² Ibidem, p.102.

somme, d'une part, la description est dans le trajet, global et rapide ; d'autre part, elle est dans la fixité, précise, posée.

Enfin, *Lalana* qui commence par une caractérisation d'Antananarivo, campant des lieux, plantant des décors que le héros a visités et revisités, connus, voire habités. - Une similitude avec *Le bain des reliques*, le personnage de Ranja étant lui-même un habitant d'Antananarivo - . Aussi n'est-il pas difficile de percevoir, dans la capitale notamment, des cadres spatiaux fortement ancrés dans la réalité que l'auteur voue à son personnage principal : la misère et l'exclusion, ces quartiers difficiles où « *la vie se fait tant bien que mal.* »¹

« Il a traîné dans les odeurs, dans les rues défoncées, près de canaux obstrués par la boue, les ordures, les déchets, la gadoue.

Il a traîné à Isotry, à Ampefiloha, à Andavamamba, dans ces quartiers où les paysans sans terre ont échoué et où, maintenant, les petits fonctionnaires les rejoignent. Il y a rêvé de silence, de paix, y a vu ce mariage improbable entre ville et campagne, le regret des rizières devenues cloaques grouillants, encastrées entre les maisons préfabriquées construites hâtivement au gré d'une magouille immobilière, une de plus. Il a traîné dans les rues, dans les venelles, encore et toujours, et se retrouve dans cette gare sans train, sans but, devant ces hommes et ces femmes assis là par habitude sans doute pour manger tranquillement à l'ombre, et prendre plus tard le bus qui les ramènerait dans les quartiers de banlieue où ils logeaient. »²

Le passage retrace le moment où le personnage de Naivo quitte l'hôpital, après avoir rendu visite à son ami Rivo. Il se dirige vers la gare empruntant des lieux où « *ses plus mauvais souvenirs se sont ancrés* »³ en y ayant tout fait, là où pourtant, « *quelque chose le rattache profondément [...] peut-être le souvenir de la terre.* »⁴ Un prétexte narratif est donc instauré pour planter le décor du roman. Car si le personnage se dirige vers la gare, espérant trouver un moyen d'aller vers la mer, dernier souhait de son ami mourant, - une gare métamorphosée en marché tel que nous l'avions citée dans une précédente partie et supposée ici maintes fois fréquentée, et donc connue - le héros n'est pas non plus sans savoir que cette initiative se soldera en échec due à sa connaissance de l'environnement ainsi proposé par le roman.

¹ *Lalana*, p.54.

² Ibidem.

³ Ibidem, p.46.

⁴ Ibidem.

L'énumération des noms de quartiers joue le rôle de repère, et la description, faite au temps du passé composé, suppose une connaissance *par cœur* des lieux qui n'ont plus besoin d'être vus pour être décrits. Une description construite aussi au fil des déplacements habituels du héros, mis en relief par le verbe « *a traîné* » ; une construction faite dans le portrait des personnes affiliées aux habitations ainsi déterminées. Pour renforcer cette idée d'itinéraire de déambulation, focalisée en outre sur les ruelles, les venelles, les maisons dans leur aspect uniquement extérieur.

Un type de description qui au fil du récit, lorsque les deux protagonistes entament leur voyage vers la côte, se transpose sur d'autres lieux. Or, contrairement à la capitale de laquelle le héros connaît les moindres recoins, ce voyage propice à la découverte n'est pas moins le réceptacle d'une allusion au topos de l'habituel. Pour illustration, le passage suivant, précédant une autre description déjà citée plus haut, celle relative à une grotte - un cheminement devançant de fait l'arrivée à celle-ci -, assimilée à un emplacement tombal, et marquant les errances des deux acolytes Naivo et Rivo alors en pleine campagne :

« Il avance sans se retourner, guettant seulement le froissement des pas sur le bozaka. Il y a un chemin, il en voit la trace entre les épineux, des enfants doivent jouer par là, escalader le rocher, chercher les interstices [...] ; Il suffit d'aller voir l'anfractuosité qui désigne la grotte, l'excavation, une cavité quelconque, classique dans la région.

[...] Le chemin trace sa route sur le rocher, chemin deviné plutôt que vu, feuilles froissées, herbes écrasées, bozaka brisés, terre un peu plus dure, mais où les traces ne se devinent plus. Il le suit sans aucune pensée, sans presque y croire, sans se retourner vers Rivo. Il retrouve la curiosité de l'enfant qu'il a été [...]. Il en avait découvert des grottes quand il a été enfant, il en avait fait des kilomètres dans les bois et les rizières, avant la scolarité en ville, comme une fuite, cette ville où il s'était perdu. Il suit le sentier, Rivo derrière lui, et petit à petit a l'impression de se laisser entraîner sur le chemin qui devient de plus en plus étroit, lui laissant à peine l'espace de se glisser dans une anfractuosité sombre et humide du rocher.

Le domaine de l'étrange... »¹

D'où, dans le cadre de *Lalana*, une organisation spatiale dérivant plus particulièrement du déplacement pédestre et liée aux souvenirs ou aux réminiscences des sujets.

¹ *Lalana*, p.149.

A cette révélation des espaces sont apposés commentaires et histoires, ce qui tel que nous le verrons ultérieurement débouche, de façon significative, sur une fonction narrative de la description. Une dimension du paysage permettant en quelque sorte à l'esprit de vagabonder dans l'imaginaire et dans l'imagination.

Ici, bien que le trajet en voiture constitue le nœud central nécessaire à la progression de la trame au sein du texte, la description lui étant affiliée reste exceptionnelle. Cela étant donné la définition que l'auteur lui accorde : un regard sur le décor faite de manière presque furtive, relative à la célérité de mouvement à laquelle il est soumis ; une occurrence abordée plus amplement dans *Le bain des reliques*, et, de manière spécifique, dans *elle au printemps*.

L'organisation spatiale de la description chez Rakotoson est en conséquence largement corollaire de l'itinéraire des personnages. Des romans dont la constante est une écriture axée sur une variation des paysages, cela dans une dimension géographique, et une homogénéité, voire une similitude certaine dans leur perception par les protagonistes qui y voient de toute manière une incompatibilité avec leur détermination de l'épanouissement social et individuel. Une perception du regard donc selon deux types essentiels de critères : celle apparentée à la célérité et au mouvement extérieur au corps, par le truchement de moyen de transports : train, automobile, voiture, etc. Et celle indépendante de ce genre de facteur : la vision est pour ainsi dire stable et peut se focaliser sur l'espace d'une façon durable.

Le corpus proposé par Raharimanana, quant à lui, fournit une organisation spatiale où l'accumulation des éléments est une constante ; un style de construction que l'on peut associer à la vision d'un tableau où tous les constitutifs sont dévoilés de manière simultanée. Une profusion d'images que la syntaxe, linéaire, transpose de manière saccadée à défaut de cette particularité propre par exemple à la photographie ou à la peinture. Dans cette perspective deux sortes de description ressortent : celle des événements, et celle entremêlant lieux, êtres et choses pour rendre compte d'un topos où violence et massacre sont les thématiques. Une occurrence qui dans *Nour 1947* est intimement liée aux événements jusqu'à ce jour traumatisant de 1947. Ainsi à un moment donné du texte le narrateur livre, tel un compte-rendu, les activités des rebelles en réponse à la répression coloniale. La séquence qui suit, à ce titre, rapporte une de ces attaques :

«

ATTAQUE DES CONCESSIONS – MAI 1947

Concession des Vermont dans le district d'Amboasary. 60 hommes. 4 fusils. Opération menée par le général Ny Onja.

Concession de la veuve Delmothe à Ambohitromby. 45 hommes. 7 fusils. Opération menée par le général Ny Onja. 5 morts, 2 que l'on n'a pas pu récupérer. 1 fusil perdu.

Concession des Kervadec. 75 hommes. 9 fusils. Echec. Deux mitrailleuses ennemies dans les letchis : 6 morts.»¹

L'objectif étant de situer le cadre de l'action, de s'ancrer dans un espace-temps historique et social, de provoquer une illusion de réalité, il s'agit de représenter, de faire voir, donner à voir avec des mots.

Comptes d'apothicaire pour délivrer une facette de l'histoire collective. Description réduite au minimum par l'absence de caractérisation, là où le quantitatif prime et est primordial, seul facteur pris en mesure pour juger de l'efficacité ou non de l'attaque. Propositions minimales, télégraphiques, souvent présentées sous forme de syntagmes nominaux. Plus loin dans le texte d'ailleurs, une phrase correspondant à une autre attaque, celle des églises démontre de manière éloquente cette vision factuelle des événements : « *Aucun missionnaire tué. Echec.* »²

Parallèlement, la description de l'espace suit cette même lignée où les syntagmes nominaux défilent tel un diapositif ; une succession d'images de par une vitesse saccadée justifiée par le choix de propositions elliptiques. Comme si le narrateur, le souffle coupé, n'arrive plus à enregistrer la vision qui s'offre à lui. L'occurrence ci-après dénote une telle représentation, lorsque le narrateur arrive dans son village, terrain des massacres relatifs à l'année historique de 1947 :

« Un village.

Surgissant de la terre. Sombrant dans les brumes et les nuages. Des brindilles mortes dans la boue. Des cadavres encore. D'enfants. De chiens. Des ventres ouverts et des cervelles qui lavent la pluie. Une épaisse couverture de feuilles jaunies et lacérées. Dessous, lambeau sans pudeur, une peau nue de bras arraché. La pluie s'acharne dans les arbres et entraîne dans sa chute les vieilles feuilles. Linceul encore. Linceul. »³

Une focalisation sur l'horreur là où l'œil assiste de manière abrupte à ce qui fut un endroit vivant et n'est plus que lieu de silence, espace mortuaire. A ce titre, le

¹ *Nour1947*, p.213.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem*, p.239.

narrateur-héros *Je* est éclipsé par le regard seul : canal par lequel passe les informations et se construit une systématisation de la description sous-jacente au ressenti du Moi, une subjectivation spécifique du paysage.

« Le regard rampe et gravit les toits de chaume, herbes rigides où demeurent insectes et lézards, herbes humides qui versent sur leurs pentes toute la pluie, pleurs sans nom qui fouettent les fibres du cœur, embrasent l'esprit d'une peur inconnue.»¹

A l'instar de *Nour 1947*, les recueils suivent la même ligne de structuration spatiale. Présent dans l'ensemble de la narration, le procédé d'énumération et d'accumulation des mots et des phrases constitue également l'approche entreprise par *Raharimanana* pour délivrer sa représentation de la réalité comme l'une des récurrences ci-après.

Le passage, tiré de *Vague*, un des textes de *Lucarne* décrit le sort d'un homme osant enfreindre les lois de sa communauté. Celui-ci subit le courroux de la foule et est battu à sang. Une économie de phrases qui souligne l'effet d'accumulation par le nombre de propositions utilisées pour rendre compte de la scène.

« Peur qui me foudroie, vrillement qui me part de la nuque, me perce de part en part. Le cœur se disloque, le ventre se déchire, la vue se brouille. L'homme se courbe par terre, ramasse quelque chose. Son bras se plie se détend. Un choc sur ma poitrine. Une morsure dans la chair. Tomber. L'homme gesticule, crie. D'autres personnes apparaissent, s'approchent en courant. Des jambes, des jambes velues, des pantalons déchirés de pêcheurs robustes, des pieds qui s'écrasent sur mon visage, des pieds crevassés, des pieds durs de roc qui martèlent les épaules, le dos, les côtes. Un coup brusque dans le cou. Suffoquer. Il y a une vague plus scintillante que les autres. Un pied m'écrase la tempe. Du sable dans la bouche, sous la langue, collé au palais, au fond de la gorge, dans les yeux, brûlure et écoeurement. Un pied s'acharne sur mon ventre, comme un cœur qui bat furieusement et qui palpite à la limite du mal ! Mal ! Vomir ! Ma vomissure jaillit torrentielle, inexorable, gluante, comme un cœur dégueulé... »²

L'écriture de la scène est centrée sur les coups portés à plusieurs portions du corps, quand ce n'est pas une répétition de membres déterminés (pieds, jambes). Cela donne naissance à une évocation de chaque partie atteinte. L'énumération et

¹ Ibidem, p.240.

² *Lucarne*, p.98.

l'accumulation anatomiques visent à mettre en exergue le nombre de coups et la violence qui en découle.

Nombreux détails sur les composantes, la structure d'un objet... Un procédé spécifique à Raharimanana pour livrer un tableau où la souffrance, psychologique, mais surtout physique, est omnisciente et où, de fait, l'enchaînement et la profusion d'images consistent à attirer le regard du lecteur dans ce qui est donné comme une sorte de concentré visant à contribuer à ce que tout l'ensemble du récit - un roman, une nouvelle - soit la manifestation de paysages paroxystiques se succédant les uns aux autres. Ce qui, à force, peut aboutir à l'effet inverse : une telle succession revenant à instaurer un sentiment de saturation dans la lecture ôant par là même l'aspect particulier d'un extrait de texte. Ce qui en fait sa particularité par rapport au reste. Une conjoncture que l'auteur veut éviter à tout prix.

Nous dirons que du corpus, trois organisations spatiales ressortent de notre analyse. Rabearivelo privilégie l'osmose entre l'environnement et l'homme, entraînant souvent une complémentarité dans leur évolution respective, voire une confusion. Progression de la description qui amène à entrevoir une cohabitation harmonieuse des éléments qui la constituent. Une manière de procéder sensiblement différente de Rakotoson ou Raharimanana qui entretiennent un rapport de conflit entre le sujet et l'objet, d'où une représentation du lieu en tant qu'espace carcéral. Cela, indépendamment du fait que de toute manière chez nos trois écrivains, le portrait des protagonistes s'accompagne presque nécessairement d'une mise en relief du lieu.

Rakotoson axant sa structuration de la description selon les facteurs qui particularisent ou modifient la focalisation de l'œil qui regarde, selon que la célérité et les mouvements auxquels il est assujéti soient inhérents au sujet ou externes. Partant de ce constat s'édifient soit une observation statique, stable en tout cas, des êtres et des objets qui se trouvent face aux personnages, un examen détaillé des éléments offrant, souvent, de cette minutie, une projection de l'esprit sur d'autres paysages - c'est le cas par exemple dans l'exil géographique - Ou alors une symbolisation du lieu ainsi déterminé : misère d'un peuple, disfonctionnement de la société, etc. Soit une observation où les objets, le paysage défilent et disparaissent indépendamment de l'œil qui les regarde.

Raharimanana pour lequel la profusion d'images consiste à broser un tableau... Cela se concrétise au sein de l'écriture par le procédé de l'énumération : accumulation de mots et de propositions, pour la plupart elliptiques, pour un sentiment générale de déboulement, de saturation d'un narrateur n'arrivant pas à retrouver son souffle face à la réalité qui lui saute aux yeux... Réalité faite d'horreur et de violence exacerbée. Effet de saccades renforcé par l'abondance de ponctuation, des séquences phrastiques très courtes, rappelant les battements d'un cœur affolé, exalté.

4-2- Fonctions

Notre analyse abordera la fonction de la construction de la description ainsi déterminée dans la partie précédente. En effet, les écrivains, en appliquant des moyens de structurer et de limiter leur présentation d'une réalité elle-même spécifique et sous-jacente de la thématique véhiculée dans chaque récit, donnent, par là, un rôle précis de cette production de la description. Fonctions ornementale, narrative, expressive et/ou symbolique, tels sont les points que nous essayerons de développer.

4-2-1- Fonction ornementale

L'écrivain donne une valeur littéraire, artistique ou poétique au texte en observant de façon esthète un objet, en représentant l'espace, le sujet à la manière d'un tableau : il s'agit d'émouvoir, de faire sentir, de faire voir autrement. Par les jeux sur le vocabulaire, le rythme, les images, la description accorde une focalisation particulière aux couleurs, aux odeurs pour des correspondances synesthésiques, un usage de la prose poétique avec une certaine préciosité parfois, registre lyrique souvent.

Nous rencontrons principalement chez Rabearivelo la fonction ornementale de la description. L'auteur, dans l'édification de la trame, où l'Histoire vécue par les Malgaches est le pieu nécessaire à la démarche scripturale, délivre un encadrement permettant au récit de s'asseoir, et dans la réalité proposée, et dans l'espace du livre. En ce sens, la nature est donnée de manière à ce qu'elle ponctue une narration

où les personnages sont maîtres de la « terre » en tant qu'espace et menacés de destitution de ce statut. Le lieu, et d'une manière générale l'environnement, objet de convoitise, est décrit en tant que tel : dans un lyrisme où le ton laisse découvrir un sentiment d'extase face à ce qui se donne au regard. Relevons le passage de *L'Interférence* où personnage de Rainandriantitoha, représentant du gouvernement hova, dans le cadre d'une réjouissance publique visant à une politique de neutralisation du christianisme, rassemble la population :

« [...] Tous courent, comme les sangliers qui quittent leur bauge ténébreuse pour aller fouger sur les carrés aussi riches en tubercules qu'en chiendents ; comme, de branche en branche, les petits singes des forêts putrides et saignants de parfums plus entêtants et chauds que ceux qu'exhalent, au matin, les fosses à bœufs.

Tous courent. Et cette femme d'ébène, frileuse dans son pagne à ramages qui ne va pas plus haut que son nombril, qui porte sur son dos un petit enfant baveux dont la tête ressemble à une noix de coco difforme qui juterait continuellement sans s'épuiser.

Et cet homme d'argile huilée dont le front est orné d'une lune pleine en os sculpté, poursuivi en vain par son ombre affublée d'une énorme sagaie.

Et ces vieux et ces vieilles qui savent tout le mystère meurtrier de leur terre silencieuse pour avoir vu tant de fois, surgissant d'un arbre ou d'une de ces pyramides en miniature dans lesquelles s'anime un peuple laborieux de fourmis blanches, en la personne d'un guerrier insaisissable, l'âme farouche du désert.

[...] Tous courent : jusqu'à la cime de ces arbres gigantesques battus des vents où s'ébattent des essaims d'oiseaux, et jusqu'au vent lui-même comme pressé d'inspecter le royaume du silence.

Seuls les nuages ne sont pas soulevés par le dynamisme général. Ils semblent en état de grâce devant un soleil caniculaire. Seul aussi le fleuve, qui ne paraît pas pressé de rejoindre la mer et se complaît dans sa fierté transparente à multiplier le disque enflammé du ciel. »¹

Hommes, animaux et lieux (terrestres et célestes) sont évoqués dans l'ambiance générale que le narrateur définit dans une atmosphère de fébrilité. Une séquence se dégage de la vie quotidienne de tous *ceux qui courent* pour contribuer à donner une perspective autrement supérieure à une scène de l'intrigue, une page importante de l'Histoire que l'auteur tente dans son ouvrage de restituer. Et *ceux qui ne courent pas*, quant à eux, sont en état de grâce et fiers sous *le disque enflammé du ciel*. La comparaison et la périphrase sont ici utilisées pour mettre en place la fonction d'ornementation de la description. Communication commune d'un émoi,

¹ *L'Interférence*, p.28.

d'une expérience humaine qui fait de la description une manière de vivre et de ressentir le monde, de le dire. Bref, la description dans ce cas sert de vecteur privilégié du sentiment quelque peu lyrique du narrateur, des comportements inhabituels des protagonistes et de l'espace.

Dans la perspective de l'espace scriptural, la fonction d'ornementation se manifeste en ce que, de façon globale, la description s'impose fréquemment en liminaire de chaque subdivision du récit : chapitres ou sous-chapitres, mais également paragraphes. Une position rencontrée dans *l'Interférence* mais surtout dans *l'Aube rouge* dont la multiplicité des séquences formant la composition de l'ouvrage - évoquée antérieurement - délivre a fortiori cette récurrence de la description. Nous avons ainsi la scène de la mort de la Reine ou le bombardement du palais, dernier rempart de la monarchie. Toutefois, dans cette apposition de la description à chaque début de chapitre, la plus caractéristique se trouve dans le *livre premier* où *la nuit agitée* est déclinée en quatre parties : 1-*Cauchemars*, 2-*Cauchemars (suite)*, 3-*Nouveaux cauchemars*, 4-*Derniers cauchemars*. Celles-ci abordées par la description de l'espace ou/et des événements augurent dans une précision approximative l'ambiance qui va immerger la séquence du roman lui étant associée. Hormis les passages présentés antérieurement, prenons pour illustration les *derniers cauchemars*, théâtre du bombardement de la ville de Toamasina le 10 juin et de son occupation, par la suite, par les Français.

« Quatre *keli-lohalika* - quatre « petits-genoux » - avaient couru avant l'armée (de la Reine pour venir soutenir Rainandriamampandry) jusqu'à Toamasina. Ils y arrivèrent dans la nuit du 8 juin. Un clair de lune grandiose sur le port, où veillaient la *Creuse* et *La Naiade*. Comme des coquilles diaprées, des cercles argentés et lumineux, projetés par les rayons lunaires, jouaient sur la mer opaline. Dans un brouet en retard, des rameurs, inconscients du danger et peut-être ivres, chantaient une sérénade gutturale et monotone, accompagnée par les clapotis cadencés que provoquait le mouvement des pagaies contre le flot. Plus avant, sur la plage, quelques silhouettes immobiles. Dans l'immensité désolée de la ville, les sons entraînants, quoique languissants, de plusieurs accordéons, s'élevaient tantôt ardents, tantôt pâmés, comme le souffle et le rythme mêmes des amours nocturnes auxquelles ils prêtaient sans doute concours. »¹

¹ *L'Aube rouge* in *Océan Indien*, p.127.

L'extrait rend compte de l'indolence qui remplit la ville comme si le narrateur, par cette apparente indifférence veut montrer, dans quelle mesure la ville a été prise : « *sans difficulté* »¹, « *l'ennemi s'éta(nt) réplié à Farafaty – la mort ultime- où il attendait.* »² L'idée de mort est, par ailleurs, transcrite à travers la mise en exergue des sons (voix, bruit, musique).

Remarquons également que la situation de l'objet de la description est sur la côte et non en ville, le véritable centre du champ d'occupation. Cela pour montrer le rôle à la fois périphérique et emblématique - Toamasina étant la première ville portuaire de Madagascar - suggérant la fonction ornementale.

Rabearivelo use ainsi de la description pour en faire le réceptacle d'une narration elle-même assise sur des faits et des événements historiques. Un réceptacle qui consiste donc à relater un espace lié soit au lieu, soit à un personnage, soit à un événement qui au premier abord sert de fil conducteur à l'histoire proprement dite ; cela par la position qu'il occupe au sein du texte, mais également par le contenu même de l'espace ainsi déterminé, c'est-à-dire un décor dont la présence n'influe pas nécessairement sur le déroulement de l'intrigue tout en habillant cette dernière de manière à conférer à l'ensemble du récit une peinture où le dynamisme, le ton souvent poétique en ressort. Une expressivité, par conséquent, que nous verrons dans la partie suivante de notre analyse.

4-2-2- Fonction expressive

L'expressivité de la description, objet de cette partie, est, telle que son titre l'indique, orientée sur la manière dans les affects des protagonistes, narrateur compris, jaillissent dans leur vision de l'environnement. La description est alors la manifestation d'un jugement de valeurs plus ou moins direct, explicite ; d'où un regard axiologique car il s'agit bien de juger et d'apprécier. A cet effet, le texte permet des connotations de termes, des mots à sèmes évaluatifs ou affectifs; valorisants ou dévalorisants. Bref, des modalités appréciatives de par une sélection laudative ou une critique des informations.

¹ Ibidem, p.131.

² Ibidem.

De là, il advient une localisation déterminée d'un espace privilégié souvent attaché à la représentativité et à la typicité d'un paysage, terreau des ressentis individuels, et sujet également en étant décrit de manière à ce que les personnages puissent communiquer avec celui-ci, aboutissant à la fois à une écoute réciproque de l'un par l'autre. Réception, émission : dialogue, échange, permettant à l'univers romanesque de s'exprimer au travers d'une personnalité précise, lui conférant par la même une diversité identitaire relative du nombre de personnages existants, démultipliée par la capacité de chacun de ces personnages à formuler et à extérioriser des sentiments tout aussi divers, révélant une psychologie, une vie intime dès lors manifestée matériellement.

Nous avons vu que, pour Rabearivelo, la fonction ornementale de la description mène à un autre rôle pouvant lui être associé de façon simultanée par rapport à cette première : on observe un narrateur qui construit l'espace en liaison avec son statut d'omniscient dans l'histoire qu'il raconte, statut qui propose alors un sentiment de fatalité dans le cheminement des personnages voués à la mort, une mort liée à la destitution hiérarchique, à la chute monarchique malgache, sujet des deux ouvrages de l'écrivain.

L'étude qui suit sera ainsi nettement focalisée sur une expressivité de la description à partir de l'angle d'un protagoniste précis. Ce qui nous permettra de confirmer et d'établir cette intimité entre le sujet et son environnement – cela que ce soit dans une relation harmonique ou dans un rapport antinomique – révélée tout au long de notre étude. La description ne vaut seulement alors pour elle-même, en tant qu'imitation d'un décor ou d'un paysage. Elle établit une relation entre l'extérieur et l'intérieur, la nature et les sentiments de celui qui la regarde, l'examine, la ressent.

Une description où, au travers d'une représentation de la réalité, on cherche à exprimer un paysage psychique : les multiples passages de la description d'Antananarivo dans les romans de Rakotoson en sont d'excellentes illustrations. Une image de la ville qui contribue à dépeindre un environnement confiné et destiné au mal-être des héros.

Revenons un instant sur *le bain des reliques* où le héros Ranja surgit dans le récit, plongé dans une introspection de son existence : le sentiment d'être « *pris au piège* » car « *depuis qu'il est rentré au pays, il se traînait lamentablement, ne pouvait*

supporter ce climat de révolte larvée, de suspicion permanente et de colère rentrée. »¹ La scène se passe au bureau :

« Il faisait gris sur Antananarivo ce jour-là, de ce gris, lourd, oppressant, des heures qui précèdent la pluie. Dehors la ville semblait s'être figée dans un va-et-vient incessant de voitures. Peu de discussions, peu de voix, pas de rires, d'appels. Les moteurs, et, derrière les moteurs, le silence. Antananarivo s'était enfoncée dans une chape.

[...] Dans la corbeille à papier posée à côté de lui, un gros cafard gigotait, un cafard énorme, tout mou, d'une espèce dont seule Antananarivo pouvait regorger. [...] Ce cafard-ci était particulièrement reluisant et gros.

« Le sous-préfet des champs. »

Il eut envie de ricaner, puis se détourna, l'insecte lui, continuait à gigoter. Il allait se décider à l'écraser, quand, au fond du couloir, une porte grinça. S'ouvrant sur l'odeur d'urine habituelle ! Les WC étaient encore bouchés ! Comme d'habitude.

Antananarivo ! Il en avait rêvé autrefois !

[...] Le cafard était reparti dignement. Trouvant un trou pour s'échapper. Digne comme ce reportage que lui, Ranja, devait fournir pour la notoriété de ce régime et de son Eminent...

Il alluma une cigarette, et pensa à Noro.²

[...] Noro si douce, si... D'un haussement d'épaule, il effaça brusquement l'image qu'il eut d'elle : Noro sortant du temple, marchant lentement, les yeux à terre, se préparant à aller déjeuner chez ses parents le dimanche. Lui, Ranja, n'avait jamais pu se faire à Antananarivo, aux femmes enfermées dans leur carcan de dignité.

Dignité... !

Il se leva pour aller chercher un magnétoscope... Hors d'usage ! Les caméras, elles, marinaient de manière euphorique dans un bain de poussière. Il ravala son réflexe de rage. Après tout, que fallait-il de plus pour raconter l'inauguration des fermes productrices de vaches laitières, et que dire des déplacements des ministres et autres directeurs de Farafaty³ et Ankadinambo⁴ ?

Ce pays-ci était enfoncé, paisiblement, calmement, dans la misère et l'horreur.

[...] Le cafard s'approchait de lui maintenant, et vint même gigoter à ses pieds. Il lui fallut un quart de seconde pour en faire une bouillie immonde.

[...] Il se vit dans la glace : cheveux ternes, œil glauque. Déjà ! Dans dix ans, il serait toujours là, alcool frelaté, panse gélatineuse, Noro grossie et aigrie : le cauchemar ! »⁵

Le passage livre une vision où l'isotopie du silence et de la léthargie prédomine dans le regard du protagoniste sur lui. Le cheminement de la description

¹ *Le bain des reliques* in *Océan Indien*, p.326.

² Sa femme.

³ Farafaty : « le dernier endroit où mourir ».

⁴ Ankadinambo : « le trou du chien ».

⁵ *Le bain des reliques* in *Océan Indien*, p.326-328.

fait en ce sens un aller-retour entre un jugement général de la ville et sa vie personnelle : on note un comparatif entre la ville et les éléments du bureau. La présence du cafard y souligne un dégoût et une détestation d'un environnement allant de l'intime au socioprofessionnel, ponctués par une opinion désabusée du pays, avec en arrière-plan une critique du régime politique.

Le texte dévoile un autoportrait (vie de couple, vie familiale) jaillissant sur une peinture du pays, des Malgaches, avant de revenir sur une vision de soi, à la fois réelle, dans le temps présent, et anticipative ; le miroir qui lui renvoie cette image est ainsi un moyen révélant non seulement le physique du personnage mais aussi un paysage intérieur. Le questionnement, présent dans la première partie de ce passage, ajoute une subjectivité où la description exprime avant tout un état d'âme. Enfin, l'usage de l'ironie, très forte dans cet extrait, renforce la fonction expressive.

Il en est de même de *Lalana* où la maladie du personnage de Rivo le sidéen surplombe le point de vue désabusé de son acolyte Naivo par lequel passe toute communication du paysage au lecteur, selon les errances lui étant associées. A ce titre, l'extrait le plus suggestif est sans doute celui augurant le roman. Naivo en pleine rue dans une chaleur caniculaire rend visite à son ami cloué à l'hôpital. Passage que nous réinvoquons ci-dessous (car déjà usité dans la partie consacrée à *l'espace de l'exil*,) mais cette fois mis en lumière par un autre extrait.

« On ne peut marcher vite à Antananarivo. Il y a cette pesanteur de l'air, cette chaleur qui englue tout et rend les gestes lourds. Il y a cette odeur permanente de gaz délétères, cette odeur acide qui entre dans les poumons, qui envahit les muscles, il y a cette poussière rouge, noircie par les gaz d'échappement et la suffocation permanente de cette ville si haut perchée, si sèche.

On étouffe à Tana [...]

On suffoque à Tana [...]

Tout semble cassé à Antananarivo, tout [...]

[...] Mais que faire ? Il y a ce soleil, il y a cette chaleur, les pluies qui tardent, les vingt cyclones annoncés et l'habitude du malheur.

Le malheur, il y est Naivo, là en ce moment, en plein dedans, dans cette ville Antananarivo [...].»¹

D'emblée la description se dédouble, chaque aspect de la ville devient métaphore du sentiment intérieur: la puanteur de l'air, la sècheresse de la terre, l'impression de suffocation constituent les images d'un paysage moral et affectif. Celui de « *la nausée* »², « *vidé de tout enthousiasme* »³. La description de la ville prend un contour psychologique.

Le récit livre un mal-être qui se manifeste physiquement, et qui par là fait appel, ultérieurement, à celui alors véritablement corporel du protagoniste Rivo : perte de la mainmise sur le corps et dégradation de celui-ci.

« [...] Mais maintenant, Rivo se vide de tous ses entrailles, Rivo se décharne, pue, Rivo devient insupportable. Rivo est la mort.

C'avait été l'horreur quand il avait commencé à avoir la chiasse, une chiasse régulière, qui se répandait d'elle-même, là, dans les toilettes, par terre, sur les matelas partout. Il n'arrivait même plus à se lever, prostré, baignant dans ses excréments, faisant sous lui, les muscles déliquescents... »⁴

La fonction expressive est d'autant plus forte de par l'analogie des deux extraits qui marquent tous deux la vision d'un univers en état de putréfaction ; en outre cette dernière description ne découle pas d'une vue directe de l'œil du personnage sur la réalité offerte mais d'une rétrospection du héros qui, à cet instant du récit, est encore perdu dans sa pérégrination citadine, lorsque « *ras-le-bol, il va s'asseoir sur le trottoir, à ras du tuyau d'échappement des voitures, frôlé par celles-ci, et va attendre, attendre...* »⁵, pensant à l'essence de son existence. Une peinture du réel est construite à partir d'un ensemble d'impressions tiré des souvenirs et des réminiscences du sujet.

Lieu cassé, corps délité, l'espace, neutralisé, n'est plus, et l'espace est encore : univers de vie, espace vital mais exigu, embrigadant. Champ d'étouffement, théâtre de l'impuissance, frappé par la malédiction d'une société définie dans la

¹ *Lalana*, p.5-6.

² *Ibidem*, p.8.

³ *Ibidem*, p.6.

⁴ *Ibidem*, p.9.

⁵ *Ibidem*, p.10.

dérive. Le paysage entier, ce qui le structure, avec son aspect déclinant dans la résignation et la tristesse indicible de celui qui le vit et le voit, est dès lors expression de la désolation.

De même, *Elle au printemps* partage cette optique du sujet qui transfère son état d'âme au paysage, le reflet de son intimité. L'exil y offre en effet une palette de sentiments qui, justement par le déplacement du personnage de Sahondra, sont projetés sur les objets et les êtres capturés par le regard embué de solitude, de la conscience de la différence, de l'appréhension, etc. Le voyage en train, de Paris à Valenciennes, montre comment la perspective de se retrouver véritablement seule, face à son destin, dans un pays inconnu, ou méconnu, règle sa perception du paysage, et de son avenir ; ce qui, en ce sens, introduit un autre aspect du rôle de la description, sa fonction narrative.

« Sahondra regarda autour d'elle, et réalisa que la plupart des personnes qui étaient autour d'elle étaient blonds, blonds couleur paille et yeux couleur ciel, un ciel comme celui qu'elle voyait à travers la vitre, gris-clair plutôt que bleu. Qui était migrant ou descendant de migrant parmi eux ? Ils avaient tous presque la peau très claire, des peaux qui craignent le soleil et qui s'endurcissent mal à l'eau calcaire. Elle resserra son manteau sur elle. La tristesse diffuse du paysage laminait en douce. Et dans ce train qui filait vers Marie, ou des proches de Marie, Sahondra voyait l'approche de l'hiver. Une pellicule de brume qui voilait tout, formant un halo, et les bois au loin se faisaient esquisse. »¹

Cette expression est conséquente d'une vision de celle pour qui « *le quotidien reprenait obligatoirement ses droits* »², où « *l'inquiétude ne lâchait guère prise, revenait insidieuse, comme une vague de fond qui la laminait.* »³ Le départ pour Valenciennes sonne le glas dans l'esprit de la jeune fille de la fin de l'époque de son arrivée en France ; celle où, à Paris, le temps de quelques mois, elle était devenue une étudiante « *presque normale* » partageant ses temps libres avec ses amis de la faculté. Une période pour mieux s'adapter et pour se protéger, « *pour ne pas avoir à affronter un avenir en forme de cauchemar ou au moins d'interrogation.* »⁴

L'héroïne extériorise cette période de rupture, « *un dernier moment d'adolescence* »⁵, au cours de ce voyage en train, à travers le paysage qui défile

¹ *Elle au printemps*, p.92.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

devant elle d'une part, et des gens en face d'elle, d'autre part. Tristesse d'un individu conscient du bouleversement dont il fait l'objet, peur d'une réalité désormais différente.

Chez Raharimanana, la fonction d'expressivité dans la description se retrouve surtout dans les recueils de nouvelles : *Rêves sous le linceul* quatorze textes dont dix reliés sous le regard hallucinateur d'un personnage principal, *Lucarne* où les divers protagonistes sont liés par la distance forcée qu'ils ont avec la société, avec les règles et les lois collectives, ce qui les incitent à entrevoir l'univers par une focalisation sortant du commun, du groupe.

Le texte *Le canapé* de *Rêves sous le linceul* en présentant un protagoniste soumis aux effets hallucinogènes de l'héroïne confond réalité et fantasme. Calé au fond de son canapé, celui-ci regarde de son téléviseur la guerre civile au Rwanda. S'enchaîne une série d'images où les acteurs viennent perturber, confronter leur existence chaotique à celui en apparence tranquille et paisible du héros. La scène qui suit, à ce titre, est soumise comme les autres à cette interpénétration de deux mondes définis opposés et reliés par un téléspectateur qui « *plane.* »¹

« On est bien ici. Vaste canapé qui s'illumine de pourpre lueur et qui vient couvrir les immenses étendues de verdâtres cadavres, de pavés, de cailloux, de barres de fer et de sales chenilles. Pourpre lumière et ondée de soleil. Goutte de lune et tombée d'astres. Une aspirine. Une aspirine. 12 heures.

L'enfant bout sur la moquette de mouches et l'effervescence de sa faim rampe vers mon canapé. Brûlure. Brûlure. La coupe de tête crame. Et les mouches. Et les caillots de sang. Et les veines raides du cou. Et les ailes transparentes des bêtes sur les noires et pestilentielles chevelures sanguinolentes. Brûlent. Brûlent. Et des applaudissements et des clameurs. Tout au fond de l'appartement. Des applaudissements et des cris de joie et des cris de haine et des cris de foi et des cris de qualité, de race. Incendiaires !

[...] Et je regarde. Je regarde.

[...] Et l'enfant souffle putride son âme dans la fumée grise qui encense la pièce. L'enfant se répand en puanteur dans les volutes sombres où tanguent mes consciences. Je m'écrase. Je me cale

¹ *Rêves sous le linceul*, p.17.

sans fond dans ce canapé béant qui m'ouvre aux gouffres des pleurs. La coupe de tête roule tout au fond de l'appartement. Et cogne sur toutes les portes et cogne et cogne et cogne. »¹

Le passage raconte le supplice d'un enfant mort sur un champ de guerre duquel les raisons sont l'ethnie, la race, la religion. La description, par le truchement de l'homme, au fond d'un canapé fait abstraction des frontières pourtant évidentes entre un appartement quelconque, en *Terre opulente*, et un autre lieu tout aussi anonyme, parmi ceux nombreux qui pullulent en *Terre tiers*, exemplification de *Rwanda et dépendances*. Le texte axe particulièrement la vision sur les puanteurs de la mort qui viennent jusqu'à atteindre le spectateur du massacre, à mille et mille lieues de là. Les sujets du massacre, l'enfant en l'occurrence, viennent en outre à la rencontre de celui qui regarde, enjambant le mur rationnellement, normalement infranchissable de l'écran télévisuel.

Vision fantasmatique d'un esprit qui n'arrive plus à décanter les deux univers, sa vie et celle de l'autre, entraînant rêve ou cauchemar entretenus à coups de poudre blanche et d'aspirine.

Lucarne, à travers douze nouvelles, pose des descriptions où les héros façonnent l'espace de manière à ce qu'il soit perçu sous l'angle de la différence ; eux-mêmes étant le fruit de la marginalisation ou/et du dysfonctionnement sociaux. Dans ce sens, nous avons l'histoire d'un lépreux dont le texte, au titre éponyme, retrace l'évasion d'un homme d'un sanatorium pour goûter à une existence libre, dans la ville. Or, cela ne se passe pas exactement comme le héros l'entend ; il rencontre le mépris et la peur de la population. Le récit commence et débute par la description d'un lieu : « *Sous l'ombre d'un arbre* », lieu où rétrospectivement le personnage principal ressasse son périple urbain.

« Fraîcheur sous l'ombre de l'arbre, Arbre immense, des feuilles aussi innombrables que les rochers qui se mirent là-bas sur le versant de la colline. Une terre rouge et sensuelle, nue sous les caresses du soleil. Une poussière légère se soulève. Un vent est passé.

Fraîcheur ! Ah fraîcheur... »²

¹ Ibidem, p.19-20.

² *Lucarne*, p.45.

L'extrait dénote l'affect d'un homme qui vient de parcourir la ville et trouve repos sous un arbre. *La fraîcheur* du vent, de l'ombre lui affleurent le corps et le visage ; ensuite, la terre qui apparaît également sensuelle après la fuite d'un « *camp où tant de souffrances se compactent en une seule indifférence. L'indifférence : seule issue d'une chair qui se décompose.* »¹. Aussi, « *lorsque le silence est un espace impalpable, la terre devient un frémissement d'herbe perpétuel...* »² :

« Crier. Crier. Crier. Se prouver que l'on peut créer du tumulte au milieu de ce désert tranquille. Tumulte, temps où s'aiment homme et nature, s'aimer dans un corps à corps passionné. Tout s'épanouit dans le tumulte [...]. Pas dans cette indifférence, dans cette insensibilité. »³

La fraîcheur de l'ombre de l'arbre, (quatre fois dans le texte) citée à la fin du récit, est pour le lépreux synonyme d'une nouvelle existence : de la « *fraîcheur de la vie* »⁴, celle permettant de « *tout contempler, tout sentir, laisser l'esprit palper l'univers.* »⁵ Une fraîcheur redécouverte après l'évasion du camp, mais aussi après la déception découlant de l'errance du lépreux dans la ville et à travers de laquelle l'homme est irrémédiablement défini en tant qu'ennemi, « *l'homme qui a inventé (son) enfer.* »⁶

La fonction expressive de la description comme manifestation d'un environnement décalé de la réalité commune ou de l'imaginaire collectif est ainsi d'abord, dans le cadre de notre corpus, issue de sujets qui vivent effectivement en marge de la société tels les personnages de Rakotoson et de Raharimanana. Ce qui engendre, à travers cette même description, un portrait indirect de l'individu rendant compte d'un paysage précis, portrait psychologique cristallisé par des lieux, des faits, des êtres vivants le plus souvent livrés dans une perspective émotionnelle intense. Il en est de même pour Rabearivelo, où la description, dans une dimension à la fois fictive et historique, permet une double approche dévoilant l'histoire d'un peuple à partir de documents et de recherches approfondies, de la conscience commune et personnelle.

¹ Ibidem, p.47.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, p.55.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, p.45.

En somme, à travers la fonction expressive de la description, les différents protagonistes du roman jouissent de la typicité d'un espace dont la représentation est spécifiquement entretenue par le paysage et l'individu, la relation qui en ressort. Et si l'individu signe l'espace soumis à son regard en l'empregnant de son émotivité à un instant *t* de son existence, le paysage, d'une manière générale, semble aussi imposer son caractère, ce qui le structure, à l'état d'âme, aux comportements de ce même individu.

Fusion et subjection, telles sont donc les termes affiliés à la fonction expressive de la description. Les personnages plongés dans un milieu socioculturel donné se laissent envahir par ce même milieu, plutôt source de sentiments anxiogènes ; de même, ce milieu ainsi investi par l'homme ne pourrait exister en tant que tel sans sa participation à son édification – par les organes de sens, visuel, sensuel, etc. - que l'interprétation qui en découle ne peut être précisément déterminée : serait-ce le sujet qui dit le paysage ? Ou est-ce l'espace qui s'exprime en lui ? Ou les deux ? La réponse, dans le cadre de notre corpus, est secondaire dans la mesure où, justement, ce qu'on retient le plus est cette fusion dévouée par l'auteur entre l'environnement et le personnage presque irrémédiablement promis à une même destinée.

Partant de ce constat ou en définitive la description est révélation d'un paysage psychique, cela implique dans le roman une richesse dans la construction de l'intrigue pour des ouvrages qui mettent en relief la psychologie des protagonistes afin d'avoir une vision intimiste des bouleversements et des dysfonctionnements d'une société donnée. Ce qui nous amène naturellement à un autre rôle de la description. Une fonction narrative de cette dernière tendant ainsi à s'imposer pour prendre de l'ampleur, la description à l'état pur étant de toute façon très rare.

4-2-3- Fonction narrative

L'ampleur de la description dans le récit aboutit inévitablement à sa narrativisation. Surtout lorsque le genre est affilié au voyage, à un itinéraire à partir desquels la trame puise ce qu'on appelle l'aventure romanesque. En ce sens, les

ouvrages de Rakotoson occupent une place privilégiée, le déplacement étant le moteur au gré duquel avance l'écriture. Que ce soit dans *le bain des reliques* où le personnage de Ranja ne peut entrevoir un avenir radieux qu'au travers d'un reportage l'amenant dans le Moyen-Ouest de Madagascar, son Eldorado.

Ou dans *Elle au printemps* découvrant une jeune étudiante malgache partant en éclaireur pour la France, là, où, selon son entourage, selon un imaginaire commun hérité des relents de l'ère coloniale, les herbes sont plus vertes.

Le roman en axant l'intrigue sur le dépaysement et la difficulté d'adaptation donne à la description une étendue telle que sa réalisation ne peut que déboucher sur la narration proprement dite formant un tout où se mêlent effectivement le compte-rendu d'un paysage donné et l'histoire, l'affect de l'héroïne. Le texte, par ailleurs, étant un récit de voyage, se prête volontiers à cette narrativisation de la description puisque chaque espace occupé est l'occasion d'un itinéraire ultérieur, et la diversité des moyens de transport donne à voir le paysage de multiples manières, telles que nous avons pu le noter plus haut, auxquelles sont attribuées chaque phase de l'expatriation du personnage de Sahondra.

L'avion est ainsi significatif du départ de l'île natal et de l'arrivée à Paris. A ce titre la description est focalisée sur les deux aéroports, Ivato et Orly ; empreint de la nostalgie et de l'histoire des proches - sa propre histoire également ainsi qu'un broissage de la vie sociale tananarivienne - que l'on quitte pour un temps indéterminé pour le premier. Investi de l'appréhension de la nouveauté et de la déroute pour le second.

Les passages en bus et en métro, entre Paris et sa proche banlieue, permettent d'établir, à partir des promenades dans la capitale française, les va-et-vient entre les bancs de la faculté, le café et le lieu d'habitation, une comparaison entre le connu et le méconnu ou inconnu à la source de laquelle l'intrigue tire sa matière ; celle où l'étudiante « *appr(end) à vivre à côté de ses émotions et de ses sentiments ; processus fort insidieux des jours qui s'ajoutent aux jours, des lettres du pays qui n'arrivent pas, du décalage qui s'installe pour tout, partout, dans le paysage, dans la notion de l'heure, dans les conversations...*

[...] *Et aussi autre chose, les cafés et les longues discussions presque inutiles à refaire le monde. »*¹

¹ *Elle au printemps*, p.74.

Le départ pour le nord, via le train, est une nouvelle étape de ce dépaysement, de plus en plus lancinant. Parallèlement à une description doux-amer de Valenciennes, « où une fois de plus, elle arrivait dans une ville qu'elle ne connaissait pas, et personne n'était venu la chercher »¹, Sahondra, à la fin du roman se laisse ainsi gagner par un épuisement à la fois moral et physique, gardant néanmoins la volonté de retrouver à tout prix Marie, celle qui fut aux prémices de son exil ; car « ce séjour en France lui avait fait comprendre trop de choses, et maintenant elle était en train de se dire qu'il lui faudrait peut-être partir très vite, avant que la lassitude n'arrive. »²

Ou, enfin, dans *Lalana* qui retrace l'itinéraire ultime de Rivo le sidéen en phase terminale, de la capitale malgache vers la mer, sur la côte-est de l'île. C'est en effet l'occasion d'abord de parler les bas quartiers de Antananarivo : 67Ha, Isotry, Andavamamba, etc, ses ruelles insalubres, l'emblématique ancienne gare coloniale, augurant l'avenue de l'Indépendance devenue aujourd'hui un grand marché, maintes fois cités au fil de notre étude. Ensuite, au début du voyage, à bord d'une automobile prêtée par une amie, la vision des personnages se décale en se portant sur la proche banlieue, paysage hybride mi citadin, mi-suburbain – ne manquant pas de passer devant Antanimora, les bâtiments de la prison -, là où l'aventure vers l'Est commence véritablement ; prétexte également pour une peinture succincte de l'existence du protagoniste principal et pour une mise en relief du rapport antinomique ville/campagne.

« Et la voiture suit maintenant la route de l'est, une route que Naivo connaît par cœur. Elle mène vers son village où autrefois, il y a si longtemps, il allait rejoindre ses parents pendant les vacances, avant qu'ils s'égarèrent tous en ville, dans d'autres lieux, à la recherche d'une survie illusoire. Il roule machinalement sur cette route dont il connaît chaque tournant, chaque vallon, chaque village, chaque arbre.

Il pourrait les décrire tous, mais combien sont-ils éphémères les arbres abattus régulièrement pour servir de bois de chauffe et de charbon pour la ville. [...] A-t-il eu aussi vraiment le temps de voir le paysage, quand –il était chauffeur de camion-citerne, fonçant vers le port pour charger à toute vitesse et toucher son salaire de misère ainsi que ses vagues primes ? Combien de temps avait-il tenu, avant que la fatigue ne le laisse épuisé ? »³

Dans cet extrait, nous remarquons par le biais de la description de l'espace une répétition des différentes thématiques omniprésentes dans le récit : l'opposition

¹ Ibidem, p.93.

² Ibidem, p.121.

³ *Lalana*, p.64.

entre paysage agreste et paysage citadin ou encore la perception de la ville comme un lieu carcéral et phagocytant. Tout ceci étant relatif à l'existence de survie du personnage de Naivo, décrite dans la misère et dans une certaine marginalisation sociale.

La troisième et dernière partie du roman s'orientant essentiellement sur les pauses pédestres de Naivo et de Rivo, au fin fond des endroits les plus reculés de la campagne malgache - telle la grotte du roi Rakotomaditra (prince maudit et rebelles un peu à l'instar des héros), les villages désertés peu à peu - : zones « *devenue(s) un no man's land, à l'écart des routes nationales, mal desservie(s), (d'où) les habitants se sont enfuis, [...] abandonnant les villages et les terres qui ne leur rapportent plus rien.* »¹

Chez Raharimanana, on retrouve notamment la fonction narrative dans le recueil de nouvelles *Rêves sous le linceul*, laquelle est livrée non dans le cas d'un déplacement physique du personnage, c'est-à-dire à travers une errance géographique, mais plutôt dans celui du déplacement de son regard ; le processus d'accomplissement de la description est dépendant de ce regard qui se retrouve être dès lors le centre de l'intrigue.

Pour illustration, *le canapé* où tout tourne autour des images que livre le téléviseur, ingurgitées par un téléspectateur qui en use de façon à ce qu'elles aient une place en quelque sorte active dans sa propre réalité. Les événements qu'il regarde, un génocide lié à une guerre civile, sont l'occasion d'une narration qui occupe l'espace. Or, cette narration ne peut se faire sans la description nécessaire, à la fois préalable et omniprésente de deux univers, celui de l'individu qui voit et celui de ou des personnes soumises à cette vision. D'où, dans cette optique, une narrativisation de la description, ou inversement, puisque les frontières sont floues : les passages de la narration à la description sont fréquents et courts, interdépendants, offrant un ensemble homogène dans l'édification du récit.

Par exemple l'extrait suivant, en étant placé au début du texte, – *Le Canapé* - structure cette interpénétration de ce qui est vu, de ce qui est ressenti et de ce qui vécu :

« 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 différé. Dommage. Des frocs puants sur la sale

¹ Ibidem, p.111.

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...

Et les mouches. Les mouches, les mouches qui fouillent dans la coupe de tête, qui ressortent par les trous de nez, qui se cognent au vent et qui retombent imbues de cervelles... Une aspirine. Hachis parmentier. Une aspirine. Des sèches et des dures. Des chars sur l'asphalte, qui se détournent, écrasant les mouches. »¹

Situation du canapé, action de l'individu qui s'installe, ressenti, indication de l'heure, apparition des images. De là s'engagent le constat, l'interprétation - parfois hallucinante, fantasmatique à mesure que le récit avance - du téléspectateur. Les images de guerre, données à titre d'information par la télévision, donc à la manière de la description d'un fait ou d'un événement, perçues sous l'angle d'un narrateur extérieur - le téléspectateur - qui raconte, et qui, par le biais de cela, entreprend de faire intervenir les éléments de sa propre vie jusqu'à altérer la narration et la description, la première ne pouvant avancer sans la seconde, et la seconde n'ayant lieu d'être sans la première.

L'intérêt de la description, sur le plan narratif est ici de former à partir de deux mondes censés être antinomiques, un entre-deux où la complémentarité provoque une simultanéité visant à montrer une double dérive – *dérives*, rappelons-le, est le titre donné à la première partie du livre regroupant les dix textes dans lequel figure *le canapé* –. Dérive d'un génocide, images de guerre et de vie niée se mêlant indistinctement à la dérive, plus personnelle, d'un drogué qui vit à sa manière le monde tel qu'il semble aller, c'est-à-dire mal ; tel qu'il le confectionne à partir de ce qui lui est donné, du haut de *sa tranchée inabordable*, expression leitmotiv du texte comme si le protagoniste voulait à tout prix s'en convaincre.

Fonction narrative donc nourrie par l'action d'un personnage qui tout en regardant sa télé « *répand (de) la poudre blanche sur la moquette (de son appartement) et hume l'odeur exquise qui vient tout envelopper...* »² Récit offrant au lecteur un univers psychédélique, impossible, atypique et pourtant tellement réel car né de deux mondes issus d'une présentation de la réalité objective.

La présente séquence de notre étude donne ainsi à voir comment la description occupe une place importante dans le corpus, toute aussi grande que la narration dans certains ouvrages, au point qu'elle tend à se narrativiser. En effet, les

¹ *Rêves sous le linceul*, p.15.

² *Ibidem*, p.87.

romans de voyage, l'itinéraire, le déplacement constituent d'emblée le cheminement d'une histoire fictionnelle dans laquelle le héros, ou plus précisément la trame, doit s'accomplir. La description qui suggère donc un récit plus que la narration une description, se retrouve notamment chez Rakotoson où effectivement chaque espace investi, un événement, une ville, un village, la campagne, un détour de rue, chaque gare, aéroport, chaque occasion de prendre un moyen de transport, est évocation d'une situation, une mise en relief d'une existence en quête d'un épanouissement qui reste du domaine de l'utopie. Pour Raharimanana, cette tendance narrative de la description s'inscrit plutôt dans l'interprétation d'un regard dont la subjectivité atteint son paroxysme lorsque le héros arrive à altérer un paysage, a priori physiquement inaccessible, pour l'intégrer, par le truchement de l'hallucination, dans un univers psychédélique, fantasmatique. D'où, effectivement, le rôle de la description dévoilant un entre-deux réceptacle d'une interpénétration de deux environnements dont les frontières sont antérieurement réciproquement infranchissables. Une description qui se refuse alors à assumer une fonction *réaliste, normale* puisqu'elle ne cesse de créer et de détruire la réalité à laquelle elle renvoie, en variant, en déformant, se modulant, se contredisant.

4-2-4- Fonction symbolique

Partant de l'idée que l'on peut parler d'une fonction symbolique de la description - ou de la narration - chaque fois qu'elle est utilisée comme signe d'autre chose que ce qu'elle décrit, les écrivains de notre corpus en offre un panel dans le sens où, d'une manière générale, l'essence de leur œuvre vise à partir de faits précis, d'une individualité définie (les personnages), à dévoiler l'identité de toute une collectivité, une histoire commune ou un dysfonctionnement du système. Traduire des impressions, des états d'âme, créer une atmosphère, véhiculer des valeurs morales, transmettre une vision spirituelle, etc. à partir du procédé de l'analogie, il s'agit pour l'auteur de donner des clés pour faire comprendre. Lexique des sentiments, connotations, usage de symboles, références mythologiques, personnification, tels sont les procédés usés à ce titre.

Aussi, lorsque la description des aspects apparents - le paysage, un événement, l'habillement, le physique, etc. - révèlent de fait d'une intériorité - la

psychologie, les émotions, etc.-, elle assume en conséquence rôle. Un rôle en outre partagé par sa fonction expressive.

L'Histoire de la famille Baholy, dans *L'interférence*, un clan qui au cours de trois générations se trouve au firmament pour finalement être déchu, décimé à l'aube de la colonisation, reflète cette mise en relief de toute une destinée collective à partir d'existences individuelles. Le récit, dans une certaine mesure, est alors une symbolisation fictionnelle de la mémoire et de l'histoire monarchique malgache.

Plus précisément, au niveau de la description, cette image allant de la gloire à la déchéance est perçue dans la dernière partie du roman, lorsque le personnage de Baholy dépouillée de ses atours et de ses proches prend conscience de son extrême précarité. Une situation que, psychologiquement, le texte livre par le truchement d'un rêve obsédant qui poursuit l'héroïne depuis ce bouleversement et dans lequel « *elle voyait sa famille décimée figurée par un rosier.* »¹

« Elle voyait la luxuriance des feuilles et la vivacité de la tige mère. Elle voyait un couple d'alouettes faire son nid au pied de la plante et de beaux papillons se promener sans cesse autour de sa fraîcheur. Puis la saison des fleurs. Elle se voyait bouton. Elle sentait obscurément, dans son sang, comme la force patiente et la magie merveilleuse de la sève qui l'aidaient à dédier son premier sourire à la lumière. Elle se voyait rose, éclore et ouverte, mais fragile : quelle messagère pimpante de la terre au-devant du soleil.

Elle voyait la visitation du bon vent du matin, du jour et du soir. Elle voyait l'amitié empressée de la nuit. Elle se voyait aussi belle et menue qu'une de ces étoiles gravitantes, balancée sur l'escarpolette des feuilles. Elle dormait, et son rêve était fiancé au rêve lunaire.

Elle se voyait heureuse, belle et riche.

Un grand vent.

Elle ne voyait plus rien dans la bourrasque que l'effeuillement rapidement décevant du rosier. Elle ne voyait plus que cette rose nue et mouillée sur le sol. »²

Dans cette métaphore, le rosier est la représentation de la famille, la tige-mère assimilée à sa lignée, aux ancêtres prestigieux desquels elle naît : une rose arrivée à la saison des fleurs, marquant l'espace spatiotemporel d'un clan au faite de la hiérarchie et de la réussite. En témoignent les beaux papillons et le couple d'alouettes qui font office de cour. Puis un grand vent, une bourrasque, l'ère de la colonisation qui apparaît de manière abrupte aux yeux de cette toute jeune fille soudainement seule au monde, jusqu'alors ignorante des conjonctures politiques du pays. Effeuillement rapide du rosier, affaissement vertigineux de la royauté.

¹ *L'Interférence*, p.153.

² Ibidem.

Pareillement, nous avons le *Prologue* du livre, cité dans une partie antérieure de notre analyse, offrant l'image symbolique d'une pierre lancée par un vieillard dans un lac, venant troubler la paix de l'eau et de laquelle les interférences sont déterminantes d'autres interférences : celles « *des lumières contraires* » de deux civilisations qui éblouissent jusqu'à « *la cécité* », à « *l'extinction* » « *l'histoire de la famille Baholy [...] qui reflétait toute l'âme nébuleuse de l'Emyrne* »¹

En somme, La description prend une valeur symbolique dans la représentation de la famille. La dimension spatiotemporelle dans laquelle les objets de la métaphore donnent à percevoir - un endroit quelconque, la nuit - nous dit ainsi des choses d'abord sur la complexité de la société malgache, notamment merina, de la fin des années 1800, sur sa dégradation politique. Le discours du narrateur l'explique d'ailleurs de façon appuyée : l'humidité et l'obscurité des lieux sont significatives à cet égard, créent une *atmosphère* dévoilant que quelque chose s'est bien délité avec la résignation du narrateur et les illusions perdues de ses personnages.

Antérieurement nous parlions de l'utilisation de Rabearivelo de la description bucolique dans le texte pour mettre en perspective un avant et un après de l'exil alors assimilé à un comparatif entre l'existence animal, et donc naturel, et l'existence de l'homme aliéné par les lois sociopolitiques qui, dans le cadre de l'écriture de cet auteur en particulier, sont régies par des conjonctures liées à la chute de la monarchie et à l'irruption de la colonisation. En effet, en décrivant la nature de telle manière, le narrateur/auteur oriente le regard sur des aspects du réel qu'il considère comme pertinents pour comprendre ce réel. Une réalité qui est donc symbolique d'une apologie de la nature et par extension d'une glorification du passé, la nature étant déterminée comme la demeure originelle de l'homme, avant que celui-là même ne l'altère et ne la façonne à son image : terreau de ses aspirations, de son évolution de son histoire, de ses déconvenues.

Ce rapport entre l'environnement et le sujet, déjà perçu également chez les autres écrivains du corpus, trouve cette même occurrence dans la fonction symbolique de la description.

¹ Ibidem, p.13.

Pour Rakotoson, ce lien diffère sensiblement dans le contenu de par le thème principal d'une décadence économique dévouée à ses ouvrages. Misère matérielle d'une partie de la communauté, voire d'un peuple tout entier, et délabrement également de l'espace : la ville, la campagne, etc., qui ont été mis en relief tout au long de notre étude. L'homme reste le sujet principal d'une œuvre qui vise surtout à dénoter la psychologie d'un individu face à un univers familier trouvant sa concrétisation, au niveau du texte, par le truchement d'une focalisation lui étant inhérente. Une vision du monde à partir de laquelle la description, quand elle n'est pas expressive, est symbolique de l'état d'âme des protagonistes.

Aussi, il advient pour l'écrivain le choix d'une représentation de la réalité qui puisse concorder avec le portrait de son personnage. Prenons pour exemple les deux passages du *Bain des reliques* où le personnage de Ranja et son équipe partent pour le Moyen-Ouest de l'île afin d'exécuter le reportage sur la coutume éponyme.

Là où le voyage se révèle alors pour délivrer une nature rachitique et désertique qui en fin de compte est métaphorique de la misère de ceux qui l'ont investi :

« [...] La voiture avait démarré en silence : Antananarivo et sa proche banlieue étaient déjà loin.

Le paysage défilait sous leurs yeux, des kilomètres et des kilomètres de steppes déboisées. Les rizières semblaient immuables, mais pourtant les terres se désertifiaient peu à peu. Les champs faisaient place aux rochers, à la caillasse et à la latérite. Et, au bord de la route, les dernières touffes d'herbe, rescapées des feux de brousse, semblaient figées. »¹

Là où, à l'instar de ce village d'Ambohitra, les lieux, délabrés et abandonnés définissent un malaise, une survie commune :

« Ils arrivèrent à Ambohitra le lendemain vers midi.

Voahangy descendit la première de voiture, les cheveux rouges de poussière, la jupe froissée...et resta figée sur place. [...] Le village était désert ! La place du marché vide. Sur ce qui avait servi d'étals, des déchets pourrissaient sur place, des légumes se fanaient lugubrement, de vieux os se calcinaient sous le soleil. Silence profond dans le village. Rien, pas un souffle de vent, pas un bruissement, une feuille qui se serait déplacée. Rien. Les fenêtres et les portes de maisons étaient closes, les palissades fermées. Dans ce village, il n'y avait même pas les chiens squelettiques qui erraient sur les marchés. Il n'y avait rien. Rien que la terre, la terre morte, la latérite.

[...] La peur les envahit. »²

¹ *Le bain des reliques* in *Océan Indien*, p.347.

² *Ibidem*, p.349.

Le paysage et le village sont enveloppés dans un silence éloquent d'un mal de vivre pour des espaces abandonnés délivrant de fait des individus exilés, pour qui « *tout se délite, les références, les frontières, les acquis.* »¹

Ici, la place du marché vide – ce qui est normal a priori -, après le marché du matin, devient un espace de putréfaction atteignant une portée presque irréelle, une vision d'horreur livrée par le regard et le comportement des protagonistes.

Une situation qui fait écho à l'image de la ville ou de la campagne également très présentes dans le reste du roman, mais aussi dans *Lalana* et *Elle au printemps* où, à ce titre, la capitale Antananarivo, « *une ville déglinguée* »², est un topos décrit de manière à mettre en exergue son aspect miséreux, une facette carcérale pour des individus qui sont eux-mêmes édifiés dans la structuration d'une aventure romanesque ayant l'exil pour matière.

Il en est de même pour Raharimanana dans *Rêve sous le linceul* où le voyage fantastique des protagonistes vers Dieu est une parabole de l'exil clandestin, source d'espérance vite désenchantée. Le récit – *partie consacrée à l'Épilogue* - qui commence par une lettre, celle d'un homme à son amour, raconte « *l'histoire d'un génocide* », « *l'histoire d'une migration [...] où la mer appar(ait) comme une terre promise.* »³

De par cette analogie entre *mer* et *terre promise* se construit une description du voyage dans une acception symbolique où l'aspiration à un avenir meilleur, la volonté de fuir un topos de souffrance ne serait matérialisé que dans un monde occidental synonyme de quiétude économique et de liberté. Terre promise qui par extension est ramenée à l'histoire biblique : l'histoire d'un Moïse moderne, un antihéros dont la joie et l'apaisement de l'âme tend vers la rencontre de son Créateur : ce dernier étant situé, dans le conte ainsi déterminé – *Un fleuve sur les mille collines* -, au bout du voyage, après la traversée de la mer. Une mer au « *calme surnaturel* »⁴ qui d'emblée pose l'ensemble du récit comme un conte annonçant l'existence de protagonistes décrits et mis en exergue par leur aspect surnaturel ou du moins échappant à la description d'êtres ou de choses dites normales, dans le domaine du rationnel. Deux portraits principaux ressortent du texte *Rien-que-chair* et

¹ *Lalana*, p.51.

² *Ibidem*, p.54.

³ *Rêves sous le linceul*, p.129.

⁴ *Ibidem*.

Rien-que-tête, titre également éponyme à la sous-partie consacrée à leur portrait (que nous ne réitérons pas ici car les passages ont déjà été évoquées dans une séquence précédente de notre analyse). *Rien-que-chair* qui, tel que sa dénomination l'indique, est dépouillé de sa peau, par Dieu. Traînant sa chair sur la mer ; *Rien-que-tête* qui n'a pas de corps, sorte de ballon flottant sur l'océan, sans paupières, ni bouche, ni oreilles.

Dieu, de fait, est symbolique d'une panacée censée taire le mal-être des hommes et qui en définitive se trouve être un placebo, voire un leurre au surgissement du désenchantement. Abordé antérieurement, le récit narre les péripéties de ces gens qui tentent ainsi de rencontrer « *l'Être qui aurait créé son propre corps* »¹, animés par « *des envies de découvertes...* »²

Bref, la fonction symbolique de ces portraits, métaphores effilées de l'immigration clandestine, est utilisée comme signe de la désillusion et de la souffrance des « *dériveurs des temps modernes.* »³

L'Être suprême ne répond pas au souhait de ceux qui le sollicitent, a fortiori, il les punit de leur arrogance - en se permettant de vouloir aller au-delà de la condition qui leur est soumise - Dans cette perspective le liminaire du texte éclaire encore mieux cette fonction d'un Dieu qui fait entrevoir sa puissance tout en paraissant isolé des hommes. Le passage est tiré du voyage de Saint Brendan : *Navigatio sancti Brendani*, légende d'un moine irlandais dont le prototype historique vivait au VI^e siècle, navigant parmi les îles enchantées de l'Atlantique à la recherche du Paradis terrestre, l'atteignant après diverses errances :

« Brendan, tu as si ardemment prié Dieu de te permettre de contempler son Paradis avant que ton heure soit venue qu'Il t'a exaucé [...] Tu ne peux aller plus loin, tu ne peux voir d'autres merveilles auprès desquelles celles que tu as contemplées ne sont rien. Il te faut retourner sur tes pas. »⁴

Dieu peut être ici assimilé aux gouvernements des pays riches, occidentaux dans le sens où, dans une certaine mesure, ils décident de l'issue de l'exil des immigrants clandestins quant à la politique extérieure adoptée.

Imaginaire collectif focalisé sur un monde idéal et le réel - défini par cet impossibilité d'atteindre le paradis et le fait de devoir retourner sur ses pas - qui le

¹ Ibidem.

² Ibidem.

³ Ibidem, p.123.

⁴ Ibidem, p.121.

rattrape, les portraits sont tiraillés entre deux isotopies : celle qui les fait accéder au fantastique et qui est un rappel à l'imaginaire, à l'imagination. Puis celle qui les ancre dans la réalité de par la tournure du voyage, qui est plutôt une descente aux enfers qu'un cheminement vers le paradis, en rappel au sacrifice de l'exil. Un ton élégiaque qui dévie la nature même du conte dans son acception commune : une fin heureuse.

Quant au roman, *Nour1947*, le récit d'une violence coloniale, nous rencontrons des conjonctures où le comportement du héros, tirailléur rebelle est axé sur une tentative désespérée de restitution de l'être cher, raison de vivre. Nour, être de lumière, est elle-même symbolique de la vie, de l'espérance. Aussi, les séquences liées à sa présence sont à ce titre une définition d'un état d'âme qui essaie de se raccrocher à une existence ne pouvant être définie que par une osmose avec cet amour.

Le passage suivant montre comment le héros, aidé du personnage de Konantitra, vieille femme aux pouvoirs mystérieux, sorte de prêtresse, tente de revivre dès lors le passé, empreint de la présence de Nour :

« [...] Elle (Konantitra) me projette sur le sable et me reprend le filet où Nour repose. Je ne réagis. Elle dépose le reste 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 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. Lentement se remplit la coupe, lentement. Couleur d'argent, couleur de lune qui vient doucement s'effondrer dans le récipient. 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. Elle crache. Elle crache dans la coupe, fouette bien, mélange, agite. De la mousse se forme, une odeur se dégage. Raide mon corps qui réclame la mixture. »¹

Le personnage de Konantitra, médiateur entre Dieu et les hommes, entreprend de broyer le corps de Nour en poudre pour être ingurgité par le tirailléur. Désespérance extrême d'un homme lui aussi sur le point de trouver la mort. Mort physique qui clôturera la fin du récit bien sûr ; mais également mort spirituelle par la disparition d'un amour symbolique d'une vie passée : être avec celle que l'on aime, des proches, et, dans une large mesure, tous ceux qui ont contribué avec le héros à repousser la colonisation. L'action d'ingurgiter le corps de Nour est en ce sens associée à une fusion entre le personnage principal et ses compatriotes, assimilée à une tentative de faire revivre ce dynamisme qui les ont poussé à aller à l'encontre

¹ *Nour 1947*, p.67.

des colons, et qui au moment du récit n'est plus. On peut ainsi dire que cet acte intime du héros est une allégorie d'une vision certaine du nationalisme, du patriotisme. Et, parallèlement, une symbolique d'une restitution du passé animé de la verve insufflée par lui et ses semblables avant que la défaite ne soit accablante. A cet effet, d'ailleurs, la pourriture corporelle signe cette perte de la victoire, et les gestes solennels, mystiques du personnage de Konantitra sont évoqués pour mettre en relief cette soif de fusion d'avec le passé ; l'alliance des os avec de la terre, vivante (là où les herbes poussent) – la chair morte étant rejetée - et le corps qui « *réclame la mixture* » étant métaphorique de la soif d'éternité, voire d'invincibilité.

Conjointement à l'histoire du héros, s'inscrit, à partir des fouilles qu'il amorce en même temps que son combat pour l'indépendance de son pays, celle des missionnaires que celui-ci livre à partir de manuscrits recueillis dans les églises inspectées, parfois brûlées par lui et ses compatriotes. Une vision de Madagascar, autre que celle de l'Autochtone et qui dès lors est fédératrice de l'image que l'on se fait de l'autre défini à l'opposé de soi. Au niveau du texte, cette divergence est révélée par la typographie dans laquelle est transcrit le journal de ces missionnaires, partis loin de leur monde, qui est différent, en italique.

« *Journal du père Herbert*

25 novembre 1723

*Le temps se couvre et la saison des pluies s'annonce sur cette terre étrange
Vous nous avez envoyés, Seigneur, nous endurons amertume et fièvre,
l'inconnu nous tente, mais Votre Gloire en est plus grande encore de nous
avoir préservés jusqu'à maintenant de la damnation éternelle. La négresse
ne cesse de chanter mais vos Paroles, à l'intérieur de nous-mêmes, sont
plus fortes et nous soutiennent et nous encouragent.*

Donnez-nous, Seigneur, et la force et l'espérance encore...»¹

Ici, l'exotisme, au travers du regard du prêtre qui perçoit une île étrange, dévoile la peur de l'inconnu mais aussi celle de succomber à la tentation représentée par l'image de *la négresse*. Le journal du *Père Herbert*, sa vie, celle des missionnaires, est donnée pour montrer la divergence de deux visions du monde. Un antagonisme amenant à la domination de l'un sur l'autre. En ce sens, le passage qui suit le journal du personnage du père Herbert est explicite de ce malaise, de

¹ Ibidem, p.62.

cette incompréhension traduits par le truchement de la pensée du narrateur-personnage :

« Je repense à ces hommes qui ont quitté l'Occident, espérant accoster cette île pour rebâtir leur société. Ont-ils jamais pensé qu'y existait déjà une histoire, que la société dont ils rêvaient – royaume du Christ ou terre de liberté – ne pouvaient que se heurter à cette même histoire ? Une histoire qui s'était développée sans leur concours. Cette île ne pouvait d'un coup se métamorphoser en terre d'utopie, chrétienne ou marchande. Les heurts étaient inévitables dans la mesure où ils n'ont voulu intégrer en eux la logique de l'autre... »¹

Cette dernière partie de notre étude donne à percevoir les modalités d'un exil littéraire dans lesquelles l'enchevêtrement du parcours individuel et de l'histoire collective implique l'imposition et le choix de genres précis. Le roman historique restitue une sorte de seconde vie à l'Histoire par l'entremise de héros, d'espaces et de trames, là où narration et description permettent au lecteur l'infiltration d'un monde à la fictionnel et inséparable du réel par l'investigation et l'authenticité que veut se donner l'auteur dans son travail d'écriture. Une occurrence qui dès lors propose la réécriture de l'Histoire, une tentative de la restitution de la mémoire commune. Le récit donne également à voir us et coutumes vouant à l'œuvre ce cachet d'être le réceptacle d'une âme malgache, celle parfois désignée dans le mal-être d'une société, de tout un peuple, si bien que l'on est tenté d'avancer que cette représentation de la communauté revient à une autopsie littéraire pour celui qui entreprend d'extirper et de comprendre les causes et les conséquences d'un passé défini dans la décadence du présent. De ce constat émane la perspective du roman comme engagement d'une dénonciation d'une mystification de la réalité, inconnue, oubliée, tronçonnée et/ou méconnue.

En conséquence, les thématiques embrassées sont focalisées sur une représentation des bouleversements des référents quand elles ne sont pas l'expression du marasme et du délabrement d'un quotidien synonyme d'incarcération physique et psychologique, due à la définition d'une société asphyxiante : crise culturelle, paupérisation de l'univers fictionnel posant les questionnements inhérents à l'altérité, à la difficulté d'adaptation, à la vision de l'autre, à la réception de ce dernier, etc. ; ceux liés à l'insularité souvent, exil oblige, figure de l'étouffement et de

¹ Ibidem.

l'isolement. Quant au surgissement du passé et de l'angoisse de l'oubli au sein du texte, il découle tout naturellement du genre abordé par l'écrivain pour circonscrire son œuvre. Le thème de Dieu et des Ancêtres quant à lui octroie la possibilité d'une conception de l'existence post mortem, lorsque la vie n'est que désespoir, avec en arrière-plan les tensions religieuses entre la foi dite traditionnelle et la chrétienté.

Aux modalités précitées correspondent, de fait, une approche linguistique et stylistique spécifique : le jaillissement de la langue maternelle défini dans la mise en texte d'une histoire et d'une mémoire communes que ne saurait traduire, ou de manière approximative, la langue française, adoptée, cultivée par l'écrivain, censée nourrir et matérialiser l'imaginaire et l'inspiration créatrice dans son travail. Cette conception de la complémentarité de deux langues consent la préservation d'une authenticité certaine tout en élargissant l'horizon culturel, quoique l'on puisse également interpréter cette conjoncture en tant que concrétisation d'une écriture fêlée de par le recours à deux langues différentes pour assouvir le besoin de raconter : la malgache et la française ayant l'une et l'autre besoin d'une tutelle réciproque, incapables d'assumer exhaustivement l'espace du récit. Les leitmotivs et l'intertextualité interne corroborent la vision d'une fiction qui ne serait effective qu'en étant connectée à d'autres, montrant une errance perpétuelle et obsessionnelle animant le personnage pluriel de l'exil. La description, quant à elle, contribue fortement à une mise en relief de la psychologie des protagonistes à travers une structure spatiale fondée sur l'itinéraire et le voyage.

Une poétique de l'exil individuel et commun, versant dans l'émigration de soi et l'incursion de l'autre pour des auteurs dont leur propre exil est aux prémises de leur envol littéraire.

CONCLUSION

L'écrivain, à travers l'écriture, ne cherche-t-il pas, en s'interrogeant sur les circonstances qui conduisent à l'exil, à se comprendre lui-même à travers le destin de son peuple et le questionnement de l'autre, ou tout simplement, dans une large mesure, par le dis-fonctionnement des rapports humains?

Cerner la vision de l'exil chez des écrivains malgaches d'expression française passe par leur représentation de la réalité malgache, rendant compte de cadres historiques déterminés et d'une part d'autobiographie pour une recherche d'exhaustivité: l'histoire personnelle s'enchâssant dans l'histoire collective. Elle permet, de fait, une visualisation intimiste de l'exil tout en étant vécu et perçu comme un ressenti commun. En ce sens, l'intertextualité interne entre les ouvrages d'un même auteur offre un panel d'exils sous tendu par une même visualisation.

A l'évocation de l'exil, trois points sont notamment à retenir: les circonstances amenant à sa naissance, ses caractéristiques, sa résolution.

Les prémisses de l'exil reviennent chez ceux qui l'éprouvent, à un état de déséquilibre. De cet état découle alors un sentiment de doute et de saturation. Les textes nous livrent ainsi des personnages caractérisés par la difficulté de se situer dans l'espace et dans le temps et qui tentent de s'y soustraire en essayant justement une remise en place des repères bouleversés ou en recherchant l'émancipation dans d'autres contrées. Situation que le narrateur pose par un questionnement du voyage et de l'évolution identitaire que sur son fondement. A ce titre, l'exil offert au lecteur est donc avant tout la découverte de la nature de l'autre, qui se traduit au niveau de la trame par l'itinéraire spatial et culturel des protagonistes. Le déplacement équivaut à la découverte de nouveaux mondes, de gré ou de force, par le truchement de l'émigration ou de l'invasion.

L'état de déséquilibre se traduit notamment par l'incursion d'éléments étrangers venant troubler la vie harmonieuse, du moins régulière, des personnages. Pour illustration, nous avons en exemple *L'interférence*, *l'Aube rouge*, *Nour 1947*, *Lalana*, récits soulignant un univers natal et initial - par rapport au texte ou au contexte - tombé en déliquescence. Mais la situation d'exil peut survenir également parce que l'individu rêve d'un ailleurs porteur d'espoir, gage d'un nouveau départ,

l'héroïne d'*Elle au printemps*, le personnage principal du *bain des reliques* parient sur un exil géographique, intérieur ou non, pour plus d'opportunités qui les arracheraient à une existence empreinte de désillusion et où tout s'acquiert laborieusement: « *ici, c'est trop dur.[...]C'est plus facile [...] là-bas.* »¹ Des occurrences que l'on associe aux deux recueils de Jean-Luc Raharimanana *rêves sous linceul* et *lucarne* et que l'auteur tend à montrer au travers de divers récits proposés.

Bref, l'exil débute avec l'impression de frustration et d'incompatibilité face à un espace donné, et le sentiment de doute apparaît mettant en exergue des personnages en train de se perdre dans un univers où l'habituel se métamorphose peu à peu en défiance, avec la prise de conscience d'une rupture, d'un déracinement. « *Devant [...] c'est le mystère de l'inconnu vite exploré. Derrière [...], la porte de la destinée qui se referme [...].* »² Le doute naît donc d'une *interférence* qui ne permet pas d'envisager, sinon un futur serein, un avenir tel qu'on le prévoit et le conçoit.

Paradoxalement à l'auteur, dont l'envol littéraire provient de la rencontre ou de l'affrontement de deux civilisations, le destin fictionnel est encastré dans les vicissitudes qu'engendrent une origine malgache et une culture européenne acquise, cultivée. De cette fascination pour le passé liant l'écrivain à ses personnages, le doute s'exprime dans le besoin de la recherche d'un appui, le passé; appui sur lequel le narrateur espère une réponse dans la vision du monde qui s'impose à lui et dont il veut fléchir le sens. D'où ce questionnement de l'Histoire, de la mémoire : face à un quotidien sur lequel le héros n'a plus d'emprise, celui-ci éprouve la nécessité de fouiller le passé pour, dissiper, en tout cas, ne pas accroître le mal-être. Bref, le passé est déterminé en quelque sorte en tant qu'exutoire au doute instauré par le présent.

Toutefois, le doute, rarement résolu, amène des personnages au sentiment de saturation: saturation devant une impasse sans autre solution, semble t-il, que l'exil géographique, préférable à l'exil interne. Dès lors, de l'axe vertical opposant le présent au passé, nous passons dans la synchronie antinomique entre *l'ici* et *l'ailleurs*. Ainsi, c'est un *ici* chargé de négativité qui s'offre en permanence au regard de l'individu et que ressent celui-ci. Cette *négativité* est associée particulièrement à la pauvreté et à l'insularité, synonymes d'embrigadement physique et psychologique:

¹ *Elle au printemps*, p.7.

² Baholy

« un pays qui se ferme. »¹ L'imaginaire personnelle du personnage, quant à ses relations avec son lieu de départ semble donc éclipser toute image positive de celui-ci, pour en arriver au sentiment d'étouffement inspiré, puisque le héros est dans un embourbement dont il ne pourrait s'extirper que par l'expatriation: le remède quant à l'impuissance de l'individu face à une réalité commune ne se trouverait, par conséquent, que dans son émigration vers d'autres contrées plus aptes à répondre à ses attentes personnelles.

Dans le cadre de l'exil intérieur, en réaction à la difficulté de se situer dans l'espace et dans le temps, ce remède serait plutôt d'une remise en ordre des repères personnels par l'action de repousser les éléments perturbateurs à l'origine du péril des représentations.

Rabearivelo livre des personnages qui, conscients de manière plus ou moins tardive de l'emprise de plus en plus prenante de la colonisation, marquent leur opposition par leur hermétisme à tout ce qui ressort de *l'étranger*. Notons de fait la lutte contre l'invasion culturelle que le narrateur évoque comme l'un des événements déclencheurs de la colonisation par l'abandon des traditions. Le combat contre l'exil, dans l'une de ses expressions les plus rudes, est aussi l'acte désespéré de la persécution de *l'autre*, ou de ce qui lui est représentatif, par celui qui se sent menacé tels les personnages de Rabearivelo ou de Raharimanana traduisant souvent des scènes, où en somme, l'auteur souligne un exil proportionnel avec les moyens que l'on se donne pour s'y dérober; la violence employée étant désignée par le narrateur comme le signe extérieur de l'angoisse dénotée par le texte.

En somme, les prémisses de l'exil, que traduit une difficulté à se trouver une place dans un univers pourtant quotidien, sont pour l'individu une occasion d'une mise en question de ses repères. Lorsque cette tentative échoue, c'est alors proprement l'exil qui s'instaure.

De l'exil, deux caractéristiques principales ressortent: d'un côté sa charge négative, de l'autre un aspect sans doute moins sombre que le premier.

L'exil peut être pris positivement dans le sens où il est ressenti comme un espace de liberté et un itinéraire culturel.

Dans son roman *l'interférence*, Rabearivelo définit notamment l'exil comme un espace où ses personnages évoluent loin des contraintes imposées par l'étiquette

¹Elle au printemps, p.14.

sociale. C'est dès lors une liberté à l'arrière-goût d'amertume qui se dégage de l'écriture rabeariveliennne de l'exil, par le campement de l'individu dans la position marginale de celui qui est ébloui par *l'intrusion lumineuse* de la civilisation de *l'autre*.

L'exil comme itinéraire culturel peut-être envisagé selon deux perspectives différentes: l'itinéraire culturel collectif et l'itinéraire culturel personnel. L'itinéraire culturel collectif dérivant de l'histoire collective est introduit par un ou des événements marquant le destin de tout un peuple; un itinéraire culturel dont le phénomène de la colonisation est en l'occurrence l'un des principaux instigateurs et qui rejoint la notion d'*intrusion lumineuse* précitée. Intrusion par la mise en péril de la culture première et sa relégation à une place subalterne; lumineuse parce qu'il laisse entrevoir la richesse culturelle de *l'autre*. Personnellement, l'itinéraire culturel de l'exil survient à la suite du souhait de l'individu d'aller à la rencontre de *l'autre* avec, à dessein, une plus grande ouverture intellectuelle associée à la découverte de l'inconnu, et recouvrant une continuité que veut se donner l'individu comme formation, apprentissage, expérience, etc. Il en est ainsi des ouvrages de Michèle Rakotoson - *le bain des reliques* et *elle au printemps* - où les héros entreprennent ainsi, à travers leur exil, par le truchement du voyage, habités par les rêves d'une vie épanouissante, de dépasser une situation intellectuelle jugée précaire puisque source d'insatisfaction, et ne trouvant sa complémentarité que par l'expatriation.

L'exil en tant que lieu de liberté et itinéraire culturel peut donc, au premier abord, être perçu positivement; toutefois, l'idée de scission qu'il renferme renvoie nécessairement à une négativité certaine.

Car l'exil, dans le corpus, reste avant tout source de sentiments anxigènes parce qu'il suppose changement ou perte des référents. Il exprime, en outre, des disfonctionnements au sein de la société pour des individus qui se retrouvent inévitablement marginalisés.

Survient la difficulté d'adaptation face à la réalité donnée, expliquée par l'incompréhension, l'incertitude, ou tout simplement le refus de s'intégrer aux nouvelles données socioculturelles.

L'incertitude chez le héros de Raharimanana est reliée à l'oubli, parfois à la mystification de l'histoire collective. *Nour1947*, plaçant le personnage principal dès le commencement du roman en position d'exil, est de fait un récit axé sur une tentative de restitution d'un passé par lequel le héros essaie en conséquence de comprendre son présent et celui de son peuple.

Le refus de s'intégrer dérive généralement de l'angoisse de se voir dépossédé des acquis culturels, matériels, etc. propres à une identité que l'on s'est donnée et que l'on veut maintenir, afin bien sûr, d'être en paix avec soi-même, mais de surtout ne pas trahir ceux qui sont à l'origine de tous ses acquis. Dans cette perspective, Rabearivelo présente des personnages qui, en dépit du choc socioculturel provoqué par l'implantation de la colonisation, préservent cet héritage précieux sans lequel ils ne peuvent se définir, par rapport à ceux qu'ils ne sont pas justement: l'autre, le lointain. Le refus de s'intégrer rejoint en conséquence la peur d'un futur incertain pour les uns, et la conviction de leur décadence pour les autres.

La frustration est la résultante sur laquelle débouchent l'incertitude, l'incompréhension, la marginalisation, dans l'exil extérieur. A la difficulté d'adaptation s'ajoute la perte de confiance face aux écueils inéluctables, souvent fatals, dans la conquête de l'inconnu, entravant les planifications d'une destinée maîtrisée.

L'exil intérieur désigne parallèlement la désillusion, la désespérance car le processus d'intrusion a changé de camp: les intrus se sont substitués aux Autochtones.

Bref, l'exil, intérieur, extérieur, volontaire ou forcé, chez les écrivains malgaches d'expression française allient élan et résignation. L'insularité, dans chacun des aspects de l'exil est le lieu commun d'un rêve d'universalité, d'un côté parce que l'insulaire de par son statut d'isolement se réfère rarement à *l'autre*. De l'autre, si comparaison il y a, celui-ci imagine *l'étranger* de façon nébuleuse, si bien que les références qu'il lui prête dévient toujours de la réalité: l'autre ne correspond pas aux attentes, lui qui est avant tout entrevu comme la partie manquante dans l'accomplissement de soi. D'où un contact avec l'extérieur conflictuel.

Chez l'écrivain malgache d'expression française, l'exil des personnages ne prend pas forcément fin avec le roman, celui-ci se terminant avec une intrigue ouverte. *Elle, au printemps* est ainsi un texte qui finit sans que le personnage principal soit revenu de son exil. L'auteur l'abandonne dans une inconstance, une inaptitude à percevoir l'avenir tant convoité, puisqu'il paraît lui échapper, alors que retourner en arrière n'est pas envisageable.

Si fin de l'exil il y a, la mort y figure en étant la seule issue im-possible. Un dénouement largement admis par des auteurs pour qui le roman apparaît en tant que réceptacle de l'abdication, quoique forcée, de l'homme face à la société. Il est implanté indubitablement dans un environnement hostile, assimilant l'écriture, dans

cette perspective, à l'expérience malheureuse d'un narrateur dont la retombée serait l'expatriation des personnages dans le ghetto de l'espace du récit ; expatriation dont le point de départ est la mise en fiction de l'imagination créatrice de l'écrivain, sous-jacente à l'imaginaire personnel et commun, et à son cheminement.

De notre recherche, nous pensons que le récit amène à une définition du terme *exil*, telle qu'elle est perçue à travers la mémoire collective, l'histoire régionale et internationale, un parcours personnel déterminé, le bilinguisme accordé au texte. En quoi réside l'essence des romans ? L'exil impliquant un choc de cultures, a permis d'entrevoir, à partir du corpus et d'un panorama de la littérature malgache, la spécificité des cultures originelles, la répercussion de leur rencontre (ou affrontement) par rapport aux personnages et à l'univers romanesque dans lequel ceux-ci évoluent. Etablissant par ailleurs une corrélation entre la double appartenance linguistique de l'écrivain et son inspiration romanesque.

L'auteur, en assimilant ainsi l'exil à *l'autre*, ou plutôt à une tension conflictuelle entre *l'ici* et *l'ailleurs*, nous retrace les violences, les métamorphoses incessantes qui en fin de compte font partie d'une constante dans l'histoire de Madagascar, campant les Malgaches comme d'éternels étrangers dans leur propre pays. Des migrations successives et diverses desquelles s'est constitué tout un peuple aux origines hétéroclites, passant des conquêtes unificatrices à la source du royaume malgache, puis à la colonisation, jusqu'à la globalisation. Une histoire que, par extension, l'écrivain projette dans une dimension universelle.

Se dégage en conséquence la difficulté de vivre avec l'autre, une coexistence annonciatrice d'un phénomène de scission, d'assimilation, pour une mise en exergue de l'espace et de la psychologie des protagonistes : complexité et dialectique du caractère où révolte et soumission, héroïsme et apathie, s'entremêlent pour dévoiler l'histoire commune et l'histoire individuelle de leur créateur qui prend le choix de la réalité décadente et de la dégénérescence de la société comme matière de l'inspiration romanesque.

Si la littérature malgache d'expression française est fortement enracinée dans la culture malgache, elle met aussi face à une écriture qui constitue un espace de rencontre et de tension avec l'autre, et où, par conséquent, le français apparaît comme la langue de l'ouverture, salutaire ou non. En effet, dans un pays souvent

isolé – volontairement ou non - du reste du monde, de par son insularité géographique, historique, culturelle, et de fait, de par une langue toute aussi insulaire, le français, venu d'outre-mer, pont entre *l'ici* et *l'ailleurs*, permet à l'écrivain malgache francophone un élargissement d'horizon ; participant justement, par l'angle spécifique de sa vision du monde, et donc par la particularité de son parcours littéraire, à enrichir La *Littérature* dans son sens le plus large, une littérature qui devienne un lieu universel où se croisent des individus distincts, mais liés par l'écriture, contribuant par leur singularité à être des représentants de l'universel.

CORPUS

Jean-Joseph Rabearivelo

L'aube rouge

L'aube rouge relate les dernières années d'indépendance, témoins d'une lutte perdue due à un rapport de force en faveur des envahisseurs. Le récit met en scène des personnages réels, ceux qui composent la haute sphère politique de l'époque : Ranavalona, la reine, Rainilaiarivony, le premier ministre, leurs lieutenants, les représentants officiels anglais et français. Des personnages, qui dans leur rôle romanesque, démontrent, symbolisent cette rupture politique, mais surtout sociétale : inversion profonde de la hiérarchie sociale débutant justement par ceux qui sont au faite de celle-ci (exécution, exil). La narration souligne le long du récit les soubresauts violents de ceux qui tentent, dans leurs derniers retranchements, d'éviter l'irrévocable, mais, également, tout en dénonçant les *facteurs favorables* à la mise en place de l'ère coloniale. *L'aube*, présumant l'idée de commencement, et *rouge*, sa qualification, qui suppose la détermination de ce commencement, son évolution. Le roman, historique, rapporte un point de l'Histoire, celle de la colonisation, non dans une description de sa matérialité, c'est-à-dire, en tant que phénomène concret, formé dans un ensemble d'actions établis sur une époque définie, mais plutôt en posant la question du *comment* ? Les réponses se trouvant dès lors dans l'étude d'une réalité antérieure, précurseur et déclencheur de ce qui apparaîtra par la suite être une déviation dans le cours de l'histoire malgache. Le récit se termine par la mort de Rainandriamampandry en 1896, exécuté par les colons, le plaçant au statut de héros patriotique dans la mémoire collective.

L'interférence

L'interférence, « roman de presque toute une race »¹ est l'histoire, sur trois générations, d'une famille de nobles merina allant du règne de Ranavalonal jusqu'au

¹ *L'Interférence*, p.11

début de la colonisation, de l'exil du grand-père jusqu'à celui de la petite-fille. C'est un exil intérieur qui s'instaure avec l'intrusion de *l'autre*, d'abord insidieuse, puis une mainmise laquelle s'exprime culturellement, politiquement et socialement. Le roman relate alors les tentatives des protagonistes principaux pour s'y soustraire : persécution de ceux qui s'assimilent à *l'autre* (par la religion notamment) et hermétisme à la civilisation étrangère. Toutefois, face à l'échec, les personnages voient leur destin s'échapper inexorablement de leur propre emprise, par le bouleversement des repères et ne trouvent finalement sinon un refuge, du moins un semblant de paix que dans le passé, « *ce beau temps enfui* ». Le roman se termine ainsi avec cette chute des personnages, disposant initialement « *pouvoirs et fortune* »¹, qui trouvent tous la mort souvent brutale et imprévisible ; une mort symbolique d'une inaptitude certaine à vivre, et, en conséquence, de la fin de l'exil.

Michèle Rakotoson

Elle au printemps

Le roman commence avec le départ de la jeune héroïne *Sahondra* pour la France poursuivre ses études : partie « *en éclaireur* »², en quête d'une existence « *plus facile* »³.

Ayant vendu sa part d'héritage, ses terres, elle part de fait à l'aventure, presque au hasard, rejoindre une amie française censée alors la guider dans cet exil qu'elle s'est choisi et laquelle semble pourtant n'avoir laissé aucune trace ; une amie qui est en quelque sorte l'élément déclencheur de son désir d'ailleurs. Elle se retrouve quasiment seule à Paris dans sa terre d'accueil, en proie aux tracasseries et aux désillusions relatives à cette nouvelle vie. Le narrateur nous confie alors le parcours d'un personnage essayant de se donner les moyens de sauver son rêve, d'aller au-delà des difficultés quotidiennes (demande de visa, problèmes de logement, études, dépaysement, nostalgie, etc.) pour ne pas succomber à la tentation de revenir à son point de départ, cette fois-ci en vaincue et avec, en prime, la situation de se retrouver encore plus démunie. Bref, perdue dans un pays qui n'a pu répondre à ses

¹ Ibidem, p.17.

² *Elle au printemps*, p.7.

³ Ibidem.

attentes et que finalement elle connaît très peu, l'héroïne est convaincue, du reste, que retourner en arrière n'est pas la solution. Le narrateur qui place ainsi son personnage en pleine incertitude, face à l'inconnu, avec une existence en suspens, laisse au texte un goût d'inachevé.

Lalana

L'histoire tourne autour de deux personnages principaux Rivo et son ami Naivo tous deux étudiants et représentatifs d'une tranche de la population dont la pauvreté, l'appartenance à la couche la plus basse de la société, ont conduit à la marginalisation sociale et à l'exil interne. Un fossé révélé notamment dans la description d'une Antananarivo, miroir de la décadence de la société, figure de la dissension matérielle à la fois à l'origine et en aval d'une classification de la population. Les deux personnages principaux de *Lalana*, Naivo et Rivo entretiennent de par leur caractérisation dans l'univers romanesque la représentation d'une jeunesse désenchantée, mise à l'écart d'un avenir professionnel donné quasi inexistant. Le récit livre la description d'une vie étudiante étriquée éloignée des « *dignes citoyens qui ne savent même pas qu'ils sont là* »¹ ; mise en exergue de la misère mais surtout du cloisonnement.

Lalana est un roman de voyage de par le défilement des espaces – de la capitale malgache jusqu'à la côte-est -, fil conducteur menant les deux personnages du livre vers un autre voyage, celui de Rivo le sidéen vers l'inconnu, vers la mort. Un ouvrage qui bouscule les préjugés et les non-dits en abordant le thème de l'homosexualité et du Sida que bon nombre assimilent comme l'incidence logique de la première ; une réponse à la *débauche* pour les *bien-pensants* désignés par l'auteur comme étant à la source des dérives ou des embrigadements sociaux. L'autre héros, Naivo, celui qui accompagne vers la mort, figure de l'amitié et/ou de l'amour permet au roman un questionnement sur l'amour, dans une atmosphère où tout semble tombé en déliquescence, jusqu'à la volonté des protagonistes, soumis à un sentiment de fatalité.

*Le bain des reliques*²

¹ *Lalana*, p.7.

² Quatrième de couverture.

Ranja protagoniste principal du *Bain des reliques* est enfermé dans un environnement marqué par le marasme ambiant caractérisant une existence de fonctionnaire sans surprise et une vie de couple embourbée dans la monotonie ; « pris au piège » car « depuis qu'il est rentré au pays, il se traînait lamentablement, ne pouvait supporter ce climat de révolte larvée, de suspicion permanente et de colère rentrée. »¹ Lorsqu'une nouvelle perspective professionnelle s'offre à lui, par le biais d'un reportage sur une cérémonie traditionnelle du Moyen-Ouest, *le bain des reliques*, c'est l'occasion d'un retour aux sources, la promesse d'un nouveau départ. Le héros s'échappe de la capitale pour accomplir son rêve, à la conquête de son El Dorado. Le récit prend fin avec la mort du héros (accidentelle ou préméditée...), servant au sacrifice du rituel, répondant aux mânes des ancêtres.

Jean-Luc Raharimanana

*Lucarne*²

La langue de Raharimanana est celle du conte, du récit à haute voix. A travers douze nouvelles, l'auteur se fait griot pour évoquer son île-continent, Madagascar, non comme un triomphe des sables d'or et des criques magiques mais comme le lieu de la souffrance, de la misère et des passions.

Côte à côte le narrateur et l'île aiment et souffrent, désirent avec une envie dévorante, canine. On assassine dans les rues de la ville, dans les maisons les corps s'acharnent à exister à force de bruits, odeurs, douleurs hallucinantes.

Ce premier livre de Raharimanana, porté par un lyrisme de chaque phrase, dévoile la vérité d'un pays qui chancelle sur l'océan Indien.

Rêves sous le linceul

Confortablement installé dans son canapé, un témoin regarde la télévision et il y voit le monde tel qu'il semble aller. C'est-à-dire mal, d'images de guerre en images de guerre, toute vie niée. C'est bien sûr cet examen de ce qu'on lui donne à voir – jusqu'à ce que fragments de réel et hallucinations se mêlent indistinctement – qui est

¹ *Le bain des reliques* in *Océan Indien*, p.326.

² Quatrième de couverture.

le fil conducteur de ces quatorze textes courts, poétiques, fulgurants, écrits comme à bout de souffle et au bord du gouffre.

Nour1947

Ayant pour contexte historique la guerre de 1947, *Nour1947* est l'histoire d'un jeune tirailleur dépossédé de sa bien-aimée à la suite d'un affrontement dans lequel il la voit, elle, et les compagnons de celui-ci, tomber sous les balles des colonisateurs.

Le héros arrive à fuir et à rejoindre une petite île, *Ambahy*, en marge de la *Grande île*¹. L'ouvrage est centré sur la quête obsédante de fouiller dans la mémoire collective et de « *transcrire, tout transcrire* »² le passé, afin de rétablir ce qui a été enfoui par les mythes et dans l'oubli. De fait, l'auteur fait ainsi ressurgir les violences qui jalonnent l'histoire de son pays : violence coloniale mais aussi violence à la suite d'unifications et de conquêtes des royaumes successifs. Derrière cet essai de reconstitution de l'histoire, se révèle alors un *moi* fortement remise en question : l'incompréhension du présent, « *d'une existence bannie* »³ à laquelle le héros veut donner un sens « *car le présent ne naît pas de l'abîme* »⁴. Le roman prend fin avec l'appel à la mort, l'appel à la mère afin de trouver enfin la paix que la vie n'a pas su apporter.

¹ Autre dénomination de Madagascar.

² *Nour1947*, p.34.

³ *Ibidem*, p.260.

⁴ *Ibidem*, p.192.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

- Rabearivelo Jean-Joseph, *L'Interférence*, Paris : Hatier, 1988.
- Rabearivelo Jean-Joseph, *L'aube rouge in Océan Indien*, Serge Meitinger Serge, J-C Carpanin Marimoutou (textes réunis par), *Océan Indien : Madagascar – La Réunion – Maurice*, Paris : omnibus, 1998.
- Rakotoson Michèle, *Le bain des reliques in Océan Indien*, Serge Meitinger, J-C Carpanin Marimoutou (textes réunis par), *Océan Indien : Madagascar – La Réunion – Maurice*, Paris : Omnibus, 1998.
- Rakotoson Michèle, *Lalana*, La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 2002.
- Rakotoson Michèle, *Elle, au printemps*, Saint-Maur : Sépia, 1996.
- Raharimanana Jean-Luc, *Lucarne*, Paris : Le serpent à plumes, Collection Motifs n°96, 2001.
- Raharimanana Jean-Luc, *Rêves sous le linceul*, Collection Motifs n°222, Paris : Le serpent à plumes, 2004.
- Raharimanana Jean-Luc, *Nour 1947*, Paris : Le serpent à plumes, 2001.

Corpus secondaire

- Baudelaire Charles, *Les fleurs du mal*, Petits Classiques, Larousse, 2006.
- Rabearivelo, Jean-Joseph *Iarive in Sylves*, Antananarivo: Imprimerie de l'Imerina, 1927.

- Rabearivelo Jean-Joseph, *Filao in Volumes*, Antananarivo : Imprimerie de l'Imerina, 1928.
- Raharimanana Jean-Luc (Textes réunis par) *La littérature malgache*, Interculturel Francophonies n.1, Lecce (Italie) : Argo - Alliance Française, 2001
- Raharimanana Jean-Luc, *Lettre ouverte à Jacques Chirac*, 25 juin 2002, in *Survie*.
<http://survie.org/Lettre-de-Jean-Luc-Raharimanana.html>
- Raharimanana Jean-Luc, *Za*, Paris : Philippe Rey, 2008.
- Rakotoson Michèle, *Henoÿ - Fragments en écorce*, Avin (Belgique) : Luce Wilquin, 1998.
- Meitinger Serge, Marimoutou J-C Carpanin, (textes réunis par), *Océan Indien : Madagascar – La Réunion – Maurice*, Paris : omnibus, 1998.
- Nirina Estelle, *Lente spirale* (recueil de poèmes), Antananarivo : Société MadPrint, 1990.

Articles, entretiens et ouvrages critiques

- Ageron C-R., *France coloniale ou parti colonial ?*, Paris : Armand Colin, 1978.
- Aidh.org, Rapport de Human Rights Watch – *génocide au Rwanda. AVRIL- MAI 1994*. <http://www.aidh.org/rwand/ong-hrw.htm>
- Andriamanjato Richard, *Le tsiny et le tody dans la pensée malgache*, Antananarivo : Salohy, 2002.

- Andriamirado Sennen, *Madagascar aujourd'hui*, Paris : Le Jaguar, 2004.
- Andriamirado Virginie, *Publier peut être une provocation, mais pas écrire*, entretien avec Raharimanana. *Africultures*, 16 mai 2008.
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7446>
- Aron P., Saint-jacques D., Viala A. *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, Collection Quadriga, 2004.
- Ayache Simon, *Introduction à l'œuvre de Rainandriamampandry*, Annales de la Faculté des Lettres, n°10, Antananari vo, 1969.
- Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1988.
- Bonn Charles, *Littératures des immigrations. 2 : Exils croisés*, Université Paris-Nord & Faculté des lettres 2 de Casablanca, Paris : L'Harmattan, 1995.
- Boudry Robert, *Jean-joseph Rabearivelo et la mort*, Paris : Présence Africaine, 1958.
- Brahim Denise, *langue et littératures francophones*, Paris : Ellipses, Collection thèmes et études, 2001.
- Brodsky Joseph, *Cette condition que nous appelons l'exil*, in *Émigrer Immigrer. Le genre humain*, Paris : Seuil, 1989, p. 87-97.
- La Combe Pierre J. de, Heinz Wisman, *L'avenir des langues*, Collection Passages, Paris : Editions du Cerf, septembre 2004.
- Dufrénois Huguette, Miquel Christian, *La philosophie de l'exil*, Paris : L'Harmattan, 1996.

- Echos du Capricorne, *Rencontres radiophoniques avec Raharimanana le 28 juillet 1999*, <http://cibenoit.club.fr/french/Raharimanana.html>
- *Etre francophone à Madagascar* in revue Dialogues, Mission Laïque Française, dossier n°48-49, décembre 1996.
- Ellis Stephen, *Un complot colonial à Madagascar : l'affaire Rainandriamampandry*, Paris : Karthala- éditions Ambozontany, 1990.
- *L'exil*, actes du colloque du CERHIS, textes réunis par Niderst Alain, Paris : Klincksieck, 1996.
- *Exil et littérature*, Equipe de recherche sur le voyage, université des langues et lettres de grenoble, présenté par Mounier Jacques, Grenoble : ELLUG, 1986.
- *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, actes du colloque international de l'Université Brock (1992), sous la direction de Beckett Sandra, Boldt-Irons Leslie, Baudot Alain, Presses Universitaires du Québec, 2000.
- *Exils/créations, quels passages ?* actes du colloque (13 octobre 2008, Villeurbanne), dirigé par Gras Pierre, avec la collaboration de Payen Catherine, Paris : L'Harmattan, collection Carnets de ville, 2009.
- La francophonie : langues et identités, L'interférence des langues et des cultures en littérature : *Une étude de cas « chanter malgache en français »*, volume 2, actes du colloque international de l'ULIM (université internationale libre de Moldava), 23-24 mars 2007.
- "Deuxième Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs", *Les fondements de notre unité de l'époque coloniale*, Paris : Présence africaine, Nouvelle série, n°XXIV-XXV, février mai 1959, Tome1.

- *L'écrivain auteur de sa ville*, actes du colloque, sous la direction de Vion-Dury Juliette, limoges : Pulim, 2001.
- Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, collection Poétique, Paris : Seuil, 1983.
- Heboyan-de Vries Esther, *Exil à la frontières des langues*, Arras : Artois Presses Université, 2001.
- Jean-Joseph Rabearivelo, *cet inconnu*. Actes du colloque international de l'Université de Madagascar. Marseille: Éditions Sud, 1989.
- Joubert Jean-Louis, *Littératures de L'Océan Indien*, Vanves : EDICEF, 1991.
- Kesteloot Lilyan, *Anthologie négro-africaine*, Verviers (Belgique) : Marabout, Collection Marabout Université, 1978
- Kom Ambroise (Sous la direction de), *Dictionnaire des ouvres littéraires de langue française en Afrique, au sud du Sahara,_Volume1*, Ses origines à 1978, Paris : Lharmattan, 2001
- Kumari R. Issur et Hookoomsing Vinesh Y. (sous la direction de), *L'Océan Indien dans les littératures francophones*, Paris : Karthala, 2001.
- Lagarriga Dídac P., Barnoud-Razakamanantsoa Voahirana, *Entretien avec Raharimanana*, décembre 2005,
http://www.ozebap.org/text/raharimanana_fr.htm
- Lapierre N., *Le Silence de la mémoire*. Paris: Plon, 1989.

- *Le lieu dans le mythe*, actes du colloque, sous la direction de Vion-Dury Juliette, limoges : Pulim, 2002.
- *La littérature francophone d'Afrique noire et de Madagascar jusqu'à 1960*, actes du colloque, Université Jean Moulin (Lyon3), *journée du 13 décembre 1991*, Lyon : C.D.I.C, 1992.
- Makouta-Mbougou Jean-Pierre, *Les littératures de l'exil. Des textes sacrés aux œuvres profanes - Étude comparative* – L'Harmattan, Paris, 1993.
- Maury Pierre, *Raharimanana, portrait de l'auteur et présentation de Rêves sous le linceul*, P. Maury, 1999.
<http://membres.lycos.fr/pierremaury/raharimanana.htm>
- *Michèle Rakotoson : 30 ans après, toujours l'écriture* in Les Nouvelles, Antananarivo, 7/10/2005.
- *Miroirs de textes : récits de voyage et intertextualités*, actes du colloque du CRLV du 5, 6 et 7 septembre 1997, études réunies et présentées par Linon-Chinon Sophie, Magri-Mourgues Véronique et Moussa Sarga, Nice : Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, nouvelle série, numéro 49, 1998.
- *La mort dans le texte*, actes du colloque de Cerisy, sous la direction de Ernst Gilles, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1988.
- Naumann Michel, *Regard sur l'autre à travers les romans des cinq continents*, Paris : L'Harmattan, 1993.
- *Partir/ Revenir*, actes du colloque des 24, 25, 26 septembre 1998, organisé par le Centre d'Etudes sur les littératures Etrangères et comparées (CELEC), Sous la direction de Regard Frédéric, Sessa

Jacqueline et Soubeyrou Jacques, Saint-Etienne : publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999.

- *Quelle Identité Dans L'exil ? - Origine, Exil, Rupture*, Actes du Colloque, Lyon, 1995, Paris : L'harmattan, juin 1997.
- R. Hanitra, *Théâtre : Une première au "... Déchargeurs" à Paris : Le prophète et le Président de J-L Raharimanana (Entretien avec J-L Raharimanana)*, Madagascar Tribune, Antananarivo, 9 mai 2005.
- Rabemananjara Jacques, *lettre adressée aux organisateurs du Colloque sur la Littérature malgache d'expression française*, Antananarivo, mars 1991, Madagascar Tribune, 19 mars 1991.
- Ramarosoia Liliane, *L'Anthologie de la littérature malgache d'expression française des années 80*, Paris : l'Harmattan, 1994.
- Ranaivoson Dominique, *Le sens du surgissement de la langue maternelle dans le texte francophone : l'exemple des romans malgaches de Michèle Rakotoson*, Mots pluriels, numéro23, mars 2003.
<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2303dr.html>
- Reclus Onésime, *France, Algérie et colonies*, Paris : Hachette, 1880.
- Robin Régine. *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes. 1993.
- Robin, Régine, *Berlin Chantiers, Essai sur les passés fragiles*. Paris : Stock. 2001.
- Said Edward W., *Réflexion sur l'exil et autres essais*, Paris : Actes Sud, juin 2008

- Senghor Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris : PUF, Collection Quadrige, 1985.
- Sibony, Daniel, *Entre-deux : l'origine en partage*, Paris : Points, 1991.
- Tervonen Taina, *Entretien avec Michèle Rakotoson*, juin 1998, *Africultures*,
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=458>
- Tervonen Taina, *Aimer c'est accepter l'autre tel qu'il est*, Interview publiée sur *Africultures*, Paris, avril 2005.
http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=3813
- Trigano Shmuel, *Le temps de l'exil*, Paris : Payot, 2001.
- *Voyageurs et voyages*, actes du colloque des 21, 22, 23 mars 1997, organisé par le Groupe de Recherche et d'Études Nord-Américaines (GRENA), Provence : PUP, 1999.
- Zakka Najib, *Littératures & cultures d'exil. Terre perdue, Langue sauvée*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1993.

ANNEXE

La France accusée à l'ONU de « légitimer le racisme »

Au cours d'une session de la troisième commission de l'Assemblée générale des Nations unies, Doudou Diène, le rapporteur spécial de l'ONU sur le racisme, la discrimination raciale et la xénophobie, s'en est pris, mercredi 7 novembre, au président français, Nicolas Sarkozy, qu'il a accusé de s'être inscrit dans *"une dynamique de légitimation du racisme"*. M. Diène s'exprimait sur *"la recrudescence des phénomènes de racisme à travers le monde"* et sur leur *"banalisation politique"*, voire leur *"légitimation démocratique"*.

M. Diène a sévèrement critiqué le discours prononcé à Dakar le 2 juillet par M. Sarkozy. Dans cette allocution, le président français avait dénoncé l'esclavage et les effets pervers de la colonisation tout en estimant que *"le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'Histoire"* et que *"jamais il ne s'élançait vers l'avenir"*.

Accusations CCUS "Infondées"

Doudou Diène, qui dépend du Conseil des droits de l'homme de Genève, a, selon le communiqué officiel, placé le discours de M. Sarkozy dans le contexte des propos du Prix Nobel de médecine James Watson sur la prétendue infériorité intellectuelle des personnes d'ascendance africaine. Ces deux éléments illustrent, selon le rapporteur sénégalais, *"la recrudescence des phénomènes et des manifestations de racisme"* et participent d'une *"légitimation intellectuelle du racisme"*.

M. Diène a également dénoncé *"la criminalisation et le traitement exclusivement sécuritaire des questions relatives à l'immigration"*. *"En France, le projet de loi introduisant les tests ADN dans la procédure de traitement administratif des postulants au regroupement familial constitue aussi une illustration de cette stigmatisation de l'immigré"*, a-t-il ajouté.

Le représentant de la France au sein de la troisième commission a répliqué en jugeant les accusations du rapporteur *"infondées et irresponsables"*. Le président français *"a réaffirmé dans ses discours et ses actes que la lutte contre le racisme faisait partie de ses priorités"*, a expliqué le diplomate, qui a assuré que les tests ADN ne seraient pratiqués que *"sur une base volontaire"*.

Doudou Diène a repris la parole pour affirmer qu'*"il était essentiel que le président français, Nicolas Sarkozy, sache que le discours de Dakar a causé une blessure profonde"*. *"Dire devant des intellectuels africains qu'ils ne sont pas entrés dans l'histoire s'inspire des écrits racistes des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles"*, a ajouté le rapporteur.

Philippe Bolopion, Le Monde du 10 novembre 2007

La littérature malgache d'expression française, une littérature en exil, une littérature de l'exil, une littérature des exilés

Nombreux sont les écrivains malgaches francophones vivant en exil, tirant de cette expérience personnelle leur sujet ; un itinéraire culturel dont le point de départ est le bilinguisme et la volonté d'échapper à l'embrigadement que suggère l'insularité. Cela donne au texte le cachet de l'œuvre accompli: liant à la fois la volonté d'aller à la rencontre de l'autre et la quête de soi, livrant de fait, l'intime, le profond à la surface, à l'universel. L'écriture est perçue et vécue en tant qu'acte cathartique contre l'égaré de l'ego sans doute mais surtout de l'environnement soumis, offert et dévoilé à l'écrivain ; une fin utopique peut-être, mais néanmoins essentielle pour celui qui entrevoit la création littéraire comme une épée pourfendant les faiblesses de la réalité, servant à se rapprocher, à entrevoir et à modeler les caractéristiques de son monde idéal. Avec, évidemment, la complicité du double imaginaire du créateur, ce *jumeau sombre* par lequel Faulkner désigne le narrateur. Se dégage la difficulté de vivre avec l'autre, une coexistence annonciatrice d'un phénomène de scission, d'assimilation, pour une mise en exergue de l'espace et de la psychologie des protagonistes: complexité et dialectique du caractère où révolte et soumission, héroïsme et apathie, s'entremêlent pour dévoiler l'itinéraire commun et le parcours individuel de leur créateur qui prend le choix de la réalité décadente comme matière de l'inspiration romanesque. En somme, Si la littérature malgache d'expression française est fortement enracinée dans la culture malgache, elle met aussi face à une écriture qui constitue un espace de rencontre et de tension avec l'autre, où le français apparaît comme la langue de l'ouverture, salutaire ou non.

Mots-clés : Littérature malgache, altérité, exil, bilinguisme, roman historique, roman engagé

Malagasy French language literature, a literature in exile, a literature on exile, a literature of exiles

Many Malagasy French speaking authors live in exile and make their personal experience their topic ; their personal experience represents a cultural itinerary arising from their bilingualism and their will to escape from regimentation due to insularity. Their personal experience provides to their text the achieved work character, combining their will to meet the other and their will to look for themselves, therefore revealing their depths, their inmost being to the universe. Writing is perceived and experienced as a cathartic action probably against self distraction but chiefly against the distraction of the environment which has been submitted, offered and revealed to the author. This purpose may appear utopian, nevertheless it appears essential for the one who foresees literary creation as a sword assailing the weaknesses of reality in order to get closer, foresee and make the characteristics of his ideal world. This creation occurs obviously with the complicity of the author imaginary double, this *dark twin* ("*jumeau sombre*") by which Mr Faulkner refers to the narrator. From all this it emerges a difficulty to live with the other, a coexistence that forewarns a splitting and assimilating phenomena tending to highlight the space and psychology of protagonists: the complexity and dialectic of the character intermixing rebellion and submission, heroism and apathy finally reveals the common itinerary and individual background of the author who decides to draw his romantic inspiration from the decadent reality. In short if the Malagasy French language literature is deeply rooted into Malagasy culture, it also offers a writing allowing to meet and interact with the other and therefore makes the French language an open-minded language.

Key Words : Malagasy literature, otherness, exile, bilingualism, historical novel, committed novel