

ÉCRIRE EN FRANÇAIS LA PAROLE PERFORMATIVE: AVATARS DU *KABARY* MALGACHE

DOMINIQUE RANAIVOSON

La littérature, en tant que production individuelle et travail sur la langue par un auteur identifié, conduit à un texte unique et valorisé comme tel. Il est le résultat de la déconstruction d'un système normé suivie d'une libre reconstruction placée, en Occident, sous le signe de la nouveauté. Les notions d'écart, de littérarité et de trace puis celle d'intertextualité ont toutes servi à analyser ce processus scripturaire fascinant qui permet une créativité sans limites à l'intérieur d'un même langage écrit.

Dans les sociétés caractérisées par la tradition orale, dont Madagascar, l'individu existe en fonction de son groupe d'appartenance et de son appropriation des valeurs et des pratiques collectives. Dans cette perspective, l'oralité n'est pas seulement la compétence à s'exprimer ni la connaissance d'un corpus traditionnel fixé par des canons, mais la capacité individuelle à utiliser la matière orale dans des circonstances et à des fins qui varient. La parole n'est donc plus l'acte individuel décrit par les linguistes¹; elle obéit à un ensemble de codes aussi bien sonores et musicaux qu'esthétiques, voire politiques et, dans certaines circonstances, elle n'est plus le support d'un message ni le moyen de communication mais, existant pour elle-même, devient acte.

Cette parole traditionnelle peut aussi être utilisée

¹ Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1974, pp. 36-39.

comme un langage qui, au-delà des références explicites contenues dans les mots employés, ne peut être décrypté que par celui qui en possède les codes seconds. L'historien africain Joseph KI-ZERBO rappelle par exemple l'usage politique et rituel des contes, symboles de cette littérature orale largement considérée comme figée:

Le roi lui-même était sous la surveillance d'un certain nombre de pouvoirs partiels, par exemple ses conseillers ou les griots. [...] Seuls les griots avaient le droit, traditionnellement, de s'exprimer avec beaucoup de liberté devant le roi. Ces propos prenaient la forme de proverbes ou de contes qui laissaient entendre clairement que le roi était visé, mais en évitant de faire perdre la face devant toute l'assistance. Elles devaient être prises au sérieux, tout le monde comprenait ce qui avait été dit [...] tous les adultes comprenaient et prenaient acte.²

De la tradition orale au texte en Afrique

Si les marges de manoeuvre pour la création personnelle restent très étroites selon les pratiques littéraires occidentales, elles n'en sont pas moins réelles, au point que les griots, conteurs, et autres professionnels de l'oralité parviennent à la renommée. Leur parole est perçue comme à la fois collective, puisqu'ils portent, font éclore et transmettent un matériau sonore et symbolique partagé, et personnelle, puisqu'ils ont mémorisé puis énoncé voire adapté cette matière. Cette double démarche les inscrit dans un processus de reconnaissance du patrimoine, de filiation et de réinscription dans un présent qui va redonner du sens à une parole à la fois ancienne et neuve qui devient performative.

La simple transcription de cette oralité ou sa réutilisation à l'intérieur d'une écriture personnelle sont autant de moyens d'établir un lien entre ces diverses manières de considérer l'acte langagier de la parole, l'acte créateur et les notions d'individus et de communauté. Mais il faut accepter que la compréhension de ces transcriptions ne pourra être que partielle, dans la mesure où les lecteurs sont étrangers aux codes auxquels obéit cette parole transcrite. Paul ZUMTHOR a analysé comment la fixation de la poésie orale transformait son inscription dans le temps et l'espace, en la faisant passer d'un nomadisme de la mémoire collective au temps linéaire et à l'espace cumulatif du texte personnel³. L'insertion de la parole traditionnelle dans le corps d'un texte entraîne donc une

² Joseph KI-ZERBO, *À quand l'Afrique? Entretien avec René Holenstein*, La Tour d'Aigues, L'Aube / Éditions d'en bas, 2003, p. 74.

³ Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, pp. 34-35.

série de décalages. L'auteur peut jouer librement sur divers registres mais court les risques d'une réception ambiguë. Par exemple, le texte signé d'Amadou HAMPÂTÉ BÂ intitulé *Amkoullél l'enfant peul* et sous-titré "mémoires" se présente tout entier comme un témoignage donné oralement. Le narrateur obéit à la rhétorique traditionnelle de la parole publique qui précède le discours avec des apostrophes et des références aux aînés:

Ce n'est pas un individu isolé que l'on salue mais, à travers lui, toute la lignée de ses ancêtres. Aussi, serait-il impensable pour le vieil Africain que je suis [...] de débiter le récit de ma vie personnelle sans évoquer d'abord, ne serait-ce que pour les situer, mes deux lignées paternelle et maternelle.⁴

Dans le préambule de l'ouvrage, qui, comme la suite, est la transcription de ses propos, l'auteur-narrateur emploie le vocabulaire qui renvoie à l'oralité, comme s'il n'était qu'un prototype de tous les conteurs africains: "on ne se lasse jamais d'entendre et de réentendre la même histoire! La répétition, pour nous, n'est pas un défaut. [...] Les événements racontés [...] les traditions dont je parle"⁵. En même temps, il fait référence au "manuscrit", quand sa parole a été fixée dans une forme définitive, et commente la construction de son "récit" qui, indépendamment de son choix et des éventuelles règles narratologiques, doit avant tout rester fidèle à son contexte d'énonciation: "ne pas mentionner ce genre de phénomènes au cours du récit n'aurait pas été honnête de ma part puisqu'ils faisaient [...] partie de nos réalités vécues"⁶.

Les littératures africaines qui ne sont pas de simples transcriptions, sont aujourd'hui celles où le critique littéraire retrouvera, plus ou moins facilement selon sa familiarité avec l'oralité initiale, les traces de la parole traditionnelle. Écrites en français, publiées et lues le plus souvent à l'extérieur, elles témoignent de la volonté des auteurs de s'inscrire dans la tradition orale tout en jouissant de l'autonomie laissée à l'auteur du texte. Les personnages de griots ou de conteurs se multiplient, leur parole s'affichant comme des transcriptions exploitées au prisme de l'ironie que permet la technique de l'enchâssement. Ainsi le camerounais Eugène EBODÉ, avant de donner la parole à son personnage éponyme du "fouettateur", l'annonce en utilisant le même verbe qu'HAMPÂTÉ BÂ, 'raconter': "Je tiens, êtres incrédules et consternants, à vous murmurer ce qui se passa, ce que raconta Koudouna"⁷.

⁴ Amadou HAMPÂTÉ BÂ, *Amkoullél l'enfant peul*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 17.

⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁶ Amadou HAMPÂTÉ BÂ, *op. cit.*, pp. 13-15.

⁷ Eugène EBODÉ, *Le Fouettateur*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2006, p. 13.

À la fois théâtrale, comique et traditionnelle, son entrée en scène tonitruante à la fin d'un repas célèbre le rituel de la parole, à la fois citée et commentée par le narrateur:

Il voulait que sa langue fût une mangue: succulente, mangeuse de paniques! Ses yeux balayaient les quatre points cardinaux. [...] Alors, l'appel du Fouettateur claquait à la face des enfants du vaste monde: "Ne descendez jamais de l'arbre des élévations! [...]". On entendit sa voix.⁸

L'analyse des procédés d'insertion de l'oralité dans les littératures africaines a fait l'objet des travaux de Jean DERIVE et Ursula BAUMGARDT⁹, de ceux de Bernard MOURALIS sur MONÉNEMBO¹⁰. Repérant une tradition orale inscrite au cœur d'un texte écrit et offert à la lecture comme un roman signé, ils ont analysé les procédés de ce passage de l'oral à l'écrit, du collectif à l'individuel, du mouvant au fixe. Dans une perspective qui s'inspire de cette approche, nous voudrions tenter ici de présenter l'utilisation littéraire particulière d'une parole précise dans la littérature francophone contemporaine de Madagascar nommée *kabary* qu'utilise RAHARIMANANA dans son roman *Za* publié en France en 2008¹¹. L'usage du *kabary*, dans toutes les circonstances publiques, nécessite une parfaite maîtrise de codes formels et thématiques relevant d'une esthétique précise. Son utilisation ne relèvera donc pas de la simple transcription de réalités ethnologiques ni du pittoresque propre aux littératures fondées sur l'exotisme mais de la mise en abyme plus ou moins explicite d'une culture célébrée ou remise en cause. La réception par les lecteurs français sera d'autant plus ambiguë que le genre réécrit et malmené demeure inconnu et que l'ensemble du texte est placé sous le signe de la parole déformée. L'interprétation littéraire ne peut donc faire l'économie d'un détour par l'anthropologie et l'histoire culturelle avant d'analyser le processus et de l'évaluer en tant que stratégie discursive. Entre inscription, citation, réécriture, démontage, l'usage de cette parole collective par un romancier francophone pose les questions associées aux multiples déplacements inscrits dans le texte et celle de leur réception par les divers lectorats.

Le kabary malgache

La culture malgache traditionnelle repose sur la tradition orale, reçue des ancêtres (*razana*) qui, quelle que fut leur vie, sont élevés au rang de protecteurs de leurs descendants pour peu que ceux-ci leur restent fidèles en

⁸ Eugène EBODÉ, *Le Fouettateur*, cit., pp. 16-17.

⁹ Ursula BAUMGARDT, Jean DERIVE, *Littératures orales africaines / Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008.

¹⁰ Bernard MOURALIS, "Du roman à l'histoire: Tierno Monénembo, *Peuls*", *Études littéraires africaines*, n. 19, 2005, pp. 43-49.

¹¹ Jean-Luc RAHARIMANANA, *Za*, Paris, Philippe Rey, 2008.

obéissant aux rituels. Le *kabary*, que nous traduirons par ‘discours’, est, d’après tous les commentateurs du genre, la source même de la littérature malgache¹². Considéré comme faisant partie de l’héritage (*lova*) dont les vivants sont dépositaires, il est auréolé d’un prestige qui se teinte de sacré. L’étymologie du mot est mal cernée. D’après ANDRIAMPANASINA, orateur (*mpikabary*) lui-même, le mot viendrait de l’arabe *kabar* signifiant ‘les nouvelles’. D’autres hypothèses sont proposées par un autre orateur, RAKOTOJAONA, qui mentionne le malais *kabar*, le swahili *kabary*, ou *k’habari*. L’origine proprement malgache, transmise toujours par la tradition orale, est attribuée au roi ANDRIANDRANOLAVA qui vécut dans les années 1360-1380. D’où l’expression encore utilisée par les orateurs “Le kabary ne m’appartient pas, il appartient à Andriandranolava. C’est lui qui l’a inventé”¹³. Le *kabary* est “un discours, improvisé, dit d’une voix forte devant un grand nombre de personnes”¹⁴ qui doit être construit selon des règles précises qui le rendront poétique en même temps que performatif. La beauté de sa forme doit capter l’attention du public dont la pensée et l’esprit sont ainsi maintenus en éveil quel que soit le temps de parole, qui peut être fort long.

Selon RAKOTOJAONA¹⁵, le *kabary* ancien fut d’abord la forme du discours que le chef de famille adressait à son entourage sous la forme de conseils et d’enseignements clairement et solennellement transmis par ceux qui détenaient l’autorité et le prestige, puis son usage est passé de la sphère privée à la vie publique, son contenu s’élargissant et se diversifiant. Le *kabary* était prononcé dans des assemblées publiques particulières. Lars VIG, qui a recensé les mœurs des Malgaches dans les années 1890, mentionne les *kabary*¹⁶ prononcés devant les tribunaux et sur les places publiques¹⁷. Les discours de l’une et de l’autre partie adressés à la foule tiennent alors lieu de plaidoirie, les auteurs des camps adverses s’affrontant par la parole scénographiée qui sert ainsi de catharsis dans les cas de conflits majeurs¹⁸. Les souverains de l’Imerina¹⁹ pouvaient convoquer l’ensemble de la population de leur royaume pour des séances plénières. Ces manifestations furent très tôt retranscrites par les voyageurs européens fascinés par ce qu’ils croyaient être une démocratie directe: RONDEAUX en 1807, LE SAGE en 1819, enfin en 1908 le R.P. CALLET dans *l’Histoire des Rois*. Le *kabary am-pokonolona* est aussi une séance plénière mais devant la population d’un village ou d’un groupe de maisons (*fo-kolona*); d’usage politique, il traite de tous les problèmes

¹² José ANDRIANDRANOLAVA, *Loharano* [Sources], Tananarive, TPFJKM édition, compte d’auteur, 1995, p. 51.

¹³ Job RAKOTOJAONA, *Mahay mikabary* [Je sais faire des kabary], Tananarive, Trano Printy FJKM, 1993, p. 5.

¹⁴ José ANDRIANDRANOLAVA, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵ Job RAKOTOJAONA, *op. cit.*, p. 82.

¹⁶ Conservant la graphie malgache, nous en conservons les règles orthographiques, sans marque de pluriel.

¹⁷ Lars VIG, *Le symbolisme dans le culte malgache et dans la vie sociale populaire*, Paris, Acta Orientalis, 1985, p. 15.

¹⁸ RABEFIRASANA, “Le kabary”, *Madagascar Magazine*, n. 13, 1999, p. 45.

¹⁹ Françoise RAISON-JOURDE, *Bible et Pouvoir à Madagascar au XIX^e siècle*, Paris, Karthala, 1993, p. 50 et sq. L’Imerina est le nom de la province centrale de l’île qui comprend la capitale.

collectifs, les corvées, les impôts, les prochaines expéditions guerrières et les réquisitions d'hommes²⁰. L'orateur monte sur une table de pierre située au centre de la place du village (*kianja*)²¹ et parle de toutes les actions collectives, les campagnes électorales, les travaux agricoles communs, les prochaines vaccinations... L'usage de ce type de *kabary* s'apparente à celui des hérauts qui parcouraient les campagnes ou à celui des journaux²². Là encore, la parole doit, par l'esthétique et la mise en scène qui la portent, accompagner l'événement. Le *kabary* familial, toujours pratiqué, accompagne toutes les circonstances exceptionnelles mais prend des formes diverses selon celles-ci. Dans le deuil, le *kabary* est l'expression par laquelle un groupe exprime à la famille éprouvée son soutien, sa solidarité et communique un message de compassion ou d'espérance. Les orateurs soulignent que le *kabary*, en lui-même, par sa beauté formelle, son développement, "console et apaise la douleur"²³. Lors des fiançailles, il permet de présenter les familles, de développer largement le thème de l'amour, du mariage, de la place de la famille et de faire la demande officielle de la jeune fille. Lors du mariage, il est déclamé devant le gâteau et constitue un des points forts de la fête, car l'orateur doit éblouir les auditeurs par sa capacité à évoquer par des métaphores les mille facettes de l'amour. Lors de la cérémonie au cours de laquelle on ouvre les tombeaux (qui sont des salles funéraires) dans le but d'en sortir les corps enroulés dans des linceuls pour changer ceux-ci (rite appelé "exhumation", *famadiahana*), dont il sera question dans le texte de RAHARIMANANA, le *kabary* est le moment incontournable. Dit d'une voix forte, il permet d'invoquer Dieu et les ancêtres afin d'obtenir d'eux l'autorisation d'ouverture du tombeau et la bénédiction sur les descendants assemblés.

Dans toutes ces acceptions, le *kabary* n'accompagne pas les événements mais les précède, les justifie et devient parfois l'événement en lui-même, cette parole performative agissante et sacrée en contexte malgache. Il ponctue la vie privée comme la vie collective tout en plaçant personnes et circonstances dans la culture ancestrale, soit sous la bénédiction. Ce fonctionnement codifié permet de maintenir un consensus large autour de ce patrimoine et la propension à y puiser dans le temps du doute sur soi, du nivellement identitaire ou de l'humiliation. Il reste la ressource constante quand surgit la tentation de rechercher sa vraie identité à travers une démarche de repli, de retour en arrière, dans la quête d'une réappropriation

²⁰ José ANDRIADRANOLAVA, *op. cit.*, p. 51.

²¹ Narivelo RAJAONARIMANANA, "Brève esquisse de l'histoire de Manandriana d'après les traditions orales", *Taloha*, n. 12, 1994, p. 128.

²² José ANDRIADRANOLAVA, *op. cit.*, p. 51.

²³ Job RAKOTOJAONA, *op. cit.*, p. 81.

d'une mythique culture ancestrale originelle pure.

Les créateurs, en véritables passeurs, reprennent et se nourrissent de cet immense patrimoine de formes, de sons, de thèmes, d'attitudes mais en prenant les distances qui leur permettent de créer l'écart dans lequel s'installe la modernité, l'invention, la réappropriation, la remise en cause, l'hybridité.

En français dans le texte de Raharimanana

RAHARIMANANA, né en 1967, a grandi dans cette culture, a entendu cette parole déployée avec solennité, obéissance et créativité. Installé en France, il explore en français les situations d'échos ou d'hybridité qui peuvent naître de sa situation d'écrivain diglossique. Polygraphe, il a publié des nouvelles²⁴, des pièces de théâtre²⁵, des romans²⁶, bien que les critères génériques perdent leur pertinence quand il s'agit de caractériser ces textes. Les derniers²⁷ relèvent à la fois de la poésie, de l'histoire, du théâtre et du manifeste politique.

La plupart d'entre eux sont construits avec un narrateur solitaire soliloquant de manière à la fois violente et erratique jusqu'à l'épuisement et la dissolution de la parole dans le silence des points de suspension ou l'émiettement des phrases nominales.

Le roman *Za* (2008) met en scène un personnage fou qui divague dans ses propos en même temps qu'il traverse une ville que les lecteurs avertis reconnaîtront comme la capitale Antananarivo. La quête de son enfant mort l'amène à diverses situations toujours à la fois dramatiques et cocasses. Les références aux réalités de la société malgache sont constantes mais de manière voilée, à travers les traductions littérales des toponymes, les déformations de l'onomastique et la caricature de discours. La parole de ce narrateur privé de parole dans une société qui le broie est retranscrite selon une phonétique fantaisiste qui figure à la fois l'accent malgache et le caractère inachevé de l'élocution d'un être amputé de son statut social et de son enfant disparu.

Et l'on pense à Birahima, le narrateur d'*Allah n'est pas obligé* de KOUROUMA qui raconte aussi ses pérégrinations sans pouvoir jamais dire 'je': "M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre"²⁸. Le narrateur de RAHARIMANANA hérite à la fois de l'élimination du pronom-sujet de Birahima et de la distance ironique de celui-ci face à la violence et au chaos du monde dans lequel il se trouve pris. La structure narrative renvoie également à Sony LABOU TANSI, par l'insertion de l'expression, au milieu d'insultes proférées par un

²⁴ Jean-Luc RAHARIMANANA, *Lu-carne*, Paris, Le Serpent à plumes, 1996. RAHARIMANANA, *Rêves sous le linceul*, Paris, Le Serpent à plumes, 1998 et de nombreuses nouvelles dans des recueils collectifs.

²⁵ Jean-Luc RAHARIMANANA, *Le puits*, in *Brèves d'ailleurs*, Arles, Actes sud, 1997.

²⁶ Jean-Luc RAHARIMANANA, *Nour*, 1947, Paris, Le Serpent à plumes, 2001. Jean-Luc RAHARIMANANA, *L'arbre anthropophage*, Paris, Joëlle Losfeld, 2004.

²⁷ Jean-Luc RAHARIMANANA, *Madagascar*, 1947, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2007. Jean-Luc RAHARIMANANA, *Cauchemar du gecko*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2010.

²⁸ Ahmadou KOUROUMA, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000, p. 9.

commandant, “machin la hernie”²⁹ qui est le titre initial du roman *L'État honteux* publié en 1979³⁰. Le narrateur d'un autre roman du romancier congolais, *La vie et demie*, raconte aussi son histoire à la première personne dans un simulacre d'oralité:

Moi qui vous parle de l'absurdité de l'absurde, moi qui inaugure l'absurdité du désespoir – d'où voulez-vous que je parle sinon du dehors? [...] comment voulez-vous que je parle sinon en chair-mots-de-passe?³¹

RAHARIMANANA reprend à la fois le mot-clé de ce personnage sans nom et le titre du roman de Sony *L'État honteux* pour faire dire à son personnage: “Za vous le dit l'ordinaire de la vie, ma vie, votre vie, le triomphe de l'absurde et de l'état honteux”³². Nicolas MARTIN-GRANEL qualifie le roman de Sony de “poésie sonore” et de “roman-fleuve”³³ car cette parole retranscrite s'écoule sans limites, dans un débordement lexical et syntaxique qui figure la fin des normes et du sens. Les références dans *Za* inscrivent donc cette parole dans une filiation à la fois discursive et philosophique.

Les échos de la langue malgache

Le texte se présente comme la transcription phonétique en français d'un énoncé oral en malgache. Le nom Za, comme “bouze” à la place de “bouge”, manifeste l'absence en malgache de la fricative prépalatale donnant le phonème correspondant à la prononciation française de la lettre ‘j’, absente de l'alphabet malgache. Outre cet effet sonore qui court d'un bout à l'autre du texte, et qui peut avoir pour les francophones un effet comique ou ridicule, “Za” est la transcription phonétique et incomplète parce qu'amputée aux deux extrémités, du pronom personnel “izaho”, forme familière employée dans le quotidien. Le personnage nommé par un tel “morceau de pronom” est ainsi montré comme un être qui n'accède jamais au ‘je’ complet, un narrateur prolix dont le flot emplit le texte jusqu'à épuisement du lecteur mais qui ne peut maîtriser les règles de la prononciation correcte. Sa parole, comme celle de Sony, est un fleuve mais qui charrie des mots broyés, malmenés. Là où ce motif du fleuve était associé au flux et à la puissance, il est dans *Za* associé à la décomposition des immondices et du cadavre du fils:

Tu habites Za le long de ce fleuve de cellophane. Tu l'appelles ça. Fleuve de cellophane. Fleuve poubelle qui sarrie sacets en plastiques, bouteilles, tôles rouillées ir-

²⁹ Jean-Luc RAHARIMANANA, *Za*, cit., p. 258.

³⁰ Sony LABOU TANSI, *Machin la Hernie*, Paris, Revue noire, 2005.

³¹ Sony LABOU TANSI, *La vie et demie* [1979], Paris, Seuil (“Points”), 2001, p. 9.

³² Jean-Luc RAHARIMANANA, *Za*, cit., p. 252.

³³ Nicolas MARTIN-GRANEL, “La naissance d'un monstre. Pour renommer le roman préféré de Sony Labou Tansi” in Sony LABOU TANSI, *Machin la Hernie*, cit., p. 7.

récupérables, cadavres de sien abattu quelque part dans la ville et qui dérive ici, bloqué par ces planches pourries formant barraze et digue de fortune. [...] Fleuve de merdre.³⁴

Ces mots déformés par la phonétique inscrivent le locuteur dans un paysage sonore et donc culturel qui semble archaïque au lecteur qui les déchiffre sans pour autant entendre l'accent qui semble transcrit. De manière contradictoire si l'on s'en tient à la stricte cohérence du personnage, ses phrases obéissent à l'ordre syntaxique français de l'antéposition du pronom devant le verbe ce qui correspond à l'inverse du malgache. De même, Za, qui malmène la conjugaison, énonce de temps à autre des syntagmes à la prosodie et aux figures de style des plus soignées: "Za n'ira nullement me fracasser sur les murs d'ombres qui m'ouvriront à l'ailleurs tant espéré"³⁵. Enfin, le mot Za est tour à tour employé comme pronom et comme nom: "cette pérole, parole à Za qui est moi. [...] Ma pérole, Za vous le dit"³⁶. Ce procédé discursif hybride place le texte sur une ligne de crête entre les registres et les langues. Le texte s'adressant avant tout à un lectorat ignorant le malgache lui fait croire en un premier temps à la simple transposition d'une oralité naïve. L'effet de déchiffrement figure alors toute la distance linguistique et culturelle qui sépare les locuteurs d'une même langue, Za d'un côté, le lecteur du roman face à lui. Les phrases poétiques semblent remplir la fonction inverse, qui replace le texte dans la littérature en un français maîtrisé par l'écrivain. Les jeux sur la transcription permettent aussi au romancier d'introduire sans cesse des références implicites que le lecteur pourra ou non déchiffrer. Le *kabary*, parole performative dans son usage normal dans la langue malgache et en contexte, s'inscrit ici en filigrane d'une parole torturée, cabossée par l'ignorance et la hargne d'un locuteur marginal qui, a priori, ne possède aucune des qualités prestigieuses d'un orateur, en premier lieu la parfaite maîtrise de la langue.

Les échos du kabary

Plusieurs scènes du roman sont typiques de celles qui, dans la société malgache, doivent être sous les auspices d'un *kabary* et l'auteur prend alors grand soin de multiplier les références au genre aussi traditionnel que prestigieux. Le personnage se trouve à l'incipit abruptement en situation de prise de parole publique, ce que Ursula BAUMGARDT qualifie de "situation de communication non

³⁴ Jean-Luc RAHARIMANANA, *Za*, cit., p. 19.

³⁵ *Ibid.*, p. 186.

³⁶ *Ibid.*, p. 15.

médiatisée, impliquant la co-présence de l'énonciateur et du public dans un même lieu et à un même moment"³⁷. Il assiste, en rapportant les interventions, à deux autres scènes qui, dans la société malgache, imposent l'usage du *kabary*, une veillée funèbre rythmée par le rite des condoléances (*famangiana*) et l'ouverture du tombeau en vue du changement des lindeuls des membres de la même famille (*famadiana*).

La scène d'ouverture, intitulée "Excuses et dires liminaires de Za", qui est celle du début du monologue, donc de la prise de parole publique du narrateur intradiégétique, suit scrupuleusement la rhétorique traditionnelle. Sans avoir été ni présenté ni mis en contexte, il commence, comme à l'oral, par s'excuser à maintes reprises de prendre la parole: "Eskuza-moi. Za m'eskuze"³⁸. Il emploie le mot "tabou" qui est la traduction de *fady*, notion importante dans la culture malgache, particulièrement dans le contexte du *kabary* où n'est autorisé à prendre la parole que celui dont le rang ou les compétences sont reconnues par le groupe et qui doit écarter les éventuels reproches ou conséquences néfastes (*tsiny*) déclenchés par d'involontaires transgressions. Or, Za admet d'entrée de jeu que sa prise de parole est transgression: "Za vous prend les mots, pardon, pardon. Za a pas le droit, pas le droit à la parole. Gros péché, tabou jusqu'au bout des bouts"³⁹. RAHARIMANANA, habilement et sous couvert de la tradition, inscrit ainsi d'emblée son discours dans la transgression assumée et pardonnée et annonce son objectif de défier les tabous connus des seuls Malgaches. Il reprend en cela le thème et les termes d'œuvres précédentes, en particulier *L'arbre anthropophage* où il remettait violemment en question la construction de l'histoire: "reconquérir notre mémoire et rebâtir notre histoire. [...] *Fady. Fady. Fady. Fady...*"⁴⁰.

Ce double registre de la fidélité et de la transgression grâce au jeu d'une inter-langue figure la position de l'écrivain de l'"entre-deux" qui est presque toujours celle de l'écrivain francophone⁴¹.

Za s'adresse ensuite à ses auditeurs et particulièrement, selon l'usage, aux référents qui détiennent le pouvoir de lever le *tsiny*, les aînés appelés *raiamandreny*, 'père et mère'. Dans la réalité, ceux-ci sont, selon les situations, les plus avancés en âge ou ceux qui sont en situation d'autorité morale ou politique. Par un double renversement, il va les remplacer par un nouveau type de gens respectables, les démocrates, tout en jouant (jonglant même) avec les mots soustraits, 'père' et 'mère' dis-

³⁷ Ursula BAUMGARDT, "Littératures africaines orales et écrites: quelle comparaison?", in *Littératures africaines et comparatisme*, Metz, Université Paul Verlaine, ("Littératures des mondes contemporains", série Afriques), n. 6, 2011, p. 71.

³⁸ Jean-Luc RAHARIMANANA, *Za*, cit., p. 9.

³⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁰ Jean-Luc RAHARIMANANA, *L'arbre anthropophage*, Paris, Joëlle Losfeld, 2004, p. 79.

⁴¹ Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.

jointes de l'expression initiale attendue. Ce renversement sera en quelque sorte annulé par le jeu qui permet, en français cette fois, de glisser le démon dans la démocratie et l'inconsistant et défunt spectre dans le respect:

Za vous respectre, ô grands démoncrates, developpeurs sans pareils, receveurs de dons internationaux et coopérateurs si bilatériques. Za respectre ventre mère, par dieu de père-dieu.⁴²

Le motif de la bénédiction réinscrit le discours dans la culture malgache dans laquelle elle est donnée par les aînés et les ancêtres⁴³, mais est immédiatement disqualifié par le paradigme de la prédation (serfs, puissants, crocodiles, caïmans, carcasses):

Car avaient egzisté les pères et les maires, ils peuvent dire eux, pères qui nous ont fait serfs, puissants crocodiles qui se partaient les carcasses de nos terres, maires-caïmans [...]. Ma pérole présente n'est rien sans la bénédiction des pères et maires. [...] Elle est par ventre mère, donnée par dieu de père-dieu!⁴⁴

Conformément au modèle, franchis ces prolégomènes, le personnage se lance dans une succession d'images, convoque force proverbes et métaphores égrenés selon un schéma anaphorique qui est la transcription des images en malgache. Un tel déploiement de la parole traditionnelle rappelle le souci de bien des écrivains francophones de rendre visibles les sources orales et "authentiques" de leurs origines. Le double passage de l'oral à l'écrit et du malgache au français affaiblit considérablement les échos et les rythmes sur lesquels sont fondés les effets de cette parole à écouter. Cette "déperdition" met en évidence des formules qui ne renvoient plus, pour le lecteur, à aucun patrimoine partagé. Restent les signifiés, qui constituent un paradigme archaïque où poules, coqs et taureaux circulent sur fond de rizières et de rochers. La parole, devenue écriture maladroite, a perdu toute puissance et son caractère performatif a disparu:

[les cadets] ils sont cornes et zoreilles du zébu qui se dressent fières, ils sont les durs rocés bazaltiques qui défient le vent de la montagne, rocés des falaises qui défient l'océan. [...] Malgré tout, le taureau avant de muzir baisse sa peau de cornes. Le coq avant de sauter bat des ailes, la poule avant de pondre renonce à picoler. Le fils de l'homme, Za en question, avant de discorir, s'askuze et pardon, pardon, Za vous demande pardon. [...] Za ne fera donc pas la pierraille qui défie la cascade. Za ne

⁴² Jean-Luc RAHARIMANANA, Za, cit., p. 10.

⁴³ Dans la société malgache, tout défunt accède au rang d'ancêtre et peut ainsi bénir ou maudire les membres de sa descendance.

⁴⁴ Jean-Luc RAHARIMANANA, Za, cit., pp. 10 et 13.

fera pas l'eau honteuse qui rouzit de la longue queue de pirogue qui la fendille troublante. [...] Car même du riz qu'on récolte, on perd des graines, ainsi des nombreuses paroles subsistent des erreurs. [...] Entendue sur la pierre, c'est l'arzent qui tinte; entendue dans la savane, c'est le zébu qui muzit. Ecoutez ma pérole.⁴⁵

Le romancier, dans cette accumulation, associe formules et proverbes dans une incohérence qui illustre la désinvolture avec laquelle il entend les réduire à cette logorrhée. Il fait ainsi se télescoper la formule rituelle de souhait adressée aux jeunes mariés "Ayez avant de Za m'écouter multiple descendance, sept filles et sept garçons" et le cri de "Za vous emmerde. [...] Za ne fait que vous emmerder"⁴⁶.

Quelques scènes plus tard, le narrateur, pour échapper à ses poursuivants, se trouve roulé vivant dans un linceul⁴⁷ aux côtés d'autres corps que l'on transporte sur les épaules, selon l'usage malgache de ramener des défunts décédés au loin, dans leur tombeau familial au cours de fêtes communautaires. Le tombeau étant ouvert à cette occasion, la tradition du *famadihana* consiste à changer les linceuls en demandant la bénédiction. Le narrateur rapporte alors les propos du *mpikabary* qui doit haranguer l'assemblée et dérouler son discours en veillant à maintenir le contact avec elle:

Parents, amis, ceci n'est pas un enterrement! Nous retournons nos morts, nous changeons leurs linceuls! Ils sont heureux de savoir que leurs descendants s'occupent d'eux.⁴⁸

Dans la pure tradition orale, qui fait de lui le détenteur de complexes liens familiaux, l'orateur évoque l'arbre généalogique du défunt qui retrouve son caveau ancestral après que plusieurs générations ont vécu dans une province éloignée: "Il vient de loin mais sa maison est ici. Il a connu d'autres terres mais sa tombe est bien ici. [...] Et de cet enfant descend Ratovo, Ratovoantanitsito, Ratovoantanitsitonjanahary"⁴⁹. Enfin, il entame son 'discours' qui est le corps même du *kabary*, discours "pur et sans *p. pédant*"⁵⁰, véritable exercice oulipien parfaitement malgache dans sa structure et dans sa rhétorique:

Comatriotes et Comatriotesses, la nation tourne aujourd'hui une auge de son histoire. [...] Je ne serais oint un caméléon aniqué: brandit mille couleurs dans la détresse et le malheur. Je ne serai oint un gros cacatoès hâbleur et matamore: sublimes couleurs mais vains dis-

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 11, 13 et 15.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 14 et 15.

⁴⁷ Les Malgaches n'utilisent pas de cercueil: les corps sont enroulés dans plusieurs nattes et posés ainsi dans des tombeaux qui sont des salles funéraires. Celles-ci se détériorant au fil des ans, sont changées au cours de grandes fêtes.

⁴⁸ Jean-Luc RAHARIMANANA, *Za*, cit., p. 138.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 139 et 143.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 149.

cours. Je serai comme l'arc-en-ciel, couleur du destin, couleur des beaux jours à venir. Vous étiez miséreux, je ferai de vous des miséricordieux.⁵¹

RAHARIMANANA reprend la structure anaphorique ternaire (je ne serai point, je serai), les images, les syntagmes binaires (la détresse et le malheur, hâbleur et matamore, couleur du destin, couleurs des beaux jours), les jeux sur les sonorités (miséreux / miséricordieux). Il donne ainsi à ce discours et à son écriture les signes visibles d'une filiation littéraire et donc d'une fidélité aux valeurs malgaches, parmi lesquelles figure en bonne place le respect. Or, à l'intérieur même de cet acte de reconnaissance, par le biais du jeu oulipien et des jeux de mots en français, il introduit l'insolence extrême. Le *kabary*, dès son adresse, se transforme en allusion transparente aux allocutions présidentielles d'un président, RAVALOMANANA⁵², effectivement maladroit en français ("une age"), mais maniant habilement la rhétorique malgache en y insérant des termes bibliques: "oint" renvoie à l'onction divine accordée aux rois vétérotestamentaires et "miséricordieux" au discours de Jésus dit des "Béatitudes"⁵³. L'auteur glisse dans cette parodie l'injure "à niquer" via l'adjectif "paniqué" privé de sa première lettre.

La Parole profanée

Za est conduit au tombeau, devant lequel les principes sociaux imposent à nouveau des paroles précises et des gestes rituels adressés aux ancêtres qui se trouvent dans l'édifice. La parole est dans cette situation plus que jamais performative car elle place les vivants sous le regard des morts, ôte les obstacles maléfiques (*tsiny*) et convoque la bénédiction. Un personnage de commandant "reprend parole"⁵⁴, conformément à la tradition pour ce qui est du contexte d'énonciation; mais remplacer un *mpikabary* brillant par un militaire frustré est le premier élément de ce qui va se muer en caricature. Le texte semble toutefois à ce point la quasi traduction littérale du *kabary* d'ouverture de tombeau lors du retournement des morts:

Parents. Amis. Voisins. Concitoyens. Compatriotes. Vous tous qui êtes là pour rendre hommage aux ancêtres, puisse Dieu bénir cette cérémonie. Nous avons sacrifié le zébu. Nous avons adressé la prière aux ancêtres. Je coule le rhum par terre. Je coule le rhum dans la bouche des morts.⁵⁵

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Marc RAVALOMANANA a été président de Madagascar de 2002 à 2009. Non francophone, il empruntait ses figures de style à la tradition orale et à la Bible afin de se construire un profil messianique.

⁵³ Évangile de Matthieu, chapitre 5 verset 7: "Heureux les miséricordieux car il leur sera fait miséricorde".

⁵⁴ Jean-Luc RAHARIMANANA, *Za*, cit., p. 196.

⁵⁵ *Ibid.*

Mais ces paroles, qui appartiennent au registre de la solennité sont immédiatement interrompues par le narrateur qui décrit le ridicule du commandant: “Et bang! Coup de feu du Commandant dans le bidon [...], les porteurs me lassent tomber et se précipitent langue tirée autour du bidon. Beuverie”⁵⁶. Le narrateur, spectateur du dévoilement d’une cérémonie qui devrait rappeler à tous la soumission à Dieu et aux ancêtres, met alors en évidence la décomposition des valeurs et l’avilissement de ceux qui en répètent les formules sans en respecter les attitudes. Le narrateur impuissant caché dans un des linceuls décrit les attitudes carnavalesques de la foule et des soldats qui forment à ses yeux une cohorte fantastique:

Za voit les ancêtres [...] Ils se dressent alors sur leurs ossements, se drapent de l’ombre de leurs linceuls et se lancent dans leurs ancêtreries de harangues kabaristiques truffées d’adages et de proverbes à cinq balles de coton.⁵⁷

Le néologisme “kabaristique” renvoie sans aucun doute par dérivation au mot *kabary*, émaillé effectivement d’adages et de proverbes. Le suffixe *-istique* l’associe, pour les lecteurs français à ‘cabbalistique’ qui contient bien le sème de la chose complexe et cachée qu’est le *kabary* pour eux. Ce passage disqualifie violemment tous les éléments sacrés de la culture, insérant un véritable paradigme du saccage: la terre ancestrale (*tanindrazana*) devient “terre incestrale”, les ancêtres ont des “voix de caillot et de quolibet”, la foule de leurs descendants danse “dans des sarabandesques infernales”⁵⁸.

Une telle représentation des ancêtres en pitres et le jugement dépréciatif de la généalogie et des proverbes, constitue un triple sacrilège dans le cadre malgache. Il nous faut interroger le sens de cette utilisation double d’une parole à la fois inscrite, reprise, et ridiculisée dans sa forme et dans ses valeurs.

La transcription pour désacraliser

Za semble emprunter toutes les voies du discours traditionnel en respectant les conventions rhétoriques: plan, figures, parataxe, humilité apparente du locuteur, références aux père et mère, au tabou. En bon orateur, il montre son habileté à insérer le plus possible d’images connues, jouant sur l’effet d’accumulation comme sur la virtuosité. Il est alors facile de voir en ce texte une ten-

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 12, 206 et 207.

tative de mise en scène (exposition / exhibition) en français d'un élément majeur de la culture malgache, lui donnant ainsi une visibilité voire une légitimité. En montrant qu'il maîtrise ses codes, l'auteur affiche sa reconnaissance envers cette littérature orale en même temps qu'il inscrit son texte dans une filiation précise.

Mais le roman tout entier placé sous le signe d'une oralité d'abord populaire intègre une oralité savante en la plaçant dans la bouche de locuteurs qui ne correspondent pas aux modèles prestigieux de la tradition. Le marginal Za et l'inculte commandant ne correspondent pas aux modèles des maîtres de la parole. Leurs discours conventionnels donnent tous les signes de déviance formelle et idéologique. La violence des termes, l'inversion des codes, le ridicule sapent systématiquement l'apparente filiation qui se retourne en une attitude où l'impertinence affichée va de la transgression assumée à la désacralisation. Le texte écrit n'est alors plus le coffret dans lequel présenter une parole précieuse mais le piège dans lequel celle-ci pourra être saccagée.

RAHARIMANANA a déjà abordé cette question dans *L'arbre anthropophage*, un texte qui se situe au carrefour du témoignage, du journal et de l'essai. Il s'explique sur la séparation entre écriture et parole pour tenter de mettre au jour les qualités et le sens de son entreprise. Il avoue se situer, en tant qu'écrivain et héritier de la tradition orale, au carrefour de deux mouvements, le premier venant d'ailleurs bousculer le second: "Il s'agit de réaliser la rencontre qui ne s'est pas faite entre les civilisations du livre et de l'oralité"⁵⁹. Ce faisant, le praticien de l'écriture, organisateur de la rencontre qu'il voudrait être, place curieusement l'esthétique du côté de la parole tout en reniant le pouvoir de celle-ci, dans ce double mouvement de célébration et de reniement analysé précédemment:

Écrire est ainsi une transcription presque brute de l'homme dans toutes ses dimensions: historique, culturelle, spirituelle, magique... La notion de beauté ou d'esthétique y est secondaire. C'est à la parole de s'en emparer! [...] Mais cette beauté de la parole n'est que mensonge, que parure des mots [...]. Raconter aux autres ou partager avec eux son univers personnel revient à l'oralité. Écrire, c'est transcrire et se taire, sauvegarder les origines des choses et des êtres.⁶⁰

Le patrimoine malgache sacralise non seulement la parole en la rendant performative mais aussi la langue dans

⁵⁹ Jean-Luc RAHARIMANANA, *L'arbre anthropophage*, cit., p. 57.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 21 et 23.

laquelle elle est ciselée avant d'être lancée à l'auditoire. Za semble poursuivre cette vision quand il annonce:

Voici lancée ma pérole; lancée sur terre ferme et ne sera emportée par courant; destinée non pas à la peau de pierre [du tombeau] mais bien contre la peau de vous votre corps.⁶¹

Partie essentielle du patrimoine, la langue considérée comme un héritage (*lova*) de ces ancêtres est donc inaliénable, au même titre que la terre ou le tombeau. Dans cette perspective, construire un beau *kabary* revient à valoriser l'héritage donc à faire honneur à ceux qui l'ont transmis et veillent sur lui. De nombreux poètes contemporains, en particulier ceux des groupes Havatsa-Upem et Sandratra⁶², écrivent pour célébrer la langue et s'inscrire ouvertement comme des enfants de ces ancêtres; ils ne voient aucun intérêt dans la traduction. En effet, dans cette logique du statut sacré et identitaire de la langue, la traduction peut être interprétée comme une première trahison. Donnant à lire une transcription, celle-ci supprime la perfection prosodique et le lien affectif entre la langue et l'artiste qui la cisèle. Or, RAHARIMANANA va plus loin que la simple traduction en tordant les mots et en y introduisant des jeux de croisements et de superpositions sur la base de la langue française. Il témoigne ainsi de sa totale liberté de créateur comme de sa conception désacralisée et déterritorialisée du langage. Le malgache comme le français apparaissent dans ce texte comme une matière disponible que tout écrivain peut s'approprier.

La question de la réception d'un texte aussi chargé en revendications précises se pose de manière d'autant plus vive.

Deux lectures renversées

Peu ou pas lu à Madagascar pour des raisons à la fois économiques, esthétiques et linguistiques, RAHARIMANANA sait que ses textes publiés à Paris le seront par des francophones étrangers aux thèmes traités et à cette langue présente comme une véritable doublure.

Le lecteur francophone occidental ne peut qu'être dérouter par ce style. Il a les compétences linguistiques pour observer les distorsions de la norme linguistique dans les propos de Za, mais ne saurait y distinguer les références à la langue ou à la rhétorique malgaches. Par conséquent, il interprète à la lumière de son propre pa-

⁶¹ Jean-Luc RAHARIMANANA, *Za*, cit., p. 14.

⁶² Solofo José, "Sandratra, un groupe d'écrivains militants", *Études littéraires africaines*, n. 23, 2007, pp. 23-27.

trimoine culturel, qui reconnaît dans les transpositions d'oralité soit une célébration soit un procédé de ridiculisation. Il n'est pas en mesure non plus de mesurer l'impertinence affichée vis-à-vis de la référence traditionnelle, car il ne voit pas cet incessant va-et-vient entre obéissance et subversion.

Les rares explications glissées au fil des phrases semblent des repères ethnologiques à lui destinés. Par exemple au sujet des tombes, le narrateur précise: "ici les tombes ne sont pas sous terre, elles sont monticules herbeuses qui bossuent le sommet des collines, dômes de terre qui se dressent haut sans croix ni signe particulier"⁶³. Ancré dans un "ici" complexe et hors-norme, il s'adresse aux lecteurs qui sont dans un "là-bas" avec d'autres repères. Le discours semble assumer discrètement cette inversion qui met en évidence la distance culturelle, laquelle transparait aussi dans le maniement de la langue, comme le souligne Ursula BAUMGARDT: "l'oralité et l'écriture obéissent à une gestion très différente du destinataire"⁶⁴. Celui-ci semble bien, paradoxalement, ne pas appartenir à l'oralité retranscrite. La déperdition de sens de ce fait rend-elle le texte pour autant inintelligible au lecteur étranger à la langue et à la culture malgaches?

Celui-ci reconstruit un autre sens, à partir du matériau qu'il a reçu de sa culture personnelle, française, africaine, sa familiarité avec les transcriptions. Mais cette liberté avec l'herméneutique risque d'aboutir aux interprétations les plus diverses. La parole sera alors devenue totalement privée de son effet performatif, de son potentiel identitaire ou subversif. Peut-être cette opacité entretenue par les multiples entremêlements de références a-t-elle pour objectif de maintenir le lecteur à distance en lui montrant que la langue en partage ne suffit pas pour déchiffrer l'Autre. L'auteur semble l'indiquer dans l'affirmation déjà citée: "Écrire, c'est transcrire et se taire, sauvegarder les origines des choses et des êtres"⁶⁵.

Le lien avec la revendication d'Édouard GLISSANT apparaît clairement, l'écrivain antillais voulant échapper à une compréhension unilatérale qu'il assimile à une captation:

Je réclame pour tous le droit à l'opacité⁶⁶, qui n'est pas le renfermement. C'est pour réagir par là contre tant de réductions à la fausse clarté de modèles universels [...]. Que le droit à l'opacité, par où se préserverait au mieux le Divers et par où se renforcerait l'acceptation, veille, ô lampes! sur nos poétiques.⁶⁷

⁶³ Jean-Luc RAHARIMANANA, *Za*, cit., p. 197.

⁶⁴ BAUMGARDT, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁵ Jean-Luc RAHARIMANANA, *L'arbre anthropophage*, cit., p. 23.

⁶⁶ En italiques dans le texte.

⁶⁷ Édouard GLISSANT, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 29.

La parole traditionnelle malgache du *kabary* transposée par RAHARIMANANA en français dans un texte torrentueux aboutit ainsi à l'inverse de la posture attendue. Loin d'avoir montré la culture malgache ou la force de sa langue ou le prix de sa rhétorique sacralisée, il a mis en scène un personnage de fou et de marginal détenteur d'une parole déformée, violente, apparemment incohérente. Brouiller les repères, installer de l'étrangeté, poser quelques jalons mais sans révéler les vrais enjeux qui sont internes à une société dont le lecteur est exclu, paraissent les principaux effets de la transcription de la parole d'un *kabary* dépouillé de tous ses attributs et d'une parole volontairement inintelligible pour ses destinataires.