

Textes construits par écrivains écartelés : du danger de vouloir séduire Nord et Sud

Dominique RANAIVOSON ⁽¹⁾

L'approche sociologique de la littérature désacralise l'acte d'écriture en mettant l'accent sur les phénomènes extérieurs qui pèsent sur elle et orientent sa production, sa réception et sa circulation. Les notions de « champ littéraire » de Bourdieu¹ comme de « géographie littéraire » de Pascale Casanova² mettent en évidence les déterminations sociales et politiques qui pèsent sur les auteurs jusqu'à assimiler les textes à la résultante des rapports de forces antagonistes. Bourdieu associe la créativité de l'écrivain à l'état de l'espace social dans lequel il vit :

Pour que les audaces de la recherche novatrice ou révolutionnaire aient quelque chance d'être conçues, il faut qu'elles existent à l'état potentiel au sein du système des possibles déjà réalisés, comme des *lacunes structurales* qui paraissent attendre et appeler le remplissement³.

Cette démarche accorde une extrême attention à l'organisation de la société et à la position de l'écrivain qui en est un sujet en ce qu'il y vit et un acteur culturel en ce qu'il y publie ses œuvres. Casanova s'efforce de montrer que ces champs organisés selon leur cohérence propre qu'elle appelle des « ensembles régionaux hermétiques »⁴ appartiennent en réalité à un unique et vaste « espace littéraire international » ou « République internationale des Lettres » formé « de la totalité des espaces littéraires nationaux »⁵ qui reproduit à une vaste échelle les processus de domination que Bourdieu observait à l'intérieur du champ littéraire français. Elle semble croire à un universalisme quand elle qualifie cet espace de « bien commun revendiqué et accepté par tous »⁶.

Nous nous proposons de réfléchir à la pertinence de ces analyses appliquées à l'écrivain africain francophone bien qu'Alain Mabanckou, qui a depuis cette analyse accédé à une large reconnaissance, nie les spécificités de la situation de l'écrivain africain en affirmant que « la seule

⁽¹⁾ Université de Lorraine, 54000, Nancy, France

¹ Bourdieu, *Les règles de l'art*.

² Casanova, *La république mondiale des lettres*, p. XII.

³ Bourdieu, *Les règles de l'art*, p.386.

⁴ Casanova, *La république mondiale des lettres*, p.28.

⁵ Casanova, *La république mondiale des lettres*, p.29, 31 et 164.

⁶ Casanova, *La république mondiale des lettres*, p. 32.

unité de mesure » appliquée à tous est le « *talent* » et que « la situation de l'écrivain africain francophone n'est pas différente de celle d'un écrivain d'une province française dont le rêve est de publier chez Gallimard, Le Seuil ou Albin Michel... »⁷

Il ne nous paraît guère contestable que celui-ci a grandi et appartient, où qu'il réside, à une société qui n'est pas une province française mais bien un champ littéraire spécifique où les catégories sont autres. Sa maîtrise d'une langue commune à d'autres champs littéraires fait naître en lui l'ambition d'accéder à la reconnaissance dans ceux-ci. Dans une telle position et avec un tel but, il vit et écrit entre plusieurs sociétés aux codes différents, se voit et est vu à l'aune de critères sociaux qui renvoient à des hiérarchies et des mémoires collectives spécifiques, s'adresse dans la même langue à des lectorats dont les références idéologiques, esthétiques et symboliques s'expriment dans des codes souvent peu compatibles entre eux. Invoquer le seul « talent » comme la valeur universelle et transcendante qui aplanirait ces différences revient à faire fi de ces deux « univers du pensable et de l'impensable »⁸ pour reprendre la terminologie de Bourdieu. Ils exercent, mais de façon contradictoire et parfois invisible, des forces sur celui qui prétend à l'universalité. Car même si dans un premier temps il semble aller de soi que les productions pourraient être reçues et également légitimées par les sociétés francophones, les étapes qui mènent à la reconnaissance sont bien différentes d'un champ à l'autre si l'on admet que le capital social et culturel obéit au fonctionnement interne de chaque société.

Il semble pertinent d'observer comment les écrivains africains de langue française font face à ce défi et quelles stratégies adoptent ceux qui sont conscients des mécanismes dans lesquels ils sont pris dans le but d'être entendus à la fois et avec les mêmes textes dans divers champs ou, selon le schéma de Casanova, dans ce vaste champ mondial.

Pour échapper aux considérations générales et abusivement schématiques, nous nous en tiendrons à deux exemples principaux, celui du congolais Sony Labou Tansi parce que les sources utiles sont accessibles, et celui du malgache Raharimanana parce que la réception de son œuvre est directement observable et que sa trajectoire présente des similitudes avec le précédent. Nous tenterons de discerner comment chacun d'eux prend en considération la structure des mondes littéraires de son pays d'origine, de la France (et de l'Occident en général) et adopte des postures littéraires mais aussi idéologiques et sociales précises pour y

⁷ Mabanckou, « Ecrire sans la France », p.138 et p.141.

⁸ Bourdieu, *Les règles de l'art*, p.387.

prendre place ; nous analyserons les conséquences de celles-ci dans la réception de leurs œuvres.

Des normes et des attentes fixées en Occident

Les théoriciens qui débattent de la littérature, reviennent sur sa ou ses définitions, réfléchissent à son rapport à la société, sont majoritairement européens ou occidentaux si bien qu'ils se réfèrent au même arrière-plan anthropologique et prennent position par rapport aux mêmes courants critiques. Jean-Pierre Orban formule ainsi la définition de l'écrivain qui sous-tend toute la vie intellectuelle en Europe : « La conception moderne, occidentale et davantage encore européenne de l'auteur est solipsiste. L'auteur est tenu comme instance autonome de création et de production »⁹. Nicolas Martin-Granel énonce un autre critère : est véritablement « auteur » celui qui « devant ses pairs, [...] définit sa pensée de la façon la plus abstraite et la plus magistrale »¹⁰.

Bourdieu, à la suite de la critique marxiste, remet en cause cette *doxa* de l'indépendance qui serait une mystification idéalisant la souveraine liberté de création occultant le poids des rapports matériels et dans laquelle on pourrait voir encore un facteur de domination. Le critique Tzvetan Todorov, dans *La notion de littérature*, reprend les termes de Blanchot pour asséner qu'il n'y a plus de genres mais « la littérature entière » et que « l'évolution de la littérature moderne consiste précisément à faire de chaque œuvre une interrogation sur l'être même de la littérature »¹¹. Sans entrer dans l'analyse de ces assertions ni sur la représentativité de Blanchot comme écrivain moderne, il nous faut mettre en évidence ici combien les définitions et les affirmations se succèdent en un lieu, la France, où l'individu est la référence dans le domaine de la littérature comme dans tous les autres. L'écrivain se pense, se vit et se définit de manière totalement autonome par rapport à des valeurs comme la classe sociale (voire la caste), l'ethnie, la nation, l'appartenance religieuse, l'âge, valeurs qui structurent la société et infléchissent l'identité en Afrique au point d'être de fonder bien des choix littéraires.

Car si l'Occident refuse désormais la littérature « à message » au nom d'un relativisme généralisé, il survalorise le travail formel, faisant de l'écrivain avant toute chose un artisan du matériau plastique des mots. Les instances légitimantes que sont les éditions, la critique et les

⁹ Orban, « Interférences et création », p. 29.

¹⁰ Martin-Granel, « Ceci n'est pas une conférence », p. 89.

¹¹ Todorov, *La notion de littérature*, p.28.

institutions universitaires poursuivent et récompensent ce travail dans la mesure où il présente des ruptures et favorise l'irruption de ce qui est nommé « modernité »

Dans l'espace francophone et particulièrement dans les aires francophones du Sud, il n'en n'est pas de même puisque l'usage de la langue française et la publication de textes en français en contexte plurilingue sont déjà les signes d'une individuation par rapport à l'environnement national. L'écrivain francophone sans avoir besoin de débattre sur quelque valeur que ce soit, sans se justifier, se place lui-même dans une position de plus ou moins grande autonomie. Selon les lieux et quel que soit le contenu de son texte et sa littéarité, il sera reconnu comme un ambitieux attiré par l'Occident ou un moderniste voulant échapper aux canons esthétiques ou un libertaire fuyant les règles de sa communauté ou un lettré capable d'éclairer le chemin de ses semblables. Le capital symbolique attaché à la maîtrise de la langue écrite suivant les canons esthétiques locaux suffit donc parfois à une reconnaissance dans le champ littéraire local ou national.

Le rôle social de l'écrivain qui détermine très fortement l'horizon d'attente du lectorat est dans les sociétés du Sud de porter la voix de la communauté, quelle qu'elle soit, et d'énoncer les valeurs positives dont celle-ci a besoin pour avancer, c'est-à-dire surmonter les épreuves auxquelles elle est confrontée. Dans une Afrique en proie aux difficultés multiples, cette demande morale pèse fortement sur l'écrivain si bien que la légitimation sera aussi liée à la convergence entre le message donné et les aspirations communes.

Aujourd'hui, dans une RDC en proie aux guerres et à tous les dangers qui pèsent sur la cohésion de la société, les écrivains restés sur place n'ont de cesse de rendre compte d'une réalité affligeante. Dans des fictions qui peinent à s'écarter des modèles, ils mettent en scène les principes et les modèles qu'ils jugent salvateurs en accordant très nettement la primauté au référentiel. Cette perspective utilitariste de l'écrivain solidaire de sa société souffrante aboutit à des textes que l'Occident qualifie de moralisateurs qui apparaissent en total décalage avec les normes énoncées précédemment.

Sony Labou Tansi avait parfaitement compris cette attente et tentait d'y échapper en disant à un auditoire africain « ne me demandez pas d'être la conscience de mon temps » tout en admettant qu'il n'était « pas que moraliste » et, quand il apostrophait ce même public en disant « vous

voulez que l'écrivain ajoute à ça ?», celui-ci répondit « au moins l'espoir... »¹²

Pascale Casanova nomme « méridien de Greenwich » cette césure Nord/Sud en précisant qu'elle est directement issue de « ces bouleversements de l'esthétique et de la technique romanesques qui se produisent en Europe et aux Etats-Unis dans les années 40 et 50 »¹³. Ces bouleversements attachés à un contexte sociohistorique et culturel précis sont ensuite devenus, du fait de la fascination exercée par la civilisation occidentale et les modèles implicitement imposés par elle, synonymes de modernité, la valeur suprême dans les sociétés occidentales fondées sur le positivisme. Curieusement, Pascale Casanova ne relève pas la violence de la domination contenue dans le glissement de ces valeurs européennes et américaines au stade de « pôle autonome mondial » qui, par le jeu de des structures « soutiennent la fabrique réelle de la littérature universelle »¹⁴. Mieux encore, elle renverse le mécanisme en déclarant que cet ordre « tend à neutraliser la violence spécifique » et ne craint pas de s'appuyer sur cet universalisme pour employer au singulier les expressions de « singularité du fait et de l'esthétique littéraires »¹⁵, toujours énoncés par cette modernité occidentale.

Selon cette définition de la norme dite « universelle », en réalité occidentale, l'accession à la reconnaissance hors du champ littéraire local (où qu'il soit, africain pour ce qui nous occupe) signifierait l'alignement sur des valeurs implicitement imposées. Nous verrons comment Sony Labou Tansi et Raharimanana semblent avoir discerné le problème et avec quelle finesse ils tentent de répondre à des normes contradictoires.

Deux trajectoires francophones

Sony Labou Tansi (1947-1995), kongo est né au Zaïre. Ses langues maternelles sont les langues congolaises, le kongo d'abord, puis le lingala, le swahili et le kitouba. Vers 10-11 ans, il va au Congo-Brazzaville où il apprend le français à l'école¹⁶ et dit de cette langue qu'il a choisie comme langue d'écriture : « je fais un travail spécial par rapport à une langue qui est le français [...] je paie bien le loyer je suis locataire dans cette langue »¹⁷. Dans ces deux Congo francophones au passé colonial belge et français, la langue française, qui permet de masquer des antagonismes

¹² Sony Labou Tansi, Conférence, p.164 et p.165.

¹³ Casanova, *La république mondiale des lettres*, p. 169.

¹⁴ Casanova, *La république mondiale des lettres*, p. 164.

¹⁵ Casanova, *La république mondiale des lettres*, p. 174.

¹⁶ Témoignage présenté dans le dossier de presse de la Revue Noire, 2005.

¹⁷ Martin-Granel, « Ceci n'est pas une conférence (suite) », p. 88.

ethniques, est plutôt interprétée comme une langue de domination puis de savoir et de liberté puisqu'elle relie à l'extérieur.

Ce dernier point est particulièrement important dans les périodes récentes où les pays (et les deux Congos en sont) vivent de fortes tensions internes, des guerres ou des moments d'autarcie physique et idéologique. Sony Labou Tansi vit dans un Congo colonial puis post-colonial encore sous l'influence de la Françafrique puis dans une société marxiste-léniniste. L'instance politique y est portée à son comble dans les années 1970 et 1980 quand le pouvoir fusille les indésirables quotidiennement et publiquement. Lui-même est enseignant d'anglais dans un collège de province quand il est remarqué par des enseignants et des journalistes français et gagne un concours théâtral. Il fonde alors une troupe de théâtre et, parallèlement, écrit de la poésie. Sa position locale est acquise grâce à la renommée de cette troupe soutenue financièrement par la compagnie pétrolière française, elle-même discrètement en lien avec le parti unique¹⁸. C'est après un séjour en France en 1973 et alors qu'il déploie des efforts pour rester en lien avec ses contacts français journalistes¹⁹ qu'il écrit un premier roman publié à Paris aux éditions du Seuil en 1979 sous le titre *La vie et demie*. Il obtient ensuite une consécration de dramaturge grâce au festival de Limoges en France où il est invité dès 1985 et auquel il réserve ensuite les premières de ses pièces. Jean-Michel Devésa nomme ces succès « triomphe »²⁰. Les années 1980 sont celles de la consécration dans les différents champs, Nicolas Martin-Granel, lui-même résident au Congo à cette époque dit : « son autorité est devenue considérable »²¹ : à l'université de Brazzaville, ses œuvres sont au programme, il donne des conférences à Lomé (1988) et à Brazzaville (1989), est invité au sein de l'armée congolaise²² et se pose en maître²³, ses romans ont du succès en France. Cette légitimité lui fut acquise en Occident en dépit d'une critique africaine qui n'admit pas sa manière frondeuse d'utiliser la langue. Il faut retrouver certaines remarques à lui adressées à Lomé en 1988, quand sa consécration était acquise, pour réaliser le poids l'opinion occidentale face aux instances africaines : « La critique africaine a été très sévère envers vous. Il a fallu certaines lumières pour vous réhabiliter »²⁴. C'est donc fort de la

¹⁸ Fèze, « L'écrivain « engageant » et l'homme politique », p.32.

¹⁹ Sony Labou Tansi, *Correspondance*.

²⁰ Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, p.285.

²¹ Martin-Granel, « Ceci n'est pas une conférence », p.82.

²² Sony Labou Tansi, « Conférence à Lomé », p.168.

²³ Martin-Granel dit qu' « il donne des leçons de véritable écriture africaine francophone », « Ceci n'est pas une conférence », p.86.

²⁴ Sony Labou Tansi, « Conférence à Lomé », p.170.

consécration donnée en Europe qu'il se lance à partir de 1991 dans une carrière politique locale au sein d'un parti aux positions ethnistes et antifrançaises radicales qui est impliqué dans la guerre civile de 1993. Il meurt du Sida à Brazzaville, célèbre dans les milieux littéraires occidentaux où il est reconnu aujourd'hui par l'ensemble de la critique francophone. Autant dire que l'analyse de sa trajectoire littéraire au Congo et à Paris est un des éléments importants dans la compréhension des mécanismes qui permettent le passage d'un champ à l'autre et, parfois, la présence conjointe dans les deux champs littéraires.

De nombreux Français, ceux que le Togolais de Lomé nommait « certaines lumières », ont rencontré puis accompagné, soutenu voire promu Sony Labou Tansi à divers titres : des journalistes²⁵, des enseignants en poste au Congo²⁶, les organisateurs de concours et de festivals²⁷, son éditeur au Seuil Luc Estang puis les critiques universitaires et toutes les instances qui lui ont décerné des prix. Ceux-ci, pièces essentielles de la reconnaissance, sont nombreux. Il a en effet obtenu le Prix du concours théâtral RFI, le Grand Prix littéraire d'Afrique noire pour *L'Anté-Peuple*, en 1988, le Prix de la Fondation Ibsen décerné en 1997 par le syndicat professionnel de la critique dramatique à Paris pour sa pièce *Antoine m'a vendu son destin* enfin le Prix spécial du jury de la Francophonie pour l'ensemble de son œuvre. Il a été décoré Chevalier des Arts et des Lettres par le ministère de la culture français alors qu'il n'avait reçu aucune distinction au Congo. Enfin, un prix portant son nom créé en 2003 est depuis 2005 attribué par des lycéens à une œuvre dramaturgique écrite en français. Joué au Congo et en de nombreux pays, son théâtre est publié en deux volumes l'année de sa mort aux éditions Lansman et ses six romans paraissent à Paris, au Seuil où, dit-on, entre 1972 (date de l'envoi de son premier manuscrit) et 1979 (date de la publication de son premier roman) il « tissera une relation d'amitié »²⁸. Aujourd'hui, ses textes sont traduits en de nombreuses langues et de très nombreux travaux universitaires d'universités du monde entier lui sont consacrés.

Papa Samba Diop et Xavier Garnier, deux universitaires français spécialistes des écritures sub-sahariennes et organisateurs d'un colloque sur Sony, caractérisent sa place dans le champ littéraire mondial en disant

²⁵ Particulièrement ceux dont la correspondance est publiée, José Pivin et Françoise Ligier.

²⁶ Les Chemain, Jean-Michel Devésa, Nicolas Martin-Granel.

²⁷ Le festival des Francophonies de Limoges l'a invité 5 fois à partir 1985 et a ainsi grandement contribué à sa renommée en France. Sa troupe Rocado Zulu a ensuite effectué des tournées internationales.

²⁸ *Littératures francophones au Seuil, une histoire*, p.47.

qu' « il n'écrit plus comme un Congolais pour les Congolais » et que son œuvre se caractérise par sa « modernité » où le texte « devient l'objet d'une création permanente »²⁹. Ils reprennent ainsi les critères énoncés par Pascale Casanova, la modernité étant définie par l'Occident et l'accession à un autre public que les Congolais comme une ascension d'un espace « moins doté » vers l'« universel littéraire »³⁰. Yves-Abel Fèze le situe à « une position d'avant-garde sur le champ littéraire francophone »³¹ et un site dédié au théâtre contemporain le présente comme « leader incontesté »³².

L'analyse de ces universitaires français témoigne des attendus sous-jacents du champ éditorial occidental qui consacre la littérature quand elle apporte nouveauté et rupture et qu'elle est le lieu d'un perpétuel questionnement sur elle-même, le monde et le langage. La réussite de Sony repose donc sur cette appréciation des Occidentaux, journalistes, éditeurs et universitaires en tête. Appartenant au champ littéraire occidental, ils jaugent l'œuvre congolaise selon leurs critères, dont celui de la hiérarchie des genres. Sony écrit beaucoup de poésie, et l'essentiel de ses efforts va au théâtre, deux genres qui donnent de la légitimité au Congo mais les Français accordent plus d'importance au roman. Sony le comprend et accepte de se soumettre à cette contrainte dans la mesure où il cherche cette reconnaissance. Il confie en 1980 à Françoise Ligier : « je suis sur mon roman pour cette année, parce que je me résous à en écrire un tous les ans »³³. Phyllis Taoua analyse cet écart en faisant remarquer que le roman était devenu pour lui [...] un mode de communication doté du potentiel de voyager loin de son épice à Makalékélé. [...] Parce que les romans de Sony entrent dans une sphère de communication globalisante et que ce lectorat s'élargit tous les jours³⁴.

Cette critique américaine s'interroge sur le succès des « romans parisiens » de Sony, succès paradoxal puisque, dit-elle, ils fonctionnent à deux niveaux. Le premier, qui plaît aux Français, fait apparaître un discours violent, tempétueux, drôle et acerbe qui rappelle aux Européens leurs références, Rabelais et la littérature latino-américaine tandis que le second, « plus profond et indirect », rattache le texte à la culture kongo et montre qu'il contient « un message spirituel et politique accessible seulement aux initiés »³⁵. Les Occidentaux ne comprennent donc pas du

²⁹ Diop et Garnier, *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, p.14.

³⁰ Casanova, *La république mondiale des lettres*, p. 31.

³¹ Fèze, « L'écrivain « engageant » et l'homme politique », p.29.

³² <http://www.spectacles.fr/artiste/sony-labou-tansi/presentation>

³³ Sony Labou Tansi, *Correspondance*, p. 248.

³⁴ Taoua, « La réussite de Sony Labou Tansi », p.20.

³⁵ *Ibidem*, p.21.

tout ce dernier volet et mettent l'accent sur ce qu'ils croient trouver dans ces textes à la lumière de leur propre culture. Leur légitimation, fondée sur leur analyse et leur « captation » de l'œuvre, ne rencontre aucun démenti de la part de l'auteur comblé. Cette analyse est corroborée par les critiques africains dont Yves-Abel Fèze qui parle de l'œuvre de Sony comme d'une vaste « défense et illustration de la culture et du peuple kongo »³⁶. Phyllis Taoua souligne la maîtrise des ambiguïtés associées à ces changements de champs en montrant que « l'artiste négocie la différence dans sa performance discursive » afin de développer un style « qui reste à la fois imprégné de sa culture d'origine et compréhensible par un public aussi vaste que possible »³⁷. Sony publié à Paris répète à Brazzaville : « je suis Kongo et je le sens très très profondément et j'ai à le dire aux autres »³⁸. Devant ces étudiants dont une part est kongo comme lui, point n'est besoin d'explicitier les sensations et les éléments de cette identité alors que cette évidence ethniciste échappe à tous ses interlocuteurs occidentaux. Sony comprend que ceux-ci ne s'en soucient pas, ces mises au point ne sont pas utiles à sa reconnaissance et qu'il a au contraire intérêt à laisser se déployer leur enthousiasme même quand celui-ci est fondé sur des contresens qui confortent leur horizon d'attente sur les Africains sans distinctions. Ces ambiguïtés permettent à Sony d'avoir la légitimité dans les deux champs littéraires ; il faudrait d'ailleurs plutôt dire qu'il jouit de deux légitimités différentes fondées sur deux types de connivences. Son habileté consiste à ne pas lever les ambiguïtés, à laisser d'une part les Occidentaux le prendre pour un « Rabelais d'Afrique », un « Black Shakespeare » ou un « Picasso de l'écriture »³⁹ et à encourager d'autre part les Africains à voir en lui le chantre de la culture kongo ou le modèle du « véritable » écrivain africain francophone. Cette double posture explique que Nicolas Martin-Granel parle du « personnage de Sony »⁴⁰, qui accepte d'être sur les diverses scènes, de séduire les divers publics dont il a parfaitement compris les arrière-plans culturels et les horizons d'attente.

Loin de cliver son œuvre ou son attitude, il joue sans cesse du capital symbolique acquis dans un champ pour entrer dans l'autre jusqu'à le mettre au service de la cause politique. Cette stratégie apparaît dans les sources génétiques et les correspondances. Les lettres adressées par Sony aux journalistes Françoise Ligier et José Pivin et les différentes versions

³⁶ Fèze, p.31.

³⁷ Taoua, « La réussite de Sony Labou Tansi », p.21.

³⁸ Martin-Granel, « Ceci n'est pas une conférence (suite) », p.86.

³⁹ Dossier de presse, Revue Noire.

⁴⁰ Martin-Granel, « Ceci n'est pas une conférence (suite) », *op.cit.*, p.87.

des manuscrits révélées par Nicolas Martin-Granel puis analysées par Jean-Pierre Orban révèlent un Sony à l'affût de légitimation et sûr de son positionnement dans le champ africain. Celui-ci, nous l'avons souligné, est particulièrement oppressif ce qui lui fait dire « c'est un monde bouché [...] si je reste trop, je finirai fou »⁴¹, « j'écris comme un fou pour soulever le couvercle du chaudron »⁴² ou encore « quand je serai en exil (je le suis ici aussi) »⁴³.

Isolé géographiquement, intellectuellement, se sentant menacé⁴⁴, écrivant frénétiquement, Sony a soif de reconnaissance littéraire. Sa correspondance témoigne de ses efforts incessants à chercher d'abord l'appui de ses aînés du continent qui jouissent d'une position d'autorité et seraient d'efficaces instances de légitimation. Il adresse des manuscrits au mauricien Edouard Maunick qui est à l'Unesco mais celui-ci ne répond pas, il fait de même avec le camerounais Francis Bebey⁴⁵ et ses compatriotes Tchicaya⁴⁶, Lopès⁴⁷, Tati Loutard⁴⁸, puis avec le zaïrois Yoka⁴⁹, Senghor qu'il appelle « le Roi », « le sénégalais », « grand frère »⁵⁰ qui ne lui obtient pas de séjour au Sénégal. Aucun de ces auteurs reconnus n'accepte de le parrainer pour l'introduire chez les éditeurs. Avec persévérance, il sollicite en même temps toute personne pouvant l'aider à sortir du Congo : au conseiller culturel de l'ambassade de France il demande une bourse⁵¹, à Françoise Ligier il demande de déposer ses manuscrits en divers lieux parisiens dont les théâtres et les éditions du Seuil. Il fait preuve d'une énergie, d'une combativité et d'une ténacité sans limites pour échapper à la société qui l'encerclle, bien conscient qu'il s'adresse à un public européen qui le jugera à travers ses propres grilles en faisant valoir ses normes esthétiques particulières. Il transforme ces obstacles en défis qui le galvanisent comme en témoignent ces confidences à Françoise Ligier : « Je sais qu'en France on nous considère encore comme des sous-penseurs, sous-créateurs...[...] Comme tu sais j'ai horreur des défaites. Suffira que les gens viennent, nous pisserons sur

⁴¹ Sony Labou Tansi, *Correspondance*, p.205.

⁴² Sony Labou Tansi, *Correspondance*, p.212.

⁴³ Sony Labou Tansi, *Correspondance*, p.247.

⁴⁴ Sony Labou Tansi, « Je ne suis pas encore arrêté mais cela pourrait venir », *Correspondance*, p.33.

⁴⁵ Sony Labou Tansi, *Correspondance*, p.211

⁴⁶ Sony Labou Tansi, *Correspondance*, p. 212, 238

⁴⁷ Sony Labou Tansi, *Correspondance*, p. 191, 195, 198, 201, 218.

⁴⁸ Sony Labou Tansi, *Correspondance*, p. 191, 207.

⁴⁹ Sony Labou Tansi, *Correspondance*, p.252, 255, 258.

⁵⁰ Sony Labou Tansi, *Correspondance*, p.175, 186, 187

⁵¹ Sony Labou Tansi, *Correspondance*, p.205

leurs préjugés »⁵². L'auteur se sent pris en tenailles entre les attentes des uns et des autres, son contexte local et ses propres aspirations. Dans un accès de pessimisme, en 1976 donc bien avant son accession au champ littéraire européen, il associe tous les éléments dans une même critique :

Les poèmes. J'en écris plein. Mais je les détruis. Parce que c'est nettement plus chiant que le reste. Non. Du reste toute écriture est chiant. Les éditeurs sont chiants. Les lecteurs. Je ne sais plus pourquoi j'écris. Parce que Sylvain [Bemba] me dit (et il a raison) « avec cette phrase tu vas merder sur les gens. Et ton livre sera interdit ». Je n'écris pas pour les gens moi. Faut-il vraiment se plier- se laisser marcher sur les pieds ? [...] Pour moi, réussir, c'est prendre la parole qu'il faut, devant soi et devant les autres⁵³.

L'éditeur qui va publier tous ses romans et qui est à ce titre l'« instance susceptible d'intervenir dans sa création »⁵⁴ n'est donc pas du tout son seul interlocuteur mais il jouit de l'autorité de celui qui peut demander de raccourcir⁵⁵. Sony accepte (plie ?) dans la perspective d'une reconnaissance qui sera l'issue de son combat pour l'accession à une place dans le champ francophone qui commence pour lui par la France. Quand l'objectif de « réussir » est en vue, il se déclare prêt à « plier » : « je suis un allié de la langue française, un allié inconditionnel, hélas. Mais comme dans toute forme d'alliance, le succès se traduit en termes de quote parts de confiance, de bonne volonté et de sacrifices »⁵⁶.

La publication en 2005 par Nicolas Martin-Granel de l'état original de *L'Etat honteux* (publié en 1981) sous son titre initial de *Machin la bernie* a permis aux observateurs attentifs adeptes de la critique génétique de mettre en évidence les nombreuses modifications apportées. Toute la question qui nous occupe ici est de savoir si cette « réécriture » selon le terme de Nicolas Martin-Granel⁵⁷ résulte d'un travail personnel partagé par tous les écrivains qui peaufinent leur texte ou s'il est directement effectué à la suite des suggestions ou des injonctions de Luc Estang, ou encore s'il est le résultat du travail de quelqu'un d'autre de la maison d'édition. Cette étape de modification que nous qualifierions d'« ajustage » peut être différemment interprétée. Jean-Pierre Orban parle de « *dynamique*, c'est-à-dire un processus en mouvement où des

⁵² Sony Labou Tansi, *Correspondance*, p. 257 et 262.

⁵³ Sony Labou Tansi, *Correspondance*, pp.189-190.

⁵⁴ Orban, « Interférences et création », p.29.

⁵⁵ « *L'Etat honteux* le Seuil me demande de raccourcir. Je le ferai. Ça me permet de travailler un peu plus », 27 mars 1980, p.249.

⁵⁶ Sony Labou Tansi, *Correspondance*, p.260.

⁵⁷ Martin-Granel, « La naissance d'un monstre », p.14.

forces se combinent, s'allient, parfois s'opposent en un rapport intersubjectif constitutif du texte-livre », de « maïeutique, parturition, accouchement » et cite dans son étude les déclarations des responsables du Seuil attestant d'un travail « ensemble » de Luc Estang et l'auteur⁵⁸. Jean-Michel Devésa, qui fut un ami de l'auteur, se montre scandalisé et « meurtri » à l'idée qu'un « texte rédigé à plusieurs mains » soit présenté comme personnel, pour des raisons théoriques qu'il avoue être « européennes » c'est-à-dire conformes aux normes énoncées par l'Occident et présentées comme universelles : « La culture à laquelle je participe implique qu'une œuvre littéraire soit une œuvre personnelle. [...] le style d'un écrivain, c'est l'écrivain ! »⁵⁹. Nicolas Martin-Granel semble penser que la contraction fut personnelle puisque « en grande partie réalisée lors du séjour américain de 1980 »⁶⁰.

S'il est indéniable que l'éditeur a demandé des adoucissements dans les formulations et un raccourcissement du texte, nous devons nous demander si ces pressions ne font pas partie du travail de tout éditeur. Celui-ci a un point de vue distancié sur une œuvre en train d'être ciselée et doit la mettre en corrélation avec le public qu'il saura trouver. L'identité africaine des auteurs, le fait qu'ils viennent d'anciennes colonies françaises sont-ils des facteurs déterminants dans ce rapport de forces ? L'auteur est-il vraiment en position d'infériorité ou, comme les lettres de Sony l'attestent, avance-t-il, comme tous les auteurs face à leur éditeur, en suivant les diverses étapes d'un parcours qu'il veut mener à son terme, qui est la reconnaissance dans ce champ prestigieux ? La suite de la trajectoire de Sony est le signe d'une grande lucidité et d'une maîtrise des concessions (« sacrifices » disait-il) consenties. Dans cette perspective, le triangle auteur-éditeur-public serait strictement équilatéral dans la mesure où chacun des pôles est à la fois agissant et orienté par les deux autres. Les remarques sur les mentalités et les attentes du public européen montrent que Sony est parfaitement conscient de l'horizon d'attente de ses destinataires ; il sait qu'ils ne comprendront rien à ses analyses voilées de la culture kongo mais il sait aussi que le milieu de la culture en Europe est favorable à l'audace, à l'impertinence voire à la vulgarité dans un contexte où la subversion est déjà devenue la norme. Enfin, il connaît les préjugés des Européens sur les Africains, l'image désastreuse de l'Afrique inféodée et violente mais au lieu de les nier ou de les combattre, il joue de ces images en les distendant à l'extrême. Pierre Halen confirme le choix de la critique envers les œuvres africaines

⁵⁸ Orban, « Interférences et création », p. 31, 34 et 33.

⁵⁹ Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, p.289.

⁶⁰ Martin-Granel, « La naissance d'un monstre », p.14.

de cette veine, choix qui se transforme en norme et qui pèse sur ceux qui cherchent cette reconnaissance :

Le fait est que sont davantage admis [par la critique universitaire], quand ils ne sont pas particulièrement appréciés, des thèmes de dérégulation, de chaos ou de sauvagerie, par exemple, et, *à la fois*, des pratiques esthétiques dérégulées, donc novatrices⁶¹.

Si les analyses de Bourdieu nous permettent de discerner le rapport des forces en présence dans les deux champs littéraires, le succès de Sony oblige à relativiser son déterminisme. Sony n'a pas intériorisé l'ensemble de la culture française mais il en a compris les rapports de force. Il a conservé les éléments de la culture kongo tout en sachant les associer à des formes acceptables par d'autres lecteurs, même au prix de contresens, il a su s'appuyer sur son entourage, saisir les occasions, faire des sacrifices parce qu'il avait en vue un objectif précis qui était cette reconnaissance. Il s'est ensuite servi de ce capital symbolique pour amorcer une carrière politique, selon un véritable aller-retour de la légitimité. Aujourd'hui, son œuvre définitivement consacrée appartient à la mémoire culturelle de la littérature francophone.

Toute la trajectoire de Sony Labou Tansi semble susciter une grande admiration chez le malgache Raharimanana. Celui-ci reprend de son aîné et modèle le ton imprécateur, le registre de l'obsène et de la monstruosité au fil d'une œuvre publiée en France qui comprend des recueils de nouvelles, des pièces de théâtre, de la littérature jeunesse, des romans et des textes qui relèvent de l'hybridité génétique en ce sens qu'ils contiennent à la fois de la poésie, du conte, du théâtre, incluent des bribes d'histoire voire des photos. Raharimanana inscrit sa filiation à Sony Labou Tansi en insérant dans son roman *Za* (2008) le double titre du plus célèbre roman de celui-ci, *L'Etat honteux* et *Machin-la-bernie*. Sur le modèle du Congolais, il donne la parole à un personnage – narrateur fou au discours apparemment erratique :

Car *Za* vous le dit ma veulerie, *Za* vous le dit l'ordinaire de la vie, ma vie, votre vie, le triomphe de l'absurde et de l'état honteux. *Za* n'a pas supporter [sic] la douleur du monde et la connerie de l'humain. [...] Ces derniers se lèvent et m'insultent – [...] *négropolitain de ton île profonde [...] machin la bernie*⁶²

Raharimanana est né à Antananarivo en 1967 soit sept ans après l'accession de Madagascar à l'indépendance. Cette ère postcoloniale est celle d'une dictature qui mène le pays dans un gouffre économique et

⁶¹ Halen, *Les champs littéraires africains*, p.9.

⁶² Raharimanana, *Za*, p.252 et 258.

social. Emu et révolté, il commence à écrire sous le sceau du désarroi et du questionnement. Poésie, théâtre, prose, conte, aucun genre ne lui est étranger d'autant qu'il se plaît à jouer aux frontières de tous au fil de textes à la première personne entrecoupés de chants, de poèmes, de réécritures à la manière de documents anciens (lettres de missionnaires) ou de photos. Il a bénéficié en France où il est installé depuis 1989 de divers modes de soutien (bourses, invitations) et y publie à un rythme soutenu. Dans le même temps, il monte des pièces, anime des spectacles pour enfants, intervient dans quelques réseaux malgaches militants (manifestations) et fréquemment dans des événements culturels français (« avec mes déplacements aux quatre coins de l'Europe. De salons en colloques, de conférences en séances de signatures »⁶³). Il participe donc activement au champ littéraire français tout en cultivant, nous verrons comment, une identité revendiquée tantôt comme indianocéanique tantôt comme africaine. Malgré cette présence très visible et les nombreux titres parus dans des maisons d'édition différentes, son début de reconnaissance dans le champ français ne suffit pas encore pour l'imposer à un champ malgache dont les instances reposent sur d'autres normes.

Comme Sony, il a été remarqué par les journalistes des media français ou francophones chargés des concours (dont sa concitoyenne Michèle Rakotoson) et s'est appuyé sur ce réseau pour entrer dans le champ français avec une détermination aussi ferme que son aîné. Comme lui, il a choisi le registre de la vocifération, de la joute verbale jusqu'à l'excès, reprenant jusqu'au ressassement les thèmes de l'absurde, de la violence sans limites, du corps malmené et de la folie. Il explore aussi les limites du lexique, entremêle les registres, démonte la syntaxe, disjoint la narration. Toutefois, un certain nombre de différences apparaissent dans la trajectoire en cours de ce « disciple ».

Le champ littéraire malgache qui l'a forgé et en fonction duquel il oriente en grande partie ses choix présente un certain nombre de différences par rapport au Congo de Sony. La première d'entre elles tient au statut de la langue. Le passé colonial français de l'île (1896-1960) a inscrit la langue française dans ses programmes scolaires et dans l'usage d'une partie de moins en moins large de la population mais celle-ci n'a jamais supplanté la langue malgache. En conséquence, elle n'a pas le même rôle de lien supra-ethnique qu'au Congo. Elle n'est pas non indispensable aux écrivains puisqu'une production littéraire en malgache confère aux écrivains une légitimité suffisante pour être reconnus dans le

⁶³ Raharimanana, in *L'Europe vues d'Afrique*, p.34.

champ national. Le choix de l'écriture en français apparaît donc à Madagascar comme une posture de distance par rapport au champ littéraire national, distance interprétée de manières très différentes selon les écrivains mais qui, ajoutée à l'édition en France, assigne l'écrivain hors du champ littéraire. Raharimanana se situe donc dans la position ambiguë de diffuser en France un discours qui est provoqué par le champ malgache et orienté vers lui alors qu'il cherche la reconnaissance auprès des instances légitimantes françaises.

Cette langue française est, comme pour tous les écrivains, le lieu et la matière de ses explorations : Sony affiche son but de « donner la vie aux mots »⁶⁴ et Raharimanana affiche comme « préoccupation principale, unique » de « s'attaquer aux mots et malaxer le sens jusqu'à ce que la musicalité des mots pénètre au plus profond du lecteur »⁶⁵. Mais quand l'exploration n'était que jouissance chez un Sony qui affirmait « je ne suis pas pessimiste, tout au contraire »⁶⁶, elle aboutit toujours chez Raharimanana à l'échec du sens et de la profération. La parole se dissout dans les bribes puis le silence :

La langue du présent, comme éternelle soumise, se donne bien trop souvent aux désirs des dominants. Prendre pause alors et distance instaurer. Prendre silence et se laisser dépouiller de la possibilité immédiate de dire »⁶⁷.

Evidemment, ce projet est immédiatement démenti à l'intérieur même de l'écriture qui continue et dans le travail de l'écrivain qui poursuit, de dénégation en dénégation, sa vaine quête : « se bâfrer de mots et (d') en rire à en mourir »⁶⁸. Car, à l'opposé de Sony, Raharimanana n'est pas optimiste. S'il partage sa vision anthropologique, cette « cette nature chaotique de l'homme »⁶⁹ à laquelle adhère la critique occidentale et l'esthétique qui en découle, il ne peut s'appuyer sur rien pour dépasser son absence d'espérance : « j'ai mes fantômes mâtinés de regrets, évidés d'espérance et spoliés encore de parole... »⁷⁰.

Ses thématiques sont beaucoup plus ciblées que celles de Sony Labou Tansi. En effet, mises à part les nouvelles du recueil *Rêves sous le linceul* (1998) qui faisaient référence au Rwanda, et le récent texte *Les cauchemars du gecko* (2011) où se rassemblent les voix des rejetés noirs et colonisés du

⁶⁴ Sony Labou Tansi, *Conférence*, p.166 et 167.

⁶⁵ Couverture de Raharimanana, *Les cauchemars du gecko*.

⁶⁶ Sony Labou Tansi, *Conférence* p.170.

⁶⁷ Raharimanana, *Les cauchemars du gecko*, p.97.

⁶⁸ Raharimanana, *Les cauchemars du gecko*, p.21.

⁶⁹ Sony Labou Tansi, *Conférence*, p.170.

⁷⁰ Raharimanana, *Les cauchemars du gecko*, p.96.

Sud tous ses textes traitent de questions malgaches et des liens de Madagascar avec la France. Là où le Congolais mettait en scène des despotes qui pouvaient représenter tous ceux d'hier et d'aujourd'hui pour les divers lecteurs et la nature humaine, Raharimanana place au cœur de ses fictions des questions locales et historiquement marquées comme les tensions entre les peuples des côtes et ceux des plateaux, les conquêtes des royaumes les uns par les autres, l'écriture de l'histoire et le questionnement des origines, la répression par la France coloniale de l'insurrection de 1947. Il aborde aussi les traditions, reprend des personnages de contes et revient maintes fois sur les acteurs contemporains de la politique et les crises qu'ils génèrent. Mais si ces thèmes envahissent les textes, ils le sont de manière presque toujours voilée, ironique, avec des phénomènes d'inversion, de transposition et de travestissements si bien qu'il est très difficile d'identifier les vrais sujets quand on ignore l'arrière-plan historique, culturel, politique et socio-économique de Madagascar.

On pourrait se demander si l'auteur cherche ainsi la reconnaissance dans son champ littéraire d'origine en donnant ainsi des gages d'une fidélité mise en doute par son positionnement dans le champ français ou s'il tient à construire face au lectorat occidental l'image complexe et dramatique d'un insulaire indéchiffrable. Cette dernière posture, paradoxalement, renforce les stéréotypes attachés aux Malgaches dans la littérature coloniale et dans celle de voyage qui en assure la pérennité Pierre Astier par exemple évoque la préface du recueil *Nouvelles de Madagascar* « les mystères de cette île enchanteresse », « l'énigme malgache » et les Malgaches « hantés par leur île et ses sortilèges »⁷¹.. Ces deux corpus font des Malgaches des êtres à la fois mystérieux et charmants, affables et secrets. Raharimanana tente en même temps de contredire, par la complexité de sa langue et des situations l'autre cliché qui fait de l'insulaire un être simple dans ses comportements et dans sa pensée, adepte d'une lenteur nommée *mora mora*.

Les instances malgaches francophones discernent aisément les allusions à la culture et à la société comme les jeux sur la langue ce qui pourrait laisser à penser qu'elles accorderaient leur reconnaissance à des textes qui donneraient une visibilité internationale à leur champ littéraire. Or, le ton imprécateur, la violence des accusations, la vulgarité et la cruauté des personnages sont si choquants pour une société où les valeurs affichées sont le consensus et la solidarité que Raharimanana se soustrait *de facto* à toute légitimation. De manière systématique, il

⁷¹ Astier, p.7 et p.9.

transgresse toutes les limites, saccage tous les éléments sacrés de la culture, invective tous les responsables de tous les secteurs, démantibule le langage français et parodie le malgache pour célébrer l'absurde et la folie. Inversement, cette crudité des termes et des attitudes des personnages n'a plus rien de neuf en Occident où les assauts répétés des normes et des valeurs ont déplacé celles-ci suivant un phénomène d'usure. Ce qui était subversif devient usuel, dépouillant le texte de sa dimension transgressive. La réception est donc inversée selon les champs littéraires, les instances légitimantes malgaches le trouvant trop subversif et les françaises ne percevant qu'une fraction du sens.

Mais il faut se garder de toute description figée d'une œuvre en cours. De manière aussi inattendue que paradoxale, Raharimanana paraît de temps en temps rejouer la carte de la littérature exotisante faite de paysages et de portraits de figures drôles et inattendues. Sa nouvelle « Ambilobe », placée en ouverture du recueil *Nouvelles de Madagascar* (2010) est ainsi rédigée comme un carnet de voyage dont l'incipit annonce les éléments nécessaires à l'étrangeté, l'éloignement spatial et culturel : « Je te raconte donc mon périple à Ambilobe. La ville est à deux heures de voiture de Diégo [sic] Suarez. Je venais de sortir d'un entretien avec le roi des Antakarana, l'ethnie de ma mère »⁷². Le récit des manèges du chauffeur de taxi-brousse (attitude normale pour celui qui vit dans cette société) a le ton ironique des carnets de voyage qui ne retiennent des dysfonctionnements d'une société que son aspect pittoresque, exactement comme la nouvelle qui semble être son double européen, « Ambanja Ambanja ! » publiée en 2002 par Jean-Paul Kauffmann⁷³ et qui mentionne la même ville du Nord, Ambilobe. Il faut s'interroger sur cette position distanciée d'un narrateur qui, tout en se présentant comme petit-fils de roi ne se départit pas d'une position extérieure à la société décrite et affiche un rapport au temps occidental : « et c'est comme ça pendant encore un certain temps que j'ai refusé d'intégrer dans ma conscience sous peine d'implosion temporelle [...] Est-ce que je devais rire ou pleurer, ou insulter le dieu qui avait créé tout ça et ces foutus Malgaches ? »⁷⁴. Il faut surtout interroger d'abord la stratégie de l'écrivain qui accepte de revenir à une telle caricature en développant le point de vue du touriste, ensuite celle de l'éditeur qui place un tel texte en tête d'un recueil annoncé comme présentant des nouvelles qui « permettent d'aborder la réalité malgache »⁷⁵. Un tel retournement de position ne peut

⁷² Raharimanana, « Ambilobe », p.11.

⁷³ Kauffmann, « Ambanja ! Ambanja ! », pp.155-160.

⁷⁴ Raharimanana, « Ambilobe », pp. 19-20.

⁷⁵ Raharimanana, « Ambilobe », p.9.

être interprété qu'à la lumière des stratégies d'un acteur qui comprend le fonctionnement des forces à l'œuvre dans le champ littéraire et qui, comme Sony, accepte les concessions nécessaires à la reconnaissance en répondant aux horizons d'attente de différents publics.

Dans les ouvrages qui suivent *Nour, 1947* (2001), *Madagascar, 1947* (2008) et *Portraits d'insurgés* (2011), Raharimanana se rapproche d'une autre manière du champ français en tentant de réactiver la vindicte anticoloniale. Il semble, avec *Les cauchemars du gecko* (2010) s'inspirer du *Cahier d'un retour au pays natal* :

J'entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquettements des mourants [...] des raclements d'ongles [...] Rien ne put nous insurger jamais vers quelque noble aventure désespérée. Ainsi soit-il.⁷⁶

Il en reprend les termes, la syntaxe et la posture :

De ma face boursoufflée des enflures des siècles mon rire enfoiré, je vous contemple de mon fumier où la mort nègre se déroule en masse, corps cratères en tas pourris [...]

Du fond de la cale, dêmos,

Du fond de l'indépendance, à racler dans les bas-fonds des républiques, républiques des Nègres, indépendance mon cher, dêmos,

Et racle la puissance

Et racle l'abondance [...]

Ainsi soit-il et que la fête continue⁷⁷.

La filiation avec Aimé Césaire est affichée par le même procédé qu'avec Sony Labou Tansi par l'inscription dans le texte d'un titre de l'auteur. : « Nègre toujours sera nègre. Je suis l'autre »⁷⁸ reprend le slogan de Césaire « nègre je suis, nègre je resterai »⁷⁹.

Il se fait plus précis dans ses attaques que Césaire avec un personnage-narrateur qui apostrophe la France :

Tu te dis bonne France.

As-tu jamais existé ?

Code noir, code de l'indigénat,

T'en souviens-tu ou préfères-tu l'oubli ?

Je sais que tu rôdes encore – tu m'encordes !

⁷⁶ Césaire, *Cahier*, p.39.

⁷⁷ Raharimanana, *Les cauchemars du gecko*, p.89 et 93.

⁷⁸ Raharimanana, *Les cauchemars du gecko*, p.7.

⁷⁹ Césaire, *Nègre je suis, nègre je resterai*.

De l'esclavage à la colonisation,

Tu as toujours préféré le sucre à l'honneur⁸⁰.

Dans d'autres textes, le thème récurrent se déplace de la mémoire malgache contemporaine à celle de l'époque de la colonisation française, l'auteur se donnant pour mission de « reprendre mémoire »⁸¹ particulièrement celle de l'écrasement de l'insurrection de 1947. Il s'approprie l'expérience des acteurs selon une logique d'héritage et de transmission : « j'ai écouté et hérité. La bouche qui n'a pas pu parler fait de l'oreille entendant un témoin à part entière. Je n'ai pas vu, mais j'ai entendu »⁸². L'écrivain se place de lui-même dans une nouvelle fonction de « témoin par délégation » en reprenant à son compte le thème de la douleur déjà présent dans toutes les œuvres antérieures. Publiant des archives d'époque (*Madagascar, 1947*) et des portraits récents d'anciens combattants (*Portraits d'insurgés*, 2011), il semble s'inscrire dans le champ des historiens, ignorant les nombreux travaux de ceux-ci (« leurs paroles n'ont pas été entendues » dit-il des anciens combattants) et, ce qui est contradictoire, il revendique d'être dans les rangs des militants (« leurs mémoires n'ont pas été honorées »), ignorant les ostentatoires célébrations malgaches depuis 1977.

Au fil de tous ces textes militants, il cite Sartre⁸³, reprend le terme des « damnés » de Fanon⁸⁴, invoque Chaka et Samory⁸⁵, ironise sur des bribes de textes coloniaux (Galliéni en épigraphe d'une nouvelle dans *Dernières nouvelles du colonialisme* et dans *Portraits d'insurgés*), comme si la grande époque des combats des années 1950 était revenu. Enfin, sa légitimité venant de la littérature, il ne renonce ni aux effets de style ni à l'invention et accompagne des documents historiques de cette rêverie : « je me réinvente la femme à la chevelure d'ombre [...] Antara pour redire les ténèbres des jours à conter »⁸⁶.

Une telle fluctuation aux limites du champ littéraire peut être interprétée comme une tentative de débordement des instances de celui-ci dans une quête quelque peu erratique d'autres légitimités historiques et politiques) Or, si la réflexion sur les rapports entre la littérature et l'histoire suscite de nombreuses analyses⁸⁷, le risque est grand pour les

⁸⁰ Raharimanana, *Les cauchemars du gecko*, p.29.

⁸¹ Raharimanana-Men, *Portraits d'insurgés*, non paginé.

⁸² Raharimanana, *Portraits d'insurgés*.

⁸³ Raharimanana, *Madagascar, 1947*, p.20.

⁸⁴ Raharimanana, *Les cauchemars du gecko*, p.21.

⁸⁵ Raharimanana, *Les cauchemars du gecko*, p.74.

⁸⁶ Raharimanana, p.39.

⁸⁷ Voir bibliographie.

acteurs qui passent d'un domaine à l'autre de se voir désavoué par les instances de l'un ou de l'autre. C'est ainsi qu'à la suite de ces publications traitant de l'insurrection de 47 Raharimanana est traité par l'un des historiens spécialistes de la question, Jean Fremigacci, de « charlatan de la mémoire »⁸⁸ et que l'adaptation par Thierry Bedard de *Madagascar, 47* au théâtre fut retirée de la programmation après quelques représentations⁸⁹.

Ce rapport vindicatif et itératif à un fait colonial soustrait à son contexte écarte Raharimanana des débats contemporains qui relèvent de la démarche dite « postcoloniale » caractérisée en histoire par une réflexion distanciée sur la période et une prise en compte des divers points de vue⁹⁰ mais l'en rapproche quelque peu en littérature en ce qu'il en adopte l'esthétique du fragment et de l'hybridité générique⁹¹.

Cette stratégie est aussi, à double tranchant dans la mesure où l'auteur y gagne la sympathie du lectorat français militant qui entretient la culpabilité des Européens au nom de la colonisation, ce courant appelé dans les années 1960 à 1980 « tiers-mondisme » et fustigé en 1983 par le philosophe français Pascal Bruckner dans son ouvrage *Le sanglot de l'homme blanc*⁹². Soulignons que dans cette veine aussi il suit Sony Labou Tansi dont l'œuvre est qualifiée par Phyllis Taoua d'« interpellation tiers-mondiste »⁹³. Mais il perd le lectorat malgache accaparé par un présent complexe, majoritairement jeune et dont la ligne de mire est le futur associé bien souvent à cet Occident désormais synonyme d'émancipation et de modernité. Le champ social malgache n'est plus du tout dominé, comme dans les années 1980, par un discours revendicatif si bien que ce discours se trouve en net décalage par rapport à l'horizon d'attente de l'espace littéraire. Enfin, le champ esthétique et moral dominant, sous l'influence des églises, de tradition et des solidarités claniques, va tout à fait à l'encontre de cette parole torrentueuse et agressive.

L'affichage identitaire en France est beaucoup moins clair chez Raharimanana que chez Sony Labou Tansi qui a toujours vécu au Congo et affichait son ethnicité en disant « je suis Kongo »⁹⁴. Tout en se présentant comme malgache, « îlien, que je suis avant tout, métis, carrefour de vagues et de continents, mosaïque de peuples et de cultures,

⁸⁸ Fremigacci, « Madagascar 1947 : Les sources d'archives », p. 7.

⁸⁹ Bridet, « 1947 : Jean-Luc Raharimanana et Thierry Bedard contre l'oubli », p.164.

⁹⁰ Coquery-Vidrovitch.

⁹¹ Young, Robert, *Postcolonialism*, Oxford, 2003.

Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniales*, 1999.

⁹² Paris, Seuil, 1983. Cet ouvrage a inspiré celui d'Alain Mabanckou, *Le sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012.

⁹³ Taoua, p.25.

⁹⁴ Sony Labou Tansi, *Conférence*, p.171.

malgache »⁹⁵, Raharimanana ne fait jamais mention de son identité tsimihety qui pourtant explique pour une large part le ton de ses textes. De plus, il s'inscrit délibérément dans le réseau des écrivains africains, parle de « ma plume nègre »⁹⁶ et dépasse même Césaire puisque là où celui-ci parlait aux nom des nègres en disant « je ne suis d'aucune nationalité prévue par les chancelleries »⁹⁷, Raharimanana veut être plus précis dans ses solidarités : « Congo est mon nom / Rwanda est mon pays / Soudan est ma capitale / Traumaland est ma ville – Somalie / Liberia mon quartier ma maison la machette »⁹⁸. Il participe à toutes les entreprises éditoriales qui donnent aux Africains une visibilité ou un espace pour porter une voix commune. Il publie dans des ouvrages collectifs qui le placent nettement parmi des Africains comme *Désir d'Afrique* (2002), *Nouvelles voix d'Afrique* (2002), *Dernières nouvelles de la Françafrique* (2003), *L'Europe, vues d'Afrique* (2004), *Dernières nouvelles du colonialisme* (2006), *Enfances* (nouvelles recueillies et préfacées par Alain Mabanckou, 2008), *Il me sera difficile de venir te voir* (2008, où il se situe à Madagascar). Il est invité aux manifestations qui en sont les prolongements naturels (salons et festivals africains, métis, interculturels). Il renoue ainsi avec la grande période des écrivains noirs quand le tiers-mondisme avait construit une image monolithique des peuples colonisés unis dans un unique combat pour la dignité. Il évoque le premier et mythique Congrès des écrivains noirs à Paris en 1956 et le malgache Jacques Rabemananjara dans le manifeste *Pour une littérature-monde* qui, précisément, tente d'effacer les assignations des écrivains à leurs lieux d'origine : « Et au sein même de la Sorbonne, lors du premier congrès des écrivains et artistes noirs, le vol sublime de Jacques Rabemananjara : « Notre congrès, à la vérité, c'est le Congrès des voleurs de langue »⁹⁹. Tout en réclamant l'effacement des particularités de l'écrivain francophone, il revendique l'héritage d'un continent uni et de sa culture supposée partagée, sur une identité qui n'est pas la sienne et profite du dynamisme éditorial et de la visibilité des auteurs africains. Cette stratégie de ralliement réussit dans la mesure où il y gagne le lectorat français curieux des littératures africaines mais il y perd la reconnaissance des Malgaches qui ne s'identifient pas du tout aux Africains.

⁹⁵ Raharimanana, « Le creuset des possibles », p. 306.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Césaire, *Cahier*, p.39.

⁹⁸ Raharimanana, *Les cauchemars du gecko*, p.90.

⁹⁹ Raharimanana, *Pour une littérature-monde*, p.310.

Ces choix thématiques aussi bien que ces divers positionnements assurent à Raharimanana une visibilité certaine dans le champ français tout en brouillant son image. En effet, il semble vouloir être à la fois un anti-colonialiste, un militant anti-occidental, appartenir à cette société malgache dont il connaît les rouages et les faiblesses, un parmi « nous les damnés »¹⁰⁰ et s'intégrer à l'Occident (« ici, en Occident »¹⁰¹) et particulièrement auprès de ses instances légitimantes dont il connaît le fonctionnement.

Face au public français, l'auteur joue donc de son appartenance à un monde lointain victime de la sujétion coloniale (il serait alors le porte-parole des sans-voix, comme Césaire) et face au public malgache, il se libère de toutes les solidarités d'appartenance en désacralisant les valeurs identitaires. Par son narrateur seul, erratique, désespéré, révolté et violent, il impose une liberté de posture et de ton caractéristique du sujet occidental subversif de manière systématique. Il montre qu'il a parfaitement compris les attentes de la critique universitaire énoncées plus haut et occupe dans la majorité des situations l'espace du chaos désigné comme la modernité par les instances occidentales. Mais il écrit soixante ans après la Négritude et trente ans après Sony si bien qu'il ne bénéficie plus de l'effet de nouveauté. La critique occidentale a imposé les normes sonyennes en nommant « nouvelles écritures africaines » les textes relevant des mêmes techniques. Après trois décennies, une autre génération d'Africains aspire à trouver d'autres manières de faire du nouveau si bien que Raharimanana souffre d'un certain effet-retard avec ces filiations. Ces différentes ambiguïtés dans les positionnements sociaux, politiques et esthétiques expliquent peut-être sa difficulté à accéder à une reconnaissance pleine et entière.

Conclusion

L'analyse de ces deux exemples nous amène à tenter de mesurer en quoi les littératures africaines rencontreraient plus ou moins d'obstacles à la reconnaissance littéraire en France. Le fait qu'elles soient issues de champs où d'autres forces s'exercent place les auteurs qui ont l'ambition d'être reconnus dans des positions délicates. S'ils veulent réussir à convaincre ou séduire les forces légitimantes de part et d'autre, ils n'ont d'autre choix que de créer des œuvres propices à une double lecture par un double encodage. Sous couvert d'une langue partagée, le français permet de proposer des textes suffisamment ancrés dans une culture

¹⁰⁰ Raharimanana, *Les cauchemars du gecko*, p.21.

¹⁰¹ *Ibidem*.

précise pour être légitimés dans celle-ci et suffisamment généraux dans leurs contours pour être transposés, compris, admirés ailleurs. C'est là qu'ils recevront une autre légitimité souvent estimée par eux supérieure par les effets qu'elle peut induire par ricochet dont la reconnaissance locale sous l'effet de la concurrence entre instances légitimantes. Le congolais Sony Labou Tansi, au prix de maints efforts qu'il a nommés « sacrifices », a réussi de manière spectaculaire ce que le malgache Raharimanana poursuit toujours avec des changements de positions qui nuisent à la cohérence de son image et le mettent dans une position de porte-à-faux.

L'un et l'autre ont bénéficié de l'aide de ces « instances d'interférence »¹⁰² au nom de solidarités diverses qu'ils ont su susciter parce qu'ils avaient compris leurs attentes et leur pouvoir. Leur statut d'écrivains issus d'anciennes colonies qui les hisse au rang d'écrivains postcoloniaux leur permet d'invoquer les grandes voix militantes devenues mythiques pour les instances visées et, ainsi devenus héritiers, de transformer la relative faiblesse de leur position dans le champ en privilège. Ces références leur permettent en effet non seulement de partager le prestige des Aînés mais aussi de montrer que leur imaginaire est-en partie- structuré comme celui du champ où ils cherchent à être intégrés. Le double encodage consiste à invoquer en filigrane d'autres valeurs relevant d'un autre héritage pour prouver qu'ils habitent et exploitent une altérité qui doit devenir un atout. Ces doubles références fonctionnent de manière symétriquement inverse dans l'autre champ comme gage d'enracinement pour les références inconnues de l'Occident mais devenues claires car relevant d'un imaginaire partagé dans le champ d'origine. Dans celui-ci, l'appel aux grandes voix n'est pas pertinent mais fonctionne comme un signe d'appartenance à un espace plus large et prestigieux et donc signale l'autonomie par rapport au seul espace local.

Les écrivains profitent de cette alternance de lisibilité et d'opacité pour traiter en parallèle des sujets propres à chaque champ, déjouant ainsi des deux côtés l'étau des dominations. Boudieu décrivait ainsi comme une condition de reconnaissance cette maîtrise de l'histoire

Ainsi, toute l'histoire du champ est immanente à chacun de ses états et pour être à la hauteur de ses exigences objectives, en tant que producteur mais aussi en tant que consommateur, il faut *posséder* une maîtrise pratique ou théorique de cet espace [...] Toute interrogation

¹⁰² Orban, *op.cite*, p.30.

surgit d'une tradition, d'une maîtrise pratique ou théorique de l'héritage qui est inscrit dans la structure même du champ¹⁰³

Il faut noter que les deux champs ont des héritages, des grandes voix, des normes, des œuvres ou des thèmes de référence, autrement dit il n'y a pas des « écrivains excentrés » venant d'espaces « moins dotés littérairement »¹⁰⁴ comme le dit Pascale Casanova mais des espaces différemment dotés culturellement avec des rapports au temps qui ne sont pas forcément linéaires et cumulatifs. Cette subtile oscillation entre les attentes des divers champs, entre les registres acceptés, les limites posées, impose toutefois une cohérence et une solide réseau d'alliances. Sony Labou Tansi a su séduire, développer la veine choisie et plaire aux uns pour être imposé aux autres. Raharimanana multiplie les stratégies sans craindre les contradictions, montrant ainsi qu'il sait jouer des divers mécanismes. Ils semblent tous deux illustrer l'observation de Pascale Casanova qui relevait que « les écrivains qui revendiquent une position (plus) autonome sont ceux qui connaissent la loi de l'espace littéraire mondial et qui s'en servent »¹⁰⁵. Relevons ici encore la contradiction dans les faits comme dans les termes : la compréhension des contraintes et des attentes menant à la consécration qui oriente les stratégies de ceux qui les maîtrisent est qualifiée par Casanova d'accès à l'autonomie. Nous avons vu comment les écrivains ne sont autonomes que dans leur audace à se plier aux contraintes pour atteindre leur but. Les Africains, comme les autres francophones, sont en compétition dès lors qu'ils prétendent accéder à l'espace international. Celui-ci étant dominé par des autorités qui y imposent des valeurs occidentales, seuls ceux qui savent emprunter les stratégies attendues accèdent au capital symbolique. Les deux auteurs dont nous avons analysé la trajectoire démontrent qu'il est possible de déjouer la vigilance des instances légitimantes, voire de se jouer d'elles en inscrivant, tel un palimpseste, un autre système sous la modernité exigée. La diversité de leurs aires d'action, de leurs soutiens et de leurs interlocuteurs souligne le caractère individuel de leur combat et la grande différence de situation par rapport aux écrivains anglophones.

Les éditeurs, certes au cœur du dispositif de l'émergence des écrivains, sont eux aussi le jouet de forces économiques, politiques et esthétiques qui les débordent et infléchissent leur action. Mais personne dans l'aire francophone n'a pu ou voulu organiser de réseau aussi complet que la collection anglophone « African writers » des éditions anglaises Heinemann. Celles-ci, James Currey le raconte dans les détails

¹⁰³ Bourdieu, *Les règles de l'art*, p.399.

¹⁰⁴ Casanova, *La république mondiale*, p. 164 et 31

¹⁰⁵ Casanova, *La république mondiale*, p.164.

en s'appuyant sur les archives et les correspondances¹⁰⁶, a mis en place dans les années 1950 un vaste réseau de repérage, d'écriture, de publication et de diffusion au service des Africains anglophones de tout le continent. Cette véritable machine à fabriquer une littérature africaine en anglais qualifiée sans complexes d'« industrie »¹⁰⁷ n'a pas reculé devant la nécessité, pensait-elle, d'établir des équipes anglaises qui « révisaient les textes pour les adapter au marché du livre africain »¹⁰⁸. Le résultat de cette vision globale et ambitieuse fut la publication de presque 300 titres entre 1958 et 1982 et l'émergence de noms aussi célèbres de Chinua Achebe (qualifié de « marque de lancement de la littérature africaine »¹⁰⁹). Le champ littéraire français est resté morcelé, obligeant les auteurs qui s'y déploient à des stratégies individuelles complexes. Aussi, quand l'éditeur du Seuil ouvre sa rétrospective en affirmant qu'« à sa façon, Le Seuil a inventé les littératures francophones », il affirme à la fois l'intégration totale des Africains parmi les autres Francophones (l'ouvrage les mêle à des Québécois, des Suisses, des Hongrois et des Russes) et le rôle important de ceux qui donnent une visibilité aux candidats à la reconnaissance littéraire.

Les cas de Sony Labou Tansi et de Raharimanana nous aurons montré que ni les éditeurs ni les critiques ni les diverses instances qui imposent leurs normes ne sont tout-puissants dans ce complexe et subtil entremêlement de forces qui aboutit à la reconnaissance littéraire. Si la théorie des champs de Bourdieu et de Casanova permet de rendre compte de la complexité des pressions qui s'exercent sur les auteurs où qu'ils soient, les trajectoires de ces deux Africains montrent que l'écrivain lucide et tenace, loin de rester prisonnier des forces exercées dans les différents champs où il se déploie, peut se jouer d'elles pour imposer une vision et une écriture qui, sans prétendre à l'universalité, pourra être reçue en partie dans des champs divers.

Ces écrivains ne sont pas, comme leurs homologues anglophones d'une époque, soutenus par des structures qui les aideraient à être des acteurs de la « fabrique réelle de la littérature universelle »¹¹⁰. Ils apparaissent comme des individus qui ont pris conscience de leurs héritages et du jeu complexe dans lequel ils se trouvent pris et qui, les dominant intellectuellement, tentent, avec plus ou moins de succès, de jouer des modèles théoriques et esthétiques imposés d'un côté par l'Occident et de l'autre par leur champ littéraire d'origine.

¹⁰⁶ Currey (2011), *Quand l'Afrique réplique*.

¹⁰⁷ Currey, *Quand l'Afrique réplique*, p. 60.

¹⁰⁸ Currey, *Quand l'Afrique réplique*, p. XII.

¹⁰⁹ Currey, *Quand l'Afrique réplique* p. 50.

¹¹⁰ Casanova, *La république mondiale*, p. 164.