# « ZA ME LIVRE AUX LEVRES FOLLES »[1] : LA PAROLE GROTESQUE DANS ZA DE RAHARIMANANA

Marion Ott
Professeure agrégée de lettres modernes
Centre de recherche Ecritures
Université de Lorraine, France

J'écris par rebond, lapsus, main qui fourche,
langue qui gauche, oreille qui bute.
Valère Novarina, Le Drame dans la langue française

## 0. Introduction

Certains critiques reprochent aux œuvres postcoloniales contemporaines, et singulièrement à l'auteur d'origine malgache Raharimanana[2], d'inhiber par leur violence la pensée du lecteur au profit d'une sidération stérile[3]. Si celui-ci reprend en effet dans le roman *Za* (2008)[4] de nombreux motifs abjects présents jusqu'à saturation dans ses œuvres fictionnelles précédentes (corps putréfiés mêlés aux ordures, scènes d'éviscération, schèmes de la manducation, etc.), le travail sur la langue qu'il y mène et la coexistence de l'ignoble avec une ligne plus carnavalesque, voire bouffonne, nous semble cependant opérer une certaine rupture dans sa trajectoire littéraire et livrer une violence moins brute, moins insoutenable. Mené par une sorte de clochard céleste picaresque et zézayant, le récit frappe en effet immédiatement par la grande fantaisie verbale qu'il déploie, accumulant néologismes, calembours, métaplasmes, tensions entre sens graphique et sens phonétique et autres torsions imposées à la « belle écriture »[5]. Il est à cet égard intéressant de noter que, inspiré à la fois par le corps torturé du père de l'auteur, arrêté arbitrairement à la suite de la prise de pouvoir de Marc Ravalomanana en

[1] Raharimanana, *Za,* Paris, Philippe Rey, 2008, p. 215.
[2] L'auteur ayant pris pour nom de plume son seul nom de famille, nous ne faisons pas mention de son prénom.
[3] Voir entre autres exemples, l'article de Serge Meitinger, « Écriture de la violence, violence de l'écriture » [En ligne], 2003, page consultée le 10 octobre 2019. URL : https://core.ac.uk/display/148058445?recSetID=
[4] Raharimanana, *Za*, Paris, Philippe Rey, 2008.
[5] C'est par rapport à cette idée de « belle écriture » plutôt que par rapport à celle de langue dominante que Raharimanana situe le travail poétique de sape entrepris dans *Za* (voir l'entretien « Za, par-delà la torture, le rire » [en ligne], Fabula-LhT, n° 12, 2014, consulté le 15/05/2021. URL : http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1215).

2002[6], et du héros d'une farce commandée à la même époque par le metteur en scène Raphaël Simonet[7], le personnage de Za fut dès sa genèse marqué par l'entrechoquement du tragique et du bouffon.

Nous nous proposons d'explorer dans les pages suivantes l'hypothèse selon laquelle, au-delà du simple plaisir de jouer avec les mots et de les désacraliser (plaisir d'auteur et de lecteur qui n'est cependant pas à minimiser), la langue si singulière de Za contribue pleinement à créer l'effet grotesque, le vertige, que la lecture du roman nous semble générer. Cela nous conduira par ailleurs à envisager la portée éthique d'une écriture qui, dans le sillon d'un Sony Labou Tansi ou d'un Frankétienne8, fait jouer l'esthétique et l'éthique de la ligne courbe contre celles de la ligne droite.

## 1. Une écriture grotesque et carnavalesque

Fut un temps, la langue de Za le professeur relevait d'un français tout à fait académique et ordinaire. « Za parlait avant comme diksionnaire cyclopédique : bon phrasé, bonne poétique » (p. 17) nous apprend-il au début du récit – « avant », c'est-à-dire avant que son palais et ses dents ne soient mutilés par le canon d'une arme pour avoir tenu à ses élèves un discours irrévérencieux envers le gouvernement malgache. Au moment où s'ouvre le roman, le héros éponyme, qui erre, littéralement fou de douleur à la suite du décès de son enfant et de son licenciement, dans les rues d'une Antananarivo hallucinée, porte toutefois une voix d'un tout autre style. Cette dernière apparait comme carnavalesque à plusieurs égards, au sens où Mikhaïl Bakhtine entend ce terme dans son célèbre essai sur L'Œuvre de François Rabelais[9], c'est-à-dire une parole en constante métamorphose, qui ménage une place importante au corps et aux instances basses et procède à la fois d'une puissance positive et jubilatoire d'affirmation de soi et d'un geste négatif de rabaissement des éléments de la culture officielle. Si la conception bakhtinienne du grotesque et du carnavalesque s'ancre comme on le sait dans un contexte historique et culturel bien différent de celui de Za, il ne nous

[6] *Ibid*. On peut également lire un compte-rendu des conditions d'arrestation et de détention de Venance Raharimanana dans le rapport d'*Amnesty International* « Madagascar. Une justice sélective » [en ligne], mis en ligne en décembre 2002, consulté le 02/01/2020. URL : https://www.amnesty.org/fr/documents/afr35/004/2002/fr/

[7] Cette pièce, intitulée *Barrages. Une farce démocratique*, devait s'inscrire dans un triptyque de farces écrites par trois auteurs différents (une farce médiévale et deux farces, malgache et réunionnaise, d'aujourd'hui). C'est finalement un autre texte de Raharimanana qui sera retenu pour le projet, laissant le texte de *Barrages* inédit à ce jour. Nous remercions chaleureusement Raphaël Simonet, directeur du *Théâtre du Lac* d'Annecy, metteur en scène et coproducteur du projet *Farces*, pour ces précieuses informations.

[8] D'ailleurs tous deux cités en épigraphe.

[9] Bakhtine Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1965), traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982.

semble toutefois pas illégitime d'en faire le point de départ de notre réflexion, dans la mesure où Raharimanana joue lui-même des modèles littéraires puisés dans le répertoire européen aussi bien que dans le répertoire malgache, ainsi que de leur hybridation. Le carnavalesque constitue par ailleurs, pour des auteurs tels que Neil McEwan[10] ou Dambudzo Marechera, un facteur unifiant d'une partie de la littérature européenne et africaine, que l'écrivain zimbabwéen invite à regrouper dans la catégorie du « roman ménippéen », indépendamment du lieu de production[11].

### *1.1. Subversions génériques*

Le geste subversif de rabaissement de la culture « officielle », geste que Bakhtine situe au cœur de la représentation grotesque[12], se donne tout d'abord à voir sur le plan générique. Raharimanana introduit en effet au cœur du genre oratoire malgache noble, sérieux et extrêmement codifié qu'est le kabary, dans le cadre formel duquel l'incipit s'inscrit ostensiblement[13], l'insolence du sôva, discours poétique plus libre qui repose sur l'absurde et l'insulte[14]. Cette subversion générique n'est pas sans résonance sur le plan politique : d'après l'auteur, le sôva est un genre « très prisé par les Tsimihety, l'ethnie de [s]on père »[15], connue pour sa résistance à la domination politique des Merina, ethnie à laquelle appartient le président autoproclamé Marc Ravalomanana, dont les partisans ont arrêté Venance Raharimanana. Les glissements phonétiques qui résultent du zézaiement du personnage viennent par ailleurs saper le lyrisme de certaines des complaintes – genre médiéval européen par excellence – qui entrecoupent régulièrement le flot du récit.

> Stagner dans les ombres et mourir dans les terres que vous avez remplies de vous et là doucement parler à la mélancolie et aux pleurs ; les larmes vous sont cousines ; et vous sussotez (p. 38 ; nous soulignons).

lit-on par exemple dans la complainte mélancolique de Za adressée à la Pluie qui, jadis, jouait avec son fils. Comme en de multiples endroits, la

---

[10] McEWAN Neil, *Africa and the Novel*, Londres, Macmillan, 1983

[11] "It is no longer necessary to speak of the African novel or the European novel: there is only the menippean novel." ; MARECHERA Dambudzo, « The African writer's experience of European literature », in *Zambezia*, vol. 14, 1987, pp. 99-105, p. 101

[12] BAKHTINE M., *op. cit.*, p. 368 : « Le rabaissement est le principe artistique essentiel du réalisme grotesque : toutes les choses sacrées et élevées y sont réinterprétées sur le plan matériel et corporel. ».

[13] Pour une analyse détaillée des références au *kabary* traditionnel dans *Za*, voir RANAIVOSON Dominique, « Écrire en français la parole performative : avatars du *kabary* malgache », *Ponti/Ponts*, 2012, n°12, pp. 131-150.

[14] Dans un autre entretien, l'auteur fait également de la pratique de la variante *antakarana* parlée par sa grand-mère une marque de liberté – tant linguistique que comportementale – face aux carcans imposés par la langue *merina* (« Raharimanana », *Po&sie*, *art. cit.*, p. 141).

[15] « Za, par-delà… », *art. cit.*

substitution d'un allographe du verbe « suçoter » au verbe « chuchoter » introduit une image cocasse qui vient saper le potentiel émotionnel et poétique de l'imaginaire métaphorique.

### *1.2. Le corps grotesque des mots*

Si la parole de Za possède une forte dimension orale, tant au niveau de sa syntaxe et de son registre qu'à celui des genres oratoires avec lequel elle joue, le fait qu'elle soit pensée comme à lire plutôt qu'à entendre permet aux effets de décalage entre la lecture de l'œil et celle de l'oreille de fonctionner à plein. Le grotesque verbal qui naît de cette dissonance tend de fait à s'estomper lorsque le texte est mis en voix, comme ce fut le cas à l'occasion du Festival Off d'Avignon en 2009[16]. Amputés, allongés, déformés, agglomérés… sous la plume, ou la voix, de Za – on ne sait jamais vraiment –, les mots deviennent des corps grotesques. Nous nous en tiendrons au relevé de quelques occurrences et procédés significatifs, tant chaque page offre d'innombrables exemples, accumulés parfois *ad nauseam*, qui sont principalement de trois ordres :

- des torsions phonétiques : la substitution de sifflantes aux chuintantes, qui donne lieu à des paraphones parfois cocasses (les échelles deviennent ainsi des esselles ; la bijouterie la bizouterie et *La Chute La Sute*, la civilisation la syphilisation etc.), est à la fois la trace du zézaiement d'un Za mutilé et celle d'un accent malgache, à qui les chuintantes sont difficiles à prononcer.
- des néologismes : le texte fourmille de néologismes aussi savoureux que subversifs, à l'instar de l'invraisemblable discipline scientifique dont se réclame l'un des ancêtres qui apparait à Za. « Docte et savant », Monsieur Sexolaire de la Motte Claire ne se dit rien de moins qu'« anthropophallologue » (p. 239), discipline que l'on imagine à l'intersection de l'anthropologie, de la philologie et de l'étude du phallus. Entités vénérables et vénérées dans le système de croyances malgaches, les ancêtres qui peuplent la réalité hallucinée de Za sont des êtres imbéciles, lubriques et détenteurs d'une sagesse de pacotille, qui, par ricochet, rend absurde l'extrême déférence que les vivants adoptent à leur égard.
- des mots-valises et des calembours : pour finir ce recensement nécessairement lacunaire et à gros traits, la langue si particulière de Za s'appuie sur d'innombrables mots-valises et calembours, qui, par le télescopage qu'ils provoquent, lèvent le voile sur la véritable nature du mot-souche, sur laquelle nous reviendrons plus loin. Aucun responsable

[16] Spectacle mis en voix par Thierry Bedard, avec Rodolphe Blanchet et Tao Bravo, dont un extrait de la représentation peut être consulté ici : https://festival-avignon.com/fr/audiovisuel/excuses-et-dires-liminaires-de-za-extrait-video-54878

malgache ni international ne se voit ainsi épargné dans la représentation de la vaste « massacrade » et de l'« impostuerie » (p. 275) qu'est la « démoncratie » (9) ; celle-ci n'est en effet qu'une « collaboraphonie » (191) rassemblant les « pourriticiens » (191), les « institutions éthernationales » (39), les « diplomythes » (13) et les « minitaires » (26) – clin d'œil au titre choisi pour l'édition française par les traducteurs du célèbre roman de Ken Saro-Wiwa[17].

Fort conscient de son rôle de conteur, Za revendique d'ailleurs lui-même la bigarrure de sa parlure : ses mots, « Za vous les arranze délicieux, piquants ou pohétiques, baroques, lyriques ou cyniques, grinçants […] incohérents, débiles, sans intérêts » (p. 35).

### *1.3. Une parole ancrée dans le bas corporel*

La langue de Za possède par ailleurs une très forte corporalité, tant sur le plan thématique que sur celui de sa réception, qui rappelle que le personnage a d'abord été créé pour le théâtre et que le texte a moins été pensé comme un roman que comme la recherche de « ce qui se joue dans les cérémonies malgaches, qui ne sont pas des spectacles que l'on écoute ou regarde », mais lors desquels « chacun entre, d'une certaine manière, dans la cérémonie. »[18].

Souvent mise en scène dans son processus d'émergence, la voix du narrateur s'ancre dans un imaginaire du bas corporel et de l'abject, ce qui la place aux antipodes de la création romantique. Les mots sont en effet rapprochés d'excrétions purulentes qui « coulent d'une plaie ouverte » (p. 184) et « ronze[nt] de l'intérieur pour livrer [l']histoire ». « Ramass[és] parmi les détritus » (p. 47), leur siège n'est ni l'esprit ni le cœur mais le ventre et les entrailles – on reconnait en cela l'héritage de Sony Labou Tansi, pour qui le ventre joue un rôle si crucial dans l'acte de création.

Les corps du personnage et de l'écrivain[19] ne sont toutefois pas les seuls à être mis à l'épreuve par le récit : si ce roman fonctionne de façon si puissante sur le lecteur, en particulier dans sa face abjecte, cela nous semble en grande partie tenir à ce que la narration travaille à activer, par des stratégies thématiques et formelles, ce que Pierre-Louis Patoine appelle la « lecture empathique », c'est-à-dire un mode de lecture caractérisé par l'implication corporelle plus ou moins intense du lecteur dans la fiction à travers « un

---

[17] *Sozaboy (Pétit minitaire).* Le titre original est *Sozaboy : A Novel in Rotten English*.

[18] « Matériaux d'écrivains : conversation avec Raharimanana et Sami Tchak », *Continents manuscrits* [En ligne], 12 | 2019

[19] Raharimanana dit adopter le procédé du *tromba*, qui, à Madagascar, est une manifestation de possession : « c'est le Verbe qui descend et qui va habiter le corps. Le corps se donne totalement au Verbe, il n'a aucun contrôle sur lui car celui-ci décide de tout. La personne qui est possédée doit être dans ce mouvement-là, du Verbe. » (*ibid.)*

ressenti viscéral, musculaire, douloureux, postural ou tactile »[20]. D'une part, nombreuses sont les analogies tactiles qui visent à nous faire éprouver dans notre chair l'abjection et à abolir la distance confortable que les sens de surface que sont la vue et l'ouïe mettent entre le sujet lisant et l'objet répugnant. Ainsi, lorsque Za évoque, entre autres exemples, des « rires que l'on tire comme des nerfs lacérés » (p. 129), l'image insoutenable d'un corps écorché laissant apparaître à vif des nerfs menaçant à tout moment de se rompre dans une douleur inouïe, puisqu'ils sont le siège de la sensibilité, permet sans doute mieux que toute métaphore sonore de faire résonner (aux oreilles mais aussi dans le corps) le rire de douleur qui tout au long du roman étripaille le corps du héros. Comme dans cette autre image haptique[21] de « veines, nerfs, muscles [qui] s'accorcent [aux] sairs comme de la morve effilée qui ne tombera zamais » (p. 40), le lecteur est partagé entre une attente fascinée du point de rupture ou de chute de la matière en suspens et une répugnance viscérale pour cette même matière. Za n'avait-il d'ailleurs pas averti dès les premières pages son lecteur-auditeur que c'est à son corps qu'il entendait toucher en premier lieu ? Sa « pérole » est, dit-il, « destinée non pas à la peau de pierre, mais bien contre la peau de vous votre corps » (14), la préposition contre pouvant s'entendre au sens tactile (une écriture qui colle au corps) comme au sens adversatif (et en effet lecteur sera souvent pris à partie par le narrateur).

L'oraliture de Za peut donc être conçue comme visant à faire adopter au lecteur non le « point de vue » de celui-ci mais son « point de sentir » (Patoine). La voix de Za est ainsi « cet effet de présence et d'accent » par lequel le sujet littéraire de la modernité inscrit son « unité plurielle », pour le dire avec Dominique Rabaté[22]. Composite et monstrueuse, la langue grotesque de Za vient tordre le cou à ce que Raharimanana nomme « la belle écriture ». De même que Beckett, dans l'œuvre duquel « l'impératif du dire est un mal dire […] qui s'oppose implicitement au bien dire »[23], Raharimanana revendique un « mal dire » pour son personnage en crise, le mal dire d'un corps à la fois souffrant et jouissant qui s'adresse à un autre corps, ou plus précisément des nerfs et des entrailles qui s'adressent à d'autres nerfs et entrailles.

Loin de la simple bigarrure ornementale, la langue de Za participe, outre sa fonction ludique, de la dynamique grotesque qui régit le roman et contribue

[20] Patoine Pierre-Louis, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, Paris, ENS Éditions, 2015, p. 21

[21] Dans *Mille Plateaux* (1980), Deleuze propose d'employer le terme haptique « chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite […] [entre la main et l'œil], mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique » (p. 146).

[22] Dominique Rabate, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, 1999, p. 7.

[23] Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 154.

à en faire émerger le sens. À la suite des commentateurs modernes du grotesque, tels que Wolfgang Kayser, Dominique Iehl ou encore Rémi Astruc, nous entendons le grotesque non pas seulement comme l'irruption de l'étrange et du loufoque, mais aussi et avant tout comme un facteur de confusion produisant chez le lecteur un malaise, voire un vertige, entrouvrant sur un autre monde.

### *1.4. Une langue-monstre qui participe de la dynamique grotesque de l'œuvre*

Esthétique de l'ambiguïté : une énonciation paratopique et insituable

Penser à la langue et à la voix de Za, c'est également envisager les modalités de leur énonciation, qui contribuent en l'occurrence pleinement à créer le régime d'ambiguïté et de brouillage d'un certain nombre de frontières auquel obéit le roman. L'instance narrative s'avère en effet problématique et jette le doute sur le statut du texte, sur la façon dont le lire et donc, par extension, sur celle dont évaluer la perception du monde proposé. La substitution de la forme tronquée du pronom malgache de première personne izaho (couramment prononcé [za] mais jamais écrit tel quel) au pronom français je ajoute à l'ambiguïté de cette identité narrative et perturbe le processus d'identification. En effet, bien qu'en position sujet d'un récit se donnant pour autodiégétique, le mot za distribue des verbes conjugués à la troisième personne du singulier (« Za rit », « Za a dit »), sauf pour les verbes pronominaux et les déterminants possessifs qui conservent la première personne (« Za me ramasse » « Za hurle dans mon linceul »). On peut faire l'hypothèse que ce choix permet de préserver l'ambiguïté d'un je/il – un « il » qui se prénommerait Za – pour le lecteur non malgachophone et de ne pas faire pencher la balance vers une énonciation rendue ostensiblement schizoïde par de trop grands écarts morphologiques entre les marques de première et de troisième personnes. S'instaure alors une dissonance entre la lecture de l'œil et celle de l'oreille (l'œil lit des verbes à la troisième personne quand l'oreille entend la plupart du temps un homophone du verbe à la première personne) qui contribue au sentiment d'inconfort mais peut aussi devenir, comme le souligne l'auteur dans un de ses entretiens, un jeu « réellement jubilatoire »[24] pour peu que le narrataire accepte la part d'instabilité consubstantielle à la langue poétique.

L'origine même de la parole de Za, dans sa matérialité, pose par ailleurs problème : d'une part celle-ci se présente comme un discours oral livré spontanément : entre autres indices, elle reproduit des traits oraux comme le zézaiement, s'inscrit explicitement dans le cadre d'arts oratoires traditionnels et donne, par ses multiples autocommentaires et corrections, l'impression de

[24] Raharimanana, « *Za*, par-delà la torture, le rire… », dans *Fabula-LhT*, n° 12, non paginé, consultable sur le site de *Fabula*, <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1215>, mis en ligne en mai 2014, consulté le 14.05.2021.

s'inventer sous nos yeux, ou plutôt sous nos oreilles. L'illusion d'une parole spontanée et d'une simultanéité entre le temps de la lecture et celui de l'énonciation entre cependant en contradiction avec une autre série de signes : la parole de Za est en effet organisée et introduite par un narrateur-cadre extradiégétique, dont les intertitres ironiques en forme de proposition complétive ne sont pas sans évoquer ceux de Zadig ou de Gargantua[25]. Ce narrateur, qui censure à l'occasion le personnage dont il se fait le relais, dit avoir recueilli le discours de Za sur des « feuillets », qu'il finit par nous livrer « en vrac » :

- Où en diapason avec les propos de notre héros, votre serviteur a préféré couper court quant à la relation complète de l'épisode ci-dessous. (p. 30)
- Où votre serviteur, lassé de tous ces épilogues avortés, ramasse les derniers feuillets et vous les livre en vrac. (p. 247)

Ainsi ne sait-on pas bien si l'on a à faire à une parole conçue comme dite ou comme écrite ; la situation de communication est donc bâtie sur un « régime d'impossibilité », caractéristique du grotesque romanesque moderne selon Rémi Astruc. Si ces procédés ne sont pas en soi grotesques, ils perturbent les modalités habituelles de la perception du lecteur et le placent dans un rapport de doute par rapport au texte, empêchant ainsi le plaisir de la connivence sur lequel se fondent d'autres comiques évaluatifs comme l'ironie ou la satire.

C'est à partir de ses lieu et acte d'énonciation profondément paratopiques, c'est-à-dire, selon la définition de Dominique Maingueneau, une énonciation qui « se constitue à travers [l']impossibilité même de s'assigner une véritable "place" »[26], que Za contraint le lecteur à percevoir le monde différemment.

### *1.5. Une langue-monstre anamorphique*

Dans l'un de ses entretiens, Raharimanana dit considérer l'écriture de Za comme monstrueuse : « Comme les sons se transforment, le sens aussi bouge et conduit à d'autres sens. Le monstre se situe ici. Ce que vous teniez comme absolument inébranlable peut subitement s'effondrer »[27]. La figure du monstre peut être ici comprise à la fois comme l'introduction d'un écart avec la norme, susceptible de provoquer terreur et admiration, mais aussi, étymologiquement, comme ce qui montre, fait signe vers (en l'occurrence vers un autre sens). La

[25] Et plus généralement les intertitres d'une longue tradition de récits populaires et comiques d'Europe de l'Ouest d'initiative médiévale, qui va des fictions picaresques espagnoles à Musil et Eco, en passant par Rabelais et Scarron (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, pp. 276-277).
[26] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
[27] Raharimanana et S. Tchak, *art. cit.*

langue-monstre de Za actualiserait dès lors au niveau linguistique et énonciatif ce qui se joue au niveau thématique du grotesque, c'est-à-dire l'ouverture sur un autre monde, marqué par une défamiliarisation pouvant aller jusqu'à un effondrement du réel.

Au-delà du plaisir ludique qu'ils procurent, les mots-valises peuvent être considérés comme opérant à la fois une renégociation des frontières lexicales et des reconfigurations cognitives : on peut en effet considérer avec Marc Bonhomme que ces amalgames lexicaux « élargissent les frontières du dire sur le réel »[28], voire font advenir, de façon performative, un autre monde – ici un monde grotesque tenant tout à la fois du carnaval et de l'apocalypse. Par exemple, la série de valisages à laquelle appartiennent les « démocrades », « pourriticiens » et autres « massacrades » dévoile la part de souillure que recèle le potentat postcolonial, qui est un cloaque. Le potentat est in fine de même nature que l'homme sale, l'homme-déchet du peuple. Ainsi, lorsque Za regarde dériver dans le fleuve un « cadavre de sien » aux « entrailles ouvertes au ciel », si l'oreille sait à ce stade du récit qu'il faut entendre « chien », l'œil lit le pronom possessif « sien » (lecture qui est d'autant moins absurde que Za parle de lui-même à la troisième personne) :

> Fleuve poubelle qui sarrie sacets en plastiques, bouteilles, tôles rouillées irrécupérables, cadavre de sien abattu quelque part dans la ville et qui dérive ici, bloqué par ces plances pourries formant barraze et digue de fortune. Entrailles ouvertes au ciel. Tu pourras. Tu pourras ô Za… Récupérer ces entrailles (p. 19).

Tendent à se superposer dans l'esprit du lecteur l'image d'une carcasse animale et celle d'un proche de Za (un des siens) ; on apprendra en effet quelques lignes plus loin que le corps du fils de Za a été retrouvé flottant dans cette même rivière. Le jeu paraphonique (le terme jeu étant à entendre aussi au sens d'intervalle, de disjonction) ouvre et prépare donc à une image synthétique vertigineuse et abjecte : l'homme dominé est quantité négligeable, il vit et meurt à un niveau infra-humain, parmi les déchets et les animaux, au point de se confondre avec eux dans un même lexème.

La récurrence des néologismes créés par adjonction des préfixes privatifs dé- ou in-, tels que l'inêtre et le désêtre[29], le fait d'inexister, de se dessoufler ou encore d'être en décompréhension participent également de cette dynamique plus inquiétante à l'œuvre : une dynamique de la décomposition et de la spectralisation, qui tend vers le vide et le néant.

Écriture-monstre à la fois carnavalesque, jouissive et régénératrice, et expérience inquiétante du vide et de la défamiliarisation, l'écriture de Za voit

---

[28] Marc Bonhomme, « Mot-valise et remodelage des frontières lexicales », in *Cahiers de praxématique*, 53/2009, pp. 99-120, p. 114.

[29] « Désêtre » n'est cependant pas tout à fait un hapax, car on le retrouve notamment sous la plume de Lacan et de Badiou. De même pour *inexister*, que l'on trouve chez Duras.

converger en elle les deux pôles du grotesque respectivement analysés par Bakhtine et par Kayser. S'instaure dès lors une résistance ambiguë au réel, et a fortiori à un réel en crise, qui procède simultanément de son effondrement et de sa recréation. Comme pour Sony Labou Tansi, « nommer » devient un impératif éthique du poète[30]. C'est donc à la portée éthique de cette langue grotesque que nous voudrions nous intéresser en dernier lieu.

## 2. Une éthique du détour

Engager un autre rapport à la langue et au texte dit postcolonial

Ces opérations sur la matérialité phonique et lexicale de la langue, outre leur fonction ludique, se présentent comme une tentative d'engager un rapport plus dynamique, plus souple, à la langue. Ayant pensé l'écriture de Za non comme un rapprochement de l'oralité traditionnelle, mais à l'inverse comme un moyen « de rendre à la langue française sa part d'oralité [et de] musicalité »[31], Raharimanana enjoint implicitement son lecteur à dépasser le cliché d'une dichotomie entre la langue française qui serait celle d'une froide rationalité et la langue des ex-colonisés qui serait celle du corps et de l'affect. La création d'une langue insituable, déterritorialisée, peut par ailleurs être comprise comme une façon de mettre à distance la question de la quête d'identité, « péché mignon de la critique française sur la littérature africaine »[32], pour montrer ce que cette interpénétration des langues et des imaginaires peut avoir de fécond sur le plan poétique. En d'autres termes, appeler à une autre lecture du texte perçu comme postcolonial.

### *2.1. Lutter contre la menace de l'Un et du figement*

Le pouvoir de résistance attribué à la langue se dit de façon détournée dans la scène de torture que Za se remémore au chapitre 6 :

> ILS vous enfoncent le canon dans la bouce […], votre langue est celle qui résiste le mieux, elle s'esquive, elle repousse, mais ILS savent qu'elle résiste la langue, le canon l'accule et la repousse vers la gorze, vous avez peur d'avaler votre langue. […] langue soumise à l'arme froide et nerveuse » (49).

Scène à l'issue de laquelle on ne peut s'empêcher de comprendre que la langue en tant qu'expression singulière est tout autant menacée que l'organe lui servant de support. La voix de Za peut en effet être comprise comme une tentative de faire jouer la vitalité et l'épaisseur de sa langue palimpseste contre la menace du vide, de la spectralisation et de l'oubli qui sourd de façon très

[30] « Tu veux ? Nommer le monde / Avec moi Remplir chaque / Chose de la douce aventure / De nommer […] » (Sony Labou Tansi, *Correspondances*, Revue noire, 2005, p. 61).
[31] Raharimanana, « Za, par-delà … », *art. cit.*
[32] *Ibid.*

nette au sein du roman (omniprésence des ombres, de la sensation d'être entouré ou absorbé par le vide, tension entre parole livrée et parole oubliée, etc.).

La langue ambiguë et composite de Za apparait comme le pendant poétique de ces corps qui, sur le plan thématique, opposent leur décomposition abjecte et leurs excréta à l'Un(ivoque) du corps et de la pensée du potentat (le tyran Dollaromane est, martèle-t-on, « le seul, l'unique » !). D'ailleurs, lorsque la langue perd son caractère poétique et dynamique, elle devient le bras armé de la violence et de l'arbitraire. Il nous semble que c'est dans cette perspective que l'on peut lire la phrase par laquelle Za commente l'appel au combat à la violence lancé par les créatures qui peuplent ses hallucinations :

> Venin de la haine inoculé, les mots ne sont plus que d'oubli et de violence, œil pour œil, dent pour dent, les mots ne se délivrent plus que pour voiler les sens. Les ramassés de la rue sont prêts au massacre […] (pp. 289-290 ; nous soulignons).

On peut comprendre la convocation de la loi du Talion de deux façons. Au premier degré, elle semble référer au cycle ininterrompu de la violence. Mais si l'on prend en compte le fait que ce proverbe est convoqué au sein d'une phrase portant sur la fonction et la portée des mots, alors on peut y voir un commentaire métapoétique référant à l'absence de poétisation du langage : dire œil pour l'objet œil, dire dent pour l'objet dent, préférer le langage utilitaire et univoque au langage courbe et poétique, est une forme de violence qui « voil[e] les sens » en ce qu'elle les endort. Et Za est en effet celui qui, dans le roman, refuse d'« écouter les ravolutionnaires qui voient des lignes droites partout », car « même la foudre ne tombe pas tout droit ».

Notons que la menace de l'arbitraire et de la déshumanisation ne se situe toutefois pas uniquement du côté malgache ; ainsi Raharimanana reproche-t-il au langage médiatique français de vider les mots de leur puissance vitale pour instaurer une dictature du « discours formaté », c'est-à-dire une « langue déjà faite, qui rassure, flatte, fait passer le temps, fait oublier la mort, masque la déchéance »[33]. La langue qui percute, déstabilise et interroge entend donc maintenir un rapport actif et conscient à la langue.

Si elle cherche à résister à l'injonction à se taire – et même davantage, à penser – que constitue l'exercice du pouvoir arbitraire, la harangue du héros doute de sa propre efficacité et n'est pas dupe de ses propres pouvoirs : s'interrogeant souvent sur la pertinence de sa propre parole (« Qu'a Za à dire ? »), Za donne à ses interlocuteurs « un mot qu'ils ont à oublier » et convie « le silence aux noces des amertumes » (p. 215). Le roman ne saurait ainsi être entendu comme un cri d'optimisme.

---

[33] Raharimanana, « Mots faits néant. », *Les Cauchemars du gecko*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, p. 21.

En dernier lieu, la parole si singulière de Za apparait comme le lieu de l'émergence d'un éthos singulier, tant pour le personnage que pour l'auteur.

### *2.2. Émergence d'une subjectivité : se « construi[re] un pays »*

Le roman peut d'une part être lu comme la trajectoire de l'émancipation de Za, qui a été privé du droit de parler et d'être entendu, et celle de l'affirmation d'une identité et d'une subjectivité propres, qu'aucune tradition ni catégorie préexistante ne vient définir de façon exogène. Ainsi, si le narrateur extradiégétique (N1) au début du roman le pouvoir de censurer et d'interrompre la logorrhée de Za, le personnage finit par déborder le cadre narratif et la clôture que l'on tente de lui opposer, obligeant dans un premier temps le narrateur N1 à « avorter » les épilogues entamés et à relancer un nouveau cycle narratif (chap. 1 bis, 2 bis), jusqu'à se passer totalement de ménestrel et à devenir son propre narrateur. Ce débordement du lieu stable et enclos que l'instance narrative cherche à lui assigner est un des traits caractéristiques de la façon dont la voix s'inscrit dans le récit moderne selon Dominique Rabaté[34]. « Za suis Za » scande-t-il (l'usage d'un verbe conjugué à la première personne, qui plus est de l'auxiliaire être, est assez rare pour être signifiant). La parole se fait alors performative et « l'écriture devien[t] forme de vie, mouvement d'une parole, invention du sujet par son langage et d'un langage par un sujet inséparablement »[35].

Mais ce mouvement d'émancipation est sans doute tout à la fois celui de l'auteur, qui a été personnellement éprouvé par la violence arbitraire d'une part et par la censure d'autre part[36]. Le parti-pris du flou, de l'hybride, du grotesque et de l'ambigu semble ainsi coïncider avec une opération et une posture auctoriale de « dégagement », pour reprendre la proposition de Pierre Halen dans sa postface aux actes du colloque sur *Le Grotesque dans les littératures africaines*. Dégagement des catégories à travers lesquelles on tente de le lire, dégagement du rôle d'auteur africain engagé auquel on tente de l'assigner (même si cette posture n'est pas dénuée d'ambiguïté concernant Raharimanana). « *Je prends tel mot français, je le charge d'une culture malgache, je le détourne et il devient autre chose. Ce n'est ni malgache, ni français. Je me construis un pays* » explique-t-il dans un entretien. D'ailleurs, l'ouvrage paru deux ans plus tard, *Les Cauchemars du gecko*, qui s'ouvre par la reprise de l'incipit de Za, sera une œuvre intermédiale, faisant un pas de plus dans la construction d'un « pays » résolument singulier.

---

[34] D. Rabate, *op. cit.*

[35] Henri Meschonnic, *La Rime et la vie* (1990), Paris, Gallimard, 2006, p. 107

[36] Les représentations de sa première pièce, *Le Prophète et le président,* à l'Alliance française ont été annulées par crainte d'incidents diplomatiques.

Pour conclure, s'intéresser à la langue si particulière que déploie le personnage-titre de Za permet sinon de dépasser, du moins de considérer sous un autre jour la violence – il est vrai souvent insoutenable – qui se joue sur le plan thématique. Cette violence est aussi à considérer comme celle que la subjectivité d'un sujet littéraire (et par-delà lui, l'auteur) fait aux mots et aux canons de la langue, dans une démarche tout à la fois destructrice et créatrice, ainsi qu'au corps du lecteur, engagé, dans le sillon de Césaire, à ne pas se *« croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, […] car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse… »* [37]. Et c'est sans doute là une des raisons pour laquelle *Za* paraît moins insupportable que les œuvres précédentes de l'auteur : la violence y est la même, et y est peut-être même décrite de façon plus abjecte encore, mais elle parait moins lapidaire que dans les recueils de nouvelles, en cela que le caractère jubilatoire de la langue vient ouvrir la possibilité d'un autre monde.

## 3. Références

AMNESTY INTERNATIONAL, 2002, Rapport « Madagascar. Une justice sélective » [en ligne], mis en ligne en décembre 2002, consulté le 02/01/2020. URL : https://www.amnesty.org/fr/documents/afr35/004/2002/fr/

BADIOU Alain, 1998, Petit manuel d'inesthétique, Paris, Seuil.

BAKHTINE Mikhaïl, 1982, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance (1965),* traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard.

Bedard Thierry, Blanchet Rodolphe et Bravo Tao, https://festival-avignon.com/fr/audiovisuel/excuses-et-dires-liminaires-de-za-extrait-video-54878

BONHOMME Marc, 2009, « Mot-valise et remodelage des frontières lexicales », *Cahiers de praxématique*, 53/2009, pp. 99-120.

CESAIRE Aimé, 1983, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Paris, Présence africaine.

GENETTE Gérard, *Seuils,* Paris, Seuil.

MAINGUENEAU Dominique, 2004, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

MARECHERA Dambudzo, 1987, « The African writer's experience of European literature », *Zambezia*, vol. 14, pp.99-105.

McEWAN Neil, 1983, *Africa and the Novel*, Londres, Macmillan.

MEITINGER Serge, « Écriture de la violence, violence de l'écriture » [En ligne], 2003. URL : https://core.ac.uk/display/148058445?recSetID=

[37] Aimé Césaire, 1983, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Paris, Présence africaine, p. 22.

MESCHONNIC Henri, 2006, *La Rime et la vie* (1990), Paris, Gallimard.
PATOINE Pierre-Louis, 2015, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, Paris, ENS Éditions.
RABATE Dominique, 1999, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti.
RAHARIMANANA et TCHAK Sami, 2019, « Matériaux d'écrivains : conversation avec Raharimanana et Sami Tchak », *Continents manuscrits* [En ligne], 12 | 2019, mis en ligne le 16 août 2019, URL : http://journals.openedition.org/coma/4042 ; DOI : https://doi.org/10.4000/coma.4042
RAHARIMANANA, « Mots faits néant. », *Les Cauchemars du gecko*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs.
RAHARIMANANA, 2008, *Za*, Paris, Philippe Rey.
RAHARIMANANA, 2014, « Za, par-delà la torture, le rire… », *Fabula-LhT*, n°12, non paginé, consultable sur le site de Fabula, <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1215>, mis en ligne en mai 2014.
RANAIVOSON Dominique, 2012, « Écrire en français la parole performative : avatars du kabary malgache », Ponti/Ponts, 2012, n°12, pp. 131-150.
SONY LABOU TANSI, 2005, « Correspondances », « Tu veux ? Nommer le monde / Avec moi Remplir chaque / Chose de la douce aventure / De nommer […] » *Revue noire*.