

« Ramasser ses mots parmi les détritits » : l'écriture de l'abjection dans *Za de Raharimanana* et *La Vie de Joséphin le fou d'Ananda Devi*

Marion Ott

Numéro 121, 2022

L'abjection : entre dégoût et sublime

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1097951ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1097951ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (imprimé)

2562-8704 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ott, M. (2022). « Ramasser ses mots parmi les détritits » : l'écriture de l'abjection dans *Za de Raharimanana* et *La Vie de Joséphin le fou d'Ananda Devi*. *Dalhousie French Studies*, (121), 47–61. <https://doi.org/10.7202/1097951ar>

Résumé de l'article

Partant du postulat que l'écriture de l'abjection produit chez le lecteur un vertige, voire un choc, tout à fait particulier, notre article s'intéresse à la façon dont celle-ci constitue dans les romans *La Vie de Joséphin le fou d'Ananda Devi* (2003) et *Za de Raharimanana* (2008) une formidable puissance de remise en question des normes et des limites qui fondent ce qu'on peut appeler avec Julia Kristeva « l'ordre social et symbolique ». Il s'agit en d'autres termes d'explorer la puissance propre à l'abjection qui permet au récit de dépasser à la fois la simple satire socio-politique et la jubilation de l'obscène, au profit de représentations plus ambivalentes, mouvantes et dérangeantes, qui touchent aux fondements mêmes de notre humanité. Nous nous efforcerons ainsi de dépasser la sidération dans laquelle plonge la violence parfois difficilement soutenable de l'écriture pour envisager la façon dont l'abject, la pourriture et le grouillant apparaissent en creux comme le terreau fertile d'un contre-pouvoir sur les plans aussi bien éthique qu'esthétique. Parce que ces bas-fonds abjects sont aussi le lieu d'une vie proliférante, multiple et anarchique, la parole qui s'y ancre et s'en revendique peut en effet être comprise comme une poche de résistance face à la menace de la tyrannie de l'Un, du vide et de la pétrification qui caractérisent le pouvoir postcolonial.

« Ramasser ses mots parmi les détritux » : l'écriture de l'abjection dans *Za* de Raharimanana et *La Vie de Joséphin le fou* d'Ananda Devi

Marion Ott

Ce qui nous lie n'est pas la mémoire mais bien l'oubli noir que personne n'ose enjamber de peur de rencontrer l'innommable, est-ce histoire que d'oublier ce qui n'est pas à retenir, la honte et le scandale de soi, l'inhumanité.

Raharimanana. *Les cauchemars du gecko*.

Dans son essai *L'Arbre anthropophage*, l'auteur d'origine malgache Jean-Luc Raharimanana¹ rapporte qu'il fut un jour pris à partie par une librairie française qui lui annonça boycotter ses nouvelles en raison de la poétisation de la violence qu'elles mettaient en œuvre (150). La commerçante n'aurait sans doute pas fait meilleur accueil au roman publié quelques années plus tard, *Za*, qui reprend les mêmes motifs abjects au sein d'une fantaisie verbale et poétique jusque-là sans équivalent dans l'œuvre fictionnelle de l'auteur. À partir de cette idée aux accents kantien selon laquelle le dégoût provoqué par une violence littéraire insoutenable annulerait toute possibilité d'une jouissance esthétique, nous aimerions envisager la possibilité que ces deux pôles, donnés pour incompatibles, s'alimentent au contraire l'un l'autre dans ce que l'on peut appeler l'écriture de l'abjection. Nous nous appuyerons pour cela sur deux romans indo-océaniques nous semblant relever de façon exemplaire d'une telle écriture : *La Vie de Joséphin le fou* (2003) d'Ananda Devi et *Za* (2008), mentionné précédemment. Poètes de l'abject tout autant qu'abjects poètes, les narrateurs autodiégétiques de ces deux récits livrent leur parole depuis les marges de la société, voire de l'humanité, qui les a brisés. *Za*, instituteur déchu de ses fonctions et torturé pour avoir tenu des propos peu complaisants envers le gouvernement malgache, a également perdu son fils ; littéralement fou de douleur, il erre désormais dans une Antananarivo qui se désagrège au gré de ses hallucinations. Homme-enfant au corps et à l'esprit meurtris par les mauvais traitements, Joséphin a quant à lui tourné le dos à la société humaine pour trouver refuge parmi les créatures subaquatiques.

Partant du constat que l'écriture de l'abjection produit, dans ses expressions tant thématiques qu'énonciatives, un vertige tout à fait particulier chez le lecteur, nous nous interrogerons sur la façon dont celle-ci constitue, dans les deux romans, une formidable puissance de remise en question des normes et des limites qui fondent « l'ordre social et symbolique » (Kristeva 83).

Une écriture de l'abjection

L'écriture de l'abjection qui caractérise le corpus peut être envisagée au double sens objectif et subjectif du génitif, l'abjection y étant à la fois un thème omniprésent et l'origine de l'énonciation.

1 L'auteur ayant pris pour nom de plume son seul nom de famille, nous ne ferons plus mention de son prénom dans la suite de l'article.

Parole d'abject-é

Marginaux, crasseux et donnés pour fous, Za et Joséphin sont des « misérables » au sens où l'entend Georges Bataille, c'est-à-dire des êtres rendus abjects par leur incapacité à « éviter le contact des *choses* abjectes » (1970, 219). Avec sa « morve en guise de moustace » (Raharimanana 34), son urine lui « tonnell[ant] le froc » (Raharimanana 20) et son appareil phonatoire mutilé par ses tortionnaires, Za n'inspire en effet que du dégoût aux passants qui l'enjambent ou le fuient. La marginalisation dont l'enfant-animal muet qu'est Joséphin fait l'objet apparaît quant à elle comme la quasi-application des thèses de Mary Douglas sur la nécessité pour une société d'écarter les sources de souillure pour fonctionner – ce qui n'est guère étonnant si l'on se rappelle qu'Ananda Devi est docteure en anthropologie. Le motif des femmes formant une ronde pour chasser Joséphin-*fouka*² et l'exhorter à ne « pas franchir la ligne qui [l]e sépare des vivants » (Devi 83) renvoie ainsi symboliquement à la protection par le groupe de l'ordre social et symbolique qui le fonde.

Si Za et Joséphin n'apparaissent toutefois pas simplement comme exclus, mais comme réellement abjects, c'est bien en raison de l'indétermination et de l'ambiguïté qu'ils introduisent à l'égard de certaines frontières qui structurent cet ordre (homme/animal, vie/mort, bien/mal, réalité/fantasma) : ils sont, selon la définition que Kristeva donne de l'abject, ce qui « perturbe une identité, un système, un ordre [...]. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte » (12). C'est donc assez logiquement depuis des espaces liminaires à la jonction entre deux mondes – grotte, linceul, fosse commune – qu'ils livrent leur folle parole, dont le degré d'adéquation à la « réalité » demeurera incertain. Rejeté par sa mère et par les habitants du village, Joséphin trouve refuge dans la matrice de substitution qu'est la mer, où il voit – ou du moins croit voir – son corps se métamorphoser en un corps hybride à l'intersection des règnes humain, minéral et animal. Si elle est présentée comme une renaissance, la scène où le narrateur s'éveille recouvert d'anguilles dans l'« eau glaireu[se] » (Devi 53) d'un affluent met en place tous les éléments susceptibles de générer le dégoût et d'accroître le malaise de le voir ensuite enfreindre les lois taxinomiques :

je savais pas où [les anguilles] commençaient et où elles finissaient, elles étaient si emmêlées enlacées, une queue devenait une tête et une tête poussait au milieu d'un ventre et une autre queue semblait s'enfoncer dans la gueule d'une autre, et tout ça avec un mouvement incessant... (Devi 50)

D'une part, les images tactiles convoquées pour décrire le bruit des anguilles matérialisent la menace imminente d'un contact, menace à laquelle est intrinsèquement lié le dégoût, et sont propices à générer l'écœurante « fascination tactile du visqueux » dont Sartre rend compte³. Giclant du corps de Joséphin comme une partie de lui-même et formant une créature composite aux contours indistincts et mouvants, les anguilles sont, d'autre part, abjectes en ce qu'elles remettent en cause la limite qui les séparent à la fois les unes des autres et du sujet, ici de Joséphin :

[les anguilles] se sont mises à gicler l'une après l'autre de mon corps, même celles qui s'étaient lovées bien au chaud entre mes cuisses, en un grouillement goulu avec des bruits très lisses et liquides comme une pâte glauque lentement agitée, elles se détachaient de mon corps, s'en échappaient et retombaient dans la boue (Devi 52).

La menace de contamination et de pénétration du moi, face à laquelle le sujet n'est plus « maître d'arrêter le processus d'appropriation » (Sartre 671), est renforcée par

2 C'est-à-dire le fou, en créole mauricien.

3 Voir Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Paris : Gallimard, 1984, p. 671.

l'imaginaire phallique auquel se rattache l'anguille. Acceptant la promiscuité avec la chose abjecte, qu'il ira même jusqu'à ingurgiter, Joséphin connaîtra ainsi – ou du moins croira connaître – une mutation ichtyomorphe, finissant par se confondre, ne serait-ce que sur le plan de l'imaginaire, avec la chose abjecte.

Quant à Za, la douleur qui consume son corps et son esprit le conduit à errer dans un espace halluciné à l'intersection des mondes vivant et mort d'une part, mythique et réel d'autre part, peuplé d'inquiétantes créatures limbiques à la fois abjectes persécutrices et incarnations des souffrances passées du peuple malgache. Rongé par une blessure incicrissable à la cuisse, le narrateur voit son corps se putréfier au fur et à mesure du roman, au point d'être reconnu comme « mort-vivant » (Raharimanana 239) par les ancêtres et de ne pouvoir plus excréter que des matières purulentes : ses mots, « trop camembert », « pourrissent dans [s]a bouce » (Raharimanana 20) tandis que ses « ézaculis » (Raharimanana 289) incontrôlables ne sont qu'un « pus » à la « nauséabonde odeur » (Raharimanana 287). Il n'est évidemment pas anodin que ce processus de décomposition touche singulièrement les mots et le sperme de celui qui a été privé à la fois de son rôle d'enseignant et de son rôle de père. Za pourrait donc aisément se joindre à Joséphin lorsque ce dernier se dit évoluer non pas seulement aux marges du social, mais aux marges du vivant : « ce que je traîne derrière moi, c'est la certitude de la pourriture, je suis un cadavre ambulante, c'est tout ce qu'ils voient en moi, un mort marchant nu [...] dans sa tempête de boue » (Devi 81).

« Là où ça tue, pense et jouit en même temps » (Kristeva 242)

Mais c'est sans doute dans l'effacement des frontières entre la violence, la jouissance et le sale, dont les normes sociales et morales cherchent à préserver l'étanchéité, que réside l'acmé du sentiment d'abjection produit par ces deux récits. Conjuguant en eux la figure du bourreau et du martyr et semblant tirer, à des degrés différents, un plaisir sensuel du contact avec les matières et actes abjects, Za et Joséphin mettent en crise les représentations manichéennes. Ainsi, comme dans d'autres de ses récits⁴, Raharimanana fait basculer des scènes de l'horreur à l'abject en y introduisant la « matière déplacée » (Douglas 36) de corps sexuellement jouissants. Le passage dans lequel Za est jeté dans une cellule de prison surpeuplée offre un bon exemple de ce basculement. Si le chapitre 11 n'est avare ni en descriptions de corps baignant dans divers excréments ni en récits détaillant par le menu les crimes de guerre commis par les prisonniers, il nous semble maintenir le lecteur, horrifié ou scandalisé, dans une certaine extériorité. On ne touche en effet réellement au sentiment d'abject qu'à partir du moment où, au début du chapitre 12, Za entreprend de se masturber au milieu de ce capharnaüm, ouvrant son corps aux limites dissoutes par la jouissance⁵ aux matières abjectes qui l'entourent, tout à la fois qu'il verse dans l'abjection morale par son acte profondément déplacé. Juxtaposés au sein d'une phrase dont la parataxe suggère la promiscuité, les éléments normalement hétérogènes que sont les caresses d'une boue excrémentielle, les râles d'un officier agonisant, un orgasme jubilatoire et l'urination d'un enfant, entrent en résonance pour former une image abjecte :

l'eau emporte le sol latérite, les vomis, le sang, les noires déjections des corps nus ; [...] l'eau boueuse coule tout autour de mon cul et de mes zambes étendues, [...] – râles de l'officier qu'on bouze et qu'on emmène, Za rit à n'en

4 Voir par exemple la nouvelle « Par la nuit... » dans laquelle un couple fait l'amour de nuit sur la place du marché, au milieu des déchets et des carcasses abandonnés par les marchands (Raharimanana. « Par la nuit... », *Lucarne* (1996), Monaco : Le Serpent à Plumes, 1999 : 9-11).

5 En effet, pour Bataille, « ce qui est en jeu dans l'érotisme, c'est toujours une dissolution des formes » (*Erotisme* 25).

plus finir et défoutre ma sève comme une paix qu'on répand dans un pays en guerre ; l'enfant pleure et pisse dans son froc (Raharimanana 89).

Si son langage est aux antipodes de celui de Za en cela qu'il s'autocensure chaque fois qu'il est sur le point de prononcer un terme sexuel, Joséphin bascule dans l'abjection morale en commettant trois meurtres particulièrement tabous, ceux de sa propre mère et de deux fillettes innocentes, à l'horreur desquels se mêle un plaisir sensuel palpable. Ce qui répugne dans les corps massacrés de Solange et de Marlène est en effet moins « la bouillie [...] méconnaissable » qu'ils forment que la tendresse avec laquelle Joséphin évoque l'orteil « étincela[nt] » qui s'en détache, « orteil qui, il y a longtemps, avait frôlé une autre nappe de lumière » (Devi 80). Au-delà de la permanence vertigineuse de la forme dans l'informe et de la vie dans la mort qu'elle signale, cette évocation presque lyrique contraint le lecteur à superposer à l'organe, rendu immonde par son autonomie, le souvenir sensuel de ce même orteil juvénile « froiss[ant] » un peu plus tôt la surface de l'eau « du plus léger des frissons » (Devi 29). La bouillie d'organes exerce alors sur Joséphin, et par extension sur le lecteur, une « séduction macabre » (Kolnai 42) propre à l'émotion ambivalente qu'est le dégoût.

Abjection, sublime et sacré étant, comme l'ont montré philosophes et anthropologues depuis la fin du XIX^e siècle, intimement liés en ce qu'ils sont ce qui excède les limites et les représentations, le plaisir sensuel que les narrateurs éprouvent confine parfois à une jouissance, voire à une extase, d'ordre mystique et la cruauté la plus infâme au rituel religieux. C'est ainsi dans une sorte de pastiche gore d'eucharistie ou de banquet chrétien que les créatures limniques *Rien-que-sairs*⁶ se partagent des « embryons encore zesticulant » (Raharimanana 40) arrachés du ventre de leur mère, sous le regard de l'Ange mi-gardien mi-persécuteur qui guide Za dans ses fantasmagories :

L'Anze est là qui m'attend les zenous repliés dans ses ailes. A ses côtés, le peuple des *Rien-que-sairs* aux agapes sublimes. Les *Riens-que-sairs* n'ont plus de peau, n'ont plus que la sair. Leurs veines, nerfs, muscles pendent comme des lanières griffées, s'accrocent à leurs sairs comme de la morve effilée qui ne tombera jamais. Ils fouillent dans les ventres de leurs victimes – femmes pleines, femmes porteuses, et y déracinent les embryons encore zesticulant. Ils les décirent et se les partagent. Emus. Aimants. Comme recevant la manne des dieux (Raharimanana 40).

L'entremêlement de séries lexicales renvoyant d'une part à un festin sacré et jovial – les « agapes sublimes », la « manne des dieux », l'« enivrement » ou encore les « grognements satisfaits des ripailleurs » – et d'autre part à une réalité abominable – le corps en lambeaux des « êtres infâmes », les embryons « décir[és] », les « mères [...] éventrées » (Raharimanana 40-41) – produisent une antithèse immonde qui suscite un puissant sentiment de dégoût. Ce dernier se mue toutefois en abject par le truchement d'un Za fasciné et tenté de prendre part à l'enivrement promis par le banquet anthropophage. Oscillant entre résistance de la raison (« Za [s]'interdit de [...] rezoinde » les créatures rampantes et animales) et participation fantasmatique aux agapes (« Za fouille avec eux. [...] Za [s]e sert. Soumis et servile à [s]on désir »), l'ouverture du chapitre 5 peut être lue comme une mise en scène de la confrontation « à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal » (Kristeva 20), et de la prise de conscience du narrateur de « l'infime différence » (Raharimanana 41) qui existe

6 Les *Rien-que-chairs*, ainsi que leurs comparses les *Rien-que-têtes*, apparaissent déjà dans la dernière nouvelle du recueil *Rêves sous le linceul* (1998). Dépouillées de leur peau et de leurs os pour avoir excédé « les limites de Dieu » (*Rêves* 130), les *Rien-que-chairs* sont dans *Za* des créatures ambivalentes, à la fois sbires abjects d'un Ange persécuteur et incarnation des souffrances d'un peuple depuis longtemps soumis à une violence arbitraire.

entre lui et les bourreaux éventeurs. Cette confrontation ne fera cependant l'objet d'aucune résolution ou reconfiguration morale puisque, si Za s'éloigne pour « longuement méditer » (Raharimanana 41) sur la claustration du monde, il revient à la fin du chapitre sur son regard qu'il « n'arrive pas à détacher [...] des ripailles des *Rien-que-Sairs* » (Raharimanana 44), relançant la boucle infernale du fantasme. A l'instar de l'instance jugeante fragile et ambiguë des récits céliniens, la voix de Za « est ce filigrane qui demeure dans l'ombre et l'horreur de la nuit pour que cette nuit, néanmoins, s'écrive » (Kristeva 160).

C'est son propre corps que Za finit par offrir en festin sacrificiel à l'Ange alors que le roman se voit progressivement irrigué par une veine tenant de plus en plus du cauchemar eschatologique et de moins en moins du burlesque bouffon des premiers chapitres. Jouant avec l'imaginaire de la transsubstantiation christique, ses « flancs incisés » deviennent viande à « pendre et à fumer » et ses « larmes tournent millénaires et coulent enivrantes vers les gorzes princières » (Raharimanana 130). Si le discours ironique qui s'ensuit, portant sur l'aliénation coloniale et postcoloniale, invite à une lecture politique de cette viande subalterne qui supplie qu'on le dévore une bonne fois pour toutes, ce prisme ne doit pas faire oublier la jouissance paradoxale que Za a manifestement à envisager – ou du moins à faire envisager – sa propre dévoration, à travers des accumulations dont les apostrophes placent presque le lecteur dans la posture, abjecte, du boucher ou du convive cannibale :

Ami, s'al te plaît, pile-moi dans le mortier, 30 livres. S'al te plaît, coupe-moi la langue, 6 livres. S'al te plaît, marque-moi, pends-moi par l'oreille clouée, 20 livres. Huile sur ripailles pour braiser tes envies. Festins de douleurs, Za me sucre pour toi. Manze-moi. Dévore-moi (Raharimanana 130).

La tentation de s'abandonner à la dévoration prend des accents parfois érotiques⁷, comme le jeu sur les sonorités, les impératifs et l'imaginaire vampirique en témoignent dans cet autre passage de Za : « Za n'a plus désir à m'insoumettre, tailladez-moi la peau – taillot ! Écrabouillez-moi la sair – craque-bouillie ! Brisez-moi les os, ouvrez-moi les veines et désaltérez-vous de mon sang impur » (Raharimanana 132). Cette envie de glisser vers le néant, de « se disparaître » – pour reprendre la forme pronominale que l'on retrouve dans la bouche de plusieurs héros d'Ananda Devi –, habite également Joséphin, et connaît son apothéose dans l'*excipit* du roman. Après avoir cédé à ses pulsions meurtrières et donc rompu l'espoir utopique d'une fusion totale avec le corps et l'esprit de ses captives, le jeune homme abdique dans des termes très proches de ceux de Za⁸ – « Je me laisse faire, j'ai pas envie de lutter » (Devi 87) – et offre son corps en festin aux anguilles, qui le dévorent à petit feu. Comme la narratrice d'un autre roman de Devi⁹, Joséphin semble insensible à la souffrance, et plonge dans un état littéralement extatique, transporté hors de lui-même, car « trop occupé à écouter leur douceur, leur douleur, à celles qui flottent là-bas, loin vers l'œil du soleil, loin vers la gueule des requins » (Devi 88). L'ambivalence de la jouissance mortifère se donne à lire en filigrane dans la paranomase douleur / douceur et dans le couple antithétique soleil / requin. L'offrande sacrificielle de son corps permet à Joséphin d'actualiser, dans une jouissance si incommensurable qu'elle confine à la suspension de toute sensation¹⁰, le fantasme de fusion avec les anguilles

7 L'équivalence entre le désir d'être mangé et le désir sexuel est un objet bien connu de la psychanalyse. Voir par exemple l'article d'Andrée Bauduin, « Variations sur le thème d'être mangé ». *Revue française de psychanalyse* 65 (mai 2001) : 1521-1536.

8 « Za ne luttera pas ce soir. Za me laissera faire » (Raharimanana 132).

9 *Manger l'autre*, qui s'achève sur une scène d'autophagie.

10 Le roman s'achève sur la phrase suivante, typographiquement isolée : « Je sens rien, non, rien » (Devi 88). L'élimination de l'adverbe de négation permet d'envisager cette phrase à la fois comme une construction

d'une part, et avec les deux fillettes enlevées d'autre part, dont les corps démembrés « flottent [désormais] là-bas » (Devi 88), à l'image de ce que sera son propre corps une fois le travail des anguilles achevé. Ce fantasme de fusion est sans doute aussi celui d'avec le monde en soi et le cosmos matriciel qu'est l'océan : il est un fantasme de la totalité d'un moi hypertrophique. Pour l'assouvir, Joséphin n'avait guère d'autre choix que celui du sacrifice ultime car, comme le rappelle Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves*, « l'appel de l'eau réclame en quelque sorte un don total, un don intime. L'eau veut un habitant » (187).

Ce qui se joue dans ces formes paroxystiques de l'abjection semble tendre vers ce que Kristeva appelle « l'abjection de soi » (12). Effondré, le sujet considère, à l'instar de Joséphin qui, souillé par le sang de ses victimes, n'est « plus qu'un corps étranger » (Devi 87), que « son propre corps, son propre moi [sont] perdus désormais comme propres, déchus, abjects » (Kristeva 13). C'est dès lors par le prisme d'une « *perte* inaugurale fondant son être propre » (Kristeva 13) que le sujet se saisit, perte perceptible dans les isotopies du vide omniprésentes dans le corpus et contre la menace desquelles nous semble en partie lutter la corporéité de l'écriture de l'abjection (qui ne se confond pas tout à fait avec le sentiment d'abjection), point sur lequel nous reviendrons plus loin. Sans entrer dans une analyse psychanalytique de la colonisation, il est possible de rapprocher cette expérience ontologique de l'abjection de soi de l'entreprise de « néantisation » du sujet colonisé que constitue la colonisation pour Achille Mbembe, violence exogène qui mènerait en Postcolonie à une violence du soi envers le soi, à un auto-épuisement de ses formes et à une auto-crucifixion.

La réversibilité de la souillure : l'abject-é comme menace

Dès lors qu'ils se confondent avec les matières abjectes au point d'en être devenus une – tant au plan physique que moral, les narrateurs apparaissent comme une menace pour l'intégrité de l'Autre. Cela est en particulier vrai de Joséphin, dont le rapport au non-soi se traduit principalement par un fantasme d'absorption et une pulsion scopique – qui se renversent parfois en un fantasme de pénétration : il « avale » la mer (Devi 47), « dévore » les anguilles pour se transformer en elles (Devi 49) et se rêve dieu soleil explorant « [la] peau et [la] chair et l'intérieur de [la] bouche » (Devi 44) de ses captives. Ces désirs se traduisent sur le plan énonciatif par des glissements subtils d'une focalisation externe à une focalisation interne, à l'exemple de la scène de rapt où Joséphin intègre progressivement les pensées de Solange à son flux de conscience, jusqu'à s'approprier son *je*, au sein d'une longue phrase dont la quasi-absence de ponctuation souligne le continuum fantasmé :

Elle a eu si peur qu'elle a pas crié, a juste rentré sa respiration comme sous un coup de froid, en un fragment d'instant elle a pensé à beaucoup de choses une ourite un poulpe tentacules presque noirs sensation de peau étrangement familière fermeté des chairs peut-être une gueule mais une gueule ferait plus mal dents pointues il y a pas de dents mais cela serre c'est un serpent de mer, empoisonné ? sais pas mais il faut le détacher ça va faire mal [...] je veux pas mourir pourquoi ça tire pourquoi c'est si fort c'est qu'une petite chose de rien du tout une bête plus petite que moi (Devi 30).

D'abord saisie dans ses manifestations externes, la jeune fille voit ses pensées et ses sensations progressivement projetées au discours indirect libre, puis au discours direct libre. Plus que sa nudité difforme, c'est donc l'« intimité agressive » (Kolnai 91) qu'il impose tant au corps qu'à la psyché d'autrui qui fait de Joséphin un être abject et

grammaticalement familière et comme une affirmation pleine et positive de la douceur d'éprouver le rien et le plaisir de s'absenter de soi-même et du monde.

dégoûtant. Mais cet *Autre* sur lequel pèse une menace de dissolution du moi dans un non-moi répugnant, cet *Autre* à l'esprit et aux sens ouverts sur et à la narration abjecte, cet *Autre* qui s'abstrait momentanément de sa propre identité pour se fondre dans celle d'un narrateur autodiégetique problématique... n'est-il pas aussi le lecteur ?

Lecture de l'abject : le corps lisant à l'épreuve

Si l'écriture de l'abjection, dont nous venons de décrire quelques procédés, fonctionne de façon si puissante sur le lecteur, 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 » (12), c'est-à-dire « un ensemble de modes de lecture caractérisés par l'implication corporelle plus ou moins intense du lecteur dans la fiction littéraire » à travers « un ressenti viscéral, musculaire, douloureux, postural ou tactile » (21). En d'autres termes, il s'agit pour le texte de chercher à stimuler la sensibilité somatique du corps lisant, et de lui proposer « une expérience quasi-sensorielle de la violence » (Emmanuel Bruno 198).

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 » (Raharimanana 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 d'autres images haptiques¹¹ de « veines, nerfs, muscles [qui] s'accorcent [aux] sairs comme de la morve effilée qui ne tombera jamais » (Raharimanana 40) ou d'anguilles faisant un bruit de « pâte glauque lentement agitée » (Devi 52), le lecteur est partagé entre une attente fascinée du point de rupture, de chute ou d'immobilisation de la matière en suspens, et une répugnance viscérale pour cette même matière. La lecture qui persiste dans cette expérience volontaire du dégoût n'est de fait pas exempte de masochisme. 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 » (Raharimanana 14), la préposition *contre* pouvant s'entendre au sens tactile (une écriture qui ne ricocherait pas sur un corps insensible, mais viendrait se *coller* à lui) comme au sens adversatif (la peau constituerait alors une enveloppe protectrice qu'il s'agit de percer pour atteindre directement aux entrailles et aux nerfs).

En effet, pris à témoin, et parfois à partie, par l'instance narrative, le lecteur se trouve rapproché plus qu'il ne le souhaiterait des choses abjectes du récit, permettant au sentiment de dégoût de fonctionner à plein. Dès les premières lignes, Za interpelle des auditeurs fictifs qu'il contraindra à contempler, dans une logorrhée de trois-cents pages, le spectacle d'une déchéance à la fois individuelle et collective, sans oublier de les renvoyer à leur propre conscience à coups de « regardez-vous ! » Za montre d'ailleurs à son narrataire qu'il n'est pas dupe du plaisir pervers que celui-ci prend à ce spectacle¹².

11 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 » (Deleuze, Gilles. *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 146).

12 On trouve d'ailleurs la figure du spectateur-voyeur thématisée dans l'un des premiers textes de Raharimanana, sous les traits d'un spectateur occidental avachi devant sa télévision, fasciné par les images de guerre et de misère entre lesquelles il zappe frénétiquement plusieurs heures durant (« Le Canapé », *Rêves sous le linceul* (1998). Monaco : Le Serpent à Plumes, 2004 : 15-21.).

Ainsi, lorsqu'il parade fesses nues en interpellant son amante, alors absente de la scène, on peut imaginer que c'est aussi au lecteur désireux d'explorer des lieux invouables qu'il s'adresse en vertu d'une double énonciation romanesque : « regarde moi cul en l'air et dos ministré, bête en haut, bite en bas, pli devant, raie derrière – non ! Ne descends pas ton regard... Regarde moi marcer et revenir sur mes pas » (Raharimanana 96).

Si la présence du narrataire est plus discrète dans *La Vie de Joséphin*, elle y est aussi plus dérangeante, car, en faisant irruption au moment médian du roman, elle perturbe le pacte de lecture de ce qui se présentait comme un monologue intérieur autonome. Tandis qu'il revendique le droit de « contempler chaque seconde » (Devi 41) les corps endormis de ses captives, Joséphin invective soudain celui qui ne peut être que le lecteur : « si c'est ça mon bonheur, qui peut me l'interdire ? Pas vous, tout de même, pas vous. Car vous le partagez bien un peu avec moi, en ce moment précis, ce bonheur-là. Non ? Sinon vous seriez pas là » (Devi 41). Cette métalepse narrative constitue, au même titre que lorsqu'un assassin de cinéma lève les yeux vers la caméra, un choc pour le lecteur qui se croyait à l'abri dans l'espace extradiégétique. D'une part, parce que le rapport de forces entre personnage et lecteur se voit brusquement inversé : s'étant cru juge, c'est finalement son propre plaisir pervers à voir le personnage franchir les frontières des normes biologiques et morales que le lecteur voit mis à nu par un Joséphin moins *fouka* qu'il y paraît. D'autre part, parce que le sentiment d'intrusion que génère la métalepse¹³ participe de l'intimité agressive du narrateur abject envers le sujet lisant, accentuée par l'illusion que donne la locution circonstancielle « en ce moment précis » d'une simultanéité exacte entre le temps de l'action et celui de la lecture. Désormais conscient de la parenté, voire de l'indistinction, entre son plaisir scopique et celui du narrateur, le lecteur-voyeur fait donc dans la jouissance paradoxale du dégoût l'expérience du brouillage de ses propres frontières intérieures et, si l'on suit Bourdieu, celle de sa réduction temporaire à un stade corporel et animal¹⁴.

Si certains critiques reprochent aux œuvres dites « du Sud » publiées au tournant du XXI^e siècle d'inhiber par leur violence la pensée du lecteur au profit d'une sidération stérile¹⁵ ou d'ériger celle-ci en véritable stratégie éditoriale¹⁶, *La Vie de Joséphin* et *Za* nous semblent cependant dépasser la simple jubilation de l'obscène, ne serait-ce que par leur vitalité poétique¹⁷. Agissant comme un facteur de confusion au niveau des représentations tout autant que de l'activité évaluatrice du lecteur en proie à des affects paradoxaux, l'écriture de l'abjection peut ici être envisagée non pas tant comme la représentation métaphorique d'une réalité moribonde que comme une tentative de « sort[ir] la pensée de ses ornières » (Garnier 54). C'est donc à la portée éthique, voire politique, de celle-ci que nous aimerions nous intéresser en dernier lieu.

13 Genette définit la métalepse narrative comme « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement » (*Figures III*. Paris : Seuil, 1972).

14 « Le dégoût est l'expérience paradoxale de la jouissance qui fait horreur ; l'expérience ambivalente de l'horrible séduction du dégoûtant et de la jouissance opère une sorte de réduction universelle à la corporéité, à l'animalité, au ventre et au sexe » (Bourdieu, Pierre. *La Distinction*. Paris : Editions de Minuit, 1979, p. 570).

15 Pour plus d'informations, voir Meitinger, Serge. « Ecriture de la violence, violence de l'écriture » (2003) : 11. <<https://core.ac.uk/display/148058445?recSetID=>> Web. 10 octobre 2019.

16 Voir par exemple Bonn, Charles. « Postcolonialisme et reconnaissance littéraire des textes francophones émergents: l'exemple de la littérature maghrébine et de la littérature issue de l'immigration », in Bessière, Jean et Moura, Jean-Marc. *Littératures postcoloniales et francophonie*. Paris : Champion, 2001 : 27-42. Print.

17 Pour prolonger la réflexion à ce sujet, on pourra lire le chapitre que Jean-François Emmanuel Bruno consacre à l'importance des « créations linguistiques » dans les écritures contemporaines de la violence (« L'innommable et la création linguistique », Emmanuel Bruno 193-228).

L'abject comme poche de résistance ?

*L'insolence de la putréfaction*¹⁸

La forte corporalité qu'engagent l'écriture et la lecture de l'abjection apparaît tout d'abord comme un moyen de résister à la menace du vide qui sourd de façon nette dans chacun des romans¹⁹. Privé de pouvoir et de mémoire à la fois par le potentat postcolonial et par la domination des institutions internationales, les dominés malgaches sont, dans la perception hallucinée de Za, un peuple d'ombres spectrales exhortées par d'inquiétantes créatures à « l'oubli de [leurs] propres existences » et à « l'effacement de [leurs] êtres » (Raharimanana 43). C'est donc à cette menace de « néantisation » (Mbembe 239), d'« inêtre » (Raharimanana 186), ainsi qu'à l'Un du pouvoir totalitaire – Dollaromane est « *le seul et l'unique* » (Raharimanana 84) martèle-t-on – que semble en partie s'opposer la présence envahissante des corps subalternes et de leurs cortège d'excrétas, comme autant de démultiplications de soi. Dans *La Vie de Joséphin*, le vide est moins généré par les instances politico-économiques que par les replis identitaires et les hostilités latentes qui clivent la « société pluri-culturelle » mauricienne²⁰ d'une part et par la médiocrité du destin individuel réservé aux femmes et aux « anormaux » d'autre part. Ainsi est-ce paradoxalement pour les préserver d'un vide qui prolifère sur la page comme dans leur existence, d'« un vide de pensée un vide de cœur un vide de femme un vide d'humain » (Devi 82), et pour les « empêch[er] de disparaître » (Devi 45) que Joséphin enlève et assassine celles à qui la société a tourné le dos ou s'apprête à le faire. À la menace du néant vient s'opposer l'excès de présence de leurs corps démembrés. La portée politique de la monstruosité du narrateur apparaît plus clairement lorsque l'on sait la place centrale qu'occupe la notion d'hybridité dans la pensée de l'autrice²¹, qui lui apparaît comme le moyen de brouiller les catégories normatives oppressantes structurant la société mauricienne : le manque de porosité entre les différentes cultures qui coexistent sur l'île, le fantasme délétère de pureté, le poids du patriarcat, le sentiment de sa propre condition de subalterne, etc. (Corio et Devi). Parce qu'il se recompose une identité propre échappant aux carcans (biologiques, moraux, sociaux) et ne se laissant pas aisément saisir par des catégories pré-existantes, Joséphin²² est l'image possible d'une société postcoloniale cherchant à briser « tous [l]es enfermements »²³ pour s'extraire de sa condition subalterne. La monstruosité devient alors l'image paroxystique d'une nécessaire « réappropriation » (Corio et Devi 156) individuelle et collective de soi et, au-delà de la situation mauricienne, une façon de remettre en question les limites de « ce qui est considéré comme 'légitime', 'normal' et 'réel' dans l'espace public » (Arnold, « Aller

18 « Dépouilles de ceux qui ont préféré [...] l'insolente putréfaction à l'embaumement de l'oubli » (Raharimanana 183).

19 Je me permets de renvoyer sur ce point à mon article « Écriture grotesque et ambivalence de l'imaginaire de la crise dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi et *Za* de Raharimanana ». *Études Littéraires Africaines*, 52, décembre 2021 : 157-176. Print.

20 « [A] la différence des Caraïbes, à l'Île Maurice il y a eu une très forte résistance par rapport à la créolisation et, même du point de vue culturel, il [le processus de créolisation] reste un concept qui est encore mal vécu, mal accepté. En effet, on pourrait parler plutôt d'une société *pluri-culturelle*, où les différentes cultures et ethnies vivent juste à côté, mais ne s'entrecroisent pas beaucoup. » (Corio et Devi 148)

21 Sur ce sujet, voir les passages très éclairants consacrés à la « féconde hybridité » dans l'entretien avec Alessandrio Corio (Corio et Devi).

22 Notons que l'on trouve cette même articulation entre enfance, monstruosité physique et ambiguïté morale dans la construction du personnage de Mouna, narratrice de *Moi, l'interdite* (2000) et sorte de pendant féminin de Joséphin.

23 « Tant que les sociétés dites postcoloniales ne se seront pas réapproprié leur histoire, leur civilisation, les langues qu'elles utilisent, elles ne seront pas des acteurs dans l'enjeu global, mais resteront dans une position de subalternes. [...] Dans tous ces enfermements, historique, physique, géographique, linguistique et sexuel, la seule liberté est celle de l'*individu* en tant que tel, l'individu qui se définit par ses propres traits, par ses propres envies, par ses propres souffrances, par ses propres règles. » (Corio et Devi 156-157).

vers la dissolution » 71-72). Il est ainsi signifiant qu'à la froideur normative du mépris (Kolnai 91) des villageois – figures de l'enfermement et du cloisonnement –, Joséphin oppose la proximité perturbatrice du dégoût, qui emporte sujet et objet dans un même mouvement d'indifférenciation. Remettant en cause la limite qui sépare le sujet de l'objet, l'abject dessine un espace commun, certes inconfortable, de l'entre-deux. Force est toutefois de reconnaître que l'efficacité des « pouvoirs de l'horreur » demeure ambiguë, car les deux derniers chapitres s'achèvent sur une répétition de l'adverbe *rien*, qui est aussi l'*ultimum verbum* du roman, donc sur un retour du / au vide.

Redonner corps à la honte

L'exhibition de matières et de corps répugnants dépasse cependant la représentation de rapports de forces bifrontaux entre dominés et dominants pour réinterroger depuis le lieu paratopique²⁴ de l'énonciation les responsabilités collectives, et peut être comprise comme le réinvestissement, sous une forme tangible, du caractère abject de l'Histoire et du présent. C'est dès lors au refus de céder aux sirènes de l'oubli et de la cécité et à endosser la part de honte nécessaire à une reconstruction de la communauté qu'appelleraient en partie les romans. Dans la mesure où le corps populaire est un « barbare réceptacle [des] hontes » (Raharimanana 133) du pouvoir, exhiber son corps-souillure, son corps-honte, devient un moyen d'exhiber les non-dits ou les impensés du récit historique officiel. Lorsqu'il déplore dans une longue tirade que les « habits à nous les pauvres nous ont désincarnés », en en cachant « [l]a vie, [l]es blessures, [l]es souffrances » et la « honte » (Raharimanana 127), le personnage de Ngalo²⁵, ancien soldat ayant tué et violé au nom du gouvernement malgache, met en avant la dimension éminemment politique du corps. C'est de la monstration de cette crasse *obscène* – au sens étymologique de ce qui doit rester caché – que naîtra l'indignation, y compris contre soi-même : « l'indignation ne naîtra que de cette crasse ! Cette crasse qu'ils veulent effacer, cette crasse dont ils ont peur, oui ils ont peur qu'elle les contamine » (Raharimanana 127).

La parole abjecte de Za, faite de mots « visqueux » « ramass[és] parmi les détrit[us] » (Raharimanana 47) ou « coul[a]nt de sa plaie ouverte » (Raharimanana 184), constitue le pendant poétique de ces corps-mémoire : nommant, exhibant, dégoûtant, elle se rapproche de la prose abjecte d'un Louis-Ferdinand Céline en cela qu'elle prend le pari que « la vérité [est] du côté bas : côté nu, sans fard, sans semblant, pourri et mort, malaise et maladie, horreur » (Kristeva 168). La « belle écriture » en opposition à laquelle Raharimanana situe son travail de sape poétique²⁶ serait, *a contrario*, à rapprocher des « beaux habits » par lesquels on cherche à faire oublier « la peau d'inhumanité » (Raharimanana 127) des corps misérables. L'abjection physique et morale de Joséphin est quant à elle implicitement présentée comme la conséquence du refoulement de plusieurs hontes, non vécues : celle de sa mère rejetant l'enfant indésirable, celle de la société excluant de son cercle le *fouka* qu'elle n'a pas su (ou voulu) aider, celle de l'homme anthropocentré qui refuse de demander humblement « pardon aux vivants » de la biosphère qu'il s'autorise à massacrer gratuitement (Devi 64) et enfin celle du monde globalisé qui reste sourd à la parole des habitants des espaces tenus pour périphériques,

24 « Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à la société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable 'place' » (Maingueneau, Dominique. *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 52).

25 Le patronyme africanophone du personnage ainsi que la mention de son arrière-grand-père « qui avait les anneaux » (Raharimanana 120) en font également le dépositaire de la mémoire de l'esclavage, dont les conséquences sur les structures sociales et symboliques malgaches demeurent encore en partie taboues.

26 Voir Raharimanana, « Za, par-delà la torture, le rire... » *Fabula*. Mai 2014. <<https://www.fabula.org/lht/12/raharimanana.html>> Web. 14 mai 2021.

qui crient leurs « voix sans savoir qu'elles vont pas plus loin que le prochain tournant du vent » (Devi 45-46). Le corps-stigmate de l'abject Joséphin devient alors un « livre d'histoires » (Devi 21) dans lequel sa mère retrace ses propres blessures et déboires, qui sont aussi d'une certaine façon celles, non dites, de l'île. Il est, à l'image des corps violents dans les récits de Sony Labou Tansi, un « mnémotope », un lieu de mémoire situé « aux confluent de l'archive, du document et du monument » (Nshimiyimana 97). Réintégrée dans le champ du visible et au sein d'une généalogie collective²⁷, la chose abjecte est donc à la fois le signe qu'il y a quelque chose de pourri au Royaume du Danemark et un moyen de dépasser les structures dichotomiques (politiques, sociales, morales) pour interroger la responsabilité du groupe, sans absoudre ni l'auteur ni le lecteur. L'on rejoint ici l'une des conclusions majeures de l'article de Joshua D. Esty sur le « postcolonialisme excrémental » (*Excremental Postcolonialism*), qui a bien évidemment partie liée avec l'abject. Parce qu'il brouille les frontières entre le soi et le non-soi (tant sur le plan psychanalytique que sur le plan anthropologique) et qu'il est propice à diffuser un sentiment de honte et de culpabilité, le motif excrémental vient complexifier les binarismes moraux et politiques²⁸. Il constitue à ce titre un puissant outil d'autocritique et de réflexion à propos de la dimension collective de la faute (historique, morale), n'excluant de ses questionnements ni l'adéquation des formes esthétiques ni la responsabilité politique de l'écrivain (Esty 36). Ou, pour le dire avec les mots de l'homme-anguille : « Le complot du rejet [...], c'est vous tous. Ricanez pas, vous aussi avez fait de Joséphin, dans votre petite tête ordonnée, un fouka qu'il faut rayer des souvenirs » (Devi 40).

La fange comme creuset d'un possible espoir : une parole humilis

Comme le remarque Claire Lozier dans l'introduction de sa thèse de doctorat, les mots « abjection » et « humble » ne sont pas sans rapport sur le plan étymologique ; tandis que le premier désigne ce qui a été rejeté dans un mouvement descendant (*abjectio*), donc vers le sol, le second a trait à ce qui est bas, proche du sol (*humilis, humus*). C'est donc *in fine* d'une parole poétique ancrée dans des sensorialités et des matières basses, humbles, que se revendiquent les narrateurs et, par-delà eux, les auteurs. Ainsi la boue devient-elle symboliquement dans notre corpus le lieu depuis lequel se fortifie la voix narrative. Sur le point de s'abandonner à la mort dans des eaux fangeuses grouillant de corps en décomposition pour l'un et d'anguilles pour l'autre (Raharimanana 176 ; Devi 24), les deux narrateurs connaissent en effet une scène de renaissance proche. La boue poisseuse et son « insolente putréfaction » (Raharimanana 183), sorte de revisitation abjecte de la glaise adamique, deviennent dès lors les ferments d'une puissance de résistance : refus de « l'embaumement de l'oubli » (Raharimanana 183), c'est-à-dire de la mort inodorante de ceux qui se sont soumis (au pouvoir corrompu, aux récits historiques officiels), pour Za le déchu et conquête d'une vie digne et autonome pour Joséphin le *fouka*.

27 Comme le fait remarquer Mary Douglas, les éléments tenus pour souillés ont le plus souvent un caractère ambivalent : « inhérent[s] à la structure des idées », ils sont à la fois une limite et un produit de l'ordre dont ils sont exclus (Douglas, Mary. *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou* (1967). Trad. Anne Guérin. Paris : La Découverte, 2001, p. 129).

28 « *My argument proposes that excremental language is invoked here precisely in order to diffuse guilt and shame. At the level both of national politics and of individual ethics, excremental writing tends toward complex models of systemic guilt, rather than toward the sharp absolutions and resolutions that attend moral or political binarism.* » (Esty 35) [Je suggère que le langage excrémental est convoqué ici précisément dans le but de diffuser un sentiment de culpabilité et de honte. Tant au niveau de la sphère politique que de l'éthique individuelle, l'écriture excrémentelle tend vers des modèles complexes de culpabilité systémique, plutôt que vers les absolutions et les résolutions tranchées qu'impliquent les binarismes moraux ou politiques. *Notre traduction*]

Matière-frontière mêlant eau et argile, donc ciel et terre, légèreté et lourdeur, la boue se voit chargée de valeurs ambivalentes dans notre corpus. Si elle reste le lieu déshumanisant où rampent les damnés de la terre dans *Za* (Raharimanana 260-261) et menace toujours de se figer en séchant en « une statue qui emprisonne la voix » (Devi 72) dans *La Vie de Joséphin*, elle apparaît aussi comme le creuset possible de l'espoir de s'extraire d'un présent abject en puisant dans les ressources mêmes de cet abject. Les rêves de l'homme-anguille sont ainsi des « rêves de boue [et] de fraîcheur ordurière des bas-fonds » qui nourrissent des « rêves de voyage de l'autre côté de l'océan [et des] rêves d'accoucher d'une île plus large » (Devi 72) et c'est « l'odeur de l'impossible espoir » que les estropiés de l'Histoire fantasmés par *Za* sentent lorsqu'ils creusent la terre boueuse, qui apparaît l'espace d'un instant comme le pendant symétrique du « vaste trou » du ciel (Raharimanana 260). Ne pourrait-on d'ailleurs entendre, au risque d'une homophonie facile, *l'homme debout* dans la formule *l'homme de boue* – hypothèse que conforte, dans *Za*, l'alternance rapprochée de l'injonction à se tenir *debout* et des occurrences du substantif *boue*²⁹ ?

Nday campé dans la *boue*, [...] vient me voir et me secoue.

- *Debout*, Ratovoantanitsito ! *Debout* !

Crôuteuse la main de Nday, dans sa peau la *boue* s'est incrustée.

- *Debout*, petit-fils de Ratsimilefey ! Ratsimilefy ne se courbe pas. Ratsimilefy ne se soumet pas (Raharimanana 263 ; nous soulignons).

C'est sans doute dans *La Vie de Joséphin* que le brouillage de la hiérarchie entre les entités se situant de part et d'autre de la frontière de l'abject – du moins celle sur laquelle chaque société fonde la ligne de partage entre son dehors et son dedans – est le plus ostensible. Aux yeux du narrateur éponyme, les matières du « monde d'en bas » (Devi 40), ordinairement perçues comme répugnantes – à l'instar des concombres de mer qui ressemblent à des « paquets de merde » mais sont en réalité des êtres « aussi merveilleux que les plus belles créatures » (Devi 56) – s'opposent par leur mollesse et leur viscosité aux matériaux durs et tranchants qui caractérisent le monde d'« en haut ». Loin d'épouser et d'accueillir le corps de Joséphin, comme le font les éléments subaquatiques dont la fluidité poisseuse est aveugle à la monstrosité physique ou psychologique, les bouteilles et le tranchant des mains des « là-haut » fendent, giflent, assomment, rejettent. Même certaines voix et pensées, « celles qui sont faites pour dire des moqueries ou des insultes », sont « tranchantes » (Devi 69 ; 19). La voix paratopique du *fouka*, qui puise ses ressources dans le bas corporel et naturel, agit donc comme une puissance venant interroger les frontières et les hiérarchies que la « petite tête ordonnée » (Devi 40) des « là-haut » établit entre le normal et l'anormal, le bien et le mal, la raison et la déraison, le sauvage et le civilisé.

À celui qui ne peut exister par sa voix – car « *Za* n'a plus la pérole » (Raharimanana 20) et Joséphin « n'a plus jamais reparlé » (Devi 17) depuis sa petite enfance –, et qui est en cela un subalterne au sens de Gayatri Chakravorty Spivak³⁰, reste le pouvoir d'exister

29 Cette posture, qui tient du retournement du stigmate, est relativement fréquente dans le champ littéraire francophone. Par exemple, l'écrivain congolais Sony Labou Tansi, dont Raharimanana inscrit une citation en épigraphe, place le matériau boueux au cœur de son processus d'écriture : « J'écris une sale histoire de vendeurs de viande humaine, tout se passe dans la boue (Labou) de Brazzaville » ; « j'ai toujours voulu [...] créer avec de la boue. La plus sale qui soit » (130).

30 Empruntée à Antonio Gramsci et transposée hors du champ militaire dont elle est issue, la notion de subalterne renvoie chez la théoricienne indienne Gayatri Chakravorty Spivak à la catégorie de celles et ceux qui « n'[ont] pas accès ou n'[ont] qu'un accès limité à l'impérialisme culturel » (Chakravorty Spivak 132). Muet.te.s en cela que leur parole est inécoutée et inaudible, les subalternes sont absent.e.s des représentations et des discours (politiques, historiques, épistémiques, etc.) dominants. L'archétype de la figure subalterne est pour Spivak la femme de couleur vivant en terres colonisées, dont la silenciation et les sources d'oppression

par son corps. Excès de présence dérangeante du non-soi, l'abject est donc aussi une façon d'affirmer la puissance vitale du bas, du négligeable, du méprisable, fût-ce sous leurs formes grouillantes et infra-humaines. Parce qu'elle « ressource le moi aux limites abominables, dont, pour être, le moi s'est détaché », et conforte de fait la frontière entre le moi et l'abject potentiellement mortifère, l'abjection est selon Kristeva « une alchimie qui transforme la pulsion de mort en sursaut de vie » (Kristeva 22), et ne se confond donc ni avec l'horreur ni avec la violence pure. Ainsi, en dépit de la brutalité parfois insoutenable qui s'y déploie, la langue poétique – « l'acte de nommer » dirait Sony Labou Tansi³¹ – constitue toujours une puissance de vie et de résistance contre l'abjection totale et le néant dans lesquels la réalité menace de nous jeter. Elle est en cela l'inverse du langage médiatique vide et rassurant, dont Raharimanana déplore, dans un texte aux accents sonyens, « la langue déjà faite, qui rassure, flatte, fait passer le temps, fait oublier la mort, masque la déchéance » (Raharimanana, *Cauchemars* 21).

Les romans se construisant sur une esthétique du trouble et de l'ambiguïté, cette revalorisation du / par le bas est toutefois loin d'un optimiste renversement rabelaisien : en effet, à l'injonction de se tenir debout, Za se « recroqueville sur [s]on rire » (Raharimanana 264) et s'« en fou[t] [...] des rêves à vivifier » (Raharimanana 267), tandis que la « carnalité »³² (Marson 71) de Joséphin, d'abord valorisée, finira par faire basculer celui-ci dans une bestialité meurtrière et le conduira à souiller son idéal de pureté. Nulle utopie ni roman à thèse, donc, mais puissance de questionnement d'une parole incertaine de ses propres pouvoirs.

Conclusion

Prenant le contre-pied des *topoi* exotisants dont leurs îles natales font l'objet depuis plusieurs siècles dans le monde occidental, les poétiques abjectes de Devi et de Raharimanana peuvent être lues comme des contre-discours en cela qu'elles cherchent à faire œuvre d'« anti-tropicalisation » (Arnold « Les univers ») ou de « contre-exotisme insulaire [...] démont[ant] la rhétorique altérisante » (Emmanuel Bruno 267). Au risque peut-être, comme s'en inquiètent certains critiques³³, d'apporter de l'eau au moulin d'autres stéréotypes figurant l'Afrique comme un espace intrinsèquement violent. Au sein de sociétés divisées par les tensions culturelles et à bien des égards victimes d'une globalisation prédatrice telles que Madagascar et Maurice, la matière par définition *dé-placée* qu'est l'abject est cependant un puissant medium pour interroger l'ordre symbolique et social et en perturber les lignes structurantes. Parce qu'elle est, par définition, ce qui relève de l'indistinction, de l'ambiguïté et de l'intrusion intime, elle refuse au lecteur le confort d'une lecture passive et de représentations idéologiquement claires, permettant au récit de dépasser à la fois la simple satire socio-politique et la jubilation de l'obscène, au profit de représentations plus ambivalentes, mouvantes et dérangeantes. En contexte postcolonial, l'écriture de l'abjection se charge – sans toutefois s'y réduire – d'un certain nombre de significations singulières, que nous avons cherché à envisager au cours de cet article : renvoyant à certains égards à la situation des sociétés postcoloniales au sein de l'échiquier mondial et matérialisant un état liminaire mettant en

multiples (coloniale, raciale, patriarcale) se voient synthétisées dans la phrase suivante : « Des hommes blancs sauvent des femmes de couleur d'hommes de couleur » (*ibid.* 91).

31 Voir par exemple son poème adressé à José Pivin que Raharimanana reproduit dans le texte liminaire de son recueil *Les Cauchemars du gecko* : « Nommer tout – Tout nommer, nommer jusqu'à ce que la gueule démissionne » (Sony Labou Tansi cité par Raharimanana, *Cauchemars* 8).

32 Ananda Devi définit la carnalité comme « le corps assumé, le corps vécu dans son immédiateté et dans son prolongement de toutes les autres créatures, à la fois dans sa réalité biologique et dans sa dimension psychique » (Citée par Magalie Marson 71).

33 Voir par exemple l'essai *Scripting Shame in African Literature*, dans lequel Stephen L. Bishop reproche à certains auteurs africains de conforter, à travers leurs thématiques et rhétoriques violentes, les stéréotypes (néo)coloniaux d'une Afrique « ayant besoin d'une main morale civilisatrice » (Bishop 216 ; notre traduction).

crise les identités (Kristeva), et donc les relations, l'abject est aussi, par son excès de présence dérangement, la revendication d'une existence.

C'est à partir des affects paradoxaux propres au dégoût et au sentiment d'abject, bien davantage qu'à partir d'un discours articulé, que le corps lisant est amené à passer du somatique au sémantique, puis à l'éthique et au politique. Ainsi, à défaut de se présenter comme des satires engagées, ces écritures de l'abjection *engagent* le lecteur, 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... »³⁴.

Université de Lorraine

OUVRAGES CITÉS

- Arnold, Markus. « Les univers étranges, intimes et violents de l'auteur mauricien Carl de Souza : un cas d'«anti-tropicalisation» du roman. » *Les Lettres Romanes*, 68 (1-2), 2014 : 73-101.
- . « Aller vers la dissolution : hybridité, ambivalence et monstruosité chez l'écrivaine mauricienne Ananda Devi ». *Convergences francophones*, 5 (2), 2018 : 59-77. Web.
- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Le Livre de Poche, (1942) 1993.
- Bataille, Georges. « L'abjection et les formes misérables ». *Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922-1940*. Paris : Gallimard, 1970 : 217-221.
- . *L'Érotisme*. Paris : Éditions de Minuit, (1957) 2011.
- Bishop, Stephen L. *Scripting Shame in African Literature*. Liverpool : Liverpool University Press, 2021.
- Chakravorty Spivak, Gayatri. *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal. Paris : Éditions Amsterdam, (1988) 2020.
- Corio, Alessandro et Ananda Devi. « Entretien avec Ananda Devi ». *Francofonie* 48 (2005) : 145-167. *JSTOR*. Web. 9 décembre 2020.
- Devi, Ananda. *La Vie de Joséphin le fou*. Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs », 2003.
- . *Manger l'autre*. Paris : Grasset, 2018.
- Emmanuel Bruno, Jean-François. *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*. Leiden : Brill Rodopi, 2017.
- Esty, Joshua D. « Excremental Postcolonialism ». *Contemporary Literature* : 40 (1), Spring 1999 : 22-59. Web.
- Garnier, Xavier. « Les formes 'dures' du récit : enjeux d'un combat. » *Notre Librairie* 148 (juillet 2002) : 54-58.
- Kolnai, Aurel. *Le Dégoût*, trad. Olivier Cossé. Paris : Seuil, (1929) 1997.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Points, 1980.
- Lozier, Claire. *De l'abject et du sublime. Georges Bataille, Jean Genet, Samuel Beckett*. Thèse de doctorat. University of Kent / Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2010. <<http://bibnum.univ-paris3.fr/>> Web. 9 juin 2021.
- Marson, Magalie. « Carnalité et métamorphoses chez Ananda Devi. » *Notre Librairie* 163 (septembre 2006) : 71-76.
- Mbembe, Achille. *De la Postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala, 2000.
- Nshimiyimana, Eugène. « Les corps mythiques de Sony Labou Tansi : figuration et "mnémotopie" ». *Études françaises*. 41 (2), 2005 : 87-97.

34 Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal* (1939). Paris : Présence africaine, 1983 : 22.

- Ott, Marion. « Écriture grotesque et ambivalence de l'imaginaire de la crise dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi et *Za* de Raharimanana ». *Études Littéraires Africaines*. 52, décembre 2021 : 157-176.
- Patoine, Pierre-Louis. *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*. Paris : ENS Editions, 2015.
- Raharimanana. *Za*. Paris : Philippe Rey, 2008.
- . *Les Cauchemars du gecko*. Paris : Vents d'ailleurs, 2011.
- . « *Za*, par-delà la torture, le rire... » *Fabula lhT*. Mai 2014. <<https://www.fabula.org/lht/12/raharimanana.html>> Web. 14 mai 2021.
- . *L'Arbre anthropophage*. Paris: Gallimard/Joëlle Losfeld, 2004.
- . *Rêves sous le linceul*. Monaco : Le Serpent à Plumes, (1998) 2004.
- . *L'Arbre anthropophage*. Paris : Gallimard/Joëlle Losfeld, 2004.
- . « Par la nuit... », *Lucarne*, Monaco : Le Serpent à Plumes, (1996) 1999 : 9-11.
- Sony Labou Tansi. *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, vol. I. Paris : Revue Noire Editions. 2005.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Paris : Gallimard, 1984.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* Trad. Jérôme Vidal. Paris : Editions Amsterdam, (1985) 2020. Bettinotti, Julia, dir. *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*. Montréal : Les Cahiers du Département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, 1986.