HAL
open science

Incandescences de 1947 dans quelques textes de Raharimanana : ”écrire 47 sur corps et voix”

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo

To cite this version:

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo. Incandescences de 1947 dans quelques textes de Raharimanana : ”écrire 47 sur corps et voix”. Interculturel Francophonies, 2013, 23, pp.147-169. hal-00906864

HAL Id: hal-00906864

https://hal.science/hal-00906864

Submitted on 23 May 2017

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

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

INCANDESCENCES DE 1947 DANS QUELQUES TEXTES DE RAHARIMANANA : « ECRIRE 47 SUR CORPS ET VOIX »

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo

« Ecrire 47 sur corps et voix m'est vital pour interroger le monde » confie Raharimanana[i], ouvrant un premier trouble avec ce « sur » que l'on peut aussi bien comprendre comme « à propos de » que comme « sur le support » des corps et des voix. C'est ce que tendrait à suggérer le retour de l'évocation de l'insurrection sous des formes plurielles dans son œuvre. Elle couvre une large palette de discours - littéraire, pamphlétaire, sinon proprement essayiste et historique. On trouve ainsi le texte court, « Fahavalo » issu de *Rêves sous le linceul* (1998), le roman *Nour, 1947* (2001), l'essai *Madagascar, 1947* (2007), les textes publiés plusieurs fois sous le même titre mais dans des formes remaniées comme « 47, rano rano ». Mais elle apparaît aussi sous la forme de photographies avec le fonds Charles Ravoajanahary partiellement repris dans *Madagascar, 1947* et le recueil *Portraits d'insurgés, Madagascar 1947* (2011) publié conjointement avec le photographe malgache Pierrot Men. Enfin, le récit des événements a aussi trouvé place au théâtre avec la pièce *47* (2008), tirée de *Madagascar, 1947*, ainsi que dans de fréquentes mentions à cette date dans ses autres œuvres. Il semble qu'aucune forme artistique ne suffise à percer enfin le silence, le déni voire la scotomisation que les histoires aussi bien française que malgache ont fait subir aux victimes de ces événements[ii].

Pourtant, Raharimanana pensait en avoir fini[iii] avec 1947 après le roman *Nour, 1947*, mais il a été contraint d'y revenir en raison des circonstances particulières qui ont fait se télescoper l'histoire malgache et franco-malgache avec ses propres questionnements littéraires et politiques. La colère et le désarroi provoqués par le séisme de l'arrestation de son père lors de la prise de pouvoir de Ravalomanana en 2002 ont ouvert sous ses pieds les abîmes des régimes postcoloniaux kafkaïens[iv]. Ensuite, en 2005, le président français Jacques Chirac, lors d'une visite à Madagascar, a reconnu les « dérives » de la France en 1947 et les « périodes sombres » de la colonisation[v], mais le président malgache, Marc Ravalomanana a relativisé l'épisode et postulé la nécessité de son dépassement pour ne pas entraver les bonnes relations de son pays avec la France. Pour Raharimanana, une chance historique dont aurait pu bénéficier toute l'Afrique postcoloniale n'a pas été saisie par Madagascar. Mais en 2005 également éclate le scandale de la proposition de loi française sur les bienfaits d'une

colonisation « positive », inadmissible à l'ensemble des intellectuels issus des anciennes colonies. Dans ce contexte, revenir à 1947 s'est avéré indispensable, d'autant que les soixante ans de l'insurrection approchaient et que Raharimanana avait découvert les photographies du fonds Charles Ravoajanahary qu'il voulait contribuer à diffuser. Découleront de ces connexions entre la littérature, les circonstances historiques, l'intolérable amnésie des états, une rage et un besoin d'écrire qui se moduleront sous les formes de l'essai *Madagascar, 1947* puis de la pièce *47*, et qui ensuite, en fonction des commandes de son metteur en scène Thierry Bédard, évolueront vers une étroite mise en relation entre Madagascar et les mondes africains.

A la fois date clé de l'oppression coloniale et du gouffre entre Madagascar et la France, 1947 est donc aussi signe de tous les conflits coloniaux et postcoloniaux irrésolus, symbole des iniquités qui affectent les mondes qui ne sont jamais conviés au banquet des richesses, des mondes dont les cultures sont spoliées, minorées, bafouées. Ces temps tragiques sont caractéristiques des dénis historiques, qu'ils proviennent des anciens pays colonisateurs qui refusent de reconnaître leurs responsabilités, comme des anciens colonisés qui ne s'accordent pas sur les versions de leur propre histoire et sont renvoyés à un sentiment de honte persistant. Le carrefour à la fois historique et symbolique de 47 permet ainsi à l'auteur de revenir sur un faisceau de questions profondément chevillées à sa conscience. Il lui permet d'exprimer âprement son refus de la spoliation des voix et de l'« immémoire ». Il lui rappelle son devoir d'homme révolté, dont la colère s'attise, de déni en falsification des mémoires. A la manière de Césaire, ses textes semblent répéter « accommodez-vous de moi, je ne m'accommode pas de vous ! »[vi]. Dans une sorte de succession symbolique à son père qui « parlait, parlait »[vii] de nouveaux mondes harmonieux à bâtir, il va faire changer la parole de nature et en faire l'arme de l'interrogation, du scandale et de l'éveil, ainsi qu'il le fait dire ici à un « je » dont la distance avec lui-même reste insaisissable :

> Que m'importe de relater les faits si je ne touche la douleur. Que m'importe de dire et de redire ce passé qui m'obsède si je ne mesure sa portée. […] Tout dire. Ne rien omettre au risque de déposer les mots au seuil de l'incompréhension. Scander à n'en plus finir. Chanter. Ouvrir une légende sans limites. Bousculer l'évidence de la lecture, le confort des récits. Qu'ai-je à nommer ce que l'on accepte déjà ? Qu'ai-je à narrer une histoire mille fois rapportée ?[viii]

Ce que montre le perpétuel retour de 47, c'est l'incurable blessure qui ne peut être cautérisée. L'insurrection, état naturel de la poésie, constitue un prisme exploratoire du monde, du passé et du présent. Toutefois, Raharimanana refuse d'être missionné comme

auteur engagé, d'écrire « par mandat, par délégation »[ix]. Il est d'abord et intensément écrivain et déplore le fait que la question de la recherche formelle soit souvent négligée dès qu'il est question d'auteurs africains ou plus généralement « des suds », renvoyés à la seule attente de référentialité et d'engagement de leurs textes. Aussi avant tout, c'est la question de la représentation qui constitue le cœur de cette exploration des implications à la fois historiques et symboliques de 1947 : « Comment représenter un traumatisme quand les codes de représentation sont brouillés ? » s'interroge-t-il[x]. Les multiplications des supports de textes, de voix et de corps, sont autant de ces expérimentations formelles pour servir le projet de dire les mémoires, les voix subalternes, les histoires alternatives. Car le propos n'est pas seulement malgache. Au-delà et à partir de 1947, il y a aussi le monde et les mondes entrelacés, les mémoires feuilletées qui se font écho, il y a les « Nègres », les victimes de guerre : les Bosniaques, les Rwandais, les Algériens, les Juifs…

Nous verrons donc comment l'urgence de l'écriture se diffuse à partir du cœur irradiant de 1947 qui sert d'abord de repère pour refaire l'histoire malgache. Mais au-delà de l'île, nous verrons qu'écrire 47 a fait naître une colère et une souffrance qui vibrionnent au point de mettre le mot même en péril, et de conduire à la nécessité d'explorer d'autres modes de représentation. 47 a en effet fait mesurer à l'auteur à quel point l'enjeu des voix, des discours, des violences et des légendes, c'est avant tout le corps qui les supporte, les médiatise et les incarne. Redire sans cesse l'insurrection pourrait alors se comprendre non seulement comme un hommage aux morts et aux victimes, mais aussi comme le tissage d'un *lamba*[xi] pour les morts, comme le dessin d'un tombeau à leur élever et qui permettrait une mutation de nature du sujet décrit comme de l'œuvre et du texte.

1947 pour refaire l'histoire malgache

L'œuvre de Raharimanana se construit sur une esthétique du ressassement[xii] qui pourrait tourner, dans son cas, à une véritable métaphore obsédante. 1947 a fait son chemin de texte en texte, à commencer par la « nouvelle » « Fahavalo » dans *Rêves sous le linceul* qui propose une sorte de matrice à un récit ensuite sans cesse réélaboré.

En fait de nouvelle, il conviendrait plutôt de parler de section d'un texte dont les fragments s'ordonnent selon des réseaux thématiques et une cohérence d'ensemble qui excluent de fait la clôture de la nouvelle. Le choix du titre sans glose[xiii] rend difficilement compréhensible au lecteur non averti le lien avec l'insurrection que seule la mention de la date, « novembre 1947 » (75) permet d'éclairer. De même, sa construction enchâssée l'éloigne de l'écriture de l'histoire. La séquence se place sous la mention générique « lettre

déchirée aux nues » (73), lettre écrite par un narrateur premier à sa bien-aimée, victime des exactions des guerres et de la violence :

> Je te livre mon amour cette histoire. A lire l'âme sans haine. Non pour nous lamenter et nous pencher éternellement sur nos malheurs, mais pour ne pas oublier ce qui hier nous a façonnés, faits comme nous le sommes aujourd'hui. (74)

Elle s'ouvre par la formule « il me souvient » qui introduit le personnage du vieillard dont il sera ensuite question, et dont le narrateur second, « un compagnon, un ami, un originaire de cet endroit » (74) racontera l'histoire au narrateur premier : « Je te raconte me dit-il l'histoire de cet homme. Je te raconte l'histoire de cet endroit », phrase qui fermera le texte quelques pages plus loin (77). A la manière d'un conte, l'histoire du vieillard est enchâssée dans ce double récit-cadre. La situation d'énonciation plurielle, les strates de la transmission du récit, de « l'ami » au narrateur, du narrateur à « l'aimée », entre écriture et oralité, traduisent la nécessité d'une parole fluide pour maintenir le lien entre morts et vivants. Le don du récit dépasse d'ailleurs les frontières de *Rêves sous le linceul* pour s'étendre à toute l'œuvre de l'auteur à travers l'obsédante formule « Je te raconte », véritable signature interne de sa poétique et de son rapport à la littérature. Mais il peut aussi partiellement diluer la portée historique de l'épisode.

Les événements ne sont en effet jamais directement évoqués que par leurs conséquences sur un homme qu'ils ont rendu fou[xiv]. Les génériques, « l'homme », les « villageois », les « conquérants » ne sont fugitivement recadrés dans le contexte colonial que par la mention aux « tirailleurs » (75). Les coloniaux ne sont présents qu'à travers le chantage qu'ils exercent auprès des villageois en refusant de leur rendre le corps des victimes qu'ils ont exécutées tant qu'ils n'ont pas dénoncé de rebelles : « Cadavres contre Fahavalo ! » (76). La dimension sordide de cette tractation tourne à la légende sombre lorsque, sous un ciel de cataclysme, ils lancent leurs chiens à l'assaut des cadavres en décomposition, dans une sorte de renversement infernal du monde. Le vieillard « vidé de son âme » (77) par ce spectacle qu'il a pourtant eu la force d'arrêter par le déchaînement de son cri (77) pleure la désacralisation d'une terre et d'un monde qui n'ont pu donner de sépulture aux morts. La folie de 1947 engendre la damnation tout à la fois des Malgaches, des tirailleurs – tués ou « devenus esprits malfaisants » (77) -, et des conquérants en débandade. Les répétitions, les refrains (« cet homme se taisait » (75-76) « l'homme se taisait toujours » (76), « l'homme hurlait » (76)), la progression dramatique marquée par un brutal déluge (76) produisent une sorte de tragédie intemporelle. Les motifs à la fois thématiques et textuels mis en place – les

corps putréfiés, profanés et laissés sans sépulture, la liquidité, la violence généralisée et non située, le flou temporel que la datation n'éclaire pas, la folie, la transmission de la parole – seront des opérateurs systématiques de l'écriture de 1947 par la suite. Le lien auto-intertextuel de ce texte matriciel avec *Nour, 1947* est d'autant plus puissant que l'auteur rappelle qu'il a puisé dans le brouillon de son roman, écrit en dix ans, des extraits pour composer le recueil *Rêves sous le linceul*.

Roman polyphonique et complexe, *Nour 1947* refuse également l'évocation directe et réaliste de l'histoire, malgré la mention de la date dans le titre qui pourrait laisser attendre un roman historique. Quant au choix du nom de Nour, Noro, il entremêle la figure mythologique de Ranoro et des références à son sens étymologique « lumière » (25), ce qui pourrait laisser supposer une lecture allégorique, comme celle de *Nedjma* de Kateb Yacine. Il y a bien dans la section « Le Livre de Jao » un décompte des résistants classés par villages, soit cent cinq hommes, et de leurs armes dérisoires, onze fusils, ainsi que des attaques de concessions et d'églises (174-175). Mais la sécheresse du journal de guerre et l'inscription de ces faits dans une subdivision sans lien avec le reste du roman neutralisent la référence historique. Il en va de même avec la lapidaire mention aux « trois députés », au Parti jamais nommé qui est en fait le MDRM, aux espoirs et appels à l'insurrection, mais sans que cela ne soit jamais plus explicité que dans cet extrait qui montre que l'information provient jusqu'aux villages de manière incomplète, véhiculée par un « on » mystérieux :

> « Préparez-vous » entendaient-ils au camp de Tsimiamboho. « Préparez-vous ». On leur annonça que le Parti gagnait toutes les élections. On leur annonça que la mère patrie ne pouvait plus ignorer le désir d'indépendance de ses colonies. Que le jour était proche. Que la situation n'était plus tenable pour les coloniaux. Que ceux-ci avaient peur… (185)

Parmi les effets de brouillage de la référence historique, la structure même du roman en sept nuits vient à son tour inscrire l'histoire dans la légende. La complexe polyphonie que l'auteur met en place entre fragments de textes, décrochages et stratifications temporelles, dilue toute forme de réalisme historique. Le roman se constitue en effet d'un récit feuilleté constitué d'« extraits des traditions » (43) de l'an 970 de l'Hégire -, de bribes du journal du père Herbert daté de 1723, de lettres de missionnaires datées de 1835 et 1836, du récit du narrateur sur les années 1943 et 1944 durant lesquelles il se trouvait à la Jonquière, aux ordres du milicien nazi Willem Rueff, des fragments de récit des événements de 1947, de l'histoire décousue de la mort de Nour, la femme aimée, en juillet 47 ainsi que de l'exil du narrateur dans l'île d'Ambahy. Ces sections sont à leur tour subdivisées par des « murmures » (139),

des histoires enchâssées : mythologiques comme l'« Histoire de l'impuissance des dieux » (78) ou historiques comme « Le Livre de Jao » ou l'« Histoire de Siva, Benja et de Jao ». Cette multiplication des strates spatio-temporelles vise à explorer toutes les voix pour dire Madagascar, même celles des conquérants car « Après tout, ces pages expriment également un pan de notre histoire… » (58). On y retrouve le souci de « Transcrire. Tout transcrire… » (26). La multiplication des formes fragmentaires coïncide avec les rumeurs, les lambeaux ramenés du néant, les tâtonnements dans les versions alternatives de l'histoire. Ces fulgurances fébriles sont autant d'éclats de mémoire redonnés au narrateur par la transe dans laquelle le plonge Konantitra qui va l'aider à rejoindre Nour, la femme aimée tuée par les coloniaux : « Je rejoins mon passé » (63) dit-il. L'histoire est en effet cette fois rappelée non plus par une folle, mais par une sorcière et « passeuse » (55) qui, par la transe, lui permet d'accéder à la clairvoyance sur les articulations entre les mondes et les temporalités. Mais comment retrouver précisément 1947 dans cette polymorphie et quel est alors le sens de ce retour de l'événement ?

1947 est pour l'auteur « le point culminant de toutes [l]es contradictions »[xv] de l'histoire malgache. Les événements ne peuvent en effet être ramenés à la seule opposition entre colons et colonisés, entre France et Madagascar. A l'intérieur même de Madagascar, il y a la honte d'une épopée avortée, d'une rébellion ratée, mais il y a aussi les raisons généralement occultés de cet échec : le fait qu'une partie de l'île ne se soit pas soulevée, le fait que les rebelles aient été de la région est, petits paysans défavorisés, voire descendants d'esclaves et n'aient pas été soutenus… Le rôle des esclaves malgaches, asservis par des Malgaches, est encore « totalement occulté », or selon Jean-Louis Joubert « c'est ce non-dit que le roman de Raharimanana s'efforce de briser »[xvi] et dont il montre les conséquences dans l'échec de l'insurrection. Pour cela, il choisit précisément de faire de Nour une fille d'esclaves, à son tour réduite à la servitude par la colonisation, instaurant le bégaiement d'une histoire jamais résolue :

> Nour, ton nom pourtant signifie lumière. Ton maître l'a-t-il su ? S'en souciait-il d'ailleurs quand il t'a « requise » chez tes parents, que ses semblables avaient pourtant affranchis des années plus tôt ? Effort de guerre pour la « Mère patrie » ricanait-il… (25)

1947 apparaît donc comme un nœud sémantique qui dépasse largement les bornes de l'insurrection pour lui permettre d'entrer dans toutes les forclusions[xvii] de l'histoire malgache, dont celle de l'esclavage et des divisions ethniques, mais tout en les recomposant selon une forme qu'il expérimente « afin de coller au plus près du sens et dire à notre manière le récit de

nos vies »[xviii]. Le refus du fait, du roman historique, le choix de la légende, de la polyphonie énonciative et narrative, ne sont en effet pas le signe d'une fictionalisation qui chercherait à diluer 1947 dans l'*exemplum* ou dans le prétexte à la poétisation. Ils sont plutôt la marque d'un travail qui consiste à défaire l'unité de la narration, à en empêcher la saisie et la maîtrise par l'autre.

La crise de la forme romanesque, leitmotiv des littératures postcoloniales et plus largement postmodernes, témoigne ici du rejet d'une écriture trop marquée par une mainmise occidentale qui régulerait les significations de la représentation. En la déjouant, le texte vise à échapper à ce qui demeure perçu comme une dépossession de sa propre culture, comme une condamnation de toute autre forme de récit. Reprenant ce constat des plus fréquent chez de nombreux auteurs francophones des générations antérieures, Raharimanana à son tour explore la question des violences formelles symboliques[xix]. Voulant échapper à ce qui semble une inéluctable capture du récit, l'écriture de l'auteur se dispose en réseau. Elle est exploratoire et rhizomatique plus que « rectitude de la pensée, droit d'un point à l'autre »[xx]. Aucune question, jamais, n'y semble réglée. Les motifs font retour selon un mécanisme obsessionnel qui vise à déjouer toute forme de saisie, et à ne jamais éteindre le feu de la réminiscence. Comme l'écrit Magali Nirina Marson, le texte « se fait sas » :

> Il se veut le filtre par lequel passent et repassent les différentes blessures assénées à la mémoire insulaire, afin de les rendre plus claires. Désignée comme la cause du mal de l'île et de son natif, cette mémoire abîmée provoque, […] un bégaiement de l'écriture. En en répétant le motif indépassable, le ressassement tente d'en résoudre l'énigme et de libérer, une page après l'autre, une mémoire enfouie, qui émerge et fait sens. Chaque occurrence installe entre l'énonciation et son objet, l'épaisseur des actualisations antérieures et toutes les médiations qu'elles induisent. […] Le fait d'ajouter un élément ressassé aux autres, a libéré un sens nouveau. Chaque occurrence permet donc l'émergence d'un sens plus éclairant.[xxi]

Ainsi les textes se montrent-ils comme des tissages qui reprennent des motifs clés non plus seulement dans l'évocation de l'insurrection de 1947, mais dans l'ensemble de l'histoire malgache, ancienne comme contemporaine. 1947 renvoie en effet à toutes les révoltes inabouties de l'histoire malgache : celle des esclaves jetés à la mer, celle des étudiants réprimés par la violence dictatoriale de Ratsiraka… Ainsi, dans *Madagascar, 1947*, le parallèle est-il fait dans la « lettre d'un ami », entre les avions d'où les coloniaux jetaient les « gardiens des idoles » pour qu'ils s'écrasent au sol et voient leur pouvoir démystifié aux yeux du peuple, et les hélicoptères de juin 1991 qui « résonn[ent] comme un écho dans le passé » (11) : « Ami, ô mon ami, n'oublie jamais ces paroles qui de jour en jour se blessent d'un peu plus de cri encore… » (11). Les textes, creusés par ce cri, nourrissent ces obsessions,

les redistribuent le long de nouvelles lignes de faille explorées d'œuvre en œuvre et que 1947 à la fois fédère mais déplace aussi sans cesse.

1947 au-delà de Madagascar

Ainsi, le reflux et le flux des obsessions se brise, se défait et se reconstruit mais roule toujours les mêmes flots. Toutefois, par ces constantes réactualisations toujours un peu bougées, déplacées, la réécriture de 1947 quitte les rives de Madagascar pour se doter avant tout d'une dimension politique. L'auteur rejette la qualification de militantisme, mais se réclame du politique[xxii]. 1947 n'est pas une métaphore, ce serait en désincarner les victimes. C'est un prisme de lecture et de déchiffrement qui vise à travailler la conscience. C'est un mode de réappropriation de l'écriture des conflits par le biais d'une esthétique de la rumeur, du *tabataba*, du bruissement des langues, qui permet de laisser filtrer des voix subalternes, ordinairement muselées, et laisse affleurer des discours cachés. En cela, la situation malgache et la façon de la dire renvoient à tous les mondes postcoloniaux. L'exploration de 1947 apparaît comme une manière alternative d'écrire l'histoire, dans le tâtonnement, le détour, plutôt que par la confrontation avec le Grand Evénement, toujours déjà dit par d'autres :

> […] Foucault suggère que le signe de la modernité est une forme de déchiffrement dont la valeur doit être cherchée dans les *petits récits*, les événements imperceptibles, les signes apparemment *dépourvus* de valeur et de signification – vides et excentriques -, dans tous ces événements qui sont hors des « grands événements » de l'histoire.
> Le signe de l'histoire ne consiste pas en une essence de l'événement lui-même, ni exclusivement dans la *conscience immédiate* de ses agents et de ses acteurs, mais dans sa forme en tant que *spectacle* ; spectacle qui signifie *à cause de* la distanciation et du déplacement entre l'événement et ceux qui en sont les spectateurs. L'indétermination de la modernité, où se déroule la bataille de la traduction, ne concerne pas seulement les idées de progrès ou de vérité. La modernité, à mon sens, concerne la construction historique d'une position spécifique d'énonciation et de discours historique. Elle privilégie ceux qui « portent témoignage », ceux qui sont « assujettis » ou, comme le dit Fanon, historiquement déplacés. Elle leur donne une position représentative par la distance spatiale ou *l'écart temporel* entre le Grand Evénement et sa circulation comme signe historique d'un « peuple » ou d'une « époque » qui constitue la mémoire et la morale de l'événement *en tant que narration*, une disposition à la communalité culturelle, une forme d'identification sociale et psychique. Le discours de la modernité – sa structure d'autorité – décentre le Grand Evénement et parle depuis ce moment d'« imperceptibilité », cet espace supplémentaire « en dehors » ou étrangement « à côté » (*abseits*).[xxiii]

En-dehors de l'autorité, 1947, vu dans le kaléidoscope de Raharimanana, ouvre sur d'autres mémoires brisées et revisitées, d'autres voix qui prennent possession du « je » du narrateur-parfois auteur. Ainsi après *Rêves sous le linceul* qui s'ouvrait sur le Rwanda, qui reviendra à de nombreuses reprises dans l'œuvre de l'auteur, *Nour, 1947* explore-t-il par

exemple le sort des Juifs et des « Nègres » auxquels se consacreront essentiellement les textes ultérieurs, *Madagascar 1947* mais aussi *Les Cauchemars du gecko*, *Des Ruines*… A partir de 1947 s'ordonnent ainsi des « mémoires multidirectionnelles » comme les nomme Michael Rothberg[xxiv]. Cette « multidirectionnalité » constitue en quelque sorte la réponse que ses propres textes donnent à l'interrogation de Raharimanana : « Dire la plaie de l'esclavage et du colonialisme sans qu'on ait à m'accuser de concurrence victimaire ? »[xxv]. Les mémoires multidirectionnelles selon Rothberg ne visent en effet ni la compétition, ni l'équivalence qui les neutraliserait. Elles se rechargent sémantiquement et symboliquement les unes les autres, se reconstruisent continuellement au regard les unes des autres.

> […] pursuing memory's multidirectionality encourages us to think the public sphere as a malleable discursive space in which groups do not simply articulate established positions but actually come into being through their dialogical interactions with others ; both the subjects and spaces of the public are open to continual reconstruction.[xxvi]

1947 ne serait donc plus le moment fondateur du nationalisme malgache, ainsi que le présentent les discours politiques depuis 1972, mais au contraire le symbole de la déconstruction des illusions nationales et monovalentes, des discours hégémoniques, au profit d'une réactivation de la polyphonie, de la polysémie des histoires mondiales et de leurs logiques de conflits. Le retour du récit de l'insurrection permet des transferts et des recodages interprétatifs en redéfinissant l'idée même de territoire et de nation[xxvii]. La fluidité multidirectionnelle ne confisque rien, n'enlève rien, ne truque pas l'histoire. Elle laisse libre champ aux échos qui l'habitent et qui se manifestent au mieux dans les associations littéraires. La recherche poétique et formelle s'ordonne précisément autour de cette libération associative qui permet de retravailler l'histoire selon des ponts émotionnels qui pourraient faire éprouver le plus intimement possible au lecteur la nécessité de relire et relier les mondes.

Peu à peu, on constate que c'est à l'ouverture aux mondes noirs que 1947 est employé, y compris dans la pièce *47* dont la réduction du titre et la mise en scène, assortie d'éléments référentiels malgaches (langue malgache, mot de passe des insurgés et chants épiques de Mama Sana en fond sonore…) semblaient pourtant la refermer sur le pays. Depuis *Madagascar, 1947*, en effet, et en raison des événements personnels vécus par l'auteur, il semble que l'insurrection draine avec elle systématiquement la « question nègre » et la dénonciation de la Françafrique, aux dépens de ce qui avait fait le tissage plus vaste de *Nour, 1947*. Le texte commence par une diatribe contre l'ancienne « mère-patrie » et par une

épanorthose ironique dans laquelle l'auteur, dans un véritable cours de langue, corrige son langage par celui de l'autre :

> Me voici colonisé. Non, il faut dire civilisé ! Me voici massacré. Non ! Pacifié ! Soumis se prononce intégré. Assimilé se comprend membre de la grande communauté française ! Mort exterminé le suis-je ? Ma langue, ma culture et mes traditions hachées menu : je salue mon passage dans l'ère moderne ! (5-6)

Le scandale de la fausse « civilisation », les conflits de cultures et de langues, les mensonges de l'indépendance, les cynismes de la Françafrique (36) sont autant de piqûres de rappel de questions que la littérature africaine semblait de son côté avoir dépassées et qui sont, pour l'auteur, viscérales. Peut-être précisément parce que, né après l'indépendance, il « [s]e croyait né sous la liberté » (6) mais s'est découvert « Né sous indépendance, coiffé des mots d'imposture ». (7). Du coup, ce sont de plus en plus les échos de la colère de Césaire que l'on retrouve dans ses textes et une affiliation aux problématiques africaines. Les références à Fanon et à Sartre, le rejet de Mannoni, le lien presque senghorien établi entre « littérature nègre et malgache » éveillent indéniablement les sons et les sens d'une négritude contemporaine, qui travaille sur la même ironie mordante et acerbe que le *Discours sur le colonialisme* de Césaire. Raharimanana pratique avec rage l'antiphrase ironique (22, 23), les épanorthoses tout aussi ironiques (7), les hypotyposes, les accumulations indignées…

Mais les temps ne sont plus aux espoirs épiques de Césaire. Le désenchantement a gagné les littératures et les mondes postcoloniaux. Les dilemmes liés au statut de l'écrivain, de la littérature et des mots apparaissent comme de plus en plus violents dans les œuvres récentes de l'auteur. Aussi bien *Nour, 1947* que *Madagascar, 1947* se terminent d'ailleurs par une sorte de plongée dans le silence, dans l'impossibilité et l'impuissance du langage. L'épopée ratée de 1947 a-t-elle aussi ouvert à l'écrivain les abîmes de la parole impossible ? Toujours est-il que l'on voit de plus en plus de mentions dans ses œuvres à un malaise à propos de la littérature même. Dès *L'Arbre anthropophage* l'auteur revenait sur le marché de dupes que constitue trop souvent le milieu littéraire, sur l'incompréhension de ses œuvres par les Occidentaux (150). Mais ce n'est plus seulement la question du « comment dire » et « à qui », que l'on retrouve dans *Les Cauchemars du gecko* ou dans *Des Ruines…*[xxviii], c'est aussi celle du « à quoi bon ». Pour pallier la crise du texte et du mot, il faut inventer des « voies d'entendement », savoir « où retrouver la voix dans le filet de sang qui hante la mémoire »[xxix].

Le corps et le tombeau

La découverte des photographies du fonds Charles Ravoajanahary a été pour lui une étape cruciale et lui a permis d'infléchir sinon le sens de 1947, en tout cas, sa représentation. Au discours s'est substituée l'émotion directe et simple du visage, du regard des vaincus, le scandale de la photo coloniale qui ne cache rien de l'extrême misère des résistants, du cynisme des coloniaux. A ces photographies coloniales succèdent, dans *Portraits d'insurgés*, les clichés sensibles de Pierrot Men, portraits de petites gens âgés au regard d'outre-tombe, dernières traces fragiles d'un passé en voie de perdition et qu'il fallait cadrer au plus près pour en perpétuer des bribes. Dans les deux cas, mettre des visages sur l'histoire, c'est sortir de la rumeur pour redonner de la visibilité aux héros invisibles.

Du coup, à rebours, la figuration littéraire du corps trouve un sens similaire. Les corps des insurgés rendent la résistance visible, comme dans la danse de Jao de *Nour, 1947* :

> Nous vîmes Jao danser en plein champ de bataille. Les balles ne l'atteignaient pas, ne le touchaient pas. « *Rano*, criait-il, *rano* ». Jao affirmait que sur son corps les balles se transformaient en eau. Car cette terre est sacrée. Car ces collines nous protègent. Car même la poussière nous saupoudre d'invulnérabilité. […] Ses yeux brillaient. Son corps tremblait. […] Jao dansait puis nous indiquait au terme de sa transe les meilleures racines qui nous garderaient de la faim. Jao dansait. (114)

Le corps insurgé est un corps chthonien, qui tire sa puissance de son parfait accord avec la terre que cherchent précisément à briser les coloniaux. Par la danse, la transe, le corps échappe à la domination. Bien qu'ils constituent en apparence l'avers de l'exultation et de la force de Jao, l'on peut alors se demander si l'on ne peut pas relire à cette lumière les tableaux hallucinés de corps démembrés qui frappent tant à la lecture de l'œuvre de Raharimanana. Bruno Jean-François[xxx] les rapproche de l'exploration que fait Bataille de la fascination du mal en littérature qui fait vaciller la conscience du lecteur. A sa suite, on pourrait aussi lire à partir de Bataille le corps hétérogène, sa fluidification, l'extraversion de ses organes comme une échappée à toute emprise. Comme le rappelle Juliette Feyel[xxxi], « Les éléments hétérogènes n'étant par définition utilisables en vue d'aucune fin, ils sont souverains ». Elle reprend Bataille qui écrivait : « La réalité hétérogène est celle de la force ou du choc » qui provoque des « impulsions affectives qui submergent la conscience » de celui qui regarde – ou lit[xxxii]. Mais surtout, elle montre que :

> En suppliant le corps, on le rend à une souveraineté au-delà de la Loi, du Beau, des formes. […] Il s'agit bel et bien d'un corps amorphe car rendu aux flux du désir, libéré des images. Si le spectacle en est insupportable ou s'il provoque le rire c'est parce qu'il n'est, par définition, pas représentable, il n'appartient pas au monde, il est im-monde.[xxxiii]

Tous les spectacles de corps « im-mondes », comme le cadavre putréfié de Nour que le narrateur promène avec lui jusqu'à ce que Konantitra le lui fasse ingérer, échappent à la saisie. Certes le corps est victime d'une mort obscène, mais cette forme de sacrifice n'aboutit-elle pas paradoxalement à une libération absolue par la radicalisation du scandale du démantèlement ? L'écriture du corps interroge les limites de l'acceptabilité de la lecture, elle capture le lecteur, « submergé » à tout jamais de cet irreprésentable qui s'est amalgamé à son propre corps. Mais plus encore, elle peut aussi être le signe que ce corps réduit en charpie échappe à la domination. Il relève de l'incontrôlable de la raison et du sens, de l'émotion violente et brutale. Il fait quitter à la victime son état humain et subalterne pour lui conférer une puissance presque magique dans sa putréfaction puis sa dessiccation, revenant de cette manière à la source même de certains rites funéraires malgaches[xxxiv].

Mais on le comprend, il n'y a guère que le texte pour tenter de procéder à cette ritualisation car ces morts de l'histoire, de 1947, du Darfour, du Rwanda, eux, ont été profanés. Ils sont abandonnés, donnés « en pâture au scandale » à la différence du « corps dominant [qui] ne saurait être corrompu »[xxxv]. Or le corps abandonné loin de la terre, sans sépulture, et profané, c'est la violation de la culture malgache dans ce qu'elle a de plus intime, dans la possibilité même ensuite du culte, de l'ancestralisation. C'est à la littérature alors de donner aux morts un linceul, un tombeau :

> L'objet du livre, c'est la question du corps. Le corps humain a été complètement profané à Madagascar en 1947. Le corps des vivants et le corps des morts. Les Malgaches prennent soin du corps des morts et, en 1947, ils n'ont pas pu le faire. *Madagascar, 1947* est un livre tombeau, un livre linceul pour tous ces corps profanés par la répression.[xxxvi]

A tous ces corps morts sans sépulture, il faut donner la consolation du tombeau, et dans une sorte de « conversion scripturaire », changer la charogne en corps grâce à l'écriture qui « construit un " tombeau " pour le mort »[xxxvii]. L'écriture consiste à nettoyer les reliques, à les réintégrer dans un espace du possible narratif et de l'esthétique poétique. Michel de Certeau le rappelle pour l'écriture de l'histoire, mais on pourrait lui emprunter ce rapprochement pour l'écriture de la fictionalisation de l'histoire :

> D'une part, au sens ethnologique et quasi religieux du terme, l'écriture joue le rôle d'un *rite d'enterrement* ; elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction *symbolisatrice* ; elle permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé, et elle ouvre ainsi au présent un espace propre : « marquer » un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est *à faire*, et par conséquent, utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants.[xxxviii]

Mais comme le souligne encore Michel de Certeau, l'écriture « est un tombeau en ce double sens que, par le même texte, elle honore et elle élimine » (140). Pour garder la mémoire des morts présente, il faut redonner une voix à leurs corps. C'est le théâtre précisément qui permet d'associer la présence irradiante de la corporalité, de la voix au mot. Dans le théâtre, le corps permet d'habiter la voix et les mots, et non l'inverse. A propos du recueil de photographies des *Portraits d'insurgés*, Raharimanana écrivait :

> Si 47 n'était que légendes et puissants récits dans l'enfance, cette date prend chair brutalement aujourd'hui. Dans le corps de ces témoins. Dans l'intonation de leurs voix. Dans leurs yeux qui s'échappent à nouveau vers le moment où l'histoire, leur histoire, a basculé, où mon histoire, notre histoire, nous a engendrés. (np).

On comprend ici à quel point le témoignage, la photographie et le théâtre ont en commun. Le travail de l'oralisation, de « l'incorporation » de la parole permet au plus juste l'empathie et le legs. Le théâtre amplifie et image ce circuit que l'auteur décrit ici pour que la mémoire « prenne chair » dans le corps des vivants et donne aux morts leur linceul et leur tombeau :

> Ainsi, j'ai écouté, et hérité. La bouche qui n'a pas pu parler fait de l'oreille entendant un témoin à part entière. Je n'ai pas vu, mais j'ai entendu. Je n'ai pas vécu mais la douleur de celui qui a vécu a pris ma chair ; et par la douleur transmise, je suis à mon tour témoin. Et la douleur devient mienne, la mémoire ma hantise tant que je n'ai pas dit à mon tour, tant que mes oreilles qui ont entendu ne transmettent pas à nouveau la parole à ma bouche, tant que ma bouche ne repasse à la mémoire et ne redit la voix, pour trouver d'autres oreilles, pour entériner la parole une bonne fois pour toutes et qu'on laisse enfin tranquilles tous ces morts sans sépulture. (rano np)

« Voyez comme nous sommes beaux » scande l'auteur dans *Les Cauchemars du gecko* (23) : la formule s'est ici départie de son ironie pour renvoyer à l'apaisement de la dignité retrouvée du corps au tombeau. La suspension, par les instances culturelles françaises, de la tournée de la pièce *47*, d'abord présentée avec succès à Antananarivo puis à Limoges, sonne à nouveau l'oblitération du corps et des morts. Il ne nous appartient pas de trancher ici pour savoir s'il y eut ou non censure directe, ou indirecte par le biais de l'argument économique[xxxix] de cette pièce. Mais symboliquement, cette suspension fait l'effet d'un brutal retour à la violence historique, d'un nouvel empêchement à dire. Car c'est sur le corps et la voix que cette suspension a porté, non sur *l'écriture* de 1947 en français. Mais en même

temps, le bruit qu'a suscité cette polémique peut être lu d'une certaine manière comme la victoire du *tabataba*, de la rumeur, des versions alternatives de cet épisode. 1947 reste incandescent dans la puissance du scandale qui continue de l'entourer, dans la nécessité qu'il induit de trouver d'autres biais pour le dire, pour le faire entendre et voir. Carrefour de significations politiques en même temps que matérialisation d'une exploration poétique et formelle permanente, 1947 chez Raharimanana ne se laisse pas museler. Il offre une relance permanente à la relecture des mondes postcoloniaux et, malgré ou au-delà de la souffrance historique, il permet à l'homme de se relever « vivant, debout, toujours, un *je* doué de voix et de corps, toujours, contre le rétrécissement d'une vision du monde qui l'exclut »[xl].

---

[i] RAHARIMANANA, « 47, rano rano », *Frictions*, 13 (2008), <notoire47.canalblog.com>, texte non paginé. Ce texte est repris, sous une forme différente dans P. MEN, RAHARIMANANA, *Portraits d'insurgés, Madagascar 1947*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2011, texte également non paginé.

[ii] Rappelons rapidement les faits. Depuis l'instauration de la colonisation proclamée le 6 août 1896, Madagascar a connu de nombreux mouvements de résistance, mais c'est avec la fin de la seconde guerre mondiale qu'est apparu le contexte international le plus favorable à la montée des insurrections : émeutes de Sétif en mai 1945, départementalisation de La Réunion en 1946, retour à Madagascar des anciens combattants traités à nouveau comme des indigènes, fondation en 1946 du MDRM (Mouvement démocratique de la rénovation malgache) et le 10 novembre, élection de trois députés issus de ce parti, Raseta, Ravoahangy et Jacques Rabemananjara. Dans la nuit du 29 mars, des groupes de patriotes armés attaquent le camp militaire de Moramanga, ainsi que d'autres bâtiments militaires et administratifs dans le pays. Mais l'embrasement général, attendu par les insurgés, n'a pas lieu et assez vite, les émeutes concernent essentiellement dix districts, mis en état de siège jusqu'en 1956. La révolution tourne en une guérilla dans l'est du pays où les résistants se réfugient dans les forêts. Ils y connaissent des conditions de vie très pénibles qui auront raison d'une grande partie d'entre eux. Le déséquilibre des forces est total entre les « marosaholy » (porteurs de sagaies) aidés de leurs amulettes, et les soldats français aidés de tirailleurs sénégalais. La violence de l'armée française est emblématisée par l'épisode du 5 mai 1947 : un train contenant de nombreux insurgés prisonniers est mitraillé sur le quai de la gare de Moramanga, provoquant quatre-vingt dix-neuf morts (E. J. Duval, *La Révolte des sagaies. Madagascar 1947*, Paris, L'Harmattan, 2002, 297). De nombreux membres du MDRM sont arrêtés, torturés, des exécutions sommaires ont lieu, des « bombes humaines » sont jetées d'avion. Les villages sont violemment fouillés, les biens et les récoltes des habitants détruits. Les représailles ont été également très brutales sur un plan juridique. 1947 a été suivi d'un fort durcissement du régime colonial instaurant humiliations, soumissions publiques et spoliations économiques. La France joue les dissensions ethniques : la société est profondément bouleversée par de permanentes rumeurs de délations, de trahisons… Obtenue en 1960, l'indépendance ne parvient pas à totalement effacer ce traumatisme profond de l'histoire et de la construction nationale malgaches. L'une des grandes fluctuations de la représentation qui en est donnée, concerne le nombre des morts. Reprenant la déclaration faite devant des parlementaires français par le général Garbay, chargé de la « pacification », Jacques Tronchon (*L'Insurrection malgache de 1947*, Paris, Karthala, 1986) avance le chiffre de quatre-vingt neuf mille morts. Mais il est sans cesse remis en question, notamment à la suite des travaux de Jean Fremigacci qui revoit les chiffres à la baisse, et ne reconnaît qu'onze mille morts, arguant que les autres décès ne sont pas dus aux combats, mais à la faim et aux maladies contractées dans les forêts de l'est. La vérité du chiffre n'a que peu à voir avec sa portée symbolique. Le discours des historiens se heurte violemment à l'aspect sensible et intolérable de cette répression, vécue et transmise oralement par la mémoire du peuple, d'autant plus blessé que les exactions coloniales ont atteint à la fois le sacré – avec les violences systématiques faites aux « sorciers » - et la terre des ancêtres. Les événements de 47 restent opaques, objets de conflits permanents y compris à Madagascar où l'analyse des causes de l'échec de l'insurrection reste très délicate à mener car elles remettent en question l'unité nationale. Ce qui en revanche réconcilie tous les participants et témoins, français comme malgaches (Tronchon, 80 *et seq*), ce sont la terreur, la sensation d'hécatombe et de tragédie qui ont fait de cet événement bouleversant un profond traumatisme historique et mémoriel.

[iii] G. BRIDET, « Entretien. 1947 : Jean-Luc Raharimanana et Thierry Bédard contre l'oubli », 2009, V. BONNET, G. BRIDET, Y. PARISOT (dir.), *Itinéraires, Littérature, textes, cultures*, « Caraïbe et Océan Indien, Questions d'histoire », Paris, L'Harmattan, p. 146-165, p. 151.
[iv] Voir *L'Arbre anthropophage*, Paris, Editions Joëlle Losfeld, [Gallimard], 2004.
[v] G. RABESAHALA, *Ho tonga anie ny Fahafahana ! Que vienne la liberté !* Saint-Denis, Océan Editions, 2006, p. 373.
[vi] A. CESAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1983, [1939], p. 33.
[vii] *L'Arbre anthropophage, op. cit*., p. 150.
[viii] *Ibid*., p. 234-236.
[ix] A. MABANCKOU, « Le chant de l'oiseau migrateur », in M. LE BRIS, J. ROUAUD, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 55-66, citation p. 64.
[x] « 47, rano, rano », *Frictions, op. cit*., np.
[xi] « Tissu, linceul ».
[xii] Magali Nirina MARSON, « Michèle Rakotoson et Jean-Luc Raharimanana. Dire l'île natale par le ressassement », *Revue de littérature comparée*, 2-2006 « Les littératures indiaocéaniques », p. 153-171.
[xiii] Le fahavalisme (de « fahavalo », le huitième, celui qui hérite de la terre et décide du sort des hommes selon la mythologie malgache). Terme utilisé par extension pour désigner les ennemis. Mouvement très important durant la colonisation, tenant à la fois du banditisme et de la revendication des terres et souvent constitué d'anciens esclaves affranchis. Les colons ont désigné par ce terme les rebelles des premiers mouvements de résistance du début du XXème siècle des Menalamba et des VVS puis les insurgés de 1947.
[xiv] Le motif de la folie dans la confrontation avec l'histoire est repris dans d'autres textes de l'auteur comme *L'Arbre anthropophage*, comme si le dérèglement du monde ne pouvait qu'affecter les consciences souffrantes.
[xv] B. MONGO-MBOUSSA, « Les revers de notre civilisation. Entretien avec Jean-Luc Raharimanana », *Africultures*, mis en ligne le 01/12/2001, <http://africultures.com>
[xvi] J. L. JOUBERT, « Madagascar, 1947 » in V. BONNET (dir.), *Conflits de mémoire*, Paris, Karthala, 2004, p. 353-361, citation p. 360.
[xvii] *Ibid*., p. 361.
[xviii] « 47, rano, rano », *Frictions, op. cit*., np.
[xix] Il n'échappe pas plus que ses aînés à une vision totalement monolithique de l'autorité présumée de la France sur les récits et sur la représentation. S'il travaille à mettre en œuvre la multiplicité malgache, échappant à la centralisation *merina* et tananarivienne, il donne à la langue et à la littérature françaises une univocité ne pouvant avoir que partie liée aux pouvoirs coloniaux et politiques.
[xx] *Les Cauchemars du gecko*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2011, p. 88.
[xxi] M. MARSON, *op. cit*., p. 166-167.
[xxii] G. BRIDET, *op. cit*., p. 160.
[xxiii] H. BHABHA, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 [1994], p. 367.
[xxiv] M. ROTHBERG, *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Standford, Standford University Press, 2009.
[xxv] « 47, rano, rano », *Frictions, op. cit*., np.
[xxvi] M. ROTHBERG, *op. cit*., p. 5.
[xxvii] *Ibid*., p. 310.
[xxviii] *Des Ruines…*, Paris, Editions Carnets-livres, 2012, paru en extrait dans P. NGANANG (dir.), *Pulsations 1, The Journal of New African Writing*, Trenton, Red Sea Press, 2011 sous le titre « De là où j'écris », p. 19-25.
[xxix] « 47, rano, rano », *Frictions, op. cit*., np.
[xxx] B. JEAN-FRANÇOIS, V. BRAGARD, « Ramasser les mots parmi les détritus » : écriture et poétique de l'ordure dans l'œuvre de Jean-Luc Raharimanana » in M. GARCIA, V. MAGDELAINE (dir.), *Hybris, violences symboliques dans les littératures de l'Océan Indien*, Ille-sur-Tèt, K'A, à paraître 2013.
[xxxi] J. FEYEL, « Le corps hétérogène de Georges Bataille », in H. MARCHAL, A. SIMON (dir), *Projections : des organes hors du corps*, en ligne, <www.epistemocritique.org>, 2008, p. 62-70, citation p. 65.
[xxxii] *Ibid*., p. 68. L'auteure cite G. BATAILLE, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 347.
[xxxiii] *Ibid*., p. 69.
[xxxiv] Voir par exemple Françoise RAISON-JOURDE (dir), *Les Souverains de Madagascar*, Paris, Karthala, 1983.
[xxxv] « 47, rano, rano » in *Portraits d'insurgés, op. cit*., np.
[xxxvi] G. BRIDET, *op. cit*., p. 153.
[xxxvii] M. de CERTEAU, *L'Ecriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1975, p. 140.
[xxxviii] *Ibid*., p. 139-140.
[xxxix] Voir l'ensemble des pièces du dossier sur <notoire47.canalblog.com>
[xl] « 47, rano, rano », *Frictions, op. cit*., np.

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo

Maître de conférences en littératures françaises et francophones à l'Université de La Réunion, membre du laboratoire LCF. Francophoniste spécialisée dans les littératures de l'Océan Indien, les littératures de la diaspora indienne dans les Caraïbes et l'Océan Indien, les problématiques postcoloniales liées aux questions des dominations et des résistances. A publié de nombreux articles, co-dirigé ou dirigé plusieurs ouvrages sur ces champs de questionnements dont, entre autres, deux ouvrages de la série *Univers créoles* (*Contes et romans* et *Le Champ littéraire réunionnais en questions*), plusieurs numéros de revues consacrées à l'Océan Indien et La Réunion (*Francofonia, Nouvelles Etudes Francophones*), un ouvrage consacré à l'outre-mer (*Paroles d'outre-mer*), un ouvrage sur la réécriture d'une figure épique indienne dans l'espace indiaocénique (*Draupadi, tissages et textures*) … Elle a actuellement en préparation un ouvrage à paraître en 2012 intitulé *Rires amers dans les littératures et productions filmiques de Maurice et La Réunion*.