

## Études littéraires africaines

# Jacques Rabemananjara, ou les formes poétiques d'une identité malgache transfigurée

Tumba Shango Lokoho



Number 50, 2020

Formes fixes et identités noires

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1076031ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1076031ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Shango Lokoho, T. (2020). Jacques Rabemananjara, ou les formes poétiques d'une identité malgache transfigurée. *Études littéraires africaines*, (50), 65–78. <https://doi.org/10.7202/1076031ar>

Article abstract

*While writing occasional poems in verses and free verse, Jacques Rabemananjara has used the sonnet to express his view of Malagasy identity, of which he offers a new definition. His position is not at all one which bluntly opposes Western forms of poetry and other forms that would be more specific to Madagascar : rather, the poet seems to alternate between political poems, whose form would be more « free », and love poems, which follow Western rules of prosody. The analysis of a collection of free verse – Antsa – and a collection of sonnets –Les Ordalies – intends to trace and shed new light on the evolution in the poet's writing, as he constantly renegotiates his relation to form.*

## JACQUES RABEMANANJARA, OU LES FORMES POÉTIQUES D'UNE IDENTITÉ MALGACHE TRANSFIGURÉE

### Résumé

Jacques Rabemananjara, tout en pratiquant à l'occasion le verset et le vers libre, s'est emparé du sonnet pour en faire le véhicule de sa redéfinition d'une identité malgache. Loin d'une opposition simpliste entre des formes occidentales et d'autres qui seraient proprement malgaches, l'auteur semble en effet distinguer une poésie politique plus « libre » et une poésie amoureuse régulée par la métrique occidentale. L'examen d'un recueil en vers libres (*Antsa*) et d'un recueil de sonnets (*Les Ordalies*) permet de redéfinir le parcours d'un poète qui renégocie sans cesse sa relation à la forme.

Mots-clés : Rabemananjara – malgachitude – poésie lyrique – poésie politique – vers libre – sonnet.

### Abstract

*While writing occasional poems in verses and free verse, Jacques Rabemananjara has used the sonnet to express his view of Malagasy identity, of which he offers a new definition. His position is not at all one which bluntly opposes Western forms of poetry and other forms that would be more specific to Madagascar : rather, the poet seems to alternate between political poems, whose form would be more « free », and love poems, which follow Western rules of prosody. The analysis of a collection of free verse – Antsa – and a collection of sonnets – Les Ordalies – intends to trace and shed new light on the evolution in the poet's writing, as he constantly renegotiates his relation to form.*

*Keywords : Rabemananjara – malgachitude – lyric poetry – political poetry – free verse – sonnet*

Nous savons maintenant que toute conscience est conscience de quelque chose, que l'homme a cessé d'être nature, île, prison, essence. Nous savons qu'il se définit par ses contacts, par sa façon de saisir le monde et de se saisir par rapport à lui, par le style de la relation qui l'unit aux objets, aux autres hommes, à lui-même.

Jean-Pierre Richard <sup>1</sup>

Alors que les trois autres figures emblématiques de la Négritude – Léopold Sédar Senghor, Léon-Gontran Damas et Aimé Césaire – font leurs études à Paris dans les années 1930, le Malgache Jacques Rabemananjara, souvent oublié dans cette pléiade, n'arrive dans la métropole coloniale qu'en 1939. Ce voyage tardif n'en porte pas moins un poids symbolique important, puisque le jeune homme s'est déplacé pour assister au troisième cinquantenaire de la Révolution française en tant que « représentant de l'Administration indigène et de la jeunesse intellectuelle malgache » <sup>2</sup>. Après lesdites célébrations, il intègre comme stagiaire le cabinet de Georges Mandel, ministre des Colonies <sup>3</sup>. Il profite par ailleurs de l'occasion pour s'inscrire à la Sorbonne et y parachever ses études de lettres classiques en 1943. Cette formation confirme le goût du jeune homme pour la culture gréco-latine ainsi que pour la littérature classique et romantique française, découvertes quelques années auparavant chez les Jésuites à l'Île Sainte-Marie, puis à Antananarivo au Séminaire.

Comme ses aînés de la Négritude, Jacques Rabemananjara refuse de se cantonner à un seul genre littéraire et il s'intéresse très tôt au cours de ses années de formation à la poésie et au théâtre. Dès les années 1935-1937, à Antananarivo, il articule également poésie et politique en lançant avec ses condisciples du grand séminaire la *Revue des jeunes de Madagascar*, mensuel qui se trouve interdit après dix numéros <sup>4</sup>. Cet amour de la poésie et de la politique le pousse ensuite vers l'aventure de la revue *Présence africaine* (1947) et vers la maison d'édition du même nom, fondée en 1948 par son ami Alioune Diop <sup>5</sup>. Sa conscience politique et philosophique s'ai-

<sup>1</sup> RICHARD (Jean-Pierre), *Poésie et profondeur* [1955]. Paris : Seuil, coll. Points – Essais, n°71, 1955, 249 p. ; p. 9.

<sup>2</sup> RANAIVOSON (Dominique), *Jacques Rabemananjara : poésie et politique à Madagascar : biographie*. Saint-Maur-des-Fossés : Éditions Sépia, 2015, 297 p. ; p. 43.

<sup>3</sup> Voir la brève présentation biographique à la fin du recueil *Rien qu'encens et filigrane* – Paris ; Dakar : Présence africaine, coll. Poésie, 1987, 148 p. ; p. 146-147.

<sup>4</sup> Cf. COMPAN-BARNARD (Magali), *Jacques Rabemananjara* [dossier sur le site *île en île*] : <http://ile-en-ile.org/rabemananjara/> (mis en ligne le 12-02-2002 ; mis à jour le 09-02-2018 ; c. le 12-06-2018).

<sup>5</sup> Lorsqu'il apprend sa mort en 1980, Rabemananjara lui dédie un tombeau intitulé « Cantate en ton mineur pour l'oraison funèbre d'un ami : Mort d'Alioune Diop » – RABEMANANJARA (J.), *Rien qu'encens et filigrane*, op. cit., p. 85-103.

guise dans ce contexte et se cristallise dans ce qu'une partie de la critique nomme la malgachitude, autrement dit la défense et l'illustration de la civilisation malgache. En somme, il s'agirait du versant malgache de la Négritude.

Le double combat de Jacques Rabemananjara pour la reconnaissance politique de la malgachité<sup>6</sup> et pour la défense poétique de la malgachitude conduit à son emprisonnement politique de 1947 jusqu'à sa grâce, en 1956. Assigné à résidence à Paris, il participe au I<sup>er</sup> Congrès des Écrivains et Artistes Noirs organisé en 1956 à la Sorbonne<sup>7</sup>, et au II<sup>e</sup> Congrès à Rome en 1959 : il fait alors en sorte de porter une parole politique et culturelle forte<sup>8</sup>. Il faut cependant attendre l'indépendance de Madagascar en 1960 pour qu'il y retourne et y occupe des fonctions politiques de premier plan, avant d'être contraint de nouveau à l'exil en France en 1972, après le coup d'État militaire de l'amiral Didier Ratsiraka, qui met fin à la Première République malgache. Il consacre à cet épisode son poème-pamphlet, *Thrènes d'avant l'aurore : Madagascar*<sup>9</sup>.

Comme celle de nombreux écrivains africains – qu'ils appartiennent ou non au courant de la négritude<sup>10</sup> –, la vie de Jacques Rabemananjara est donc marquée par une double exigence : la littérature et la politique. C'est d'ailleurs sous cet angle que Dominique Ranaivoson aborde sa biographie<sup>11</sup>. Cet intérêt pour la littérature et la politique s'est construit non pas sur le mode de la dissonance entre l'identité malgache et l'amour de la France, mais sur celui de la consonance d'une double identité malgache et française. C'est cette ligne harmonique qui est le fondement même de sa personnalité et de sa pensée : il s'agit de « devenir de plus en plus français, tout en restant profondément malgache », comme nous le rappelle Mukala

<sup>6</sup> Il s'agit de l'être-malgache, de l'identité malgache. J'emprunte le terme à Chantal Crenn – « L'auto-catégorisation des Merina et leur identification par les membres de la société française », *Journal des anthropologues*, n°72-73, 1998, p. 119-136 [disponible en ligne] : <https://journals.openedition.org/jda/2705> (mis en ligne le 01-01-1999 ; c. le 19-04-2019).

<sup>7</sup> RABEMANANJARA (J.), « L'Europe et Nous », *Présence africaine*, n° spécial 8-9-10 (*Le I<sup>er</sup> Congrès international des écrivains et artistes noirs. Paris – Sorbonne – 19-22 septembre 1956*), juin-novembre 1956, p. 20-28.

<sup>8</sup> Dans « Les fondements de notre unité tirés de l'époque coloniale » – *Présence africaine*, n°24-25 (*Deuxième Congrès des écrivains et des artistes noirs [...]*), février-mai 1959, p. 66-81 –, J. Rabemananjara élargit la perspective culturelle et politique critique de sa communication au I<sup>er</sup> Congrès et de son essai *Nationalisme et problèmes malgaches* – Préface d'Alioune Diop. [Paris] : Présence africaine, 1959 [1958], 223 p.

<sup>9</sup> RABEMANANJARA (J.), *Thrènes d'avant l'aurore : Madagascar*. Paris ; Dakar : Présence africaine, coll. Poésie, 1985, 79 p. (désormais abrégé en *Thrènes*).

<sup>10</sup> Voir par exemple le dossier du numéro 45 des *ELA* consacré à Henri Lopes, sous la direction d'Anthony Mangeon.

<sup>11</sup> RANAIVOSON (D.), *Jacques Rabemananjara..., op. cit.*

Kadima-Nzuji <sup>12</sup>. Cette tension est largement illustrée dans l'œuvre dramatique de l'auteur, notamment dans *Les Boutriers de l'aurore* <sup>13</sup>, qui met en lumière les origines multiples et la nature métissée de Madagascar. De même, sa poésie célèbre l'identité hybride de l'île sans négliger l'ouverture aux cultures latines européennes <sup>14</sup>, fondement même de sa « francité », pour reprendre un terme de L.S. Senghor <sup>15</sup>.

Homme de culture rompu à l'étude des classiques, intellectuel africain et malgache, Rabemananjara s'efforce comme ce dernier d'échapper aux pièges de l'universalisme unilatéral et exclusif que d'aucuns reprochent alors à l'Occident aussi bien qu'aux risques du négritisme ou du chauvinisme ethnocentrique de l'Afrique, comme on peut le lire dans sa communication au 1<sup>er</sup> Congrès des Écrivains et Artistes Noirs :

[...] nous étions un certain nombre d'étudiants de couleur, les Alioune Diop, les Sédar Senghor, les Louis Béhanzin, les Abdoulaye Ly, les Diatta et j'en passe, à deviser [...] sur notre volonté de participer à l'élaboration d'un humanisme nouveau, élargi, né de la conjonction de nos propres cultures et de celles de l'Occident <sup>16</sup>.

Cette idée de conjonction et de concordance restera au cœur de la pensée, de la poésie et de la politique de Rabemananjara. Par-delà les soubresauts politiques, les tourments et les contingences de l'existence (prison, coup d'État, exil), le poète reste un de ces « voleurs de langues » dont il parle au 2<sup>e</sup> Congrès <sup>17</sup>, un dérobeur de cultures partagé entre son africanité et son occidentalité, ou cumulant l'une et l'autre. Cette position se traduit, en poésie, dans la conciliation de formes poétiques malgaches, peu contraintes métriquement, et de formes fixes pratiquées dans la poésie occidentale, comme le sonnet, dont on connaît la fortune dans la littérature française,

<sup>12</sup> KADIMA-NZUJI (Mukala), *Jacques Rabemananjara : l'homme et l'œuvre*. Paris : Présence africaine, coll. Approches, 1981, 186 p. -[4] p. de pl. ; p. 18.

<sup>13</sup> RABEMANANJARA (J.), *Les Boutriers de l'aurore, tragédie malgache en trois actes*. Paris : Présence africaine, 1957, 232 p.

<sup>14</sup> KADIMA-NZUJI (M.), *Jacques Rabemananjara : l'homme et l'œuvre, op. cit.*, p. 16 : « [...] avec la découverte de la littérature française, il prend de plus en plus goût aux grandes œuvres classiques qu'il n'arrête pas de lire et pratiquer. Il découvre dans *Bérénice* une langue riche de sonorités et éblouissante de beauté, un sens peu commun du rythme. Il amorce un dialogue fécond avec Lamartine, Hugo. Il lit en cachette les auteurs mis à l'index : Baudelaire, Rimbaud, Musset... Il salue Giraudoux comme un maître. Il se découvre une vocation : être écrivain ».

<sup>15</sup> Léopold Sédar Senghor, dans *Ce que je crois : négritude, francité et civilisation de l'universel* (Paris : Grasset, coll. Ce que je crois, 1988, 234 p.), la définit « comme l'ensemble des valeurs de la langue et de la culture, partant, de la civilisation française » (p. 158).

<sup>16</sup> RABEMANANJARA (J.), « L'Europe et Nous », *art. cit.*, p. 27-28.

<sup>17</sup> Voir à ce sujet : RABEMANANJARA (R.), « Les fondements de notre unité tirés de l'époque coloniale », *art. cit.*, p. 70.

du pétrarquisme au modernisme, en passant par le symbolisme baudelairien.

Soucieuse de rendre compte de cette oscillation entre forme non contrainte et forme fixe, notre étude portera d'abord sur la poésie en vers libres, notamment sur le poème *Antsa*<sup>18</sup>, l'un des textes de la trilogie engagée écrite en prison (1947)<sup>19</sup>. La seconde partie sera consacrée à la forme du sonnet dans l'œuvre de Rabemananjara, qu'on analysera en particulier dans le recueil postérieur des *Ordalies*<sup>20</sup>, placé sous le signe du lyrisme amoureux.

Nous essaierons de voir dans quelle mesure ce retour tardif à la double codification poétique du sonnet et de l'alexandrin transforme, tout en les prolongeant, les problématiques déjà rencontrées dans la production en vers libres.

### La poésie engagée : vers libres et souvenirs métriques

La poésie de J. Rabemananjara a bénéficié d'une double influence européenne et malgache. L'influence européenne est inhérente à son expérience scolaire à Madagascar et à son éducation supérieure en France. La découverte de la poésie française classique, romantique et symboliste le marque profondément. Cette empreinte est patente dans le choix de la poésie en vers libres, qui est définie d'une manière générale par Alain Frontier comme une

longue suite de vers libres, ou de versets, irrégulièrement découpée en strophes ou en paragraphes de longueur variable. Ici on tend à ne plus obéir à aucun modèle préexistant au texte : la forme du texte s'invente au fur et à mesure qu'il s'écrit<sup>21</sup>.

Cette « extrême variété formelle » se traduit par la diversité prosodique et typographique, précise-t-il. On retrouve ces caractéristiques dans la trilogie poétique de prison de Rabemananjara.

*Antsa*, le premier poème de grande ampleur, a été écrit dans l'urgence et la captivité. Il est dédié à la fille aînée du poète. Testament poétique et politique, il porte à la fois le feu de la passion et le souffle de la mort qui

---

<sup>18</sup> RABEMANANJARA (J.), *Œuvres complètes*. Paris : Présence africaine, 1978, 356 p. ; p. 105-167 [1961].

<sup>19</sup> La trilogie de prison de Jacques Rabemananjara est publiée dans ses *Œuvres complètes* (*op. cit.*). Elle comporte *Antsa* (p. 105-167 [1947]), *Lamba* (p. 169-244 [1956]) et *Antidote* (p. 245-295 [1961]). Ce volume sera désormais abrégé en *OC*.

<sup>20</sup> *OC*, p. 297-354 [1972].

<sup>21</sup> FRONTIER (Alain), *La Poésie*. Paris : Belin, coll. Sujets, 1992, 367 p. ; p. 207.

70)

menace alors Rabemananjara <sup>22</sup>. Ce long poème s'ouvre ainsi sur un hui-tain qui scande l'amour de l'île natale :

Île !  
Île aux syllabes de flamme !  
Jamais ton nom  
ne fut plus cher à mon âme !  
Île,  
ne fut plus doux à mon cœur !  
Île aux syllabes de flamme,  
Madagascar ! (OC, p. 109)

Cette strophe de huit vers repose sur la variété métrique. Au niveau sémantique, elle présente une coalescence de sentiments contradictoires, le poète conjuguant la crainte, implicite ici, d'une mort imminente avec l'urgence poétique de laisser une trace de son amour pour la Grande Île. L'assonance du phonème « a », qui fait contraste avec la voyelle « i » en position accentuée dans la reprise anaphorique du mot « Île », évoque avec une grande puissance sonore le nom de Madagascar et le lien intime du poète avec son territoire. À l'approche d'une mort probable, Rabemananjara célèbre son île d'origine en condensant celle-ci dans les « syllabes de flamme » de son nom, celui-ci s'avérant « plus cher » que jamais « à [s]on âme ». Le vocabulaire (la flamme, le cœur, la douceur du nom, l'âme), la syntaxe (l'apostrophe), l'enjambement des vers 3 et 4 et la répétition structurelle du vers 4 dans le vers 6, qui organise un parallélisme entre l'âme et le cœur, tout concourt à mettre le lyrisme de la passion au service d'une solennelle déclaration d'amour pour son pays, pour l'Île assimilée à l'amante, dont les sonorités du nom éclatent en position finale. Le tourment (la pensée de la mort et la conscience d'avoir été qui se manifeste dans le passé simple, l'absence de l'objet d'amour, la « flamme » elle-même) contraste et s'unit en même temps à la sérénité (la douceur attribuée au nom, mais aussi celle que procurent formellement les récurrences, les parallélismes et les répétitions).

Le poète se pose ainsi en amant qui aspire à une ultime étreinte avec l'île-femme, douce et ardente à la fois : « Je mords ta chair vierge et rouge / avec l'âpre ferveur / du mourant aux dents de lumière, / Madagascar ! » (OC, p. 111). La fougue et la ferveur amoureuses soulignent sa volonté de témoigner jusqu'au bout du lien indissoluble qui l'unit à Madagascar. L'île est tout pour lui : sa respiration, sa force vitale, sa géographie intime, son histoire, bref son être même. Bien qu'elle ait été trans-

---

<sup>22</sup> Sous le coup d'une condamnation à mort en 1947, croyant vivre ses dernières heures, le poète écrit *Antsa* en prison. La valeur testamentaire du poème demeure, même si cette peine de mort a été commuée en condamnation à perpétuité (le poète n'est gracié qu'en 1956). Notons que, si *Antsa* est un chant de louange, le terme lui-même est polysémique. En dialecte *tañala*, le mot *antsa* se dit par exemple d'une berceuse – cf. BEAUJARD (Philippe), *Dictionnaire malgache-français : dialecte tañala, sud-est de Madagascar : avec recherches étymologiques*. Paris : L'Harmattan, 1998, 891 p.

formée en île-prison par le colonisateur, elle offre l'« ivresse suprême / de l'étreinte qui ne se relâche pas / de tout le jour, de toute la nuit des siècles, / Madagascar ! ». Cette exaltation perdure malgré la violence de la répression française et la prison (OC, p. 112) :

Qu'importent le hullement des chouettes,  
le vol rasant et bas  
des hiboux apeurés sous le faitage  
de la maison incendiée ! oh, les renards,  
qu'ils lèchent  
leur sale peau puante du sang des poussins,  
du sang auréolé des flamants roses !  
Nous autres, les hallucinés de l'Azur,  
nous scrutons éperdument tout l'infini bleu de la nue,  
Madagascar !

De sa cellule, le poète ne perd pas le sens de sa responsabilité. Il évoque ici allusivement, métaphoriquement, les violences du colonisateur. La terreur, la peur et l'effroi suscités par l'agression des « renards » n'arrêtent pas la résistance des prisonniers (« Nous »), défenseurs de la Liberté (« hallucinés de l'Azur »), espérant du ciel un signe qui tarde cependant à venir. Le poète recourt, aux vers 4 et 6 de cette suite, à des vers de douze syllabes pour mettre en évidence la cruauté des « renards » envers les « poussins » et les « flamants roses », images possibles de la fragilité et la beauté de Madagascar, dans la « maison incendiée » par le colonisateur français. Cette rémanence de l'alexandrin, permise par la diérèse (incendi-ée), rend d'autant plus solennelle l'accusation portée dans des termes d'une grande puissance sonore et sémantique, comme le montre aussi l'allitération en « p » et « s » dans la « sale peau puante du sang des poussins ».

En dépit de sa volonté de rupture et de liberté, qui lui fait adopter le vers libre, et de son désir de s'inspirer des effets sonores du chant, Rabemamanjara ne renonce donc pas pour autant à emprunter, ponctuellement, aux ressources de la métrique française traditionnelle, non parce qu'il aurait eu le souci d'adopter une prosodie étrangère, mais parce qu'il y trouve un efficace outil de dénonciation. Il se place ainsi dans une situation somme toute comparable à celle de poètes comme Apollinaire, au sujet duquel Michel Murat livre l'analyse suivante :

Les deux formes [vers libres et vers réguliers] cohabitent et ne se contestent pas. *Alcools* explore les possibilités d'un espace post-métrique où les âges de la poésie dialoguent entre eux et où le vers régulier se charge d'une puissante aura mémorielle, tandis que le vers libre s'émancipe des introuvables « lois rythmiques » qui étaient censées le régir <sup>23</sup>.

<sup>23</sup> MURAT (Michel), *La Langue des dieux modernes*. Paris : Classiques Garnier, 2012, 249 p. ; p. 112. Le mètre régulier lui-même contient, depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une charge de contestation s'exprimant par la métrique, ce que Rabemamanjara n'ignore pas. – Voir à ce sujet : MALLARMÉ (Stéphane), *Divagations*. Paris :



Après la plainte initiale sur le sort de Madagascar colonisée, dont la prison est le symbole, vient le temps de la prophétie et de la célébration de la victoire de la vie sur la mort, le temps emblématique de l'apparition de la « Liberté » : « Un mot, / Île, / rien qu'un mot ! », clame le poète, « Le mot qui rompt les bandelettes / du cadavre transfiguré » (OC, p. 136). Ce mot qui fouaille « l'orgueil des captifs » (OC, p. 140), ce mot qui claqué comme un fouet ou comme un étendard sous le vent violent de l'Histoire (« le mot claquant au vent / sur l'extrême éminence, OC, p. 141), est lâché cinq pages plus loin, après avoir nourri de nombreuses reprises anaphoriques (« Un mot » [...] « rien qu'un mot » [...] « Le mot qui » [...] Un mot comme [...] ») : de même que dans le célèbre poème de Paul Éluard, l'énoncé du fameux « mot » se fait longuement attendre, avant d'être amené par le cri d'un oiseau, significativement désigné par son nom malgache et réunionnais (le papangue, également connu sous le nom de busard) :

Île de mes Ancêtres,  
ce mot, c'est mon salut.  
Ce mot, c'est mon message.  
Le mot claquant au vent  
sur l'extrême éminence !  
  
Un mot  
Du milieu du zénith,  
un papangue ivre fonce,  
siffle  
aux oreilles des quatre espaces :  
Liberté ! Liberté ! Liberté ! Liberté ! (OC, p. 141)

Ici aussi, on notera le retour, sous la forme certes souple et inventive de deux quintils typographiquement séparés par un dissyllabe, d'une versification traditionnelle en français, le rythme des hexasyllabes conduisant, après cette sorte de suspens introduit par les deux vers très brefs, à un octosyllabe puis à un alexandrin à la formulation très solennelle.

La première boucle poétique du combat du poète pour son île est ainsi bouclée. Il s'est appuyé sur le vers libre, en rupture avec les contraintes canoniques de l'alexandrin, mais il l'a fait en accord avec une certaine tradition moderniste française, pour dire sa rage et pour chanter son amour indéfectible de Madagascar. Sa rupture avec les formes fixes demeure donc toute relative : elle ne va pas jusqu'à renoncer à telle ressource de la tradition métrique française si elle peut être utile et permettre l'expression d'un engagement.

Quelques dizaines d'années plus tard, après le coup d'État militaire de 1972, Rabemananjara revient à la poésie engagée avec ses *Thrènes d'avant*

---

Eugène Fasquelle éd., 1897, 379 p. ; p. 236 sq. ; ROUBAUD (Jacques), *La Vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états récents du vers français*. Paris : Ramsay, 2<sup>e</sup> édition, 1988, 217 p. ; p. 151 sq.

*l'aurore : Madagascar*. Ce long poème en vers libres prend la forme antique d'une complainte funèbre <sup>24</sup> pour évoquer le triste destin de Madagascar et dénoncer le recul démocratique causé par le coup d'État. Dans cette lamentation sur le sort de son pays, le poète ne ménage aucun effort pour fustiger la dictature militaire qui a renversé l'ordre démocratique issu de l'indépendance et imposé au bout de quelque temps un régime révolutionnaire d'inspiration socialiste. À cette époque, il a quitté son île natale et vit en exil à Paris (*Thrènes*, p. 11). Puisant aux sources gréco-latines, il se donne alors pour tâche d'imiter « les chants funèbres des pleureuses » (*Thrènes*, p. 9) et se voit en héritier du « devin » : « Et nous dirons, ce soir, sur l'air des thrènes lents, / récités à voix grave par le devin aux yeux de lynx, / les versets consacrés aux lignes longues du soleil et des astres de ton destin » (*Thrènes*, p. 9). On le voit dans ces trois vers, dont le premier est un alexandrin de forme traditionnelle : la poésie engagée de l'auteur, quoique dotée d'une forme libre, ne répugne pas à se souvenir par moments d'une prosodie classique.

### **Le retour au sonnet et le lyrisme malgache**

Avant le retour à cette poésie de combat (le recueil des *Thrènes* a été publié en 1985), l'auteur avait retrouvé <sup>25</sup>, à l'âge mûr, avec une inspiration amoureuse, une veine lyrique et élégiaque où se confirme son attachement à la métrique traditionnelle. Mukala Kadima-Nzuji voit ainsi dans le recueil *Les Ordalies*, paru en 1972, un « retour [...] non seulement à la versification française, mais bien plus au sonnet » <sup>26</sup>. Quant à Robert Mallet, dans sa préface, il qualifie le style poétique de Rabemananjara de « baudelairisme tropical » (*OC*, p. 303). Laissons de côté cette comparaison contestable qui entend magnifier le talent poétique de Rabemananjara en le comparant à Baudelaire, mais retenons le fait que le retour au sonnet et à l'alexandrin coïncide avec un moment de paix intérieure et une prise de distance avec les considérations politiques.

*Les Ordalies* plonge au cœur de la conscience intime de la vie et de l'amour pour en restituer la substance en sept mouvements poétiques intenses : « Initiation », « Akanin'ny Nofy », « Envoûtement », « Nosy Mangabé », « Charmes », « Lac Tritriva » et enfin « Délices », une dernière partie moins longue mais qui condense toute la dynamique lyrique du recueil, dont elle constitue pour ainsi dire la pointe. Ces sous-ensembles sont signalés par les titres de chaque bloc poétique, la continuité du recueil étant assurée par la numérotation des poèmes de I à XXXI.

<sup>24</sup> Dans l'Antiquité grecque, le thrène est une lamentation chantée lors des funérailles.

<sup>25</sup> L'espace nous manque pour traiter également du sonnet de la première période.

<sup>26</sup> KADIMA-NZUJI (M.), *Jacques Rabemananjara : l'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 151.

Le sonnet est une forme dotée de contraintes caractéristiques<sup>27</sup> dont Jacques Rabemananjara s'accommode fort bien. Confier ses épanchements amoureux au lyrisme du sonnet, c'est d'une part les confiner en quelque sorte dans les limites des règles de l'alexandrin ; d'autre part, c'est tenter d'adapter cette forme aux élans d'un cœur ardent. En d'autres termes, la cinétique du sonnet obéit à la sismographie du cœur amoureux en même temps que celle-ci se plie à la rigueur de règles préétablies. Tout le recueil est un hymne à l'amour en noir et blanc (« pour mieux consacrer // nos jeux de noir et blanc », *OC*, p. 330) enraciné dans la géographie malgache, au métissage biologique et, implicitement, au métissage culturel thématique autrefois par la poésie de la Négritude senghorienne. Le couple mixte que forment le poète et son amante blanche est en effet la matrice thématique de ce recueil. Prenons pour exemple le sonnet numéro 1 du cycle « Initiation », le premier mouvement des *Ordalies* (*OC*, p. 307). Le poète s'adresse à sa « Bien-Aimée », qu'il célèbre et à qui il rappelle le moment inaugural de leur amour, leur *innamoramento*. Il se conforme en cela au modèle du pétrarquisme, qui a justement thématiqué cette rencontre dans la forme du sonnet :

Cet / te / nuit / est / à / nous, // ma / Bien- / Ai / mée ! / Et / vois /  
com / me / tout / s'a / ban / don // n(e) \_à / tes / moin / dres / ca /  
prices :  
Des / bruits / de / sa / bots / d'or // se / font, / là- / haut, / com / plices  
du / grand / souf / fle / d'a / mour // dont / fré / mit / le / vieux / toit.

Cette première strophe joue du schéma des rimes embrassées et d'une certaine recherche des rimes suffisantes (« vois » / « toit ») et riches (« caprices / complices »). La nuit à deux, d'emblée évoquée dans le premier hémistiche du vers 1, est ainsi valorisée en tant que moment primordial et propice aux ébats amoureux. La césure met en évidence le « nous » en position accentuée (auquel fait écho « tout » dans le second vers), alors que la syntaxe invocatoire met à l'avant-plan la « Bien-Aimée ». Le poète célèbre au présent les délices amoureuses et ne repousse pas la tentation de filer la métaphore du feu, ni celle de l'antithèse, et même pas celle de mots-thèmes quelque peu anachroniques (« nos cœurs », « nos atouts », bien sûr, mais aussi la « chaumière » et sa « cheminée » qu'on croirait sortie d'un sonnet de du Bellay), mais c'est pour en tirer des contrastes originaux (comme « atouts » rimant avec « tabous »), et l'effet sémantique moins bien balisé, parce qu'ambivalent, de la « gerbe incantatoire » :

La / chau / miè / re / n'est / plus // qu'un / foy / er / d'in / cen / die  
où / nous / ve / nons / brû / ler // nos / cœurs / et / nos / a / tous.

<sup>27</sup> Voir à ce sujet : FRONTIER (André), *La Poésie*, *op. cit.*, p. 221 ; GENDRE (André), *Évolution du sonnet français*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Perspectives littéraires, 1996, 264 p. ; p. 14. Même si l'on trouve de nombreuses variantes dans la forme du sonnet, du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, la forme la plus commune en France est celle d'un poème de 14 vers (deux quatrains et deux tercets, une rupture sémantique relative s'interposant entre eux), le plus souvent alexandrins ou décasyllabes.

La / che / mi / née / é / cla // t(e) et / ray / on / n(e) et / dé / die  
 sa / ger / b(e) in / can / ta / toi // r(e) à / nos / der / niers / ta / bous.

Si les quatrains valorisent d'une manière générale la relation amoureuse, les deux tercets se centrent sur l'expression pétrarquaisante de ce que la beauté de la Bien-Aimée inspire au poète. Ainsi passe-t-on, en quelque sorte, de l'alchimie et de la physique amoureuse à la métaphysique de l'amour. L'amant « exalte », de sa Bien-Aimée, le corps contemplé, qui le comble par sa présence aux caractéristiques oxymoriques :

J'e / xal / te / ta / beau / té // hau / tai / n(e) et / la / no / blesse  
 de / l'en / co / lu / r(e) où / vient // fo / lâ / trer / mon / Dé / sir.  
 Dans / l'é / trein / te / tu / sais // mê / ler / for / c(e) et / fai / blesse.

Au-delà de cette exaltation lyrique du corps aimé, le poète-amant revient, en un dernier mouvement, sur ce qui, au cours de cette sorte d'initiation, lui semble prendre une dimension quasi-mystique, mais sans cesser jamais de se référer aux aspects charnels de leur relation :

Mais, / moi, / dans / ce / con / flit // de / lar / m(e) et / de / plai / sir,  
 m'o / bsé / de / ront / tou / jours // et / tes / longs / cris / d'Ar / change  
 per / du / et / tes / grands / yeux // noy / és / de / per / l(e) é / trange.

Les inflexions baudelairiennes de ce tercet (qu'on songe à « L'invitation au voyage » et aux « traîtres yeux / brillant à travers leurs larmes ») concrétisent le *summum* de l'érotisme selon le poète : l'alliance antinomique de la « force » et de la « faiblesse » du vers 11 est confirmée par l'image du « conflit de larme et de plaisir » du vers 12, mais plus fondamentalement encore par la présence du sacré (l'« Archange » rimant avec « étrange ») dans la réalité corporelle. Comme le motif de la mort (« noyés »), cette présence contrastée est à situer dans une longue tradition de la poésie amoureuse.

On aurait pu penser que les contraintes de l'alexandrin et les exigences morphologiques du sonnet entraveraient l'épanchement lyrique du poète malgache, qui y avait renoncé pendant des années. Au contraire, son retour à la forme fixe montre que le fait d'avoir délaissé le sonnet un certain temps n'a affecté ni sa capacité ni son enthousiasme à maîtriser cette forme, comme il l'indique lui-même à Mukala Kadima-Nzuji :

Pour ma part, je ne crois pas du tout que le sonnet soit un cadre trop étroit où puisse s'exprimer avec aisance le lyrisme de nos sentiments. J'ajoute qu'il ne me déplaît pas de m'astreindre aux rigueurs d'une discipline littéraire pour mieux m'assurer de la maîtrise d'une langue dont j'aimerais jouer de toutes les gammes et de toutes les techniques <sup>28</sup>.

En fin de compte, cette expérience conforte la confiance du poète dans le sonnet et l'alexandrin, qui rendent possible l'expression de son intériorité. Ainsi, pour en revenir au poème évoqué plus haut et en particulier à sa finale, on notera que l'expansion lyrique des deux quatrains trouve une

<sup>28</sup> KADIMA-NZUJI (M.), *Jacques Rabemananjara : l'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 152.

condensation dans les deux tercets, qui apparaissent comme l'acmé de la dynamique poétique d'une initiation à l'amour. En employant cette dynamique propre au sonnet, le poète retrouve, dans cette « initiation » qui n'a rien de proprement africain<sup>29</sup>, un élan vers la transcendance, comparable à celui de la poésie amoureuse européenne influencée par le pétrarquisme.

L'étymologie du mot « ordalie » – le mot vient du terme latin médiéval *ordalium* qui signifie « jugement de Dieu » – qui tient lieu de titre à ce recueil nous met par ailleurs sur la piste d'une interprétation à la fois théologique et judiciaire qui suppose, elle aussi, un bagage culturel ancien. Il est en tout cas question, dans la dernière partie du recueil, de l'union et même de la « fusion » des amants (« La neige fond avec l'ébène incandescent »), qui est en même temps l'union des sensations antithétiques que sont le froid et le chaud. Le texte évoque ainsi l'alliance du noir et du blanc, désignés par la « neige » et « l'ébène incandescent », avant de célébrer plus généralement l'harmonie des contraires : « Contraste harmonieux ! Hautes anomalies ! ». Ce faisant, il conduit à l'acceptation de ce que l'on pourrait appeler une ontologie métisse<sup>30</sup> ou une hybridité identitaire dont la figure narrative est la relation entre le poète et la femme blanche, et où les contraires se marient harmonieusement. Tout cela est possible grâce à l'exorcisme que permet l'ordalie : « Les rites de l'épreuve ont tout exorcisé ». L'exorcisme en question n'est que l'autre face d'un rituel spirituel de purification ou de transfiguration, qui aide à faire de la différence le lieu de l'assomption de l'altérité métissée que postule le poète. Ceci n'est pas sans rappeler l'esthétique de la négritude senghorienne, d'autant que le sujet de l'énonciation insiste sur son origine « noire » : « Je suis l'élan jailli du flanc noir des Tropiques », tandis qu'à l'inverse, il souligne l'origine « blanche » de son allocutaire : « Et toi la fleur de serre au long des blancs frimas ». Métissage et négritude sont ici exprimés au moyen de l'alliance pétrarquiste des contraires.

On comprend donc que le sonnet, loin de restreindre les possibilités expressives de Rabemananjara, est pour lui un lieu poétique privilégié. Ce n'est pas son écriture la plus immédiatement engagée qui s'y exerce, mais une poésie amoureuse, où se cherche une conciliation, ou plutôt sans doute un dépassement des antagonismes, une sorte d'assomption de ses identités plurielles. Ceci suppose que l'anecdote amoureuse puisse être lue aussi comme une allégorie identitaire, voire politique : si l'amant se donne ainsi toute liberté de déclarer sa flamme à celle qu'il aime, d'où qu'elle soit,

<sup>29</sup> Par comparaison, on lira : LEROUX (Pierre), « Regards sur les œuvres de Dambuzo Marechera et Tchicaya U Tam'si », *Études littéraires africaines*, n°24, 2007, p. 48-52.

<sup>30</sup> On lira avec intérêt : LAPLANTINE (François), NOUSS (Alexis), *Métissages : de Arcimboldo à Zombi*. [Paris] : Éditions Pauvert, 2001, 633 p. ; ou encore : TOUMSON (Roger), *Mythologie du métissage*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Écritures francophones, 1998, 267 p.

cela veut dire qu'elle peut aussi représenter l'humanité entière, d'où la formulation de son art poétique :

Transformer le rêve en action et l'action en rêve me semble être l'exacte définition de ce que j'appellerai une esthétique poétique. Un poète, du seul fait qu'il est poète, par conséquent, doué d'une sensibilité exceptionnelle, ne peut pas être indifférent à ce qui se passe autour de lui, poreux à tous les souffles, à toutes les vibrations du monde et il doit être lui-même un miroir où se reflètent les aspirations authentiques de la société ou de la nation à laquelle il participe <sup>31</sup>.

Le poète professe sa foi en la puissance du langage poétique, à l'image d'Aimé Césaire, puisque l'ombre du poète « poreux à tous les souffles » plane sur cette citation <sup>32</sup>. C'est bien le cas de Rabemananjara lui-même, « poreux au souffle » de l'alexandrin comme à celui du vers libre moderniste. Dans le champ hexagonal, on se souvient que le retour d'Aragon au vers régulier coïncidait avec son engagement : comme le fait remarquer Michel Murat, la rime est chez lui à la fois « emblème de l'identité nationale » et d'un certain esprit français, et « emblème de la conjonction harmonieuse du masculin et du féminin sous l'égide de la morale courtoise » <sup>33</sup>. Il y a peut-être quelque chose, non de pareil, mais au moins d'homologue, dans le privilège à nouveau accordé par Rabemananjara à la forme régulière. Dans son cas, il ne s'agit pas, bien entendu, d'un emblème de l'identité française au sens national du mot, mais peut-être bien d'un emblème international, d'un classicisme qui permettrait, pour un temps, de se hisser à un niveau de réflexion plus abstrait en dépassant les antagonismes et en célébrant une esthétique du métissage amoureux. Cela n'empêche nullement que, depuis ce point de vue, l'Histoire concrète soit aussi en jeu, comme nous l'avons vu plus haut : c'est bien le cas dans *Antsa* et dans les *Thrènes*, mais aussi, quoique plus indirectement, dans *Les Oрдalies*. En s'appropriant la forme du sonnet et celle de l'alexandrin, Rabemananjara prend donc encore en charge la mission du poète, qui ne consiste pas seulement à être le chantre des amours, mais aussi le porteur de différentes trames de l'Histoire et de la façon dont elles peuvent s'entremêler. Comme le note Octavio Paz, « le poème, être de mots, va au-delà des mots, et l'Histoire n'épuise pas le sens du poème ; mais le poème

<sup>31</sup> KADIMA-NZUJI (M.), *Jacques Rabemananjara : l'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 153-154.

<sup>32</sup> On songe inévitablement au « Poème de ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole » : « [...] ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de toute chose / ignorants des surfaces mais saisis par le mouvement de toute chose / insoucieux de dompter, mais jouant le jeu du monde // véritablement les fils aînés du monde / poreux à tous les souffles du monde / aire fraternelle de tous les souffles du monde / lit sans drain de toutes les eaux du monde / étincelle du feu sacré du monde / chair de la chair du monde palpitant du mouvement même du monde ! [...] » – CÉSAIRE (Aimé), *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris ; Dakar : Présence africaine, coll. Poésie, 2008, 93 p. ; p. 47.

<sup>33</sup> MURAT (Michel), *La Langue des dieux modernes*, op. cit., p. 206.

78)

n'aurait pas de sens – il n'aurait pas même d'existence – sans l'Histoire, sans la communauté qui l'alimente et qu'il alimente »<sup>34</sup>.

La parole poétique de Rabemamanjara ne peut dès lors qu'être porteuse de son histoire plurielle qui entrecroise, sans coup férir, son identité malgache et sa culture française. Dans cette aventure poétique, le sonnet et l'alexandrin lui auront été des compagnons précieux, orchestrant autant sa rencontre avec la poésie occidentale que sa volonté de renouveau et sa quête du « mot » – ou peut-être faudrait-il dire plutôt du vers – « qui rompt les bandelettes du cadavre transfiguré » (*OC*, p. 136).

Tumba SHANGO LOKOHO<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> PAZ (Octavio), *L'Arc et la Lyre* [1956]. Traduit de l'espagnol par Roger Munier. [Paris] : Gallimard, coll. Les Essais, n°119, 1965, 389 p. ; p. 246.

<sup>35</sup> CERC – Sorbonne Nouvelle – Paris 3.