

Altérité, responsabilité et écriture nocturne dans *Les nuits d'Antananarivo* de Johary Ravaloson

Georges Joseph RAZAFIMAMONJY
Mention Études françaises et francophones
Domaine Arts, Lettres et Sciences humaines
Université de Toliara, Madagascar
razafsc@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-4411-7596

Résumé : Cet article analyse le recueil *Les nuits d'Antananarivo* de Johary Ravaloson en mettant en lumière la manière dont l'écriture nocturne devient un espace de révélation esthétique et éthique. La nuit, cadre privilégié des récits, permet de dévoiler les fragilités humaines, les tensions sociales et les expériences de l'altérité. L'usage du français, langue d'emprunt, n'entrave pas l'expression authentique de soi mais traduit une responsabilité morale et sociale envers l'Autre. À travers une poétique de la fragmentation et une esthétique minimaliste, Ravaloson construit une mosaïque narrative où la ville nocturne devient le miroir des contradictions et des possibles de l'existence.

Mots-clés : Altérité, responsabilité, écriture nocturne, esthétique, éthique, fragmentation urbaine

Abstract : This paper examines Johary Ravaloson's short story collection *Les nuits d'Antananarivo*, highlighting how nocturnal writing functions as a privileged site for both aesthetic and ethical revelation. Night, as the dominant narrative framework, exposes human fragility, social tensions, and encounters with otherness. The use of French as a borrowed language does not hinder authentic self-expression but rather embodies moral and social responsibility toward the Other. Through a poetics of fragmentation and a minimalist style, Ravaloson creates a narrative mosaic in which the nocturnal city becomes a mirror of contradictions and possibilities of human existence.

Keywords: Otherness, responsibility, nocturnal writing, aesthetics, ethics, urban fragmentation

Introduction

Dans cette étude, nous proposons d'analyser le recueil de nouvelles *Les nuits d'Antananarivo* de Johary Ravaloson (2015) en mettant l'accent sur la manière dont l'écriture nocturne devient un espace de révélation esthétique et éthique. Loin de se limiter à une description de la vie nocturne tananarivienne, ces récits minimalistes interrogent la condition humaine à travers la fragilité, la précarité et les désirs qui s'expriment dans l'ombre. L'acte d'écrire, particulièrement dans une langue d'emprunt comme le français, s'apparente ici à une pratique de soi, au sens où Foucault l'entend dans son étude du souci de soi antique (Foucault, 1984), mise en relation avec l'Autre : il traduit une responsabilité morale et sociale, tout en ouvrant un espace de reconnaissance mutuelle. La nuit, cadre privilégié des nouvelles, agit comme un révélateur : elle fragmente la ville, suspend les hiérarchies diurnes et autorise des rencontres imprévisibles où se déploient les tensions sociales, les transgressions et les solidarités. Cette esthétique de la discontinuité rejoint une poétique de l'altérité, où chaque récit fonctionne comme une station autonome mais contribue à une mosaïque collective.

Nous montrerons que l'écriture nocturne chez Johary Ravaloson constitue à la fois une esthétique de la fragmentation - où la ville et la nuit deviennent des matrices narratives - et une éthique de la rencontre, où l'altérité et la responsabilité façonnent l'expérience humaine.

Pour mener cette analyse, nous suivrons trois axes complémentaires : une identification empirique de l'objet d'étude, qui définira le cadre spatio-temporel et les

personnages principaux ; une exploration de l'esthétique de l'écriture nocturne, où la ville et la nuit, devenues personnages à part entière, dévoilent une poétique de la fragmentation ; et enfin, une étude de la dimension éthique, où les quêtes des personnages, marquées par la responsabilité, la vulnérabilité et la résilience, se déploient face à l'altérité..

1. Identification empirique de l'objet d'étude

Nous avons choisi d'explorer un sous-genre littéraire narratif : la nouvelle. Pour identifier la nouvelle littéraire sur la forme, on peut d'emblée l'opposer au roman-fleuve dont l'appellation ne trompe pas et qui a marqué le réalisme et le naturalisme littéraires du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle. Contrairement à cette forme de récit de fiction aux ambitions historiques qui donne un vaste spectre de vues sur une société ou une famille à une époque donnée de l'histoire, la nouvelle se distingue par sa forme synthétique et sa capacité à raconter une histoire complète dans un espace et un temps limités. Si le roman-fleuve a été illustré par des noms comme ceux d'Honoré de Balzac (*La Comédie humaine*), d'Émile Zola (*Germinal*, *L'Assommoir*) ou de Marcel Proust (*À la recherche du temps perdu*), la nouvelle, dans la même période littéraire, a reçu ses lettres de noblesse avec des écrivains comme Prosper Mérimée (*Mosaïques*, *Nouvelles*), Guy de Maupassant (*Le Horla*) ou Jean Giono (*Solitude de la pitié*). Dans le genre qui nous occupe, les nouvelles de Johary Ravaloson ne s'écartent pas du format classique tel que l'art et la pratique le définissent. Les pièces qui composent le recueil sont relativement brèves, adoptant une économie de mots qui permet de dire beaucoup avec peu. Ce minimalisme est exploité en tant que procédé d'écriture, jouant sur l'alternance entre phrases nominales brèves et phrases verbales longues qui crée un rythme contrasté. Les phrases nominales apportent intensité et tension dramatique, tandis que les phrases verbales déploient la description et favorisent l'immersion. Ce balancement reflète la complexité des situations et des émotions. L'ensemble permet à l'auteur d'atteindre une intensité expressive par l'économie de la forme.

Sur le contenu, le recueil focalise des histoires hétérogènes sur des moments et des lieux spécifiques, circonscrits ici dans *Les nuits d'Antananarivo*. À part les trois récits intitulés « Alohalika ny ranombarany » [De l'eau jusqu'aux genoux dans les rizières], les pièces semblent autonomes et disposées sans ordre chronologique entre elles, ce qui témoigne du réalisme d'écriture des nouvelles qu'on pourrait comprendre à travers la remarque d'Alain Robbe-Grillet :

Le réel est discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison dont chacun est unique, d'autant plus difficiles à saisir qu'ils surgissent de façon sans cesse imprévue, hors de propos, aléatoire (Robbe-Grillet, 1984, p. 208).

Dans cette optique, la disposition non linéaire et l'autonomie des récits traduisent une logique de la ville comme texte fragmenté : cette approche rejoint la théorie de la ville comme palimpseste (De Certeau, 1980, p. 141), où l'espace urbain est un empilement de strates narratives sans hiérarchie préétablie. En refusant un ordre chronologique ou thématique explicite, Ravaloson adopte une esthétique de l'errance narrative, proche de celle des flâneurs baudelairiens dont l'œuvre poétique (Baudelaire, 1857) fixe la posture d'observateur nocturne de la ville moderne. La ville nocturne, comme Antananarivo, est par nature discontinue. Chaque nouvelle est alors une station dans cette déambulation, un arrêt sur image qui capture une facette de la ville sans prétendre à l'exhaustivité.

Cette fragmentation répond aussi à une poétique du recueil : depuis Boccace (*Le Décaméron*) jusqu'à Maupassant (*Contes de la bécasse*), le genre de la nouvelle repose sur l'autonomie des pièces tout en créant, par leur accumulation, un effet de mosaïque.

Ravaloson pousse cette tradition plus loin en supprimant les transitions, comme pour mimer l'expérience sensorielle de la nuit urbaine : on passe brutalement d'un bar enfumé (« Mafana ») à une rue déserte (« Black out »), d'une scène de corruption (« Au cœur de l'hiver ») à une apparition fantastique (« Alohalika ny ranombary »), sans que le lecteur puisse anticiper le prochain fragment. Le réel, ici, n'est pas discontinu par essence comme le suggère Robbe-Grillet, mais perçu comme tel par un sujet en mouvement dans un espace urbain hétérogène et imprévisible.

Ainsi, la première pièce, « Mafana », raconte une soirée dans un hôtel-restaurant où Liv, abordé par Fred et Rose-Annelle, finit par les inviter à terminer la nuit à l'étage. Cette nouvelle pose d'emblée la nuit comme un espace de transgression où les hiérarchies diurnes s'effacent au profit d'une exploration décomplexée des désirs.

« Putain de bagnole » raconte la rencontre nocturne d'un jeune homme, réveillé par une alarme de voiture, avec une jeune fille qu'il accompagne au Mojo bar et dont l'écoute bienveillante suscite la confiance, puis une proposition de suite consentie. Ici, l'anonymat nocturne agit comme un catalyseur de l'intimité, permettant une rencontre authentique hors des conventions sociales.

« Debout debout » met en scène Andry, serveur qui croise de nuit sa cousine Bodo, prostituée, et lui propose une aide ponctuelle qu'elle refuse au nom de besoins familiaux plus larges. Sur le chemin du retour, il repense aux clients de la table 9, un *vazaha* [le blanc, l'étranger] qu'il soupçonne de mieux gagner sa vie que Bodo, avant de découvrir que Dadou, son propre frère, se prostitue lui aussi. Le récit met en lumière la précarité économique comme une fatalité qui aliène les corps, transformant la nuit en un marché de la survie.

« Une petite ronde de nuit » suit un brigadier qui, depuis une chambre d'hôtel de passe, dépanne un automobiliste puis se sent troublé par la récompense reçue, avant d'assister, en retrait, aux réjouissances suspectes d'un groupe d'hommes revenant d'une mission risquée. L'éthique professionnelle se heurte ici à la complexité morale de la nuit, où la frontière entre le devoir et la complaisance devient floue.

« Black out » suit un sans-abri, « roi de la nuit » par ses pas, qui gravit la colline vers une fenêtre allumée près du Rova, seule lumière d'une ville plongée dans le noir — avant qu'elle ne s'éteigne à son tour. Cette quête de lumière illustre métaphoriquement la recherche de sens dans un monde absurde, où l'espoir n'est qu'une illusion éphémère.

L'histoire de « Au cœur de l'hiver » se déroule par une nuit froide, où un brigadier en cuir fait respecter la loi dans les rues d'Antananarivo. Il intercepte un jeune conducteur qui roule en sens interdit et le contraint à lui acheter une bouteille de whisky ; son collègue, l'agent 213, se heurte pour sa part à l'impunité d'un candidat à la présidence qui les traite avec désinvolture, laissant la nuit s'achever sur un sentiment d'impuissance et de désillusion. La corruption systémique est ici exposée, montrant comment la loi du plus fort prévaut sur l'éthique de la justice.

Dans « Alohalika ny ranom-bary. De l'eau jusqu'aux genoux dans les rizières », un chauffeur de taxi de nuit recueille sous un lampadaire une femme couverte de boue, dont le comportement de plus en plus mystérieux finit par l'effrayer au point de l'éjecter précipitamment de son véhicule. L'irruption de l'étrange dans le quotidien urbain prépare le terrain pour une réflexion sur la culpabilité et la mémoire.

« Alohalika ny ranombary 2 : De l'eau jusqu'aux genoux dans les rizières - Le retour » fait suite à la première aventure : le taximan est accusé d'avoir transporté une morte et découvre, non sans ambiguïté, qu'il n'est pas seul à avoir été marqué par cette femme mystérieuse. La confrontation avec la figure du *matotoa* [revenant] force le

personnage à assumer une responsabilité éthique envers l'Autre, même au-delà de la mort.

« Alohalika ny ranombary 3 : De l'eau jusqu'aux genoux dans les rizières - Encore!!! » ramène le même taximan face à l'apparition, qu'il sait pourtant irréaliste mais se sent contraint d'accueillir, jusqu'à ce qu'elle se mue en figure spectrale ravivant les souvenirs des morts des rizières. Le fantastique devient ici le vecteur d'un traumatisme collectif refoulé qui remonte à la surface.

« Rouge la nuit » saisit le choc visuel d'un voyageur arrivant à Antananarivo, happé par la fumée opaque des feux de brousse malgré la légèreté affichée du chauffeur, et révèle ses tensions intérieures face à un pays à la fois beau et en proie à des problèmes environnementaux. Le regard de l'étranger met en évidence la dissonance entre la beauté idéalisée de l'île et sa réalité écologique tragique.

« Un zoma tous les sept » suit Andry, l'un des sept frères qui se partagent la 404 familiale, lors d'une soirée karaoké gâchée par l'annonce du mariage de sa prétendante Hanitra avec son patron ; il trouve une consolation ironique dans l'accident du Hummer qui l'avait évincé de son parking. La violence symbolique des inégalités sociales trouve ici une résolution cathartique et ironique.

« Perdu dans la colline » égare deux vagabonds, parmi cinq amis dévalant la colline d'Antananarivo, dans une maison aux habitants tout aussi improbables — grand-mère sénile, petite fille impassible, tante endormie, frère absorbé dans son jeu vidéo — où, malgré leur réflexe de fuir, ils finissent par partager un goûter chez elle. Cette errance nocturne révèle une hospitalité inattendue, abolissant momentanément les frontières de classe.

2. Esthétique de l'écriture nocturne

2.1. La ville et la nuit comme personnages

Dans *Les nuits d'Antananarivo*, la ville et la nuit ne se contentent pas de servir d'arrière-plan aux récits. Elles deviennent des acteurs narratifs à part entière qui configurent l'architecture discursive des récits à travers des procédés stylistiques et symboliques qui en font des sujets agissants. Johary Ravaloson construit ce que Mikhaïl Bakhtine nomme un chronotope (Bakhtine, 1978, p. 237), c'est-à-dire une articulation indissociable du temps et de l'espace, où la nuit suspend les hiérarchies diurnes et où la ville se déploie comme un palimpseste narratif.

2.1.1. La ville comme texte fragmenté

En suivant la perspective de De Certeau évoquée plus haut (1980, p. 141), nous pouvons arguer que Ravaloson fragmente la ville d'Antananarivo en scènes discontinues : bars enfumés, rues désertes, hôtels de passe, collines qui deviennent autant de stations narratives autonomes. Cette fragmentation se manifeste à travers des figures stylistiques qui soulignent le caractère morcelé de l'espace urbain :

Ainsi la métonymie permet à des lieux de remplacer les personnages : « *Le C.* » (le restaurant dans « *Debout debout* ») incarne l'exploitation sociale, tandis que « *le Mojo bar* » (« *Putain de bagnole* ») symbolise l'échappée nocturne et la rencontre improbable. Chaque lieu porte une histoire et détermine les actions des personnages.

De même, l'énumération discontinue restitue le brouhaha urbain : dans « *Petite ronde de nuit* », le brigadier perçoit la ville par fragments sonores - « *le rugissement de qui profitait de la route libre [...] le râle du camion poussif [...] les taxis qui rallumaient leurs moteurs [...] l'autre fou qui s'amusait à klaxonner* » (p. 39) - comme si la ville parlait par bribes, construisant son identité à travers un collage sensoriel.

Et enfin, pour ne citer que ces trois figures, l'oxymore révèle les contradictions de l'espace urbain : « *La ville désertée* » (« Black out ») est en réalité peuplée de marginaux (putes, clochards, voyous). La nuit vide et remplit la ville à la fois, soulignant son double visage.

2.1.2. La nuit comme espace de révélation

Chez Ravaloson, la nuit n'est pas un simple cadre temporel, mais un vecteur de narration qui intensifie les émotions et rend visibles les marges sociales. Son écriture ici rappelle Maurice Blanchot qui insiste sur le rôle de la nuit comme condition de possibilité de l'écriture : « *La nuit n'est pas une absence, mais l'espace où l'œuvre peut surgir.* » (Blanchot, M. 1955, p. 26). Cette fonction de la nuit dans l'acte d'écriture se déploie à travers des figures de contraste et de dénonciation :

L'anthropomorphisme transforme la nuit en sujet agissant : dans « *Debout debout* », elle parle via le proverbe malgache « *Ny alina mitondra fisainana* » [La nuit apporte conseil], comme si elle était une entité sage offrant des réponses aux personnages. Dans « *Black out* », elle agit : « *La nuit me confirme mon existence* » par les pas du clochard, et le sans-abri se décrit comme « *un roi sur ses terres* », inversant les hiérarchies.

Le chiasme souligne les renversements opérés par la nuit : « *Le jour, on cherche aujourd'hui ce qu'on mange aujourd'hui. La nuit, on cherche ce qu'on ne trouvera jamais.* » (« *Debout debout* »). La nuit inverse les attentes : elle ne nourrit pas, mais dénonce.

L'ironie tragique démasque les contradictions sociales : dans « *Au cœur de l'hiver* », les agents de police, censés faire respecter la loi, en profitent pour extorquer de l'argent (« *Qu'est-ce que vous accepterez, mon Commandant ?* », p. 60). La nuit révèle la corruption que le jour dissimule.

Le symbolisme donne à la nuit une dimension métaphysique : dans « *Black out* », la lumière unique au Rova symbolise à la fois l'espoir, l'inaccessibilité et l'illusion : elle s'éteint à la fin, comme la batterie de l'ordinateur du narrateur. La nuit révèle et retire en même temps.

L'ellipse crée un effet de mystère : dans « *Alohalika ny ranombary* », le taximan ne décrit jamais clairement la femme couverte de boue. Le lecteur, comme le personnage, ne comprend pas tout, mais ressent l'angoisse. La nuit cache pour mieux révéler l'irrationnel et le traumatisme.

2.1.3. Les lieux comme matrices de sens

Dans une perspective narratologique, il importe de rappeler que l'espace n'est jamais un simple arrière-plan descriptif. Il participe à la mise en intrigue et à la structuration discursive des récits. Les lieux, en tant que dispositifs narratifs, configurent les interactions entre personnages et orientent la progression de l'action. Ils médient le vécu individuel et la mémoire collective. C'est ce que Gaston Bachelard met en évidence lorsqu'il affirme :

L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu non dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination (Bachelard, 1957, p. 17).

Chez Ravaloson, les espaces nocturnes ne sont donc pas des cadres passifs, mais des matrices de sens où se déploient les expériences de l'altérité. Chaque lieu structure l'intrigue et les émotions à travers des figures stylistiques qui en révèlent la dimension symbolique.

Lieu	Figure stylistique	Fonction narrative	Exemple
L'hôtel-restaurant dans « Mafana »	Métaphore érotique	Espace de transgression où les hiérarchies sociales s'effacent.	« <i>La chaleur de la nuit renforce cette ambiance de sensualité</i> » → La chaleur = désir.
La rue dans « Debout debout »	Synecdoque de la partie pour le tout (la rue = la misère)	Théâtre de la précarité : le trottoir devient un symbole de la survie.	« <i>Debout debout, là, à cette heure-ci, c'est n'importe quoi !</i> » → La rue = destin.
La voiture en panne « Petite ronde de nuit »	Allégorie de la chance	Lieu de rencontre et de dilemme moral : l'aide apportée devient une épreuve éthique.	« <i>Tenez, lui dit l'homme en lui fourguant des billets.</i> » → La voiture = test de moralité.
Les escaliers dans « Black out »	Métaphore de l'ascension	Symbole de la quête vaine : chaque marche rapproche et éloigne à la fois.	« <i>Il saute quatre à quatre des marches qu'il ne reconnaît pas.</i> » → L'escalier = vie.
La rizière (<i>Alohalika ny ranombary</i>)	Symbolisme spectral	Espace du refoulé : la rizière (tradition) hante la ville (modernité).	« <i>Des souvenirs de ceux qui sont morts dans les rizières l'assaillent.</i> » → La rizière = mémoire traumatique.

2.1.4. Le chronotope ou l'indissociabilité du temps et de l'espace

Dans *Les nuits d'Antananarivo*, Ravaloson crée des chronotopes, ces unités temps-espace qui déterminent le destin des personnages. Chaque nouvelle associe un espace à un temps pour former un monde narratif cohérent, où la ville et la nuit agissent sur les personnages.

Nouvelle	Espace	Temps	Effet produit	Figure associée
« Mafana »	Hôtel-restaurant	Nuit (chaude)	Libération des désirs : la chaleur et l'obscurité autorisent la transgression.	Métaphore sensorielle
« Putain de bagnole »	Rue + voiture	Nuit (orageuse)	Rencontre fortuite : l'obscurité et l'alarme créent une intimité improbable.	Synecdoque (voiture = désir)
« Debout debout »	Trottoir	Nuit (tardive)	Révélation de la précarité : l'obscurité dénonce l'invisibilité sociale le jour.	Ironie tragique
« Black out »	Ville plongée dans le noir	Nuit (sans électricité)	Quête métaphysique : l'absence de lumière force une introspection.	Symbolisme (lumière = espoir)
« Alohalika ny ranombary »	Taxi + rizière	Nuit (fantastique)	Retour du refoulé : la rizière (passé) envahit la ville (présent).	Allégorie du traumatisme

En définitive, la ville et la nuit dans *Les nuits d'Antananarivo* sont des personnages actifs aussi complexes que les humains qui les peuplent. Ravaloson invente une mythologie urbaine moderne, où la ville parle par ses lieux, ses sons, ses contradictions, où la nuit juge en révélant ce que le jour cache : la précarité, le désir, la mémoire refoulée.

Cette poétique de l'agir urbain et nocturne repose sur un réseau de figures stylistiques telles que la personnification, la métonymie, le symbolisme, l'ironie. Elles donnent vie à l'espace et au temps, tout en ancrant le recueil dans une tradition littéraire où le réel se déchiffre comme un texte, et où l'obscurité devient la condition même de la révélation.

2.2. La corporéité organique de la ville

Antananarivo, dans le recueil, est décrite comme un organisme vivant dont les artères (rues, places, escaliers) pulsent au rythme des existences nocturnes. Ravaloson construit une topographie symbolique de la capitale, où chaque lieu incarne une dimension particulière de l'expérience humaine.

Les escaliers et les pentes (comme dans « Black out ») deviennent des métaphores de l'ascension et de la chute, de la quête vaine de lumière ou de sens. Le sans-abri qui grimpe vers le Rova, symbole historique du pouvoir, incarne une quête sisyphéenne : chaque pas le rapproche d'une lumière éphémère, mais l'obscurité finit toujours par l'engloutir. Cette esthétique de la verticalité rappelle les analyses de Walter Benjamin sur les villes modernes comme espaces de désir et de désillusion (Benjamin, 1989, p. 47).

Cette esthétique de la verticalité s'inscrit dans une topographie sociale tananarivienne où la dichotomie entre *Tanana ambony* [la Ville Haute] et *Tanana ambany* [la Ville Basse] matérialise une hiérarchisation spatiale des classes. Antananarivo fonctionne ainsi comme un espace classant au sens de Bourdieu : l'altitude y devient un marqueur symbolique de statut, où la position géographique reflète et perpétue les rapports de domination entre groupes sociaux (Bourdieu, 1979, p. 134). La ville n'est pas neutre. Elle spatialise les inégalités et en fait un système de distinction visible et structurel.

Les lieux de sociabilité nocturne (restaurants, bars, trottoirs) sont des zones de contact et de conflit. Dans « Une petite ronde de nuit », depuis une chambre d'hôtel de passe, position qui lui permet de surveiller et d'être surveillé, le brigadier observe la ville s'animer et s'activer. La nuit y est à la fois un espace de solidarité (l'aide apportée à l'automobiliste en panne) et un espace de corruption (l'argent reçu qui le met mal à l'aise). Cette dualité reflète la complexité morale d'une ville et une société où l'ordre et le désordre coexistent.

Les marges de la ville (ruelles obscures, parkings déserts) deviennent des espaces de l'invisible et du fantastique. Dans la trilogie « Alohalika ny ranombarany », la rizière, espace traditionnel malgache, s'invite dans la ville moderne sous la forme d'une apparition spectrale. Ce glissement du réel vers le surnaturel s'inscrit dans la lignée du fantastique moderne tel que défini par Tzvetan Todorov : une hésitation entre le naturel et le surnaturel, où le lecteur, comme le personnage, est confronté à l'irruption de l'inadmissible dans le quotidien (Todorov, 1970, p. 29).

2.3. La discontinuité et la cyclicité du temps

Le temps, dans *Les nuits d'Antananarivo*, n'est pas linéaire, mais circulaire et discontinu. Chaque nouvelle est une un instantané qui capture une séquence temporelle close, mais dont les répercussions dépassent le cadre du récit. Cette esthétique du fragment s'inspire du réalisme discontinu d'Alain Robbe-Grillet (*Op. Cit.*, 1984, p. 209), pour qui le réel est « formé d'éléments juxtaposés sans raison ».

La nuit comme temps suspendu : dans « Black out », la coupure d'électricité plonge la ville dans une temporalité hors du temps. Le sans-abri, en quête d'une lumière,

incarne une quête métaphysique : la nuit devient une métaphore de l'absurdité (au sens camusien), où l'homme cherche un sens dans un monde dénué de repères.

Le temps cyclique de la précarité : dans « *Debout debout* », la prostitution de Bodo et Dadou n'est pas un événement ponctuel, mais une répétition sans fin, un cycle de survie où chaque nuit ramène les mêmes luttes. Cette circularité du temps reflète l'absence de perspective des personnages, condamnés à reproduire les mêmes schémas.

Le temps comme mémoire et traumatisme : dans la trilogie « *Alohalika ny ranombary* », le passé (la rizière, les morts non enterrés) ressurgit dans le présent sous forme de spectralité. Le temps n'est plus une progression, mais une superposition de strates mémorielles, où le refoulé collectif (la violence historique, la pauvreté) fait irruption dans le quotidien.

Cette désarticulation du temps participe à une poétique de l'inachèvement. Les quêtes des personnages (celle du sans-abri, d'Andry, du brigadier) sont toujours inabouties, comme si le temps, dans *Les nuits d'Antananarivo*, était condamné à se répéter sans jamais se résoudre. Cette vision rejoint celle de Todorov pour qui le récit idéal commence par un équilibre, est perturbé, puis revient à un équilibre similaire, mais jamais identique (Todorov, 1968, p. 82). Chez Ravaloson, ce retour est toujours teinté de désillusion, comme si la nuit, espace de toutes les possibilités, était aussi celui de l'échec perpétuel.

3. L'éthique en acte : quête, vulnérabilité et rencontre de l'Autre

L'expression malgache « *Mitady ny anjara masoandrony* » [Chercher sa part de soleil] suggère que le soleil, symbole d'égalité et d'espoir, est accessible à tous. Pourtant, dans *Les nuits d'Antananarivo*, cette quête se heurte à une réalité où le manque - économique, social ou existentiel - devient le moteur narratif des récits. Cette dynamique rejoint les analyses structuralistes d'Algirdas Julien Greimas pour qui la dynamique narrative naît d'un déséquilibre initial : le sujet, confronté à un manque, engage une quête pour restaurer un équilibre (Greimas, 1966, p. 201). Chez Ravaloson, cette quête n'aboutit jamais pleinement, révélant ainsi une éthique de l'inachèvement où la vulnérabilité et la résilience deviennent des valeurs centrales.

3.1. Le manque comme moteur éthique et narratif

Les récits du recueil s'articulent autour d'un manque fondamental qui pousse les personnages à agir. Chaque nouvelle illustre cette logique :

Dans « *Black out* », la coupure d'électricité (manque de lumière) déclenche la quête du sans-abri, où la lumière éphémère symbolise l'espoir et l'identité. Dans « *Debout debout* », la précarité économique (manque de stabilité) condamne Bodo et Dadou à la prostitution, révélant une société classante où la survie prime sur la dignité. Dans « *Au cœur de l'hiver* », le désir de reconnaissance (manque psychologique) pousse les agents à corrompre leur éthique professionnelle. Dans « *Un zoma tous les sept* », la solitude (manque affectif) incite Andry à chercher du réconfort, avant de retourner à son isolement initial. Cette structure narrative rejoint les travaux de Vladimir Propp, pour qui les récits s'organisent autour d'une fonction de manque : les personnages entreprennent des actions pour combler un vide, qu'il soit matériel ou symbolique (Propp, 1973, p. 38).

3.2. La quête inachevée : une éthique de la résilience

Les récits de Ravaloson illustrent le modèle du « retour au même » décrit par Tzvetan Todorov :

Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques (Op. Cit., 1970, p. 29).

Chez Ravaloson, ce retour est toujours teinté de désillusion :

Dans « Black out », le sans-abri revient à l'obscurité, mais marqué par l'expérience de la quête vaine. Dans « Debout debout », Andry rentre chez lui avec une conscience aigüe de la précarité de sa famille. Dans « Au cœur de l'hiver », les agents continuent leur nuit, acceptant leur impuissance face à un système corrompu. Dans « Un zoma tous les sept », Andry retourne à sa solitude, mais conscient de la fragilité des relations humaines. Ces quêtes inachevées ne sont pas des échecs, mais des moments de révélation éthique : elles soulignent la fragilité des aspirations humaines, tout en célébrant la résilience des personnages, capables de persister malgré l'absence de résolution.

3.3. La responsabilité envers l'Autre : une éthique en acte

Chez Ravaloson, la confrontation avec l'Autre - qu'il s'agisse de Bodo, de Dadou ou de la figure spectrale des « Alohalika ny ranombary » - ne se réduit pas à une simple interaction : elle engage, dans les termes du parcours de la reconnaissance décrit par Ricœur (2004), un processus par lequel le sujet ne s'accomplit qu'en répondant d'autrui, et met ainsi à l'épreuve la responsabilité éthique des personnages. Dans « Debout debout », Andry tente de tenir une promesse de solidarité en proposant à Bodo : « *Tiens, je te les donne, les 100 000. [...] Allez, 250, c'est d'accord ?* » (p. 33-34).

Ce geste n'est pas un simple acte de charité : il est commandé par le *fihavanana* [Parenté], ce principe culturel qui exige une responsabilité totale et sans réserve envers son *havana* [parent, proche]. Comme l'illustre le proverbe malgache : « *Ny adalan'ny hafa ihomekezana, fa ny adalan'ny tena tafiandamba* » [On rit de la folie des autres, mais on cache (ou habille) celle des siens], le *fihavanana* impose une obligation morale absolue : on ne peut se détourner de ceux qui partagent le même sang ou le même destin, même si cela implique de porter leur honte ou leur précarité. Ainsi, Andry, bien que rejeté par Bodo, ne peut se soustraire à cette dette éthique : le *fihavanana* ne tolère ni condition ni limite. La responsabilité envers l'Autre, chez Ravaloson, dépasse le cadre individuel pour s'inscrire dans une logique collective, où l'honneur et la survie du groupe priment sur les considérations personnelles.

La réponse de Bodo – « *Lâche-moi, Andry, je t'en prie, va-t'en !* » – n'est pas un simple rejet : elle incarne une éthique de la lucidité et de la dignité, qui dépasse le geste ponctuel pour exiger une responsabilité authentique. En refusant l'argent d'Andry, Bodo dénonce l'illusion d'une solidarité superficielle : elle révèle que les 100 000 ou 250 000 Ariary proposés ne résoudront rien, car la précarité n'est pas un problème individuel, mais systémique. Son refus oblige Andry à affronter une vérité plus profonde : la vraie responsabilité ne se limite pas à un don ou à une aide ponctuelle, mais exige un engagement durable envers les siens et, au-delà, envers une société qui marginalise.

Cette posture éthique rejoint une logique de dignité inaliénable : Bodo préfère assumer sa condition plutôt que de se soumettre à une charité qui, en réalité, ne change rien à son destin. Son « *Va-t'en et fais comme tout le monde, fais semblant de ne pas me connaître, de ne pas savoir ce que je fais ici* » (p. 34) est une leçon de réalité : elle force Andry à reconnaître l'échec de ses propres limites et à assumer une responsabilité qui persiste bien au-delà de l'instant. Ainsi, le *fihavanana* n'est pas seulement une

obligation d'agir, mais aussi une obligation de comprendre et c'est cette double exigence qui fait de la rencontre avec Bodo un moment éthique fondateur.

Cette éthique de la solidarité concrète trouve une illustration frappante dans le geste du brigadier de « Petite ronde de nuit », qui vient en aide à un automobiliste en détresse. Comme l'écrit Emmanuel Levinas dans *Éthique et Infini* (1982, p. 89), « *le visage de l'Autre nous commande et nous oblige à répondre de sa vulnérabilité* ». Alors qu'il observe la ville depuis sa chambre d'hôtel, il aperçoit un homme dont la voiture est en panne et, sans hésiter, intervient pour réparer le câble d'accélérateur avec un simple fil électrique : « *Tirez et essayez de démarrer !* » (p. 42). Ce geste, apparemment anodin, révèle une responsabilité qui transcende sa fonction institutionnelle : il ne se contente pas d'appliquer la loi, il incarne une solidarité active, fondée sur l'adage malgache « *Voin-kava-mahatratra* » [Ce qui arrive à autrui m'arrive aussi]. Ici, l'éthique ne se limite pas à une obligation abstraite ou à un devoir professionnel, mais se matérialise dans l'action : le brigadier reconnaît la vulnérabilité de l'Autre et y répond par un acte de restauration – de la mobilité, de la dignité, et de la confiance dans un contexte où la précarité et la corruption rongent les liens sociaux.

Ce moment illustre une éthique de l'interdépendance : en aidant l'automobiliste, le brigadier reconnaît que le sort d'autrui pourrait être le sien. Pourtant, lorsque l'homme lui tend des billets en remerciement, « *un zeste d'angoisse le fit frissonner* » (p. 43), révélant la complexité morale de cette rencontre. L'éthique malgache, ici, n'est pas un calcul : elle est un engagement désintéressé, où l'aide apportée restaure l'humanité dans un monde où la méfiance et l'individualisme menacent de l'effacer. Ainsi, le brigadier, en agissant, réaffirme une solidarité qui dépasse les catégories sociales et rappelle que la dignité se construit dans l'attention portée à l'Autre.

Conclusion

Notre analyse de *Les nuits d'Antananarivo* a révélé la profondeur littéraire et éthique de ce recueil, où Johary Ravaloson transforme la nuit urbaine en un espace de révélation aussi bien formel que moral.

D'abord, sur le plan empirique, nous avons établi que le découpage en nouvelles autonomes et discontinues du recueil manifeste une poétique de la fragmentation qui mime la réalité urbaine d'Antananarivo. En refusant la linéarité narrative, Ravaloson adopte une esthétique de l'errance, où chaque récit fonctionne comme une station dans une déambulation nocturne, capturant des instantanés de vie sans prétendre à l'exhaustivité. Cette approche rejoint à la fois la tradition du genre (de Boccace à Maupassant) et les théories modernes de la ville comme palimpseste narratif (De Certeau, 1980).

Ensuite, sur le plan esthétique, nous avons démontré que la ville et la nuit ne sont pas de simples décors, mais de véritables personnages agissants. À travers un réseau de figures stylistiques (métonymie, oxymore, symbolisme, ellipse), Ravaloson donne vie à un espace urbain à la fois concret et onirique, où les lieux (hôtels, trottoirs, rizières) deviennent des matrices de sens et où la nuit révèle ce que le jour dissimule. Les chronotopes bakhtiniens, articulant temps et espace, déterminent le destin des personnages, faisant de chaque nouvelle un monde narratif cohérent mais toujours ouvert.

Enfin, sur le plan éthique, notre analyse a mis en lumière une responsabilité envers l'Autre qui dépasse le cadre individuel. À travers des quêtes inachevées – celles du sans-abri de « Black out », d'Andry face à Bodo dans « *Debout debout* », ou du brigadier de « Petite ronde de nuit » – Ravaloson interroge les limites de la solidarité. Ces récits, ancrés dans des valeurs malgaches comme le *fihavanana* (« *Ny adalan'ny*

hafa ihomekezana, fa ny adalan'ny tena tafiandamba ») et l'adage « *Voin-kava-mahatratra* », dialoguent avec la philosophie de Levinas, révélant une éthique où la vulnérabilité et la résilience deviennent des forces motrices.

En définitive, *Les nuits d'Antananarivo* se présente comme une méditation littéraire sur la condition humaine où la nuit n'est pas un simple cadre, elle devient un personnage à part entière, révélateur des tensions entre individu et collectif, entre précarité et dignité. Ravaloson y construit une œuvre à la fois réaliste et onirique, qui interpelle le lecteur tout en célébrant la résilience de ceux que la société marginalise.

Références

- Bakhtine, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman* (D. Olivier, Trad.). Paris : Gallimard.
- Bachelard, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Baudelaire, C. (1857). *Les Fleurs du Mal*.
- Benjamin, W. (1989). *Paris, capitale du XIXe siècle* (J. Lacoste, Trad.). Paris : Éditions du Cerf.
- Blanchot, M. (1955). *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- De Certeau, M. ([1980] 2010). *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1984). *Histoire de la sexualité. Tome 3 : Le Souci de soi*. Paris : Gallimard.
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris : Larousse.
- Levinas, E. (1982). *Éthique et Infini*. Paris : Fayard.
- Propp, V. (1973). *Morphologie du conte*. Paris : Seuil.
- Ravaloson, J. (2015). *Les nuits d'Antananarivo*. Antananarivo : No Comment Éditions.
- Ricoeur, P. (2004). *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Stock.
- Robbe-Grillet, A. (1984). *Le Miroir qui revient*. Paris : Minuit.
- Todorov, T. (1968). *Qu'est-ce que le structuralisme ?* (Tome 2). Paris : Seuil.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.