

Textures

ISSN : 2971-4109

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

20 | 2010

Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre

Le conte africain de langue officielle portugaise et les luttes de libération

Bárbara Dos Santos

🔗 <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=87>

DOI : 10.35562/textures.87

Référence électronique

Bárbara Dos Santos, « Le conte africain de langue officielle portugaise et les luttes de libération », *Textures* [En ligne], 20 | 2010, mis en ligne le 12 décembre 2022, consulté le 02 octobre 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=87>

Droits d'auteur

CC BY 4.0



Le conte africain de langue officielle portugaise et les luttes de libération

Bárbara Dos Santos

TEXTE

- 1 Le thème des luttes de libération n'a pas, dans les littératures africaines de langue officielle portugaise, une place équivalente à celle de la guerre coloniale dans la littérature portugaise. Nous nous sommes interrogés sur les différentes manifestations de cette thématique dans les littératures angolaise et mozambicaine. Nous avons choisi pour cette étude de nous intéresser au conte, et à la manière dont la guerre se trouve représentée dans le conte angolais et mozambicain, tout en considérant la manière dont la voix auctoriale vient se positionner dans le texte. La question de l'auteur apparaît à nos yeux comme un point fondamental dans l'analyse de l'écriture de l'histoire en littérature, en raison de l'importance du système de valeurs qu'elle met en place dans les différents réseaux de signification établis dans le texte. Nous nous concentrerons en particulier sur trois contes tirés de *Sim Camarada !* de Manuel Rui dont l'exercice de style nous semble remarquable, ainsi que sur l'anthologie *As mãos dos pretos, antologia de contos moçambicanos*, de Nelson Saúte, dont certains contes portent sur le sujet.
- 2 Le conte est principalement associé à la tradition populaire et orale. Comme le souligne Jean-Jacques Vincensini :

[...] le conte « populaire » appartient à une narration transmise oralement et relevant du folklore au même titre que les fêtes, les chansons, etc. En tant que genre littéraire, le conte puise à cette production, adapte le « conte de fée » à la culture lettrée, mais il désigne plus largement un récit bref sans modèle populaire obligé et qui manifeste des thématiques variées (conte libertin, conte philosophique, conte fantastique...). Le conte littéraire pose par conséquent un difficile problème quant à son statut de genre. [...] Mais c'est cette marginalité même qui fonde la liberté avec laquelle on en use¹.

- 3 Ainsi, nous retiendrons de cette analyse le caractère libre du conte, qui se prête par là même à toute forme d'expression littéraire, aussi bien par son côté synthétique et concis que par sa force illocutoire. Il n'est pas surprenant que ce genre littéraire se soit développé en Afrique en raison de l'importance de la tradition orale dans ces sociétés. En effet, comme le souligne Jacques Chevrier dans son étude *La littérature nègre* :

Les rapports entre le conteur et le public sont très importants et leur complémentarité explique en grande partie le succès du conte en tant que phénomène littéraire le plus connu dans la société traditionnelle. Un conte n'existe en effet qu'à partir du moment où un auditeur l'ayant apprécié décide de le communiquer à un nouvel auditoire. Ainsi au phénomène de la réitération s'ajoute celui de l'appréciation².

- 4 Ainsi, le conte a connu un grand succès dans la littérature africaine, en grande partie grâce à sa capacité à représenter et à véhiculer une forme de communication respectant certains traits de la tradition orale présente dans tout le continent. Toutefois, il nous semble important d'insister sur le fait qu'il est nécessaire de ne pas tomber dans une classification superficielle, associant ce genre littéraire à la spécificité de telle ou telle littérature, comme certaines analyses rapides ont pu souvent le faire, par la dichotomie conte/roman et Afrique/occident. L'écriture des luttes de libération a également trouvé dans ce que nous pouvons appeler le roman historique moderne un lieu d'expression ouvert dans lequel la réflexion historique trouve un espace de construction (et de déconstruction) et, par conséquent, de représentation. Le choix du conte apparaît en réalité comme un choix stratégique de l'auteur.
- 5 Comme l'a souligné Ana Mafalda Leite³, il est important de rappeler, en ce qui concerne les littératures africaines des pays de langue portugaise, que ces pays ont connu un fort phénomène d'urbanisation. Il en découle que la plupart des auteurs africains de langue portugaise sont des « assimilés » ayant, pour une grande part, de fortes origines portugaises. Cette remarque a pour objectif de mettre en avant certaines particularités de ces littératures en comparaison avec ce qui a pu se passer, par exemple, dans les pays anglophones ou francophones. En effet, la culture urbaine des

auteurs fait que non seulement ceux-ci ne maîtrisent pas réellement les langues africaines mais ne se sont pas non plus réellement trouvés en contact direct (dans le cas de ceux qui écrivent depuis l'indépendance) avec les traditions du monde rural. Aussi, en accord avec Ana Mafalda Leite, il convient d'observer le fait que les fortes traditions orales qui se maintiennent activement dans le monde rural ont été filtrées, étudiées, apprises. Le choix du conte, tout au moins dans la thématique que nous étudions, nous semble être davantage une affirmation de la conscience culturelle de ces auteurs. Ce type de narration, représentatif d'une forme de communication plus marginale, et par conséquent plus libre, semble mieux correspondre aux exigences de transmission des témoignages oraux sur ce qu'a été la guerre.

- 6 Ajoutons à cela le fait que ce genre correspond à un espace de communication où se manifestent les frontières entre la tradition et la modernité, ou encore les relations entre la collectivité et la liberté individuelle de l'écrivain. Le fait que ce genre présente déjà en soi une marginalité au sein de la production littéraire donne la possibilité à l'écrivain d'ouvrir un nouvel espace d'expression, intégrant différentes formes de représentations. Le conte est un genre littéraire qui se doit d'être analysé en rapport avec son contexte puisque son emploi situe le message poétique dans un réseau de significations qui intègre et exploite différentes valeurs afin de donner voix à ce qui échappe aux formes conventionnelles.
- 7 Un des premiers recueils de contes dont les narrations se situent à l'époque des luttes de libération est *Sim camarada !* de Manuel Rui. Publié en 1977, il comporte cinq histoires se déroulant avant et après l'indépendance angolaise. Le premier conte, « O conselho », apparaît comme une description satirique du gouvernement de transition qui avait été mis en place juste après l'indépendance du pays. « O relógio » est l'histoire d'un commandant mutilé du MPLA qui, à partir de l'objet symbolique qu'est la montre, raconte à des enfants des épisodes du combat pour la libération de l'Angola. « O último bordel » nous montre comment une maison close a été détruite par des soldats du FNLA parce que les prostituées refusaient de les suivre. « Duas rainhas » raconte à son tour l'histoire de deux femmes qui se sont rencontrées dans les rues de Luanda lors des manifestations de victoire du MPLA. L'une d'entre elles est partagée entre l'euphorie de

la victoire et la douleur causée par la perte d'un enfant lors d'un combat. Le dernier conte, « Cinco Dias depois da Independência », montre le combat d'un groupe du MPLA contre le FNLA.

- 8 Ce recueil, publié peu de temps après la fin des luttes de libération, présente des caractéristiques que nous pouvons rattacher à la formation du conte en Angola dans ce qu'il renferme de subversif et de constructif. En effet, dès le premier conte, nous pouvons remarquer la position d'un narrateur qui, en s'adressant directement au lecteur, utilise une oralité qui ne vise pas une simple transmission de l'histoire, mais intègre ce dernier à sa vision ironique et satirique des faits : « Desculpem-me os leitores mas o angolano abusa da falta de respeito ! » (p. 14). Cette remarque ironique renvoie à la nécessité d'une lecture critique, traduisant une vision stéréotypée de l'Angolais. Dans ces contes, le narrateur s'introduit au style indirect libre dans des jugements de valeur indiquant sa position vis-à-vis du pouvoir politique de l'époque et de la manipulation idéologique que celui-ci a toujours exercée : « Tempo de grandes neologismos a enriquecer o léxico nacional muito para além do « luso-tropicalismo » (p. 14). Le narrateur, qui recourt à différentes formes de critiques tout au long de sa narration, installe donc une sorte de complicité avec le lecteur, le confrontant à des réalités de manière directe par le biais de l'humour :

O leitor que não sabe fica a saber que este governo era internacional. Tinha partes. A angolana, a portuguesa, a americana, a francesa, a zairota, a alemã e a etecétera. Mas como a portuguesa andava com as calças na mão por vias da indigestão spinolar, quer dizer que a imperial mandava na portuguesa e eis que podíamos falar de duas partes: a angolana e a imperial⁴.

- 9 Cette critique est adressée au gouvernement de transition après la fin de la guerre qui, pour l'auteur, est resté sous domination étrangère. Dans « Histoire d'histoires sur fond de paysage. Portraits de quelques romans », José Eduardo Agualusa écrit à propos de l'auteur : « la caractéristique dominante de toute la production littéraire de Manuel Rui est de s'ancrer dans le présent, d'avoir une réelle envie de témoigner et d'intervenir. L'ironie, la bonne humeur et la constante attention apportée aux petits détails du quotidien sont les traits significatifs d'un style prédisposé à la chronique⁵ ». Ce

commentaire s'applique parfaitement à ce premier conte, où l'auteur dévoile, avec humour et ironie, les contradictions et les incohérences de ce gouvernement de transition. Les références à des préjugés raciaux se manifestant dans la construction de l'image du Noir tribal, qui semble subsister après l'indépendance, sont nombreuses.

- 10 Nous constatons également la présence parodique des discours de ce gouvernement soulignant le manque de compétence de ses membres. Nous retrouvons donc ce témoignage et cette volonté d'intervention tout au long de ces contes, qui dévoilent, à différents moments et à partir de la vision de différentes couches sociales, la fin de la guerre et les conséquences de celle-ci sur la population.
- 11 Le conte qui intègre, d'un point de vue narratif, notre thème, avec le plus de pertinence, est « O relógio ». La diégèse se situe à l'époque des luttes de libération et invite à une réflexion sur la façon dont est narré cet événement. La « montre », qui symbolise le rapport au temps, devient l'élément déclencheur de la narration d'un commandant mutilé qui raconte à des enfants certains événements vécus pendant la lutte de libération nationale. Ce conte met en scène, par un processus d'oralité, le contexte de communication dès la première ligne du texte : « – Camarada Comandante ! Conte ainda aquela estória » (p. 21). Le contexte de communication est mis en avant dès le départ et nous participons, en même temps que les enfants, à la narration d'un conteur qui transmet son expérience du passé. L'importance de la transmission de l'histoire à la future génération est mise en évidence d'entrée de jeu :

Começavam os meninos a chegar na mira de ouvirem a estória do relógio. Os que moravam na praia sabiam-na de cor e repetiam-na cada um de sua maneira e talento, sob a sombra dos coqueiros, todavez com uma maravilha nova, um acrescento de inventar nessa estória que navegava na boca da miudagem como um barco de música num mar de arco-íris infinito⁶.

- 12 Le conte souligne également la participation des enfants à l'histoire puisque ceux-ci vont jusqu'à la « recréer⁷ », en détournant certains passages du fil conducteur vers d'autres informations qui les intéressent tout autant. Ce sera d'ailleurs l'un des enfants qui proposera une meilleure fin à l'histoire, symbole d'un amour pour la

nation et pour son avenir qui se transmet de génération en génération.

- 13 L'histoire narrée par le commandant est l'histoire d'une montre fabriquée en Suisse et vendue au Portugal à un certain M. Silva, grand collectionneur de montres. Cet homme envoie cette montre par la suite à Luanda. Elle sera achetée par un major luandais qui mourra au combat lors d'une embuscade contre l'armée portugaise. Le narrateur de l'histoire, qui a participé à cette embuscade victorieuse contre l'ennemi, la récupérera. Ainsi la narration de ce conte est constituée de diverses séquences où le narrateur raconte des épisodes du combat pour la libération du pays. Celui-ci évoque les conditions du combat tant du point de vue stratégique que matériel et souligne également la participation du peuple qui aidait les combattants en leur fournissant des aliments. Tout en dénonçant le comportement antimilitaire des soldats portugais qui se vengeaient sur le peuple lors de leurs défaites, le narrateur s'exerce à narrer une histoire héroïque :

Para o Comandante a estória tinha duas caras. Uma era a que ele tinha vivido da sua experiência na mata. A outra era toda a beleza maior que os meninos forneciam ao entrecho. Pormenores que o Comandante não tinha cogitado mas que havia motivo em meditar e estabelecer ligações⁸.

- 14 Ainsi la narration de l'histoire apparaît comme un point important dans ce conte. Elle renvoie à une réflexion sur le temps, l'histoire et la nécessité de sa narration pour la conscience nationale du pays. De plus, les références à la temporalité sont nombreuses, ce qui montre le parallèle entre histoire et narration :

Se dantes alguns assuntos da guerra só se podiam falar de forma clandestina, agora, em pouco tempo, meses apenas, o povo, sem diferença de idades, colhia avidamente a retrospectiva de mais uma década de luta armada. Desde o quatro de Fevereiro ao recente Kifangondo passando pela Baixa de Kassange, das armas utilizadas às pessoas que morreram, andava de boca em boca um ror de estórias de sofrimento e esperança em que o nome dos heróis aparecia obrigatoriamente como pirilampos perpétuos e inapanháveis na longa escuridão colonial⁹.

- 15 L'histoire est également associée à l'acte même d'écrire en tant que représentation de la temporalité :

Ninguém ali desconhecia qualquer capítulo da estória. Mas as perguntas surgiam, nos momentos mais palpitantes. Tornara-se um ritual, essa espécie de virar página ou fazer intervalinho sempre que as intenções se redobravam para um pormenor de sabor. E, nesse fingimento de querer saber já o sabido, todos representavam papel. O Comandante incluso. Portanto é que a estória não envelhecia e cada vez era mais novinha como o tempo incógnito que se renovava também por cada dia de medo e esperança vivido nesse então de Luanda martirizada e heróica¹⁰.

- 16 Le bilan du présent (présent qui ne coïncide pas avec le présent narratif) devient dans cette narration l'espace permettant la remémoration ainsi que l'attente du futur. Ce futur ne prend forme dans l'imaginaire de ces personnages qu'à partir de l'indépendance :

– Quem é que sabe ler aqui?
Um levantou o braço:
– Eu!
– Esperar o tempo. Depois da independência, quando todos souberem ler, vamos escrever a estória e fazer um livro. Mas todos¹¹.
[...] – Eu já falei que dá uma estória comprida para depois da independência¹².

- 17 Le futur représente donc dans ce conte les espoirs placés dans la libération du pays, espoirs dont le lecteur devra faire le bilan. Les luttes de libération sont présentées ici comme le fondement de l'identité nationale du pays. La véritable existence de chacun ne pouvant s'affirmer qu'à la fin du combat, synonyme de liberté.
- 18 Notons que le conte se termine sur une note d'optimisme puisque l'enfant reprend la fin de l'histoire (la fameuse montre se retrouve à nouveau en possession d'un Angolais). Ce récit souligne, d'une part, les difficultés de la narration et, d'autre part, la nécessité de celle-ci. La transmission de l'histoire passe par une prise de conscience sociale et historique et par le besoin de partager l'expérience du passé à la fois par la parole et par l'écrit. Le texte, dans son oralité, marque, par sa structure temporelle et narrative, la complexité du temps et de l'histoire. La voix d'un narrateur omniscient, qui se mêle

souvent au discours indirect libre, participe pleinement à cette réflexion sur l'histoire. Ce narrateur agit aussi bien sur la cohérence du texte que sur l'esprit critique du lecteur qu'il cherche à éveiller par divers procédés. La voix auctoriale nous semble se confondre à plusieurs reprises avec la voix du narrateur. L'oralité constitue l'un des éléments fondamentaux de ce processus. Le commandant tient ici pleinement sa fonction de griot, en transmettant l'histoire à la jeune génération, illustrant ainsi la fameuse phrase d'Hampate Bâ : « Un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle¹³ ». Dans ce processus de transmission du savoir, nous pouvons également remarquer la manière dont l'écrivain fait usage de la langue, plus précisément de la norme portugaise, dont nous observons ici des caractéristiques syntaxiques et lexicales ainsi que des marques d'oralité du portugais parlé en Angola :

Estão entrar em Luanda zairenses com a *fenelá*. Depois põem base no musseque¹⁴.

- 19 Par ce procédé, l'auteur cherche à mettre en avant le fait que la langue est un instrument représentatif d'une réalité, et que, de ce fait, la langue portugaise possède des spécificités propres à la société angolaise. Les constructions de phrases ainsi que la référentialité de certains mots indiquent un usage particulier au pays et, par conséquent, à une identité nationale. Ce travail élaboré sur le langage, à peine suggéré par les marques d'oralité, constitue un des aspects importants de la narration.
- 20 D'autre part, il est à remarquer que le narrateur associe la narration de ce texte « raconté » à un texte « lu » :

Mas perguntas surgiam, nos momentos mais palpitantes. Tornara-se um ritual, essa espécie de virar a página ou fazer um intervalinho sempre que as atenções se redobravam para um pormenor de sabor¹⁵.

- 21 La situation de communication est comparée à la lecture d'un livre, montrant ainsi comment l'auteur participe, par ce procédé, à une réflexion sur le passage de la tradition orale à l'écriture, établissant par là même un pont entre histoire et tradition dans la culture angolaise. Le combat de libération apparaît ici comme un événement

qui se doit d'être intégré et relaté. Il s'agit d'un moment fondamental pour la constitution de la nation que la mémoire doit conserver et transmettre. L'écriture de la guerre participe pleinement à la constitution d'une mémoire collective et, par conséquent, nationale. Notons, enfin, la touche d'optimisme sur laquelle se termine le conte, indiquant un espace ouvert où les enfants ont le pouvoir et la capacité de changer la fin de l'histoire :

Agora o final da estória tornara-se diferente. E era tal a ansiedade que se entornava dos olhos e das bocas dos meninos que dava até a impressão que ninguém queria, naquela vez, dar fim definitivo à estória do relógio. O relógio que no coração de cada um não mais tinha paragem nesse tiquetaquear automático, dourado de sonho e fantasia¹⁶.

- 22 Dans l'anthologie de contes mozambicains *As Mãos dos Pretos*, organisée par Nelson Saúte, nous avons repéré la présence de trois contes dont l'action se déroule pendant les luttes de libération : *Boas Vindas, Mamã!*, écrit par Orlando Mendes en 1982, *O Corvo*, de Heliodoro Baptista, écrit en 1988, et *O Traidor Mário Manteiga*, de Licínio Azevedo écrit en 1995.
- 23 Le conte d'Orlando Mendes raconte l'histoire d'un jeune enfant de treize ans, Julinho, qui abandonne le foyer, laissant sa mère, une femme seule et sans instruction, afin de rejoindre les troupes engagées dans la lutte de libération. La mère, se retrouvant seule, s'intéresse peu à peu à cette guerre qu'elle n'avait pas du tout suivie jusqu'alors. À la fin des combats, elle est heureuse de retrouver son fils qu'elle croyait mort, et décide de quitter la campagne pour connaître une nouvelle vie et avoir accès à une instruction.
- 24 *O Corvo* décrit une scène où les soldats portugais maltraitent des prisonniers mozambicains. Parmi eux se trouvent un jeune homme défiguré par les coups qu'il a reçus et une jeune fille abusée sexuellement par plusieurs hommes. L'atrocité de la narration est accentuée par la présence d'un corbeau qui tournoie autour d'eux dans le ciel. L'animal sera vite repéré par les soldats qui, à la fin de la scène du viol, cherchent, dans un accès de haine, à l'abattre.
- 25 Le troisième conte, *O Traidor Mário Manteiga*, raconte l'histoire d'un jeune Africain, Mário Manteiga, qui a été recruté par les troupes du

FRELIMO pour combattre à leur côté contre les Portugais. Mais le jeune a vite profité de son nouveau statut pour désertre et exploiter les paysans ignorants de la politique menée par le FRELIMO. Arrêté par les militaires, il parvient à s'enfuir de prison et à réintégrer une autre compagnie, à la faveur d'un changement d'identité. Il tombe sous le charme d'une jeune fille qu'il décide d'enlever, comme lors de la première désertion. Il sera abattu et enterré, quasiment nu, par un soldat qui a retrouvé sa trace, grâce à sa propre sœur, en désaccord avec ses actes.

- 26 Ces trois contes font donc apparaître trois situations différentes qui se rattachent au thème central des luttes de libération. Le premier conte montre les difficultés et la nécessité d'une instruction pour le peuple ; le deuxième dénonce les atrocités dont celui-ci a été victime ; le troisième, quant à lui, met en évidence les problèmes vécus au sein même de la population mozambicaine. Ces trois contes offrent différentes perspectives sur un même événement historique. Les luttes de libération y sont surtout perçues comme un événement tragique, approche qui conduit à des réflexions d'ordre identitaire et moral.
- 27 Le conte *Boas Vindas, Mamã!* renvoie dès le titre à une oralité qui sera présente tout au long de la narration. Ces mêmes mots servent de conclusion au récit, en un processus de circularité révélateur des intentions de l'auteur : le récit est ainsi présenté comme un retour, ou plutôt comme un renouveau, pour les personnages, qui doivent trouver leur place.
- 28 Toutes les informations et les actions se retrouvent surtout au niveau du dialogue, donnant ainsi au récit un fort caractère oral, avec, en grande partie, un registre familier. La langue, qui ne suit pas les règles grammaticales de la norme portugaise, est évidemment adaptée, cette fois, à l'usage qui en est fait au Mozambique :

Sim, Mamã... Mas eu queria tanto ir na escola... O André diz que há de conseguir este ano...

Na escola para que?!...

Se a gente aprender, esses que vêm aí levar as pessoas como cabritos, não podem mandar assim. É preciso conhecer as manhas deles... Mamã ouviu que a guerra para tirar eles fora daqui já começou, não¹⁷?

29 Comme on peut l'observer, le dialogue représente la quasi-totalité de la narration, du fait que les personnages ne savent ni lire ni écrire. Cette caractéristique est illustrée, de manière particulièrement significative, dans l'épisode où la mère reçoit une lettre de son fils qu'elle ne peut lire, alors même qu'elle ne sait pas s'il est encore en vie. La nécessité de l'instruction apparaît comme un des thèmes centraux du récit puisqu'il est l'élément déclencheur qui mène l'enfant à faire la guerre. D'autre part, nous avons peu d'informations sur les personnages, peu de descriptions, nous savons seulement que Julinho est l'enfant de la deuxième femme du mari de la protagoniste et que celle-ci a perdu le reste de sa famille à cause de la peste. Les informations données visent donc à mettre en avant la misère et les difficultés par lesquelles passe la société rurale, totalement isolée et délaissée par le reste du pays. Aussi, la volonté manifestée par la mère, à la fin du conte, de partir vivre dans une ville où son fils pourrait profiter de son nouveau statut et, par la même occasion, apprendre à lire et à écrire, montre que le combat de libération s'effectue à partir d'une prise de conscience de toutes les générations confondues. Il y a une volonté marquée aussi bien par le fils que par la mère qui comprend la nécessité de changer de vie et, par conséquent, la nécessité de s'investir dans cette guerre.

30 Dans ce conte, la disparition de l'enfant suscite chez sa mère un intérêt pour le combat. Le combat est associé à son enfant et devient symboliquement son propre combat :

Sem notícias do filho. Com notícias da luta. Ela ia assimilando os objectivos da guerra contra a ocupação inimiga. Compreendia o sacrifício dos combatentes e no seu trabalho diário procurava cumprir como se o filho estivesse presente ou ela estivesse lá com ele, juntos na mesma tarefa – quanto tempo mais¹⁸?

31 La mère peut donc être perçue en tant que mère de la patrie. Le titre du conte évoquerait ainsi une invitation à un passage symbolique de la nation vers sa propre modernisation. La lutte est ici représentée à l'intérieur même du foyer des Mozambicains. Aussi, la circularité du conte participe-t-elle à la construction symbolique du passage de la mère (et de la « patrie ») à une nouvelle société.

- 32 Le conte *O Corvo* suscite davantage une réflexion sur la souffrance qu'a endurée la population mozambicaine pendant la guerre. « Le corbeau » apparaît comme un titre thématique et symbolique. Dès le début du conte, un soldat portugais exprime son dégoût pour l'animal :

Nunca gostei de corvos. São pretos e feios. Quando eu era pequeno...

19

- 33 Le dégoût du soldat envers l'oiseau étant comparable à celui que lui inspirent les prisonniers mozambicains, le lecteur associe alors l'animal à l'homme maltraité, qui est à son tour animalisé et brutalisé.
- 34 Ce qui frappe à la lecture de ce conte, c'est la manière dont est perçue la mentalité des soldats portugais et, par conséquent, la manière dont le colonisateur est représenté pendant la guerre. Il s'agit d'une description négative, qui souligne le caractère raciste et cruel des colons. Toute l'action est centrée sur la torture infligée aux prisonniers mozambicains. Les dialogues sont peu nombreux et montrent le caractère inhumain des officiers :

« Vamos começar a festa, meninos! » E ainda: « E sejam eficazes, caramba! Ultimamente, parecem-me muito moles. »
A rapariguinha continuava de olhos muitos abertos mas nem uma vez, enquanto se desenrolava o estranho ritual, olhou o prisioneiro²⁰.

- 35 Ce passage montre l'état d'esprit cruel et pervers des soldats avant la scène du viol d'une jeune fille. D'autre part, nous remarquons l'atmosphère obscure et symbolique dans laquelle se déroule la fin du conte :

Quando um grito rasgou o ar e fez deflagrar o vento, por cima da copa das árvores, o rumor do rio cessou completamente. Um outro rio de vozes antigas e magoadas crescia no ventre da rapariguinha, que o sentia estalar no sangue, nas fontes, no coração e agora por entre as coxas recolhidas de terror. O corvo circulava num voo de reconhecimento. Nervosamente, o cabo deitou a mão à arma, sobre o bornal, e olhou-o com ódio. O pássaro subiu aos céus, mergulhou no vermelho das nuvens²¹.

36 Tournoyant au-dessus des personnages, le corbeau, oiseau symbolique de mauvais augure, est témoin de la scène. Le mal que les soldats font à la jeune fille est ici associé aux voix blessées des anciens, faisant de ce conte un moment mythique pour l'histoire de la nation.

37 Dans le conte *O Traidor Mário Manteiga*, le narrateur présente un récit où se manifestent différentes perspectives de lecture. En effet, le comportement du personnage montre certaines ambivalences :

O comandante Mussa Massesse observou demoradamente o rapaz e concluiu que talvez pudessem fazer dele um bom combatente. Tinha aspecto saudável: forte, mais ou menos alto, olhos espertos e um sorriso sempre aberto. Demonstrava muita vontade de lutar contra os colonialistas e foi aceite como voluntário nas forças populares. Mussa Massesse não conhecia o outro lado de Mário Sinati Manteiga, o lado bandido²².

38 Deux perspectives sont principalement présentes au début du récit. Le lecteur se trouve face à différents types de narration que le style met en évidence. En effet, si certains passages semblent se rapprocher du genre historique, relatant les événements de manière formelle et se référant à des dates et à des actions précises, le type de narration change lorsqu'il s'agit de présenter les actions individuelles telles que celles de Mário Manteiga. Ces variations indiquent les différentes perspectives de la narration historique, montrant la version individuelle fondée sur l'expérience vécue. Il s'agit alors de dénoncer les travers de l'histoire, les problèmes rencontrés dans les projets collectifs à caractère national.

39 Mário Manteiga apparaît comme un personnage refusant d'appartenir à un groupe. S'il a déserté dans un premier temps l'armée portugaise pour intégrer le FRELIMO, il quittera ce dernier à plusieurs reprises :

– De agora em diante você é minha mulher. Eu já não sou da Frelimo nem dos portugueses, sou um homem sem ninguém²³.

40 Ce refus d'appartenance semble être lié au fait que ce personnage n'est pas prêt à faire des sacrifices pour la « patrie », ce qui fait de lui un traître, un menteur et un calculateur. Il crée le trouble au sein même de la population, en enlevant les filles des paysans qui aident

les combattants du FRELIMO, retardant les actions du groupe pendant la guerre.

- 41 La narration se développe de façon linéaire, à partir d'un narrateur omniscient qui présente les différentes positions des personnages dans ce texte. La fin de l'histoire contient une morale. Mário Manteiga est arrêté et tué par les combattants du FRELIMO qui l'ont retrouvé grâce à sa propre sœur par laquelle il a été dénoncé. Ainsi, ce conte montre-t-il comment la conscience du peuple se doit de conserver des valeurs collectives, lesquelles peuvent même aller à l'encontre de certaines valeurs familiales.
- 42 Les trois contes que nous venons d'analyser présentent trois positions différentes du même événement historique. Chaque narrateur cherche à éveiller chez le lecteur une conscience du passé, à partir d'une perspective omnisciente qui vise à dévoiler différents points de vue possibles, et par là à nous offrir une vision panoramique²⁴ des faits relatés. La voix des personnages, la voix du narrateur, ainsi que la voix auctoriale se mêlent afin de créer des voix de l'histoire. Ce qui semble le plus important dans ces contes, c'est, pour reprendre l'expression d'Emmanuel Bouju, le « processus de transmission » qui offre une universalité des voix²⁵ ; le travail sur la langue intègre ce processus, dans le but d'identifier ces voix à ce qui leur est propre. Il s'agit alors de mettre en avant la perception d'une époque vécue et matérialisée à partir de ses propres instruments de communication, le langage, dans l'acte d'écrire. Dans l'acte de transmission et de formulation de l'histoire, nous retrouvons un travail d'écriture où la conscience culturelle de l'écrivain se manifeste d'une part dans la tentative de reproduction de l'oralité propre aux traditions culturelles de ces nations, d'autre part dans la référence aux croyances et aux idéologies de l'époque. La question de la voix auctoriale nous conduit donc à nous interroger sur les stratégies narratives qui suscitent, à leur tour, une réflexion sur l'univers de chacune de ces œuvres.
- 43 Nous pouvons constater que l'écriture de la guerre dans ces contes renvoie obligatoirement à une réflexion sur le travail d'écriture de l'histoire et sur la manière dont cette histoire devient partie intégrante des mœurs de ces sociétés. Un exercice d'oralité dans l'écriture vise également à rappeler et à respecter les traditions et

coutumes de ces sociétés soucieuses d'intégrer cet événement à leur contexte historique et social. Il en découle une tentative de représentation des mentalités de ces peuples, ce qui passe par l'examen de ce que furent les luttes de libération. Enfin, nous soulignerons la dimension utopique et mythique, présente dans plusieurs de ces contes, visant à intégrer l'histoire de cette guerre et à recréer un univers culturel et social.

- 44 Ainsi, les contes qui portent sur le thème des luttes de libération présentent aussi bien une appropriation de l'histoire, de leur histoire, qu'une profonde réflexion identitaire. La voix auctoriale s'y trouve impliquée, de manière explicite ou non, par le choix des différents modes de représentations et par les mises en relation qui s'établissent entre eux dans l'univers énonciatif. Ces contes furent tous publiés après la guerre. Nous pouvons y voir la nécessité que ressentent ces auteurs de nous présenter leur témoignage et leur bilan de cet événement. Les luttes de libération sont associées au sentiment de liberté et décrites comme symbolisant le renouveau de la nation.
- 45 Ces récits sont le produit d'un véritable travail de réécriture de l'histoire. Ils attestent une profonde remise en question identitaire d'ordre historique, social, culturel et, par conséquent, artistique. N'oublions pas que cette guerre fut le résultat d'une prise de conscience culturelle de ces nations.

NOTES

- 1 Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA, (Dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 119.
- 2 Jacques CHEVRIER, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 196.
- 3 Ana Mafalda LEITE, *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*, Lisbonne, Edições Colibri, 1998, p. 30-32.
- 4 Manuel RUI, *Sim camarada!...*, Lisbonne, Edições 70, 1977, p. 16.
- 5 José Eduardo AGUALUSA, « Histoires d'histoires sur fond de paysage, Portraits de quelques romans », in *Littérature d'Angola*, Paris, Notre Librairie, Revue du Livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien, n° 115, octobre-décembre 1993, p. 85.

- 6 Manuel RUI, *Sim camarada !..*, Lisbonne, Edições 70, 1977, p. 21.
- 7 *Ibid.*, p. 22.
- 8 *Ibid.*, p. 30.
- 9 *Ibid.*, p. 32.
- 10 *Ibid.*, p. 38.
- 11 *Ibid.*, p. 31.
- 12 *Ibid.*, p. 49.
- 13 Jacques CHEVRIER, *La littérature nègre...*, p. 207.
- 14 Manuel RUI, *Sim Camarada !...*, p. 53.
- 15 *Ibid.*, p. 38.
- 16 *Ibid.*, p. 54.
- 17 Orlando MENDES, « Boas Vindas, Mamã », in *As Mãos dos Pretos*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 28.
- 18 *Ibid.*, p. 32-33.
- 19 Heliodoro BAPTISTA, « O Corvo », in *As Mãos dos Pretos*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 192.
- 20 *Ibid.*, p. 197.
- 21 *Ibid.*, p. 200.
- 22 Licínio AZEVEDO, « O Traidor Mário Manteiga », in *As Mãos dos Pretos*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, p. 311.
- 23 *Ibid.*, p. 313.
- 24 « Ainsi Henry JAMES et, à la suite, Percy LUBBOCK, ont distingué deux styles principaux dans le récit : le style « panoramique » et le style « scénique ». Chacun de ces termes cumule deux notions : le scénique, c'est en même temps la représentation et la vision « avec » (narrateur = personnage) ; le « panoramique », c'est la narration et la vision « par derrière » (narrateur>personnage) ». Tzvetan TODOROV, « Les catégories du récit littéraire », in *L'analyse structurale du récit*, Communications n° 8, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 152.
- 25 Emmanuel BOUJU, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 55.

AUTEUR

Bárbara Dos Santos

Université Rennes 2

IDREF : <https://www.idref.fr/120556952>