

## Littérature et nationalité

**L**A « conscience nationale » (1) se trouve, dans la structure spécifique des Républiques africaines de langue officielle portugaise, étroitement liée à la littérature. L'acte littéraire dépasse constamment sa condition particulière, pour entraîner une interrogation portant non seulement sur les données culturelles nationales, mais aussi sur le rapport soutenu avec le colonisateur. Cela est dû à l'importance de la littérature au Portugal, le colonisé ne pouvant se faire reconnaître que grâce à la manipulation de la technique littéraire (2), voie préférentielle choisie par les bourgeoisies nationales pour se créer un espace à l'intérieur du fait colonial lui-même.

Tant le nationalisme que la conscience nationale sont des idées et des pratiques nouvelles en Afrique, introduites par le colonisateur. Pour y répondre, ou pour y faire face, les bourgeoisies nées ont été obligées d'adopter les valeurs du colonisateur, tout en se donnant les moyens de procéder, dès le moment où l'acte d'écriture devient une affirmation nationale, à un déplacement du sens : il faut que l'écriture, journalistique d'abord, poétique ensuite, devienne lieux et moments d'affirmation d'une autonomie qui ne fait que dire le besoin et la volonté d'indépendance. Cependant, il n'a pas toujours été facile de définir les limites entre littérature nationale naissante et littérature métropolitaine produite en Afrique.

Le Brésilien Afrânio Coutinho (3) s'est dressé contre l'idée même d'une littérature coloniale, catégorie extra-littéraire et ne répondant qu'à des critères strictement politiques. Pour ce redoutable polémiste, spécialiste de l'antilusitanisme au Brésil, les tentatives portugaises de récupérer l'écriture et les écrivains d'origine portugaise installés ou nés au Brésil ne sont qu'une opération destinée à réduire l'importance de la prise de conscience nationale brésilienne : tous ces auteurs seraient brésiliens. Pourtant, le contexte politique ayant

radicalement changé depuis 1974-1975, la tendance portugaise actuelle relative aux anciennes colonies est plutôt inverse, qualifiant d'écrivains africains des Portugais qui, bien qu'ayant vécu en Afrique, ne peuvent rien faire d'autre que d'imposer leur visée nationale portugaise ; mais elle a paradoxalement le même résultat, accreditant l'idée de l'existence de littératures africaines d'*expression portugaise*, donc a-nationales (4).

## De la presse à la politique

Les conditions d'émergence de ces littératures nationales dépendent tout d'abord du réseau scolaire installé par la puissance coloniale, et abandonné le plus souvent aux initiatives des missionnaires (5), mais aussi de l'existence des imprimeries. Craignant les effets de l'écriture, les Portugais ont interdit l'installation des imprimeries aussi bien au Brésil — la première imprimerie brésilienne n'a été installée à Rio de Janeiro qu'en 1808 — qu'en Afrique : la première imprimerie mozambicaine ne date que de 1854 et était vouée à l'impression des *Bulletins officiels*, indispensables à l'homogénéisation des règles qui devaient guider l'intervention de l'administration.

Dans ces conditions, les Africains ne pouvaient pas accéder à l'apprentissage de l'écriture, forcés de rester dans l'oralité traditionnelle. Les premiers noyaux d'écrivains se trouvent ainsi associés aux Métis originaires de l'ancienne Inde « portugaise » (Goa, Damao et

(1) La notion de « conscience nationale » — et non les concepts de nationalisme ou de fait nationalitaire — est ici utilisée pour définir le travail d'intégration d'une volonté d'autonomie hésitant entre le nationalisme de type jacobin et les aspirations nationalitaires (notamment ethniques), et pour tenir compte des conditions spécifiques du Mozambique dans une approche du désir d'indépendance qui ne dispose pas des moyens matériels de s'affirmer et ne peut donc le faire que par le biais de l'écriture. Les mêmes réticences sont de mise pour l'appellation « bourgeoisie nationale », ou « littérature nationale ».

(2) Le Portugal est le seul pays qui a élu à la Présidence de la République deux écrivains : Teófilo Braga et Manuel Teixeira Gomes, sur la foi de leur talent littéraire.

(3) Afrânio Coutinho, *Conceito de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1960.

(4) Manuel Ferreira, un des « spécialistes » portugais des littératures africaines « d'expression portugaise », fidèle à la logi-

que du colonialisme, a découvert le « premier » écrivain du Mozambique, José Pedro da Silva Campos e Oliveira, né à l'île du Mozambique en 1847. En fait, ce premier écrivain du Mozambique n'est qu'un épigone de la poésie portugaise de son siècle, et il ne manifeste aucunement une prise de conscience de ce qui aurait pu être sa « condition » de Mozambicain. Originaire de l'Inde « portugaise » où il a été scolarisé dans le cadre des valeurs portugaises, il n'est qu'une émanation, aussi bien physique que culturelle, des conditions de la colonisation.

(5) Le Concordat de 1940 a permis que les Portugais confient l'enseignement primaire des « indigènes » aux missionnaires qui n'ont jamais pu mener à bien cette tâche écrasante. S'il est vrai que le Concordat a été signé en pleine euphorie des régimes totalitaires européens, il faut y voir une constante des catholiques, incapables d'assumer l'importance de l'autonomie des Africains face aux valeurs de la domination coloniale.

Diu), auxquels il faudra ajouter les Métis issus des relations entre les colons portugais ou européens et les femmes noires ou indiennes. Nous sommes là devant les noyaux fondateurs des strates bourgeoises mozambicaines où les Métis ne pouvaient que jouer le rôle principal, pour des raisons étroitement associées aux conditions de la domination coloniale. Ce ne fut que petit à petit que des Africains ont pu se faufiler dans ce système, apportant un élément nouveau et perturbateur, aussi bien pour les Européens, que pour bon nombre de Métis.

Une thèse courante parmi les Portugais, du moins à partir de 1954 (6), veut que le métissage constitue la preuve de la supériorité des opérations coloniales portugaises sous les tropiques. Les Métis ne seraient qu'une création des Portugais, destinés dès avant leur naissance à servir d'intermédiaires exclusivement au service des pères européens. Thèse doublement excessive, tout d'abord parce qu'elle n'admet pas l'hypothèse d'une création des Métis par les Africains eux-mêmes (7), d'autre part parce qu'elle condamne les Métis à une seule fonction, celle d'intermédiaires des Européens, et cette sorte de fatalisme biologique ne pourrait être admis comme étant une loi à caractère impératif.

Au Mozambique, les villes déploient, comme partout, leur capacité de faire apparaître les contradictions autant que les bourgeoisies nationales. La conscience nationale, et tout particulièrement celle véhiculée à travers les objets littéraires — journaux, revues, livres — ne peut s'affirmer que dans les zones urbaines, d'où elle va se propager, même très lentement, aux zones rurales.

Pour répondre au flux des migrants suscité par les villes, les Portugais multiplient les techniques de contrôle, les unes destinées aux Africains, les autres imposées aux Métis. Les Africains sont obligés d'acheter et de porter sur le bras une plaque métallique numérotée : trouvés sans cette plaque d'identification, ils sont arrêtés

(6) Lorsqu'en 1945, José Osório de Oliveira, haut-fonctionnaire de l'Agence générale des colonies (Agência Geral das Colónias), essaye de recruter au Brésil les intellectuels brésiliens susceptibles de soutenir le colonialisme portugais, il ne fait pas la moindre référence à Gilberto Freyre, et a fortiori au luso-tropicalisme. Il est vrai que la domination coloniale semblait capable de résister aux chocs de la Seconde Guerre mondiale, illusion à laquelle les puissances coloniales ont été forcées de renoncer au moins à partir de la Conférence de Bandoeng (1955). Voir Paulo Roberto Azevedo, *Historia da Sociedade Brasileira de Anthropologia e Etnologia*, S. Paulo, USP, 1978, pp. 243-246. Le luso-

tropicalisme n'est devenu la théorie fondamentale du colonialisme qu'à partir de 1954, année de publication du livre de G. Freyre, *Aventura e Rotina*, Rio, José Olympio.

(7) Piloto anónimo, *Viagem de Lisboa à ilha de S. Tomé escrita por um piloto português (século XVI)*, Lisboa, Portugalia, s.d. Ce pilote, probablement André de Fao, met en évidence les conditions des mariages entre les marchands européens installés à S. Tomé et les femmes africaines dont les pères étaient riches et donc libres. Ces mariages, voulus par les Africains, créent des métis, lesquels seront des agents préférentiels des Africains, dès lors qu'ils ne possèdent que la parenté africaine de leurs mères.

pour être condamnés aux travaux forcés, ou renvoyés dans leurs villages (8).

Ces mesures répressives sont complétées par une disposition prise par le Haut-Commissaire de la République, Alvaro de Castro, figure très influente des partis républicains démocratiques : il crée le statut des « *assimilados* » (assimilés), par une ordonnance datée de 1917. Ceux-ci doivent demander une « charte d'assimilé » auprès de l'administration, qu'ils doivent porter sur eux sous peine d'être victimes des opérations de police régulièrement déclenchées par les autorités portugaises effrayées par le flux des migrations paysannes, mesures de contrôle draconiennes, identiques à celles adoptées par les pays anglophones frontaliers. Le mot « *pass* » n'est jamais écrit ni prononcé, mais la similitude des procédés est évidente.

L'humiliation est quotidienne dans les villes, et n'importe quel Européen se trouve dans une situation de supériorité à l'égard de toute personne de couleur. C'est dans ces conditions que les Africains vont essayer de multiplier leurs organes de presse : dès 1882 apparaît *O Vigilante*, suivi en 1886 par *O Correio da Zambézia*. Mais ce sera *O Clamor Africano*, en 1892, qui posera pour la première fois la question de l'« émancipation coloniale ». Le journal *O Luso-Africano*, paru cette même année 1892, ne fait qu'essayer de créer un front « national » face aux appétits des Anglais installés en Afrique du Sud. Le bouleversement sera définitif avec la parution du journal *O Africano*, en 1908, organe du *Grémio Africano* de Lourenço-Marques. Le journal vivra jusqu'en 1919 et il sera bilingue, utilisant en plus du portugais la langue ronga du sud du Mozambique, ce qui lui permettra de proposer une « conscience nationale » parfaitement intégrée dans la mosaïque linguistique du pays (9).

Pourquoi la presse ? Pour parer au plus pressé, pour être tout près d'un vécu quotidien qui voit la multiplication des mesures répressives. *O Africano* se montrera toujours attentif aux violences commises par les autorités portugaises, demandant que les droits des Africains soient respectés. La création à Lisbonne de la *Liga Africana*, en 1920, donne une nouvelle orientation théorique importée des États-Unis : le pan-africanisme, ou du Brésil : le nativisme. A vrai dire, ces deux éléments étaient déjà présents dans nombre d'interventions et de publications des Africains de langue portugaise, tout particulièrement à Lisbonne, au Cap-Vert, à Sao Tomé

(8) Ces plaques métalliques et numérotées, que tout « indigène » devait porter attachées au bras, constituent une redoutable forme de contrôle. Elles ont été créées par Albano Seça Moncada, secrétaire des « Affai-

res indigènes », et nommées les « *moncadicas* ».

(9) Voir Paulo Soares et Valdemir Zamparoni, *Narros e Mulungos, Antologia de Textos*, Maputo, s.n., s.d., mimeo.

e Principe. Probablement un peu moins au Mozambique, mais la situation sera rapidement corrigée par l'apparition du journal *O Brado Africano* qui prend la suite de *O Africano*, qui change de mains en 1919.

Ce ne fut qu'en 1925, qu'apparut le premier livre signé par un auteur mozambicain, *O Livro da Dor* de Joao Albasini. Ce texte ne parvient pas à se séparer de la rhétorique littéraire portugaise, étant donné que, comme l'a si bien démontré Gaston Bachelard, l'écriture ne peut répondre qu'à des critères littéraires. Les premiers auteurs mozambicains, trop dépendants de l'écriture de la presse qui avait acquis une autonomie évidente, se trouvent en quelque sorte freinés par l'absence de modèles mozambicains. Le caractère un tantinet masochiste du livre de Joao Albasini reprend le sens rhétorique d'un grand nombre de titres de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle portugais.

### **Ruy de Noronha**

---

Dès lors, il est aisé de constater que la littérature mozambicaine n'apparaît qu'avec la poésie de Ruy de Noronha, appartenant au groupe des Métis obligés de porter sur eux la fameuse « charte d'assimilation ». Né en 1909, Ruy de Noronha mourut en 1943, c'est-à-dire très jeune, n'ayant pas pu organiser sa poésie pour l'édition. Il écrivit pendant très peu d'années et nous pouvons affirmer qu'il renonça à l'écriture en 1936, c'est-à-dire l'année qui vit s'installer la censure au Mozambique (10).

Du point de vue de la construction littéraire, Ruy de Noronha reste dans le cadre des formes classiques portugaises dont le sonnet constitue le point d'orgue.

Il reprend le modèle de quelques auteurs portugais (dont Antero de Quental), mais il faut surtout considérer la puissance de l'innovation : un sonnet porte le titre impératif : *Surge et ambula*. Ce latinisme s'adresse à l'Afrique, en train de perdre du fait de son sommeil les données qui assurent le changement du monde. Il faut que l'Afrique repousse les « corbeaux (très) noirs » qui n'aspirent qu'à lui « boire » « le sang encore chaud » dans une chair de somnambule. Pour faire face, pour reprendre l'autonomie, le progrès — « cet

(10) Si la censure officielle n'est installée qu'à partir de 1936, encore faut-il tenir compte des mesures prises en 1926 par le ministre des Colonies, le commandant Joao Belo : la loi de la presse imposée aux colonies réduit de façon nette le nombre des publications périodiques, de telle sorte que les Africains, ainsi que l'opposition à la dic-

tature, perdent toute possibilité de s'affirmer. De surcroît, les « indigènes » et les « assimilés » ne pouvaient pas dire, et moins encore publier, ce qu'ils voulaient, étant donné les conditions existentielles des villes mozambicaines sous le contrôle des colons : l'autocensure joue ainsi un rôle fondamental.

autre Nazaréen » — tend une main et intime : « *Africa, surge et ambula* ».

Comment juger ce recours au latin ? Même si les services de censure ne se sont installés au Mozambique qu'en 1936 (c'est-à-dire dix ans après leur imposition à la production littéraire au Portugal même), il faut bien considérer que le climat de répression existait depuis toujours. Ruy de Noronha cherche à s'abriter derrière le latinisme, tout en adoptant l'orientation déjà visible dans d'autres poètes et poèmes des Africains de langue portugaise. Il ne serait d'ailleurs pas surprenant que le modèle de ce sonnet soit celui que le Cap-verdien Pedro (Monteiro) Cardoso avait consacré à l'Afrique dès 1906, et publié dans le journal *O Correio d'Africa* en 1924.

Cette prise en charge des données strictement africaines se fait en dépit du modèle formel portugais, et le sonnet est ainsi détourné pour servir les impératifs africains. Mais Ruy de Noronha fit un pas en avant sur le chemin de cette prise de conscience, avec le poème « *Quenguelequêze* », qui décrit les pratiques rituelles adoptées par quelques familles *barongas* — en fait il s'agit des *Thonga* — pendant la période qui va de la naissance de l'enfant à la chute du cordon ombilical. Poète fondamental, Ruy de Noronha récupère dans la littérature ethnographique la description de cette scène, pour la transformer en éléments dynamiques d'une poésie qui se veut mozambicaine, y compris dans le choix des comportements susceptibles de mériter un traitement poétique (11).

La crise mondiale de 1929 entraîna une déperdition des possibilités d'intervention des bourgeoisies nationales. Les restrictions de toute nature réduisirent ou annulèrent leurs autonomies financières et, sans ce nerf de la guerre, les Africains furent réduits à la portion congrue. Dans le cas des Africains sous domination portugaise, la proclamation de la dictature militaire en mai 1926 aggrava les formes de répression, le Mozambique — en compagnie de l'Angola et de la Guinée-Bissau — voyant renforcé le statut de colonie à indigénat qui divisa la population en trois groupes : civilisés, assimilés et indigènes. Ces derniers sont invités à rester sur leurs terres et dans leurs villages qui se transforment non en dépôts de la tradition, mais en réserves de force de travail.

### ***Let my people go***

Ce ne fut qu'après la fin de la Seconde Guerre mondiale que les Mozambicains, profitant de l'ébranlement momentané de la dic-

(11) Cette scène a été décrite par Henri Junod, dans son travail ethnographique consacré aux *Thonga* du sud du Mozambique.

tature portugaise, purent reprendre le rythme de la création littéraire. Celle-ci prit une orientation nouvelle, sous une triple pression : celle des modèles du « néo-réalisme » portugais (variante portugaise du réalisme-socialiste de modèle soviétique, importé au Portugal dès 1934) ; celle des modèles brésiliens qui rappellent toujours le cheminement de l'ancienne colonie vers l'indépendance ; mais aussi et surtout les modèles américains, portés non seulement par le fait littéraire, mais aussi par le combat mené par les Afro-Américains pour parvenir à un statut normal.

Pendant la période de la guerre, un supplément littéraire, *Itinerário* (1941-1945), permit malgré tout l'apparition de quelques voix mozambicaines. Déjà, en 1940, était publié au Portugal un livre de poèmes d'Orlando Mendes (né en 1916), *Trajectórias*. Il s'agit encore d'un livre hybride, très proche de l'esthétique proposée par la revue *Presença*, mais qui, dans quelques poèmes, expose de façon tranchée une critique contre le comportement des colons portugais : la jeune Métisse promise à un fiancé blanc disparaît de la maison de sa mère pour s'enfuir avec un Mozambicain de la « brousse », c'est-à-dire un homme qui se maintient à distance des valeurs et des options des Européens. Poème singulier, mais relevant déjà de cette prise de conscience des valeurs propres aux Mozambicains que la jeune femme exprime de façon pour ainsi dire vitaliste.

Le grand auteur de cette période, qui assura le lien avec la tradition poétique élaborée par Ruy de Noronha, fut la jeune Métisse Noémia de Sousa (née en 1926). Sa poésie élargit subitement l'éventail thématique car, si elle s'interroge sur sa condition de métisse mozambicaine, elle n'hésite pas à reprendre la thématique proposée dès les années 1920 par les pan-africanistes et les nativistes installés à Lisbonne. Reprenant les figures des Noirs nord-américains, Paul Robeson et Marian Anderson, Noémia de Sousa veut que son peuple puisse aller de l'avant vers le projet mozambicain : *Let my people go*. Il s'agit là d'une double leçon : le mouvement vers l'indépendance ne passe plus par la langue portugaise et l'anglais y prend une autorité nouvelle. Le cheminement qui ne peut que conduire à cette indépendance passe par ce modèle américain que nous trouvons constamment comme jalon indispensable à la rupture avec le colonisateur. Comme si la langue portugaise pouvait constituer, elle aussi, un obstacle complémentaire à cette marche des dominés et des humiliés vers l'indépendance.

Il semble bien que le poème de Noémia de Sousa constitue un jalon incontournable, car elle a recours à la formule révélatrice du peuple uni, le répétant en portugais : « *Oh deixa passar o meu povo* ». Aucun doute, l'unité se fait dans la poésie, et la jeune Noémia de Sousa refuse toute division interne qui réduirait le Mozambique à une sorte de patchwork ethnique. Mais cela traduit aussi le tra-

vail, aussi déterminé que souterrain, de cette prise de conscience que la littérature rend enfin transparente. Alors deviennent lisibles les orientations des élites intellectuelles, les choix des courants les plus dynamiques des bourgeoisies nationales.

S'il est vrai qu'une fraction importante de ces bourgeoisies accepta de se ranger du côté du colonisateur, pour des raisons bien soulignées par Franz Fanon (12), les jeunes écrivains issus de ces bourgeoisies prirent une position d'opposition ouverte même si, ici et là, le jeu fut troublé par la présence de Portugais qui se voulaient Mozambicains, tout en repoussant la poésie de dénonciation au nom des critères strictement esthétiques. Sans se rendre compte, dans la plupart des cas, ces écrivains essayaient de rejeter la responsabilité qui ne pouvait être que la leur, avanta-gés par leur statut d'Européens ou de Blancs face aux écrivains de couleur.

A vrai dire, nous y trouvons une superbe illustration des conditions du faux dialogue imposé par le dominateur, tel que Ver-cors l'avait subtilement analysé dans *Le Silence de la mer* : quelle que soit la qualité esthétique du dominateur, il n'en reste pas moins un bourreau réel ou potentiel. Dans les conditions de la domination coloniale, seuls les Blancs dénonçant de façon déter-minée les méfaits du colonialisme pouvaient être comptés parmi les adversaires du système. Tout autre comportement, surtout celui qui, pariant sur la pureté de l'esthétique, oublie les conditions de l'homme, ne pouvait que renforcer la violence de la domina-tion coloniale. Nous sommes, encore aujourd'hui, devant un des aspects où la polémique littéraire se mélange de très près aux inter-rogations portant sur le statut national des écrivains du Mozam-bique.

### Une interrogation explosive

Une polémique récente dans les colonnes de la revue mozam-bicaine *Tempo* (13) est venue rappeler sans la moindre ambiguïté le caractère explosif de l'interrogation, rendue très sensible du fait de la présence d'un nombre fort important de Métis dans les ins-tances qui assurent la direction de l'appareil d'État. Mais la con-fusion ne peut se comprendre que dans le rapport à des concep-tions directement associées à l'essence de l'art, telle qu'elle a été

(12) Frantz Fanon, *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Le Seuil, 1953.

(13) Je suis devenu, pratiquement à mon insu, un des protagonistes de cette polémé-

que, dont le style reste fidèle au goût des Portugais, au moins depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Voir *Tempo*, décembre 1985-avril 1986.



proposée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par Winckelmann (14). Cela n'a pas empêché une confusion évidente dans les options, même si la plupart des écrivains ont été amenés à choisir une écriture assez proche du « réalisme socialiste », destinée à servir de support à la dénonciation de la violence coloniale. Grâce à la polysémie de la métaphore, les écrivains du Mozambique pouvaient tout dire, sans courir le risque de se trouver en prison, tout au moins pendant la période antérieure à l'éclosion de la guerre d'indépendance en 1964. Après cette date, les conditions de la répression changèrent pour répondre à une situation où les poètes devinrent pour la presque totalité des militants.

Une première tentative de procéder à un inventaire de la création poétique mozambicaine avait été tentée en 1951, grâce à deux jeunes étudiants mozambicains (Victor Evaristo et Orlando de Albuquerque). Anthologie révélatrice, dès son titre : il s'agissait de comptabiliser la poésie produite *au Mozambique*, pas encore la poésie *du Mozambique*. Il s'agissait bel et bien d'auteurs portugais nés au Mozambique, et même si leur écriture semblait attachée à analyser la condition des Mozambicains, ou leur imaginaire, il faut y voir, à n'en pas douter, une démonstration des liens glottophagiques tissés entre la littérature « paternelle » portugaise et celle « filiale » des Mozambicains.

Cette situation ne put se terminer qu'avec la publication des deux éditions de l'anthologie consacrées à la poésie du Mozambique, éditée par la *Casa dos Estudantes do Império* (15). Ces deux anthologies obéirent à une révision de la création littéraire de l'Afrique encore sous domination portugaise, sous l'impulsion d'un groupe assez restreint d'étudiants alors installés à Lisbonne. Ces jeunes littératures y acquièrent enfin leur autonomie : les responsables refusèrent la dissolution dans un ensemble appelé « Littératures africaines d'expression portugaise », comme il était alors courant, et optèrent pour des publications autonomes appartenant, cela va sans dire, à la constellation des opérations militantes destinées à dérouter le colonialisme portugais.

(14) Winckelmann, qui a publié en 1764 une *Histoire de l'Art chez les Anciens*, a essayé de montrer que l'art n'est jamais une imitation de la nature, mais la réalisation, même empirique et malheureusement insuffisante, d'un Beau idéal, rêve derrière lequel vont courir aussi bien les Français — David et Ingres — que les Allemands — Goethe et Hölderlin —. Cette thèse a servi à démontrer l'autonomie de l'artiste au détriment de ses relations avec la société globale.

(15) Il convient peut-être de dire, même

un peu tard, que l'anthologie signée Luis Polonah a été réorganisée. La sélection effectuée par cet anthropologue était largement insuffisante, et sous la pression de Carlos Ervedosa, j'ai été obligé de la restructurer. Elle n'en appartient pas moins à cette révision des publications africaines, qui devaient se libérer des formes de domination coloniale portugaise, ce qui n'était pas alors le projet, ou le souhait, de Luis Polonah, devenu après l'indépendance du Mozambique, enseignant à l'Université de Braga.

Ces publications se trouvèrent renforcées au Mozambique même : une revue était apparue en 1952, *Msafo* (16), mais elle n'avait pas pu s'affirmer dans les conditions économiques et éditoriales du pays ; en 1957 parut *Paralelo 20*, qui dura jusqu'en 1961. Ce fut toutefois le supplément littéraire du journal *A Voz de Moçambique*, qui servit d'instrument régulateur de la production littéraire mozambicaine, sous la houlette d'Eugénio Lisboa — remarquable poète et redoutable polémiste —, et de Rui Knopffli dont la poésie portugaise constitue sûrement un document littéraire des plus importants, dans la logique de la production poétique des poètes métropolitains exilés, à l'instar de Alberto Osorio de Castro ou de Camilo Pessanha. Mais cette période fut essentiellement dominée par les règles d'une poétique repoussant toute solution « militante », cadre d'une production portugaise fort importante.

Les poètes mozambicains se trouvaient dans une situation moins confortable : si Eugénio Lisboa et Rui Knopffli pouvaient poursuivre leur activité sans trop de dangers, telle n'était pas la situation de tous. Duarte Galvao (Virgílio de Lemos) connaît les prisons politiques, ainsi que José Craveirinha et Rui Nogar. D'autres furent forcés de s'exiler, comme Gualter Soares et, pendant une assez longue période, Noémia de Sousa, ou mobilisés par le travail politique, furent contraints d'abandonner le Mozambique et le Portugal pour participer à la lutte de libération : Kalungano (Marcelino dos Santos), Sergio Vieira, Fernando Ganhao, Armando Gebuza, Jorge Rebelo (17). Il semble bien que le contraste entre l'impunité de travail littéraire menée par les Portugais nés au Mozambique, et les violences dont sont victimes les auteurs mozambicains, peut servir de révélateur, établissant une frontière épistémologique dans les productions littéraires antérieures à l'indépendance du pays.

### 1964-1974, la césure de la guerre

Si nous regardons la production poétique, mais aussi celle infiniment plus maigre de la fiction, nous pouvons constater l'importance de la césure qui ouvre une formidable béance du sens dans la littérature du Mozambique. Car les frontières passent cette fois-ci par quelque chose qui semble tout à fait extérieur à la poésie, c'est-à-dire les options et les engagements du poète lui-même. Il semble bien qu'il faille en tenir compte, dès lors qu'il s'agit de

(16) « *Msafo* », mot *thonga* signifiant approximativement assemblée, est le nom actuellement donné à des réunions littéraires publiques se tenant mensuellement dans

le jardin Tunduru de Maputo.

(17) Tous actuellement dirigeants du FRELIMO.

faire de la littérature, comme de bien entendu, mais dans une situation singulière : celle d'un pays lancé dans la lutte de libération et obligé donc de repousser toute forme de compromission avec ce qui, à l'époque, était l'adversaire préférentiel.

Comment cette longue prise de conscience nationale se développe-t-elle après une suite de paliers de presque un siècle, aboutissant à la longue période de la guerre coloniale ? Il y a plusieurs vecteurs de production : le premier est, naturellement, celui de la production littéraire au Mozambique même, dans le cadre des institutions portugaises. Nous y trouvons une sorte de diktat esthétique portugais qui marginalise, voire condamne les créations poétiques qui ne rentrent pas dans cette sorte de poésie à caractère transnational, qui serait l'élément permettant la définition de la valeur esthétique de la création. Mais il y a aussi la production poétique dans l'exil, celui-ci prenant une forme nouvelle dans les zones de combat. Car si des poètes condamnés à l'exil restent loin des zones de combat — Virgílio de Lemos, Gualter Soares, Noémia de Sousa, etc. — d'autres ne se réalisent que dans la structure du combat : Sergio Vieira, Marcelino dos Santos, Fernando Ganhao, Armando Gebuza, Jorge Rebelo...

S'il nous est possible de regarder la production poétique comme une unité, faut-il encore que nous interroguions les strates qui la définissent, pour être à même de dévoiler non seulement l'importance des affirmations de « *moçambicanidade* » (mozambicanité), mais surtout le cheminement de la prise de conscience. Les poètes d'origine portugaise, tels Fonseca Amaral et Rui Knopffli furent amenés à s'interroger constamment sur leur statut, soit à travers les paroles correspondant à une réalité aussi inédite que surprenante (évocation des noms « savoureux » appris au Mozambique : *bokota*, *shikumbela*, *timbila*, *zavala*, qui ne sont que les noms de l'exotisme, traduisant la condition de l'étranger, même si on est entraîné par la sympathie à l'égard des valeurs, et des mots, mozambicains) ; soit à travers la surprise devant le statut que l'Autre ne pouvait que donner aux Portugais (On me dit Européen. On me gave de littérature et de doctrine européennes. Et on me dit européen). Rui Knopffli rejetait cette appellation, mais s'il s'avouait « africain », c'était au nom des données de la nature — une sorte de géographie sentimentale, dont la racine aurait pu être Montesquieu —, et jamais au nom d'un combat.

### **Les poètes mozambicains ne se posaient jamais ces questions**

La langue, comme la nature, leur appartient en propre, et il ne faut pas les leur apprendre comme parties d'un tout exoti-

que, qui ne peut que rendre exotique l'homme mozambicain lui-même. Dans cet affrontement, à caractère implicite, apparaissait de façon tranchée l'importance de la conscience nationale : les écrivains portugais du Mozambique, quelle que soit leur compétence littéraire, se trouvaient exclus des valeurs mozambicaines par leur façon de rejeter l'importance du mouvement qui enveloppait la nation mozambicaine alors que la conscience nationale devenait plus aiguë.

Les auteurs d'origine portugaise cherchaient à effacer l'importance de l'Autre en essayant de raturer l'importance du fait colonial, de telle sorte que seule la « qualité esthétique » de la création poétique pouvait être prise en compte pour juger l'importance et le sens des œuvres publiées. Tout autre était la position des écrivains mozambicains, cherchant non seulement à dire la parole mozambicaine, mais à s'adresser, ne serait-ce que mythiquement, à l'ensemble de la Nation. Ils pariaient sur le temps : leur vérité ne s'effacerait jamais, dans la mesure où elle donnait à lire cette interrogation angoissée sur soi, sur les échéances du combat, sur cette menace de mort qui plane constamment sur les pays victimes de la domination coloniale. Le destinataire de cette écriture ne se limitait jamais aux quelques centaines de milliers de Mozambicains sachant lire et écrire, mais davantage, voire exclusivement, à l'ensemble national en voie de se libérer.

D'autre part, il fallait que cette littérature se constitue en tenant compte des conditions spécifiques de la construction des relations internationales. Si, du strict point de vue politique il fallait que le pays disposât d'une élite cultivée, il faut aussi tenir compte des « objets de civilisation » permettant l'autonomie d'un pays : la littérature écrite compte parmi les valeurs sans lesquelles une Nation ne peut se faire écouter à l'échelle mondiale. Les écrivains fournissent donc un double effort : s'ils veulent rendre compte de cet énorme changement de l'imaginaire assurant la prise de conscience nationale, ils savent que la reconnaissance de l'autonomie nationale passe aussi par la démonstration de cette construction littéraire qui renforce le rejet des colonisateurs. Certes, cela ne se passe pas aujourd'hui sans quelques inquiétudes : faut-il que la littérature du Mozambique soit entièrement rédigée en portugais, à l'exclusion de toute autre langue nationale ? A vrai dire, cette question reste la grande absente du débat national, même si le portugais n'est lu et compris que par une fraction réduite de la population du Mozambique (18).

(18) Selon Aurora Machungo — une des rares jeunes linguistes mozambicaines — la situation de la langue portugaise au Mozam-

bique est bien fragile, le nombre de ses locuteurs ne dépassant pas 10 % de la population totale.

Il n'empêche que la littérature a joué un rôle déterminant dans la prise de conscience de l'autonomie mozambicaine. Si l'effort de mise en place de la structure politique n'est pas encore terminé — troublé en ce moment par l'action délétère de groupes tels la RENAMO —, il faut tenir compte de l'apport des écrivains, car la construction de l'imaginaire mozambicain est un élément indispensable à la constitution d'un projet national homogène. Si la production littéraire ne s'est pas asséchée pendant ces dernières années, elle a été en quelque sorte mise en veilleuse, nombre d'écrivains s'occupant de tâches politiques qui ne permettent guère la création littéraire... Il faut donc surtout parier sur les jeunes qui, libérés de la pesanteur des modèles portugais, pourront enfin s'engager sur la voie d'une création encore plus autonome, même si la langue portugaise reste leur référence (19). Sera-t-elle délivrée enfin de la terrible pesanteur du colonialisme ?

**Alfredo Margarido**

*Centre de recherches historiques/EHESS*

*(Novembre 1987)*

(19) *Charrua* est le bulletin, à la périodicité chaotique, de ces jeunes créateurs.