
Études littéraires africaines

Une main peut en cacher une autre : décolonisation des savoirs, histoire et épistémologie au coeur des écritures littéraires mozambicaines



Maria-Benedita Basto

Number 37, 2014

Littératures de l'Angola, du Mozambique et du Cap-vert

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1026247ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1026247ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Basto, M.-B. (2014). Une main peut en cacher une autre : décolonisation des savoirs, histoire et épistémologie au coeur des écritures littéraires mozambicaines. *Études littéraires africaines*, (37), 53–72.
<https://doi.org/10.7202/1026247ar>

UNE MAIN PEUT EN CACHER UNE AUTRE : DÉCOLONISATION DES SAVOIRS, HISTOIRE ET ÉPISTÉMOLOGIE AU CŒUR DES ÉCRITURES LITTÉRAIRES MOZAMBICAINES

*O sangue dos nomes
E o sangue dos homens
Suga-o também se és capaz
Tu que não os amas*
José Craveirinha ¹

Dans sa préface à *Peau noire, masques blancs*, Lewis R. Gordon fait référence à la dernière phrase du texte de Fanon – « Ô mon corps, fais de moi toujours un homme qui interroge ! » – pour souligner que la compréhension des « dimensions critiques de l’acte de questionner » ² constitue une part essentielle de la lutte anticoloniale. Pour Fanon, le travail sur le langage et les savoirs est fondamental, car la colonisation a toujours été plus que la subordination matérielle d’un peuple. L’injonction d’Amílcar Cabral, à l’occasion de la conférence en mémoire d’Eduardo Mondlane, en 1970 ³, est aussi à lire en ce sens : elle pose une équivalence entre lutte de libération nationale et acte de culture, par le biais de la théorie et du droit à l’Histoire de chaque peuple.

¹ CRAVEIRINHA (José), « Hino ao meu país » (Hymne à mon pays), in : *Xigubo* [1964]. Maputo : AEMO, 1995, 55 p. ; p. 16 : « Le sang des noms / C’est le sang des hommes / Suce-le toi aussi si tu en es capable / Toi qui ne les aimes pas ». Sauf indication contraire, les traductions sont de l’auteur de cet article.

² GORDON (Lewis R.), « Prefácio », in : FANON (Frantz), *Pele negra máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador : Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008, 194 p. ; p. 11-24 ; p. 17.

³ « On voit alors que si le pouvoir impérialiste a comme besoin vital la pratique de l’oppression culturelle, la libération nationale est nécessairement un acte de culture » – CABRAL (A.), « Libertação Nacional e Cultura » [Libération nationale et culture, conférence prononcée à l’Université de Syracuse/EUA (février 1970) et reproduite], in : *Obras escolhidas de Amílcar Cabral*. Vol. I : *A arma da teoria : unidade e luta*. Textos coordenados por Mário de Andrade. Lisboa : Seara Nova, 1976, 248 p. ; p. 221-233 ; p. 225. Cabral reprend les mêmes idées dans un texte lu en son absence, préparé pour la réunion d’experts sur les notions de race, identité et dignité à l’Unesco, à Paris, en juillet 1972 : CABRAL (A.), « O papel da cultura na luta pela independência » [Le rôle de la culture dans la lutte pour l’indépendance], *Obras escolhidas de Amílcar Cabral*. Vol. I, op. cit., p. 244-247.

Ce qui est en question, dans l'interrogation de Fanon à propos des « méthodes par lesquelles les sciences sont construites »⁴, c'est l'autorité des discours et des savoirs coloniaux. Ceux-ci instituent en effet la différence sur laquelle ils s'appuient pour définir le colonisé, affirmant par ailleurs une universalité qu'ils légitiment par la raison et la modernité. Fanon nous rappelle que cette raison est déraisonnable⁵ : elle refuse d'entendre celle d'autrui tout en voulant intégrer celui-ci dans son projet civilisationnel. Sandro Mezzadra parle à ce propos des « effets épistémiques »⁶ du projet colonial européen. La rationalité ségrégationniste de l'État colonial repose avant tout sur ce que Foucault appelle un « régime de vérité », régime emprunté aux sciences naturelles et visant à créer et à appliquer des classements, des catégorisations et des schèmes de causalité dans un monde considéré comme « objectif ». La prétendue universalité du savoir colonial se traduit pourtant par des identifications nationales avec leurs expressions culturelles particulières.

La colonisation des savoirs ne s'est pas arrêtée avec les indépendances et sa critique par Fanon garde donc toute son actualité. Nous nous trouvons ainsi aujourd'hui devant la nécessité de repenser l'empreinte des systèmes coloniaux sur des rapports, des discours et des sciences. Cette empreinte, à partir de schémas dichotomiques et de régimes de vérité à prétention universelle imposés de l'extérieur, ne cesse de reconfigurer la nouvelle distribution des places, des voix, des géographies et des sociétés. En ce sens, le problème de la décolonisation concerne autant le colonialisme que la période qui suit les Indépendances.

Dans son commentaire de la prière de Fanon déjà citée, Walter Mignolo souligne que celui-ci énonce la possibilité d'« une politique de la connaissance ancrée à la fois dans le corps et dans les histoires locales »⁷, ce qui, pour Mignolo, concerne une politique des effets critiques d'une « épistémologie du bord », d'une « épistémologie de la frontière, lieu d'énonciation d'une résistance dans laquelle les

⁴ GORDON (L.R.), « Prefácio », *art. cit.*, p. 15.

⁵ « J'avais rationalisé le monde et le monde m'avait rejeté au nom du préjugé de couleur » – FANON (F.), *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, coll. Esprit, 1952, 222 p. ; p. 99.

⁶ MEZZADRA (Sandro), *Direito de fuga. Migrações, cidadania e globalização* [éd. or. 2001]. Trad. R. Noronha. Rev. P. Cerejo. Lisboa : Unipop, 2012, 171 p.

⁷ MIGNOLO (W.), « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », *Mouvements*, n°72, 2012, <http://www.mouvements.info/Geopolitique-de-la-sensibilite-et.html> ; consulté le 15 avril 2013.

voix des sans-voix se font entendre »⁸, produisant les formes plurielles d'une « transmodernité »⁹.

La décolonisation des savoirs serait donc synonyme de formes de pensée permettant une pluralité conflictuelle de points de vue qui, tout en appartenant à l'universalité d'un monde commun, ne peuvent être réduits à cette unique vérité qui prend chez Mignolo la forme d'une « épistémè monotopique » produite par un « centre »¹⁰. Il s'agit donc de dépasser la simple réaction au colonisateur (ou au modernisateur, etc.), et d'être à l'écoute des circulations « ex-centriques » qui tracent d'autres lignes et essaient de résister à toute forme de monopole des concepts.

Dans leur manière de décoloniser les savoirs, les poèmes et les romans des écrivains mozambicains créent des cadres analytiques qui rendent visibles ces manifestations et esquissent d'autres « épistèmes » possibles pour comprendre le monde et agir sur lui. Leur efficacité est avant tout liée à leur capacité de faire sauter les verrous de l'exclusion en s'appropriant sans complexes différentes influences culturelles, en mêlant les temporalités et les genres, en créant des affiliations à la fois plurielles et circonstanciées. Entre, d'une part, la nécessité de reconstituer le monde effacé par le colonisateur et sa *bibliothèque*, et, d'autre part, la nécessité de démythification des vérités produites après les indépendances, la main de l'écrivain peut en cacher une autre : celle d'un épistémologue.

Nos travaux de chercheurs en littératures africaines nous ont souvent amenés à mettre en lumière les liens forts entre littérature et histoire, liens d'ailleurs mis en avant par les écrivains eux-mêmes. La manière dont la période coloniale a oblitéré l'histoire, la géographie et les cultures locales exigeait des écrivains une réponse dont l'urgence n'a pas disparu avec les indépendances. La force du lien entre histoire et littérature a cependant eu souvent pour conséquence de détourner le regard de la guerre des épistèmes qui se jouait pourtant au cœur des sociétés. L'attention à cette guerre permet non seulement de relire le travail littéraire d'avant les indépendances, mais elle éclaire aussi les lignes de continuité entre

⁸ MIGNOLO (W.), « The Many Faces of Cosmo-polis : Border Thinking and Critical Cosmopolitanism », *Public Culture*, vol. 12, n°3, autumn 2000, p. 721-748 ; p. 736.

⁹ DUSSEL (Enrique), « World system and "Trans"- Modernity », *Nepantla : Views from the South*, vol. 3, n°2, 2002, p. 221-244.

¹⁰ MIGNOLO (W.), « Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale », *Multitudes Web*, 2001. <http://www.multitudes.net/Geopolitique-de-la-connaissance/> ; consulté le 15 avril 2013.

l'avant et l'après, rendant alors plus visibles les caractéristiques et les enjeux des œuvres contemporaines.

Comment la littérature mozambicaine a-t-elle participé à cette guerre des épistèmes et œuvré à une décolonisation des savoirs historiques, sociologiques, esthétiques ? Voilà la question à laquelle cet article essaiera de répondre.

La bibliothèque comme lieu du crime

Dans *La Tempête* de Shakespeare, un noble italien naufragé arrive sur l'île habitée par Caliban, réduit celui-ci en esclavage et l'oblige à apprendre sa langue ; Caliban s'en servira alors pour l'insulter. Sous la plume d'Octave Mannoni¹¹ et de Janheinz Jahn¹², cette scène est devenue la représentation primordiale de la « rencontre » coloniale. Sa réécriture par des écrivains issus des pays colonisés comme George Lamming¹³ ou Aimé Césaire¹⁴ lui a conféré une dimension contre-discursive, confirmée par le travail de l'écrivain et militant cubain Roberto Fernandez Retamar¹⁵. La mise en avant de cette scène a pourtant fini par en faire oublier une autre, sur laquelle je souhaite revenir. Il s'agit de la scène où Caliban, auquel on vient demander de l'aide pour tuer Prospero, répond qu'avant d'éliminer celui-ci, il faut détruire sa bibliothèque : « [...] *Remember / First to possess his books ; for without them / He's but a sot, as I am, nor hath not / One spirit to command [...] / Burn but his books* »¹⁶.

J'aimerais commencer la discussion sur la décolonisation littéraire des savoirs par l'évocation de ce point presque oublié de l'œuvre shakespearienne. En effet, dans la représentation de la relation entre colonisé et colonisateur, la figure de Caliban n'institue pas seulement une « scène linguistique », mais également, et surtout, une « scène du livre » qui pose clairement le rapport entre pouvoir et savoir, entre savoir et vérité, entre pouvoir et (mé)connaissance.

¹¹ MANNONI (Octave), *Prospero et Caliban. Psychologie de la colonisation* [1950]. Paris : Éditions universitaires, coll. Les jeux de l'inconscient, 1984, 217 p.

¹² JAHN (Janheinz), *Manuel de littérature néo-africaine du 16^e siècle à nos jours, de l'Afrique à l'Amérique*. Traduction de G. Bailly. Paris : Resma, 1969, 295 p.

¹³ LAMMING (George), *The Pleasures of exile* [1960]. London / New York : Allison & Bosby, 1984, 232 p.

¹⁴ CÉSAIRE (Aimé), *Une tempête. D'après la tempête de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre* [1969]. Paris : Seuil, coll. Points, n°344, 1997, 91 p.

¹⁵ FERNANDEZ RETAMAR (Roberto), *Caliban y otros ensaios*. La Havane : Editorial Arte y Literatura, col. Cuadernos de Arte y sociedad, 1979, 294 p.

¹⁶ BASTO (M.B.), *A guerra das escritas. Literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique*. Lisboa : Vendaval, 2006, 318 p., ill. ; p. 224-226.

Un aspect de la pratique du savoir colonial réside dans la contradiction fondamentale qui se joue entre la prétention d'un exercice de pouvoir « qui ne pouvait tolérer des zones d'ombres »¹⁷ et le postulat d'une altérité constitutive à l'égard des colonisés qui est indispensable à la légitimation du projet colonial. Comme le démontre Ann Laura Stoler, sur le terrain, le caractère panoptique et systématique associé au « régime de vérité » colonial est miné par des contradictions, des tâtonnements et des ambiguïtés¹⁸. On retrouve chez la poétesse Noémia de Sousa (1926-2002) une réflexion sur cette situation. Dans son poème « Negra » (Négresse), elle dénonce ainsi la présence d'un « orientalisme » concomitant à la situation coloniale, en pointant son caractère paradoxal : celui d'un savoir qui ne « sait » pas et dont le pouvoir s'exerce pourtant dans la violence de l'étiquetage des peuples subjugués¹⁹.

Noémia de Sousa parle de la prétention qu'ont les « gens étranges aux yeux pleins d'autres mondes », à « chanter » les « charmes » de l'Afrique-femme pleine « de mystères profonds, / de délires et sorcelleries »²⁰. Les représentations à la fois « négrophiles » et « négrophobes »²¹ de la femme noire ont en commun la mystification, la discrimination et l'aliénation. Ces gens « étranges » avaient la prétention de chanter « [m]ais ils n'ont pas pu »²² ; ils n'en ont pas été capables car leurs récits n'étaient que des « chants formels et surchargés de dentelles »²³.

¹⁷ BHABHA (Homi), *Les Lieux de la Culture. Une théorie postcoloniale*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot. Paris : Payot, 2007, 414 p. ; p. 183.

¹⁸ Voir STOLER (Ann Laura), « Epistemic Politics : Ontologies of Colonial Common Sense », *The Philosophical Forum*, 2008, p. 349-361 ; p. 350.

¹⁹ BASTO (M.B.), « Fins d'empire : histoire, littérature et critique de la raison coloniale en Angola et au Mozambique », dans JALABERT (L.), éd., *Littérature et Sociétés Coloniales 1850-1950*. Paris : Les Indes Savantes, 2014 (sous presse).

²⁰ « *Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos / quiseram cantar teus encantos para elas só de mistérios profundos, / de delírios e feitiçarias...* » — DE SOUSA (N.), *Sangue Negro*. Introd. por Nelson Saúte. Posfac. por Francisco Noa e Fátima Mendonça. Maputo : AEMO, 2001, 174 p. ; p. 76.

²¹ Je reprends ici les termes utilisés dans l'introduction d'un livre de vulgarisation de Maurice Delafosse, administrateur-anthropologue colonial français qui ne se déclare ni « négrophile » ni « négrophobe », mais « négrologue » (cité par : HAZARD (Benoît), « Orientalisme et ethnographie chez Maurice Delafosse », *L'Homme*, (Paris), 1998, t. 38, n°146, p. 265-268 ; p. 267).

²² « *Mas não puderam* » — DE SOUSA (N.), *Sangue Negro*, op. cit., p. 76.

²³ « *Em seus formais e rendilhados cantos* » — DE SOUSA (N.), *Sangue Negro*, op. cit., p. 76.

Noémia de Sousa explore et expose l'archive coloniale avec ses « anxiétés épistémiques »²⁴. Répétant ce vers ironique par deux fois, Noémia de Sousa renvoie le colonisateur à sa pratique binaire du stéréotype et de « beaucoup d'autres mots » « tape-à-l'œil » et « vides »²⁵. Dans son (non-)savoir de l'autre, l'Afrique, comme la femme, a été « déguisée »²⁶ en sphinx d'ébène, en amante sensuelle, / vase étrusque, exotisme tropical, / folie, cruauté / animalité, magie ». Dans leurs livres, l'Afrique a été tout, « sauf [elle]-même »²⁷. Noémia de Sousa rend visible la politique coloniale et la « position épistémique » du colonisateur, son incapacité à « connaître » et donc à construire une forme stable de domination. Cette incapacité a permis à l'Afrique-femme de « rest[er] lointaine, inatteignable / vierge de contacts plus profonds »²⁸. On peut aussi voir une image des zones que l'archive coloniale n'a pas touchées et la présence d'un sens commun, source inépuisable d'autres savoirs que la littérature et l'art sont en mesure de capter.

En ce sens, « l'incompréhension » du colonisateur est une brèche dans le système. La dernière strophe du poème l'exprime clairement : « Et tant mieux / Tant mieux s'ils nous ont laissé à nous / qui sommes / même sang, mêmes nerfs, chair, âme, / souffrance, / la gloire unique et ressentie de te chanter / avec émotion vraie et radicale »²⁹.

Cette brèche permet de produire une autre connaissance et de vérifier en même temps la production des savoirs du colonisateur. Noémia de Sousa n'est pas dans un simple rapport d'opposition,

²⁴ STOLER (A.L.), « Epistemic Politics : Ontologies of Colonial Common Sense », *art. cit.*, p. 349-361.

²⁵ « *palavras vistas e vazias* » – DE SOUSA (N.), *Sangue Negro*, *op. cit.*, p. 76.

²⁶ « *E te mascararam de esfinge de ébano, amante sensual, / jarra etrusca, exotismo tropical, / demência, atracção, crueldade, / animalidade, magia...* » – DE SOUSA (N.), *Sangue Negro*, *op. cit.*, p. 76. Le mot portugais *mascarar* (déguiser) s'utilise simultanément pour désigner le déguisement (carnaval, etc.), mais aussi le masque. Le verbe joue ainsi de manière forte avec les « masques » africains et l'utilisation figée qui en a été faite dans le cadre de la relation connaissance/civilisation, dont les musées d'arts primitifs sont les illustres représentants. Noémia de Sousa s'attaque précisément à ceux-ci dans un autre poème, intitulé « Passe » : « [...] / la douleur déformatrice qui éveillera plus tard le mépris et l'incompréhension / dans les étagères des musées de la civilisation... » (*ibid.*, p. 42).

²⁷ DE SOUSA (N.), *Sangue Negro*, *op. cit.*, p. 76.

²⁸ « *quedas-te longínqua, inatingível, / virgem de contactos mais fundos* » – DE SOUSA (N.), *Sangue Negro*, *op. cit.*, p. 76.

²⁹ « *E ainda bem. / Ainda bem que nos / deixaram a nós, / do mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma, / sofrimento, / a glória única e sentida de te cantar / com emoção verdadeira e radical* » – DE SOUSA (N.), *Sangue Negro*, *op. cit.*, p. 76-77.

puisqu'elle se présente en auteur actif maîtrisant l'historiographie tout comme la guerre des épistèmes. Elle n'oblitére pas l'empreinte que la culture du colonisateur a déjà laissée sur les corps colonisés ; elle est là dans cette Afrique corsetée, « pétrie » par la violence coloniale et son « moule » imposé : « La gloire émue de te chanter, toute pétrie, moulée, versée dans cette syllabe immense et lumineuse : MÈRE »³⁰. C'est cette conscience aigüe qui lui permet de donner corps à une Afrique concrète.

Le poète Rui de Noronha³¹ avait vingt et un ans quand, en 1930³², l'Agence Générale des Colonies (1924) a attribué le premier prix de la littérature coloniale à l'œuvre co-écrite par Francisco Toscano et Julião Quintinha³³ : *A Derrocada do Império Vátua e Mousinho de Albuquerque*³⁴. Mélangeant historiographie officielle, mémoires, reportage et récit littéraire, les deux auteurs y reproduisaient la scène victorieuse des campagnes portugaises de « pacification », emblématisée dans l'épisode de la capture du puissant empereur de Gaza³⁵, roi des Vátuas et principal ennemi des Portugais : Ngungunhane.

Ngungunhane fut en effet arrêté en 1895 par l'officier Mouzinho de Albuquerque, dans le village sacré de Chaimite. L'épisode est rapidement relayé par l'historiographie du régime, les manuels

³⁰ « a glória comovida de te cantar, toda amassada, / moldada, vazada nesta sílaba imensa e luminosa: MÃE. » – DE SOUSA (N.), *Sangue Negro*, op. cit., p. 77.

³¹ Rui de Noronha (1909-1943), a été fonctionnaire des Chemins de fer et journaliste au Brado Africano. Il collabore également aux revues *O Programa dos Teatros*, *A Miragem*, *O Emancipador*, *O Notícias*.

³² N'oublions pas que 1930, c'est aussi l'année de la publication de l'Acte Colonial (*Acto Colonial*), document-clef de la politique impériale portugaise, sorti de la plume de António de Oliveira Salazar pendant son court passage par le Ministère des Colonies.

³³ Dans l'ouvrage, les co-auteurs mettent en avant le caractère de témoignage de leur texte : Francisco Toscano se présente comme « ayant commandé dans la glorieuse légion de Mousinho [...] lors du combat perdu par le pouvoir vátua [...] » ; Julião Quintinha se décrit comme un « journaliste [...] pèlerin à travers les lieux de cette Gaza fameuse que l'histoire et la légende emplissent de curiosité et de mystère » (p. 11).

³⁴ TOSCANO (Francisco) & QUINTINHA (Julião). *A derrocada do Império Vátua e Mousinho de Albuquerque*. Lisboa : Editora Portugal Ultramar, 1930, 473 p.

³⁵ Ngungunhane (ca 1850), de l'ethnie *nguni* (appelé les *vátuas* par les Portugais) est le petit-fils de Manicusse (Soshangane), qui avait fondé l'empire de Gaza après avoir envahi le Mozambique et s'être approprié les territoires *chopes* et *tsongas*. Après son arrestation, Ngungunhane est conduit à Lourenço Marques (aujourd'hui Maputo), capitale de la colonie, et envoyé à Lisbonne pour être exhibé dans les rues de la capitale. Il reste emprisonné dans le fort de Montsanto avant d'être exilé aux Açores avec son fils Godide (il est interdit à ses sept femmes de le suivre). Il meurt en 1906, sans avoir revu le Mozambique.

scolaires, la presse et des bandes dessinées. Il sera repris en 1953 par le cinéma portugais³⁶, alors que la pression internationale se fait intense pour pousser Salazar à la décolonisation. Mais quel que soit le support utilisé pour reproduire cette scène, le moment choisi est toujours le même : celui où Mouzinho de Albuquerque aurait obligé Ngungunhane à s'asseoir par terre, devant son peuple. Plus que la défaite militaire, c'est ce geste – représentant la suprématie de la civilisation blanche sur les « hordes sauvages » – qui détermine la victoire portugaise et devint emblématique de la vocation portugaise à coloniser³⁷.

Cet épisode et le récit primé offrent à Rui de Noronha une matière et une occasion pour remettre en cause les représentations de l'historiographie officielle³⁸. En 1934, il écrit le poème « Pós da história » (Poussières de l'histoire). Ce titre s'appuie sur un jeu de mots intraduisible en français, « pós » signifiant « grains de poussière » et « après », ce qui fait des grains de poussière simultanément l'indice et la trace du temps. Cela correspond parfaitement à ce qu'évoque Ann Laura Stoler en parlant de « restes » de l'empire au présent, ou mieux, des « restes » en processus de « ruination », dans son ouvrage *Imperial Debris. On Ruins and Ruination*³⁹. La réécriture de l'histoire, liée au travail de mémoire, qui est entreprise par Rui de Noronha viserait ainsi à empêcher la sédimentation de ces « poussières » avant qu'elles ne pourrissent présent et avenir.

En effet, décrivant Ngungunhane toujours debout, Noronha s'attaque à l'inventaire des faits mis en circulation par le système impérial et propose un autre point de vue, déconstruisant les stéréotypes occidentaux à l'égard des Noirs, et, parmi ces images, celle qui lie ces derniers à une sauvagerie aux émotions incontrôlées. Déjouant la perversité d'un discours qui, sous couvert d'une raison morale, utilise des concepts apparemment neutres pour mieux dissimuler une discrimination raciale violente, le poète réécrit la scène :

³⁶ *Chaimite*, réal. Jorge Brum do Canto, 1953, Cinal/Momento filmes.

³⁷ L'*Acte Colonial* de 1930, qui entrera au titre VII dans la constitution de l'*Estado Novo* (l'État Nouveau, 1933), inscrivait la colonisation comme inhérente à la nation portugaise, dotée d'une singulière vocation à coloniser. En ce sens, nous pouvons dire que la question coloniale précède la question nationale telle qu'elle a été envisagée par l'*Estado Novo* d'A. Oliveira Salazar.

³⁸ Dans laquelle il faut inclure le rapport élaboré par Mouzinho lui-même, *A prisão do Gungunhana* (Rapport sur la capture de Gungunhana) : *relatório apresentado ao conselheiro Correia e Lança*. Lourenço Marques : Typographia Nacional de Sampaio & Carvalho, 1896, 56 p., rapport qui sert de source au livre de Quintinha et Toscano.

³⁹ STOLER (A.L.), *Imperial Debris. On Ruins and Ruination*. Durham and London : Duke University Press, 2013, XI-365 p. ; p. 7.

Il tomba serein le brave Quêto
 Un sourire sur les lèvres le buste droit
 Mahnude qui l'a suivi montra qu'il était noir
 Mourant comme Quêto, riant sans effort
 [...]
 Et Gungunhana, debout, l'aspect serein,
 Fixait les deux d'un regard héroïque, auguste ⁴⁰

Ici, l'Africain n'est pas là où on l'attend, ni où on le souhaite. Le sourire des deux chefs militaires Quêto et Manhude face à la mort, la posture fière, majestueuse, et la sérénité qui se reflète dans la figure de l'empereur debout inscrivent un autre point de départ, la possibilité d'un autre savoir et d'une autre mémoire. Mais le poème va plus loin : il dissocie le motif de l'humiliation de Ngungunhane, motif essentiel pour la reconversion morale des indigènes et leur soumission à l'ordre colonial, en le transférant sur sa mère qui apparaît sous la figure de la *mater dolorosa* :

Ce fut alors qu'Impincazamo, la mère du roi,
 Triomphant de l'arrogance humaine et sotté,
 Tomba en pleurant aux pieds du vainqueur ⁴¹.

Ce n'est donc pas Ngungunhane, mais sa mère qui s'incline. Une mère en larmes devant la détresse de son enfant, agissant comme n'importe quelle autre mère : stratégie poétique et politique qui permet de ne pas reprendre les logiques binaires de la raison coloniale axées sur une différence, et qui éloigne Impincazamo des récits officiels où elle est présentée comme une amie des Portugais. L'acte de s'incliner peut alors se lire comme un triomphe contre l'arrogance et la prétention humaines, quelles qu'elles soient. En ce sens, en remplaçant l'humiliation des vaincus par un comportement humain universel, en se situant donc sur un terrain éthique, cette scène énonce que la victoire n'a jamais eu lieu. Et s'il y a *mater dolorosa*, alors le fils serait un « crucifié », un martyr. Mais justement le poème ne développe pas de logique de victimisation : la mère ne pleure pas ; ses larmes « crient » :

⁴⁰ « *Caiu serenamente o bravo Quêto / Os lábios a sorrir, direito o busto / Manhude que o seguiu mostrou ser preto / Morrendo como Quêto a rir sem custo. / [...] / E o Gungunhanha, em pé, sereno o aspecto, / Fitava os dois, o olhar heróico, augusto* » – DE NORONHA (R.), *Os meus versos*. (Org. Notas e Comentários, Fátima Mendonça). Maputo : Texto Editores, 2006, 192 p. ; p. 71.

⁴¹ « *Então Impincazamo, a mãe do vátua, / Triunfando da altivez humana e fátua, / Aos pés do vencedor caiu chorando* » – DE NORONHA (R.), *Os meus versos*, op. cit., p. 71.

Ô, la douleur d'une mère, sublime, qui s'humilie !
 Car le crime ne s'oublie pas sous une lumière qui brille
 Ô mères, criant dans vos larmes ? ⁴²

Nous assistons ainsi au passage subtil de la figure d'une *mater dolorosa* à celle d'une *mère courage* : non seulement le poème est en mesure de déconstruire l'historiographie officielle et les stéréotypes qui figeaient le noir colonisé dans un ordre de soumission et une inégalité des intelligences, mais il le fait non pas dans une inversion binaire de l'hypotexte, mais au travers d'une translation. En déplaçant la figure centrale de Ngungunhane vers sa mère et en dessinant celle-ci sous les traits d'une combattante, le poète réinvestit la scène en re-situant le colonisé dans sa capacité à agir : d'objet il devient sujet de l'histoire. Dans les derniers vers, il paraît même indiquer la nature du geste colonial : c'est un « crime ». Mais ce crime est double : c'est à la fois celui qui est perpétré dans le moment historique, mais également celui d'une historiographie qui interprète les faits pour appuyer une vision racialisée, inapte, donc, à connaître l'autre. La *bibliothèque* comme lieu du crime.

Les subversions de la vérité de l'État indépendant

*O que encanta nas noites africanas
 são os pirilampos, animais de brilho
 intermitente, descontínuo, fugaz* ⁴³.

Dans le contexte du projet de modernisation qui a suivi l'indépendance, deux romans mozambicains vont prolonger l'idée que le savoir basé sur des vérités uniques est un outil de classement du pouvoir étatique.

Le premier est le roman d'Ungulani Ba Ka Khosa (1957-), *Ualalapi* ⁴⁴, qui va à nouveau se pencher sur la figure de Ngungunhane.

⁴² « Oh, dor de mãe, sublime, que se humilha ! / Que o crime se não esquece à luz que brilha / Ó mães, nas vossas lágrimas gritando ? » – DE NORONHA (R.), *Os meus versos*, op. cit., p. 71.

⁴³ BA KA KHOSA (Ungulani), *Entre as memórias silenciadas*. Maputo : Alcance, 2013, 227 p. ; p. 3 (Ce qui enchante, dans les nuits africaines, ce sont les lucioles, des animaux à l'éclat intermittent, discontinu, fugace) – Ungulani Ba Ka Khosa est le co-fondateur de la revue *Charrua*, créée en 1984 par un groupe de jeunes écrivains, dont le poète Eduardo White. Le livre *Monção* (1980) de Luis Carlos Patraquim et dans une certaine mesure *Raiz de Orvalho* (1983) de Mia Couto ont préparé cette constestation. Voir BASTO (M.B.), « Relendo a literatura moçambicana dos anos 80 », in : MENESES (Maria Paula), RIBEIRO (Margarida Calafate), org., *Das palavras escritas*. Porto : Afrontamento, 2008, 243 p. ; p. 77-110.

L'écrivain s'intéresse en effet à l'historiographie des époques coloniale et post-coloniale, et à l'utilisation, par l'État, de ce personnage historique qui a continué à susciter des réécritures bien après la décolonisation du Mozambique. Au début des années 1980, le pouvoir politique mozambicain, confronté à une guerre civile et à une situation économique difficile, fait ainsi de Ngungunhane un héros de l'unité de la nation, ce qui est historiquement inexact⁴⁵. L'État s'engage alors à rapatrier ses ossements depuis les Açores et lui organise une réception digne d'un père fondateur, accompagnée d'une production historiographique préparant ce « retour » : Ngungunhane incarnerait désormais le passé commun des Mozambicains et son avenir.

Ualalapi entreprend alors une déconstruction des deux historiographies, coloniale et postcoloniale, en dévoilant à la fois les techniques de fabrication des vérités et leur épistémologie centralisante. Le roman se compose de deux ensembles de textes : six « récits » fictifs, séparés par six textes documentaires. Cette manière de faire rappelle ce que Didi-Huberman nomme un « montage de l'histoire », suivant en cela W. Benjamin pour lequel le mouvement dialectique de démonter et remonter, en créant « des intervalles et des discontinuités », « rend visibles les polarités, les conflits ». Le montage, en ce sens, « est aux formes ce que la politique est aux actes » et permet de « faire sortir toute chose de sa place habituelle »⁴⁶.

Les textes intercalaires sont constitués par des extraits d'archives appartenant à l'historiographie portugaise de la période coloniale, des commentaires de ces mêmes documents par un narrateur-historien, et des passages bibliques. Ils prennent le titre unique de « Fragments de la fin », la fin étant ici celle de l'empire de Gaza. Le travail de déconstruction (ou de démontage-remontage) commence par une opération de déplacement des « noms propres » canonisés par les histoires officielles (coloniales ou post-coloniales), vers des noms « mineurs ». Ainsi, le romancier n'a pas choisi le nom de

⁴⁴ BA KA KHOSA (U.), *Ualalapi*. Maputo : AEMO, coll. Uma terra sem amos, n°50, 1986, 125 p.

⁴⁵ David Brookshaw écrit par exemple que « *Ngungunhane is [...] an expansionist, a tyrant whose attitude towards those he subjugates is one of blatant superiority, and of paranoia towards his potential rivals* » – BROOKSHAW (D.), *Contemporary prose fiction in Mozambique from the defence of utopia to the search for an aesthetic truth*. Bristol : University of Bristol, Dept of Hispanic, Portuguese and Latin American Studies, 1990, 20 p. ; p. 17.

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN (Georges), *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, 1*. Paris : Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 2009, 268 p., ill.

Ngungunhane pour titre de son ouvrage, pas plus qu'il ne choisit ce personnage historique pour en faire son personnage central, ni même d'ailleurs un énonciateur dont le lecteur entendrait directement la voix. Dans *Ualalapi*, la « vérité » historique n'est formulée que par des personnages historiquement secondaires ou fictifs. Rappelant le procédé du contrepoint cher à Edward Said⁴⁷, le déploiement de récits « mineurs » empêche la création d'une linéarité narrative progressive qui poursuivrait le modèle historiographique canonique. Aucune « vérité » ne s'impose au lecteur. Brouillant les frontières entre document historique et fiction, amalgamant les rôles habituellement séparés du narrateur et de l'auteur⁴⁸, troublant la distinction entre conte et roman, le travail opère aussi une mise en cause de la légitimation littéraire.

Le dernier chapitre, loin de donner à entendre la « vraie » voix de Ngungunhane, la présente à partir d'un témoignage de seconde main. Il s'agit de la parole contemporaine d'un vieillard qui raconte (à un narrateur-historien qui mène son enquête) ce qu'il sait du dernier discours tenu par Ngungunhane au moment de son départ pour l'exil. La mémoire du vieil informateur rapporte ce que son grand-père lui a raconté quand il était petit, ce qui rend ce témoignage contingent. Ce dernier discours de Ngungunhane par une voix suppléant le discours « authentique » pose alors avec acuité toutes les questions liées au rapport entre vérité, savoir et pouvoir.

Plus encore que les œuvres littéraires déjà analysées, *Ualalapi* recourt à la culture locale comme contrepoint d'une centralité du savoir. En plus de l'atmosphère recréée autour d'un feu nocturne où se déroule la scène, plusieurs chansons et récits traditionnels mentionnent en effet un dernier discours que le roi aurait tenu avant d'embarquer dans le navire qui l'a emporté en exil⁴⁹. Le texte est ainsi une réécriture de l'histoire du Mozambique avant et après l'indépendance à partir de prédictions annoncées par Ngungunhane,

⁴⁷ SAID (Edward), *Culture and Imperialism*. Londres : Vintage, 1994, XXVIII-380 p. ; p. 78-79.

⁴⁸ Voir à ce propos la « Note de l'auteur » placée en début de texte, qui commence ainsi : « C'est une vérité irréfutable que Ngungunhane a été empereur... ». L'auteur intervient directement dans le processus narratif, donnant au lecteur des indications sur le statut de « vérité » historiographique de l'œuvre, et contribuant en même temps à troubler la séparation entre Histoire et fiction.

⁴⁹ D'ailleurs, cette conviction populaire n'échappe pas à la volonté d'anéantissement de la mémoire collective des colonisés. Dans le film *Chaimite*, la scène de l'arrestation de Ngungunhane contient aussi ce discours, même s'il est situé à un moment différent ; mais la parole de l'empereur est filmée comme une scène de sorcellerie : on lui attribue un discours diabolique, servi par une bande sonore qui accentue l'effet terrifiant du personnage, de son peuple et de sa culture.

prédictions conservées par la mémoire populaire et fictionnalisées pour et par le roman. En ce sens, tout en récupérant une historiographie locale, ce discours fonctionne comme une vérification. Le présent du Mozambique actuel confirme (ou non) le futur annoncé et donne à cette version non-officielle sa possible vérité. Un des faits prédits par celui-ci concerne justement les processus de classement du système colonial :

Ces hommes de la couleur du chevreuil écorché que vous applaudissez aujourd'hui entreront dans vos villages avec le bruit de leurs armes et leur fouet long comme un boa. Ils appelleront chaque personne à la fois, vous enregistrant sur les papiers qui ont rendu fou Manua et qui vous emprisonneront ⁵⁰.

Le pouvoir s'exerce simultanément par la force des armes et celle de « l'enregistrement sur les papiers ». La « prison » des « papiers », c'est-à-dire l'enfermement identitaire de l'« écriture », immédiatement liée à la bureaucratie administrative, est entendue comme « bras armé » du colonialisme ⁵¹, ou comme « cage d'acier », pour reprendre une idée de Max Weber ⁵². Dans le passage suivant, c'est de nouveau l'écriture – base de la constitution d'un savoir historiographique – qui permettra aux colonisateurs de réécrire, au travers de multiples versions manipulées, l'histoire des peuples assujettis ; cela se fait ici grâce au rôle spécifique des missionnaires catholiques auxquels de régime de Salazar avait confié l'instruction des indigènes.

Dans les écoles, notre histoire et nos coutumes seront insultées, sous le regard attentif d'hommes en habit de femme. Ils obligeront les enfants à parler de ma mort et à me désigner comme criminel et cannibale ⁵³.

⁵⁰ « *Estes homens da cor do cabrito esfolado que hoje aplaudis entrarão nas vossas aldeias com o barulho das suas armas e o chicote do comprimento da jibóia. Chamarão pessoa por pessoa, registando-vos em papéis que enlouqueceram Manua e vos aprisionarão* » – BA KA KHOSA (U.), *Ualalapi*, op. cit., p. 118.

⁵¹ BOURMAUD (Daniel), *La Politique en Afrique*. Paris : Montchrestien, coll. Clefs Politiques, 1997, 160 p. ; p. 30 ; cité par : BASTO (M.B.), *A guerra das escritas*, op. cit., p. 163.

⁵² WEBER (Max), *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1920], suivi d'autres essais. Édité, traduit et présenté par Jean-Pierre Grossein, avec la collab. de F. Cambon. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 2003, LXV-531 p. ; p. 251.

⁵³ « *A nossa história e os nossos hábitos serão vituperados nas escolas sob o olhar atento dos homens com vestes de mulher que obrigarão as crianças a falar da minha morte e a chamarem-me criminoso e canibal* » – BA KA KHOSA (U.), *Ualalapi*, op. cit., p. 121.

Mais le discours de Ngungunhane concerne aussi l'indépendance et les temps ultérieurs. Il pose la difficile question des rapports entre tradition et modernité dans la nouvelle nation : quels savoirs après l'indépendance ? Quel accueil pour le monde rural, pour la diversité des peuples, des langues et des cultures ? Quelle place pour le sens commun des peuples ?

Le discours de Ngungunhane, tel qu'il est présenté dans le roman, mêle modernisme et tradition en mentionnant un drapeau national fait de « *panos* ». Ce terme renvoie aux « *capulanas* » (des pagnes) : « Arrivée la victoire, vous aurez un Noir sur le trône de ce pays. Vous jubilerez en voyant des pagnes être hissés dans la nuit pluvieuse de votre victoire [...] »⁵⁴. Mais, faute peut-être d'avoir été fabriqué avec des « *panos* », le drapeau annonçant la libération du territoire mozambicain n'a pourtant pas été en mesure de représenter la diversité des cultures, ni surtout de respecter la part des mondes ruraux et des dynamiques urbaines dans le nouvel ordre de la nation. Le désordre s'installe, qui amènera la guerre dans une nation où proliféreront ennemis et prisons

Les prisons se multiplieront et les hommes qui commandent en arriveront au point d'arrêter chacun, car chacun vendra et achètera sans que personne ne connaisse le prix. Et les rues seront désertes. Et il y aura chefs sans sujets. Et vous serez obligés de retourner au commencement des commencements⁵⁵

Ualalapi prône un temps inclusif qui « n'est pas seulement celui des grands destins collectifs. Il est celui où n'importe qui et n'importe quoi font l'histoire et témoignent de celle-ci »⁵⁶.

La mise en question d'une instance centrale de production de vérité se retrouve également dans *La Véranda au frangipanier*⁵⁷, roman de Mia Couto, un écrivain qui, comme Ba Ka Khosa, commence à écrire dans les années 1980. De la même manière, la fonc-

⁵⁴ « *Chegada a vitória tereis um preto no trono destas terras. Exultareis de alegria ao verem subir panos na noite chuvosa da vossa vitória* » – BA KA KHOSA (U.), *Ualalapi*, op. cit., p.123 .

⁵⁵ « *As cadeias multiplicar-se-ão e os homens do mando chegarão ao ponto de prender todos porque todos venderão e comprarão coisas ao preço que ninguém sabe. E as ruas estarão desertas. E haverá chefes sem súbditos. E terão que voltar ao princípio dos princípios* » – BA KA KHOSA (U.), *Ualalapi*, op. cit., p. 124.

⁵⁶ RANCIÈRE (Jacques), *Figures de l'histoire*. Paris : Puf, coll. Travaux pratiques, 2012, 87 p. ; p. 63.

⁵⁷ COUTO (Mia), *A varanda do frangipani*. Lisboa : Edições Caminho, coll. Uma terra sem amos, n°76, 1996, 154 p. ; *La Véranda au frangipanier*. Traduction du portugais, Mozambique, par Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris : Albin Michel, coll. Les grandes traductions, 1996, 201 p. (ensuite en 10/18).

tion du narrateur s'y trouve déstabilisée par une multiplication troublante des points de vue ; mais, cette fois-ci, l'instance visée est celle du roman policier et son régime de causalité.

Suite au meurtre du directeur d'un asile, un inspecteur de police est envoyé pour enquêter à des milliers de kilomètres de la capitale. Mais le récit, au lieu de cheminer progressivement de la découverte d'indices et de preuves vers le dévoilement d'un coupable et d'une vérité avérée, se multiplie, laissant se déployer plusieurs confessions spontanées et ce, avant même que le policier ne sollicite le moindre témoignage de la part des suspects. L'enquêteur n'est donc pas le centre qui suscite des réponses ; au contraire, il se trouve face à un ensemble de lignes narratives qui semblent autonomes, en même temps qu'elles entrecroisent de possibles vérités. Chaque aveu est alors un processus de subjectivation. La trame romanesque éclate et l'inspecteur se perd dans le dédale des voix et des compositions identitaires. Hommes et femmes ne sont plus les « objets d'investigation » d'un savoir à construire par le détective, mais des entités mouvantes, qui défont l'ordre préalable et s'inventent de nouveaux destins et mémoires. Ces personnages, qui sont eux-mêmes souvent des êtres intervallaires (ainsi Nãozinha – Man Nenni, en français –, la fausse sorcière dont le corps se change en eau la nuit, ou Navaia, le vieil homme-enfant), sont tous, d'une manière ou d'une autre, des métis, et très souvent ils sont aussi des orphelins ou des veufs, des êtres sans « filiation ». Chacun a sa vérité concernant le meurtre, et pourtant la somme de toutes ces vérités partielles ne produit pas « la » vérité. Au lieu de représenter des voix identifiables à un individu, ce qui permettrait une enquête classique où les « méthodes d'individuation de la police et du droit »⁵⁸ peuvent s'appliquer à chaque sujet, le détective se retrouve donc manipulateur-manipulé.

Cette même déstabilisation se retrouve aussi au niveau de l'instance du narrateur : celui que le roman met en scène, Ermelindo Mucanga, se révèle être un défunt revenu à la vie en s'introduisant dans un autre corps, le temps de remettre de l'ordre dans sa propre mort ; en effet, les cérémonies traditionnelles n'avaient pas été respectées et Ermelindo est devenu un *xipoco*, une âme errante. Par ailleurs, le pouvoir, en perte de liens avec la population, a urgemment besoin d'un héros national – la « nation avait besoin de mise en scène »⁵⁹ –, et le choix de l'État se porte sur sur Ermelindo dont le

⁵⁸ DEEPESH (Chakrabarty), « História subalterna como pensamento político », in : PEIXE DIAS (Bruno) & NEVES (José), dir., *A Política dos Muitos. Povos, Classes e Multidão*. Lisboa : Tinta da China, 2010, 446 p. ; p. 281-308, p. 300.

⁵⁹ COUTO (M.), *La Véranda au frangipanier*, op. cit., p. 14.

cadavre doit être transporté jusqu'à la capitale pour être inhumé au Panthéon. Sans aucune citation ni évocation directe, le roman relate finalement la décision de l'État mozambicain de procéder au rapatriement des ossements de Ngungunhane pour transformer celui-ci en héros national. Or, comme Ngungunhane, Ermelindo est loin d'avoir le profil idéal : il avait en effet œuvré à la construction de la prison où allaient être envoyés ceux qui luttèrent contre l'État colonial, ses frères qui luttèrent pour l'indépendance.

Par la force même des choses, la présence d'Ermelindo dans un corps autre – celui de l'inspecteur de police Izidine Naïta – fait de la narration un espace éclaté, écartelé entre « je » et « il » puisque, si le narrateur raconte avec sa propre voix, il voit cependant avec les yeux d'un autre : « c'est mon troisième jour dans la citadelle. Izidine se noyait à force d'hésitation »⁶⁰. Le narrateur est, en ce sens, un suppléant et un supplément qui incarne une figure d'entre-deux, se déplaçant sur la « ligne de frontière » mise en évidence par Walter Mignolo. Par ailleurs, la structure narrative intercale, dans le récit du narrateur, les récits de chacun des vieillards de l'asile qui deviennent donc à leur tour des voix narratives autonomes.

La topographie de l'espace frontière se retrouve aussi dans la véranda, qui fonctionne comme une métaphore du pays ; c'est ce que suggérerait déjà la citation d'Eduardo Lourenço qui ouvre le roman : « Le Mozambique : cette immense véranda sur l'océan Indien ». Métaphore confirmée par la façon dont la véranda est présentée au début du roman comme un témoin de « beaucoup d'Histoire »⁶¹.

Comme dans *Ualalapi*, l'instance narrative est donc subvertie, déstabilisée, sans légitimité pour dire le « vrai ». Mais c'est peut-être cela même qui sauve tous ceux qui participent à la diégèse : chacun y trouvera son compte, l'inspecteur ne mourra pas et le narrateur trouvera sa bonne mort.

Revisiter la maison du père

Dans l'épilogue de *In my Father's House*⁶², qui a inspiré le titre de cette section, Anthony Appiah évoque les conflits et tractations qui découlent de la décision de son père de se faire enterrer par sa femme et ses enfants, alors que selon la tradition *akan*, seuls ses parents maternels devraient le faire. S'ouvre ainsi une réflexion sur

⁶⁰ COUTO (M.), *La Véranda au frangipanier*, op. cit., p. 77.

⁶¹ COUTO (M.), *La Véranda au frangipanier*, op. cit., p. 13-14.

⁶² APPIAH (Anthony), *In my Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*. London : Methuen, 1992, XVIII-366 p.

la réalité de « ce que les gens pensent savoir de leurs mondes et sur la manière dont ils sont en désaccord avec eux »⁶³. Situation qui subvertit aussi tous les présupposés autour du prétendu clivage entre une modernité dynamique et urbaine et une coutume immobile, traditionnelle et rurale.

Décoloniser une pensée construite autour du binarisme modernité / tradition se traduit aussi par une réflexion littéraire sur la disposition géographique et la compartimentation des espaces habités, singulièrement la coprésence des villes indigènes et européennes dont parle Fanon dans *Les Damnés de la terre*⁶⁴. Le recueil de Nelson Saúte *Maputo Blues*⁶⁵ apparaît à cet égard comme un acte de décroisement intellectuel. Il illustre la ségrégation urbaine et les mobilités entre les capitales de l'ex-métropole et de l'ex-colonie, mais aussi une géopolitique des savoirs à l'échelle de la planète. Par ses nombreuses références à des lieux, à des événements et à des artistes du monde entier, et par son intertextualité avec des poètes mozambicains et avec leur expérience de la ville, *Maputo Blues* donne à voir les formes de cosmopolitisme vernaculaire évoquées par A. Appiah. Le titre du recueil reflète l'appropriation locale d'une expérience transatlantique et afro-américaine (le *blues*) qui rappelle que la décolonisation est avant tout liberté d'emprunter, de décroiser, de sortir de toute sorte de frontières. Citons à cet égard l'extrait d'un poème de José Craveirinha, reproduit par Nelson Saúte :

les bons faiseurs de certains rêves
sont aussi en Afrique supérieurement autorisés
à escalader toutes les plus belles montagnes bleues du Monde⁶⁶

Ainsi, Saúte peut écrire :

Ni même la voix d'une muse du jazz
me rappelant mes jours en Amérique
la solitude hissée toute au bout des gratte-ciels
de Manhattan. Ni sur la madrilène castillane.

⁶³ SOMERS (Margaret), « Where is Sociology after the Historic Turn? Knowledge, Cultures and Historical Epistemologies », in : MCDONALD (Terence J.), ed., *The Historic Turn in the Human Sciences*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1996, VI-417 p. ; p. 53-89 ; p. 71 (cité par : STOLER (A.L.), « Epistemic Politics : Ontologies of Colonial Common Sense », *art. cit.*, p. 351.

⁶⁴ FANON (F.), *Les Damnés de la Terre* [1961]. Préf. de J.-P. Sartre. Prés. de G. Chaliand. Paris : Gallimard, coll. Folio Actuel, n°25, 1991, 376 p. ; p. 68.

⁶⁵ SAÚTE (Nelson), *Maputo Blues*. Poesia. Maputo : Ndjira, 2006, 95 p.

⁶⁶ « Os bons fazedores de certos sonhos / também estão superiormente autorizados em África / a escalar todas as mais belas montanhas azuis do Mundo » – CRAVEIRINHA (José), *Karingana Ua Karingana*, cité par : SAÚTE (N.), *Maputo Blues*, *op. cit.*, p. 55.

Ou les feuilles du printemps sur les épaules
des Champs Elysées.

[...] Ni le lac Dal, ni les montagnes de Caxemire [...] ⁶⁷.

Comme José Craveirinha, Nelson Saúte réfléchit aux conséquences de la ségrégation urbaine en pensant celle-ci à partir d'une analyse qui pose comme point de départ l'imbrication des mondes en dehors de toute hiérarchie. Le passage suivant du poème « New Orleans » témoigne du fait que, dans cette dynamique, des espaces locaux ou mondiaux sont pareillement symboliques, où qu'ils se trouvent. Si Maputo est géographiquement « loin du Mississipi », la rue Araújo, « inondée de fantômes du blues », est la « marrabenta de l'Amérique ». Saúte évite ainsi la reproduction d'une grille de lecture entre centres et périphéries qui, tout en essayant de résoudre l'écart entre eux, ne cesse de le creuser :

Dans ce centre-ville de Maputo loin
du Mississipi et de la mémoire délaissée
la rue Araújo sans barrières cède espace
à une rue inondée de fantômes du blues
notre marrabenta de l'Amérique ⁶⁸

Cet extrait fait référence à la rue Araújo, connue pour ses nombreux bars, et autrefois seul espace autorisé la nuit à certains Noirs : les prostitués et les musiciens. Il évoque un style de musique, la *marrabenta*, né de la fusion des rythmes traditionnels africains avec des instruments « occidentaux », notamment la guitare électrique. Il mentionne aussi Daíco, un des musiciens emblématiques de la *marrabenta*. Née dans les quartiers périphériques de la ville, dans les « bals mythiques de la ville de *caniço* » ⁶⁹, cette musique s'est ensuite intégrée dans l'espace-temps des loisirs de la « ville de ciment » des Blancs, et le pouvoir colonial se l'est appropriée tout en essayant de la « maîtriser », de « l'aseptiser » et surtout de la « nationaliser ». Elle deviendra ainsi un objet de suspicion, au point qu'elle sera

⁶⁷ « *Nem sequer a voz de uma musa do jazz / a lembrar-me os meus dias da América / solidão hasteada no cimo dos arranha-céus / de manhattan. Nem sobre a madrilena Castelhana. / Ou as folhas da primavera nos ombros / dos Campos Elíseos. / [...] Nem o lago Dal, nem as montanhas de Caxemira [...]* » – SAÚTE (N.), *Maputo Blues*, op. cit., p. 16.

⁶⁸ « *Nesta baixa de Maputo longe / do Mississipi e da desprotegida memória / a rua Araújo sem diques cede espaço / a uma rua alagada de fantasmas do blues / nossa marrabenta da América* » – SAÚTE (N.), *Maputo Blues*, op. cit., p. 37.

⁶⁹ *Canico*, c'est le roseau, les cannes avec lesquelles étaient construites les maisons dans les quartiers périphériques de Lourenço Marques. Voir : « Marrabenta para Fanny Mpffumo », in : SAÚTE (N.), *Maputo Blues*, op. cit., p. 14.

interdite après l'indépendance, avant de redevenir un élément de la mémoire nationale.

Le recours à l'intertextualité est une autre des facettes du cosmopolitisme affiché par Nelson Saúte, cosmopolitisme qui lui permet de prendre ses distances avec les étiquettes collées sur l'art et les identités africains. Soit le poète réécrit ou réutilise des vers ou de simples mots associés à un poète particulier soit il fait de ses poèmes un palimpseste où affleurent et se superposent des cartographies mettant en scène littérature, cinéma et musique du monde entier. Dans le poème « Também escrevi canções de amor » (J'ai aussi écrit des chansons d'amour), il commence par revisiter Neruda pour citer ensuite Eugénio de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, José Garcia Lorca, les poètes arabes, Ulysses, Kilonko, Rilke, Jobim, Fanny Mpfumo, Noémia de Sousa, ou même Bogart dans *Casablanca*⁷⁰. Liée au cosmopolitisme et au jeu d'échelles entre local, régional, national et mondial, Saúte présente aussi une *écriture mobile*⁷¹, ce qu'illustrent des titres de poèmes comme « Ciber-epístola em verso » (Cyber-épître en vers), « SMS1 », « SMS2 », « Poema escrito no telefone celular » (Poème écrit sur téléphone portable).

j'aime mes copains dans le cyber-café
en train d'envoyer avec la même urgence des nouvelles aux
leurs :

la femme qui parle à la mère de la cartomancienne au Brésil
le français et l'indien, l'italien et le marocain

J'aime tous ces gens et la façon dont ils m'interpellent
les rêves qu'ils amènent faisant allusion au futur indistinct
et ceux qu'ils transportent à l'épaule comme un sac de voyage,
obstinément scruté par les agents de la frontière⁷².

Poursuivant le travail de José Craveirinha, Nelson Saúte opère par ailleurs, dans *Maputo Blues*, un mouvement épistémique de déplacement auquel on ne s'attendait pas, étant données la réalisation

⁷⁰ SAÚTE (N.), *Maputo Blues*, op. cit., p. 27-28.

⁷¹ BASTO (M.B.), « Danse de l'histoire, écritures mobiles : enjeux contemporains dans les littératures de l'Angola et du Mozambique », *Revue de Littérature comparée*, n°4 (*L'Afrique aujourd'hui : lettres et cultures*), 2011, p. 454-474.

⁷² « *amo meus companheiros no ciber-café / a enviarem com a mesma urgência notícias para os seus : / a mulher que fala à mãe da cartomante no Brasil / o francês e o indiano, o italiano e o marroquino // Amo toda essa gente e a forma como me interpelam, / os sonhos que trazem em alusão ao indistinto futuro / e os que carregam ao ombro como um saco de viagem / escrutinado obstinadamente pelos agentes da fronteira* » – SAÚTE (N.), *Maputo Blues*, op. cit., p. 68.

immédiate de l'occupation des centres-villes après les indépendances et sa re-valorisation politique : chez lui, au contraire, le centre perd sa place de lieu hégémonique, alors que les quartiers excentrés, toujours mouvants dans leurs cartographies physiques et humaines, apparaissent comme les acteurs créatifs des vérités plurielles de cette nation à venir. *Maputo blues* fait ainsi implorer la centralité de la capitale pour mettre en valeur ses multiples quartiers périphériques, et le « blues » de Maputo devient plutôt un Munhuana blues, un Mafalala blues, un Xipamanine, un Bairro Indígena (le quartier indigène) blues, une ville de *caniço* blues. Des « quartiers-blues » qui ne se referment jamais sur eux-mêmes, parce que « la samba de Mafalala » et « la folie Indienne de cette Bahia à moi »⁷³ sont toujours au rendez-vous.

*

Concluons. Durant la période coloniale, les luttes de libération nationale se sont accompagnées d'un combat critique : le questionnement intellectuel allait de pair avec le combat des armes. Les indépendances auraient pu mettre fin à ce travail épistémique, l'objectif de la « décolonisation » ayant été atteint et le nouvel État incarnant cette conquête. Mais les taxinomies coloniales ont survécu dans des schèmes de pensée dichotomique : tradition et modernité, ville et campagne, ou développement et sous-développement, par exemple. Dans le monde occidental aussi, les traces des empires restent et souvent se réinventent dans une stratégie d'auto-défense envers une insécurité présumée⁷⁴. Dans la mesure où les nationalismes post-coloniaux ont eu tendance à se désintéresser du questionnement des savoirs, c'est dès lors souvent la littérature qui a assumé l'acte d'interroger et de mettre des « virgules dans l'histoire »⁷⁵. Ce faisant, la littérature peut être considérée comme une instance privilégiée du questionnement fanonien et cabralien, capable d'exposer la guerre des épistèmes, montrant d'autres voies, d'autres savoirs et d'autres noms. Comme nous disait José Craveirinha : « Le sang des noms / C'est le sang des hommes / Suce-le toi aussi si tu en es capable / Toi qui ne les aimes pas »⁷⁶.

■ Maria-Benedita BASTO

⁷³ SAÚTE (N.), *Maputo Blues*, op. cit., p. 10.

⁷⁴ JAMESON (Fredric), *La Totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*. Paris : Les Prairies Ordinaires, coll. Penser-Croiser, 2007, 138 p.

⁷⁵ BA KA KHOSA (U.), *Entre as memórias silenciadas*. Maputo : Alcance, 2013, 227 p. ; p. 122.

⁷⁶ CRAVEIRINHA (J.), « Hino ao meu país », in : *Xigubo*, op. cit., p. 16.