HAL
open science

Entre engagement et distanciation : le dilemme d'un écrivain, Germano Almeida, dans la société post-coloniale du Cap-Vert

Maria Do Carmo Martins Pires

To cite this version:

Maria Do Carmo Martins Pires. Entre engagement et distanciation : le dilemme d'un écrivain, Germano Almeida, dans la société post-coloniale du Cap-Vert. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité; Universidade de Lisboa. Faculdade de letras, 2015. Français. NNT : 2015USPCA161 . tel-01950628

HAL Id: tel-01950628

https://theses.hal.science/tel-01950628

Submitted on 11 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
UNIVERSIDADE DE LISBOA – FLUL

Ecole Doctorale ED122
Europe latine – Amérique latine

Departamento de Literaturas
Românicas

Thèse de Doctorat
Études du Monde lusophone
Littératures africaines
d'expression portugaise

Tese de Doutoramento
em Estudos Românicos
Especialidade
Estudos Africanos

Maria do Carmo MARTINS PIRES

Entre engagement et distanciation

Le dilemme d'un écrivain, Germano Almeida, dans la société post-coloniale du Cap-Vert

Entre compromisso e distanciamento

O dilema de um escritor, Germano Almeida, na sociedade pós-colonial de Cabo Verde

Directrices de recherche / Orientadoras
Madame le Professeur Jacqueline PENJON,
Professora Doutora Ana Mafalda LEITE

Date de soutenance / Defesa
10 décembre 2015 / 10 de dezembro de 2015

Jury / Júri
Mme Jacqueline PENJON, Professeur, Université Paris 3
Mme Ana Mafalda LEITE, Professora Doutora, Universidade de Lisboa-FLUL
Mme Olinda KLEIMAN, Professeur, Université Paris 3
Mme Vanda ANASTÁCIO, Professora Doutora, Universidade de Lisboa-FLUL
Mme Ana MARTINHO, Professora Doutora, FCSH – Lisboa
Mme Vera MÂQUEA, Professora Doutora, UNEMAT – Brésil

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
UNIVERSIDADE DE LISBOA – FLUL

Ecole Doctorale ED122
Europe latine – Amérique latine

Departamento de Literaturas
Românicas

Thèse de Doctorat
Études du Monde lusophone
Littératures africaines
d'expression portugaise

Tese de Doutoramento
em Estudos Românicos
Especialidade
Estudos Africanos

Maria do Carmo MARTINS PIRES

Entre engagement et distanciation

Le dilemme d'un écrivain, Germano Almeida, dans la société post-coloniale du Cap-Vert

Entre compromisso e distanciamento

O dilema de um escritor, Germano Almeida, na sociedade pós-colonial de Cabo Verde

Directrices de recherche / Orientadoras
Madame le Professeur Jacqueline PENJON,
Professora Doutora Ana Mafalda LEITE

Date de soutenance / Defesa
10 décembre 2015 / 10 de dezembro de 2015

Jury / Júri
Mme Jacqueline PENJON, Professeur, Université Paris 3
Mme Ana Mafalda LEITE, Professora Doutora, Universidade de Lisboa-FLUL
Mme Olinda KLEIMAN, Professeur, Université Paris 3
Mme Vanda ANASTÁCIO, Professora Doutora, Universidade de Lisboa-FLUL
Mme Ana MARTINHO, Professora Doutora, FCSH – Lisboa
Mme Vera MÂQUEA, Professora Doutora, UNEMAT – Brésil

Résumé

Entre engagement et distanciation :
Le dilemme d'un écrivain, Germano Almeida, dans la société post-coloniale du Cap-Vert

Cette thèse a pour ambition d'interroger les positions inévitablement instables que ne cesse de briguer l'écrivain Germano Almeida au sein de la société capverdienne. Partant du principe que l'énonciation littéraire est constitutivement tenue de réfléchir dans l'univers fictionnel qu'elle construit les conditions de sa propre existence, cette étude vise d'abord à montrer comment Germano Almeida met en place des scénographies qui lui permettent de négocier l'inscription de ses œuvres tant dans le champ du pouvoir que dans le champ littéraire du Cap-Vert. Dans la première partie, l'analyse porte sur les rapports spécifiques qu'entretiennent littérature et politique dans un espace d'abord colonial puis post-colonial, l'introduction de l'humour et de l'ironie dans la littérature « savante », la tension entre une oralité revendiquée et une écriture effective qui prend une dimension particulière dans un espace linguistique diglossique et finalement les écarts entre la réception planifiée et la réception effective de son œuvre. La deuxième partie met en évidence la volonté chez Germano Almeida de participer à la configuration de l'espace social capverdien. Si les premières fictions almeidiennes ont systématiquement déconstruit les représentations traditionnellement rurales et intégrées de la société créole, les plus récentes dessinent en définitive les contours d'une société plutôt urbaine qui ne cesse de faire face à la contingence. La troisième partie fait justement ressortir une volonté constante d'inscrire les diverses expériences créoles dans un continuum temporel qui permette non seulement de donner sens au passé mais également d'avoir une meilleure maîtrise de l'avenir et d'échapper ainsi au danger de la répétition carnavalesque de l'histoire. L'étude de ces configurations spatio-temporelles met finalement en évidence le fait que leur énonciateur se conçoit non seulement comme un élément à part entière de la société capverdienne mais également son observateur distancié et donc averti.

Mots-clés : Germano Almeida, Cap-Vert, Paratopie, Métafiction, Engagement, Postcolonialisme, Créolisation

Abstract

Between commitment and detachment:
The dilemma of writer Germano Almeida in the post-colonial society of Cape Verde

This thesis intends to examine the inevitably precarious stances that the writer Germano Almeida constantly seeks out within Cape Verdean society. Starting from the premise that by definition literary expression constitutes a reflection on its own existence within the fictional universe it creates, this study intends, first, to illustrate how Germano Almeida, through his scenography, manages to position his work both within the power structure and on the literary scene of Cape Verde. The first part of the analysis focuses on the special relationship between literature and politics in both colonial and post-colonial society, the inclusion of humor and irony in scholarly literature, the conflict that arises between a well-established oral tradition and actual writing with the latter playing a singular role within a highly differentiated bilingual society. Lastly, the gap between the expected and the real reactions to Almeida's work is examined. The second part of the analysis illustrates Germano Almeida's desire to participate actively in shaping Cape Verdean society. If Almeida's first fictions systematically deconstruct traditional representations of a rural and cohesive Creole society, more recent works definitely depict the traits of a primarily urban society that is forced to constantly deal with contingencies. The third part of this study highlights Almeida's constant desire to place the diversity of Creole experiences on a time continuum that not only gives meaning to the past but also provides greater command of the future and the possibility to thus avoid the danger of grotesquely repeating history. In the end, the study of these time-space configurations makes it obvious that their author sees himself not only as a full member of Cape Verdean society but also as an objective, and therefore, informed observer.

Key words: Germano Almeida, Cape Verde, Paratopy, Metafiction, Commitment, Postcolonialism, Creolization

Resumo

Entre compromisso e distanciamento :
O dilema de um escritor, Germano Almeida, na sociedade pós-colonial de Cabo Verde

Esta tese ambiciona interrogar as posições necessariamente instáveis que tem ocupado o escritor Germano Almeida no seio da sociedade cabo-verdiana. Partindo do princípio que a enunciação literária reflete as condições da sua própria existência no universo ficcional que constrói, este estudo procura mostrar primeiro como Germano Almeida organiza cenografias que lhe permitem negociar a inscrição das suas obras tanto no campo do poder quanto no campo literário de Cabo Verde. Na primeira parte, a análise incide nas relações específicas entre a literatura e a política num espaço colonial e, a seguir, pós-colonial, na introdução do humor e da ironia na literatura erudita, na tensão entre uma oralidade reivindicada e uma escrita efetiva que reveste uma dimensão muito especial num espaço de diglossia, e, finalmente, nas discrepâncias entre a receção programada e a receção efetiva da sua obra. A segunda parte evidencia a ambição de Germano Almeida de participar na configuração do espaço social cabo-verdiano. Se as suas primeiras ficções desconstruíram sistematicamente as representações rurais e integradas da sociedade crioula, as mais recentes delineiam finalmente os contornos de uma sociedade cada vez mais urbana e sempre em luta contra a contingência. A terceira parte revela uma vontade constante de inscrever as experiências crioulas num plano temporal contínuo que permita dar sentido ao passado mas também ter um melhor controlo do futuro e escapar desta forma ao perigo de uma repetição carnavalesca da história. O estudo destas configurações espacio-temporais revela finalmente que o seu enunciador se imagina não só como parte integrante da sociedade cabo-verdiana mas também como um observador distanciado e por isso mesmo competente.

Palavras-chave : Germano Almeida, Cabo Verde, Paratopia, Metaficção, Compromisso, Pós-colonialismo, Crioulização

A mon fils

Remerciements

Je tiens en tout premier lieu à remercier mes directrices de recherche, Mesdames Jacqueline Penjon et Ana Mafalda Leite, pour leur soutien durant ces longues années de travail ainsi que pour les conseils et les encouragements qu'elles n'ont cessé de me prodiguer dans les moments les plus difficiles ; je ne saurais dire à quel point leur confiance fut décisive pour l'achèvement de cette thèse.

Je voudrais avoir une pensée pour le Professeur Michel Laban qui avait accepté de diriger mes recherches et qui fit tant pour la divulgation des littératures africaines. L'ensemble de ses travaux, notamment les nombreux recueils d'entretiens qu'il mena avec les écrivains des pays d'Afrique de langue officielle portugaise, resteront à jamais une mine pour tous les chercheurs qui s'intéressent à ce domaine.

Je veux également remercier mes collègues de l'Institut Portugais de l'Université de Paris 3 qui m'ont permis durant cette dernière année universitaire de me consacrer pleinement à la rédaction de ma thèse en me soulageant de toute charge administrative.

Je tiens aussi à remercier mon amie Glória da Silva qui un jour de 1994 m'a proposé de monter un projet de création de matériel pédagogique sur le Cap-Vert destiné aux enseignants de portugais du second degré, un projet qui nous a toutes deux conduites à découvrir cet archipel méconnu.

Je remercie finalement tous les miens, au premier rang desquels mon fils et mon époux, pour leur écoute et les multiples formes de soutien que chacun a su m'apporter tout au long de ces années.

SOMMAIRE

Introduction

Première partie : Un écrivain-conteur dans son espace social

1- La littérature face aux autres discours constituants
- 1.1- Le champ littéraire dans le champ du pouvoir
- 1.2- La littérature comme discours constituant

2- Germano Almeida dans le champ littéraire capverdien
- 2.1- Les luttes au sein du champ
- 2.2- Des scénographies qui autorisent leur auteur
- 2.3- Une énonciation différente

3- Le conteur et l'écrivain
- 3.1- L'oralité : un motif constitutif de la littérature africaine ?
- 3.2- Un écrivain-conteur

4- Germano Almeida et ses lecteurs
- 4.1- La question de la langue
- 4.2- Lecteurs brigués et lecteurs effectifs

5- Premier bilan

Deuxième partie: Espaces de fiction(s) et fictions d'espace(s)

1- Littérature et espace : précisions liminaires
- 1.1- L'espace et les littératures africaines : production et réception critique
- 1.2- Un espace habité
- 1.3- Littérature, espace et identité dans les sociétés « rhizome »

2- Une nouvelle territorialisation littéraire de l'archipel
- 2.1- Un espace surgi du chaos : stochastique ou prédestination
- 2.2- Un rire cataclysmique pour laver les larmes

3- Des espaces ruraux revisités
- 3.1- Des espaces ruraux hétérogènes
- 3.2- Réalités et fictions des espaces ruraux
- 3.3- Boa Vista : un ombilicus réenchanté par la mémoire
- 3.4- L'inquiétante étrangeté de l'espace rural *badio*

4- Des plis et replis des espaces urbains
- 4.1- Un espace déjà intégré par la littérature capverdienne
- 4.2- Praia : un Léviathan créole
- 4.3- Réalités et fictions
- 4.4- Mindelo : un cliché sans rendu de détails paysagers
- 4.5- Les projecteurs se retournent
- 4.6- Une ville cannibale
- 4.7- Marcher avec pour épuiser le réel urbain
- 4.8- De l'absence de frontière entre public et privé

5- Deuxième bilan

Troisième partie : *Estórias* et Histoire, entre éclatement et synthèse
1- Littérature et histoire : précisions liminaires
2- Écrire dans un monde en manque d'histoire
2.1- Concordance discordante, postmodernisme et postcolonialisme
2.2- Brève histoire de l'historiographie capverdienne
2.3- De la littérature pour suppléer le manque d'Histoire
3- Une entreprise de déconstruction de l'édit
3.1- Réflexions autour de la date de rédaction de *O Meu Poeta*
3.2- De la difficulté à s'inscrire dans un genre canonique
3.3- Des multiples discours qui sourdent sous le discours officiel
3.4- Une parodie réfléchie pour révéler une parodie qui feint de s'ignorer
3.5- Une chronique subversive : « Le roi est nu! »
4- Une histoire faite de menues histoires
4.1- Faire l'Histoire d'un monde sans Histoire propre
4.2- Écrire en s'étayant sur la suite des générations
4.3- Écrire l'histoire en visitant les mémoires
4.4- Des *estórias* au secours de l'Histoire
4.5- De la configuration de la contingence
5- Histoire et *estória* : un récit hybride pour un peuple créole
5.1- A *Morte do Ouvidor* ou un cadre spatio-temporel nouveau
5.2- Un genre hybride et instable : le roman historique :
5.3- Des historiens face à la difficulté de configurer les archives
5.5- Des romanciers soucieux de prendre et de générer du plaisir
5.6- Une mise en intrigue qui se plaît à manipuler le temps calendaire
5.7- Rhétorique, métafiction et intentionnalité
6- Troisième bilan : l'identité narrative d'un Cap-Vert créole
6.1- Brève revue des configurations temporelles almeidiennes
6.2- Entre mythe et histoire : l'identité créole selon Germano Almeida

Conclusion

Bibliographie

Annexes

Index des auteurs cités

TABLE DES ABREVIATIONS

Les titres des œuvres étudiées ont été abrégés comme suit :

O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo – TSM

O Meu Poeta – OMP

A Ilha Fantástica - AIF

Os Dois Irmãos – ODI

Estórias de dentro de Casa – EDC

A Família Trago – AFT

Dona Pura e os Camaradas de Abril – DPC

O Dia das calças roladas – DCR

As Memórias de um Espírito – AME

O Mar na Lajinha – OML

Eva – EVA

A morte do Ouvidor – AMO

Do Monte Cara vê-se o mundo – DMC

Estórias Contadas – EC

Num retomar constante e abandono
os poemas podem ser assim ou de outro modo
até ao infinito. Só que estes
(não importa o sangue ou seiva que a outros se foi pedir)
são bem as marcas que o estar-no-mundo e a dor
feriram numa certa pedra.
E fora outra a sorte ou talvez o lugar e o tempo
e seria diferente o livro
e a lembrança que de uma obra fica
depois de lida e entregue aos bichos.
Arménio Vieira, "Posfácio" [dédié à Manuel Ferreira],
Poemas. Mindelo: Ilhéu, S/D. p. 108.

INTRODUCTION

L'étude de l'œuvre littéraire de Germano Almeida que nous avons entreprise dans le cadre de notre doctorat constitue une nouvelle étape de la relation qui nous lie au Cap-Vert depuis qu'en 1995 nous avions fait un voyage d'étude dans cet archipel méconnu en France dans le but de produire du matériel pédagogique destiné aux professeurs de portugais de l'enseignement secondaire. Ce pays qui, contrairement à d'autres anciennes colonies africaines du Portugal, n'a jamais connu de conflit armé sur son sol ni aucune crise politique majeure[1], fêtait alors les vingt ans de son accession à l'indépendance. Parmi la liste de tous ouvrages que nous avions lus alors, il en avait un qui détonnait tant par son style et que par la représentation qu'il proposait de l'archipel, c'était *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo,* le premier roman de Germano Almeida publié en 1989. Cette première impression que partageaient de nombreux autres lecteurs n'a cessé de se confirmer à mesure que notre connaissance de ce pays s'étoffait et que nous découvrions notamment les nombreuses productions littéraires de ce petit archipel qui ne comptait alors que 350 000 habitants. Maria Manuela Lopes Guerreiro écrivait par exemple,

> *a inserção de Germano Almeida nesta nova viragem da literatura Cabo-verdiana revela características particulares da sua escrita, até aqui ausentes na ficção cabo-verdiana e que fizeram dele a grande promessa como escritor, como sendo o fino sentido de humor e a produção duma escrita mais citadina, o que vem de certa forma, contrariar a tradição Cabo-verdiana. Além disso, a sua escrita proporciona aos leitores a conhecer os aspectos mais positivos de Cabo Verde, do humor e de uma sociedade em mutação.*[2]

Contrairement à ce qui se passait dans d'autres anciennes colonies africaines du Portugal, les noms les plus connus de la littérature capverdienne restaient ceux d'une génération d'écrivains qui avaient commencé leur carrière avant l'indépendance et même

[1] En 1991, le PAICV qui avait gouverné le pays sous un régime de parti unique depuis 1975 avait fait place de manière pacifique au MpD à la suite des premières élections démocratiques.

[2] Maria Manuela Lopes Guerreiro, *Germano de Almeida e a Nova Escrita Cabo-verdiana – Um estudo de* O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo, Praia : Centro Cultural Português,1998. Pierrette et Gérard Chalendar, les rares universitaires français qui ont écrit sur Germano Almeida observaient pour leur part que cet écrivain « procède à une formulation radicalement neuve de la thématique comme des procédures formelles caractéristiques de la littérature des décennies écoulées. Le geste constant de l'auteur consiste à en prendre le contre-pied grâce à une stylistique axée sur la parodie, elle-même reposant sur une série d'antithèses volontairement grossières. […] il élude constamment les problèmes matériels des insulaires pour ne retenir que les bons côtés et les aspects ludiques de la vie bouillonnante de la ville. De plus - et la différence est notoire avec les représentants de CLARIDADE - ses livres ne sont pas ceux d'un militant politique, ils ne défendent aucune cause ; tout au plus se réserve-t-il un regard critique vis-à-vis de certaines options choisies par le pouvoir en place. C'est en creusant le sillon de la différence avec les deux générations précédentes d'écrivains que Germano d'Almeida est devenu un porte-drapeau de la nouvelle littérature capverdienne. » Pierrette et Gérard Chalendar, « L'imaginaire parodique de Germano d'Almeida », *Africultures*, 1er novembre 2002, [en ligne]: http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2640, consulté le 6 septembre 2015.

avant les années 1960, soit la période où avait débuté la lutte armée des mouvements indépendantistes dans les colonies portugaises[3]. En effet, à l'exception des recueils de poèmes de Corsino Fortes (1933-2015) *Pão & Fonema* (1974) et *Árvore & Tambor* (1986)[4], c'étaient la revue *Claridade* (1936-1958)[5] fondée par Jorge Barbosa (1902-1971), Baltasar Lopes (1907-1989) et Manuel Lopes(1907-2005), la poésie de Jorge Barbosa, le roman *Os Flagelados do vento leste* (1960) de Manuel Lopes, et surtout le roman *Chiquinho* (1947) de Baltasar Lopes, qui revenaient le plus souvent lorsqu'il était question de littérature capverdienne. La caractéristique commune à la presque totalité des œuvres produites dans l'archipel, et notamment de toutes celles que nous avons citées tenait à leur caractère tellurique, c'est-à-dire, à leur très forte relation à leur espace de production qui se traduisait par le traitement de thématiques telles que l'insularité, la sécheresse, l'émigration et la faim[6]. Tous ces écrivains manifestaient en outre une grande empathie pour une population, essentiellement rurale, régulièrement réduite à une détresse absolue lorsque l'archipel était ravagé par des sécheresses cycliques et catastrophiques qu'amplifiait généralement l'harmattan, le *vento leste ou lestada* chaud et très sec soufflant du nord-est et transportant les poussières de sable du continent voisin.

Quand Germano Almeida débute sa carrière littéraire, l'indépendance politique de son pays est un fait acquis, cependant, si l'affirmation de José Luis Hopffer Almada selon laquelle « [l'] indépendance nationale du Cap-Vert, [en] provoquant une rupture totale dans le corps colonial, créa un nouvel environnement pour le travail littéraire »[7] semble tout à fait logique, elle n'en demeura pas moins inexacte longtemps après 1975. Malgré certaines ruptures dont il sera question dans notre travail, la production littéraire capverdienne demeurait, depuis cette Génération *claridosa*, fortement conditionnée, par le contexte politique et la notion d'engagement continuait de déterminer les projets des acteurs du champ littéraire - nous reprenons ici la notion de champ littéraire définie par Pierre Bourdieu comme « l'espace

[3] A la même période, c'étaient par exemple des noms d'Angolais davantage liés à la lutte pour l'indépendance qui étaient les plus connus, parmi lesquels Agostinho Neto, José Luandino Vieira, Pepetela etc.

[4] A l'œuvre poétique de Corsino Fortes, on pourrait ajouter les romans d'Henrique Teixeira de Sousa (1919-2006) et notamment le plus connu *Ilhéu de contenda* (1978).

[5] L'ensemble des numéros de cette revue ont été réunis et réédités en version fac-similée par Manuel Ferreira. Cf. Manuel Ferreira (org.), *Claridade : revista de arte*, 2e éd., Linda-a-velha: A.L.A.C., 1986.

[6] Remarquons que 17 des 18 communications relatives au Cap-Vert présentées lors du Colloque international *Les Littératures africaines de langue portugaise : A la recherche de l'identité individuelle et nationale*, organisé à Paris en 1984 par la Fondation Calouste Gulbenkian, étaient consacrées à des œuvres littéraires de ce type (la seule exception était celle qui portait sur le mythe des Hespérides signée par Manuel Ferreira). Cf. *Les littératures africaines de langue portugaise. Actes du Colloque international*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, [1985]1989, p. 185-315.

[7] José Luis Hopffer Almada, « La poésie capverdienne post-Claridade », in Manuel Veiga (dir.), *Insularité et Littérature aux Îles du Cap-Vert*, Paris : Karthala, 1997, p. 157.

social dans lequel se trouvent situés les agents qui contribuent à produire des œuvres culturelles », un champ qui se trouverait inséré dans le champ dominant du pouvoir, c'est-à-dire, « l'espace des rapports de force entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culture notamment) »[8].

Il est courant de concevoir l'engagement en matière littéraire comme le faisait Jean-Paul Sartre qui considérait que le rapport entre la littérature et la politique était naturel, « [l]a fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde, et que nul ne s'en puisse dire innocent » écrivait-il dans *Qu'est-ce que la littérature* ?[9] Rappelons par ailleurs qu'il concluait sa préface de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Léopold Sédar Senghor avec cette phrase « Saluons aujourd'hui la chance historique qui permettra aux noirs de 'pousser d'une telle raideur le grand cri nègre que les assises du monde en seront ébranlées' » qui finissait par une citation de *Les Armes miraculeuses,* du poète antillais Aimé Césaire[10].

Si au XXe siècle, Zola et Sartre sont en France les figures emblématiques de l'engagement, il n'en reste pas moins que l'engagement existait auparavant sous des formes différentes. Benoît Denis[11] distingue à ce propos la « littérature engagée » de la « littérature d'engagement ». La première aurait été pratiquée par des auteurs comme Pascal et Voltaire, la seconde apparaîtrait avec la prise de position de Zola dans l'affaire Dreyfus. Cet auteur différencie cependant l'engagement d'Émile Zola lors de l'affaire Dreyfus, qu'il qualifie d' « engagement politique », ce romancier prenant position au sein de l'espace social de l' « engagement littéraire », de celui de Sartre qui mettait la politique au cœur de son œuvre littéraire. Roland Barthes que cite Benoît Denis semblait croire, pour sa part, que l'engagement en littérature était un phénomène transhistorique quand il formulait cette interrogation :

---

[8] Pierre Bourdieu, "Le champ littéraire", *Actes de la recherche en Sciences sociales*, vol. 89, 1991, p. 3-46, p. 3. [en ligne] : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986, consulté le 5 septembre 2015.

[9] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985, p. 29-30.

[10] Jean-Paul Sartre, « Orphée noir», in Léopold Sédar Senghor, *L'Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache*, Paris : P. U. F.,1948, p. XV.

[11] Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2000.

> Notre littérature serait-elle donc toujours condamnée à ce va-et-vient épuisant entre le réalisme politique et l'art-pour-l'art, entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique, entre la compromission et l'asepsie ?[12]

Une remarque de Benoît Denis nous intéresse particulièrement, il observe en effet que la question de l'engagement dans la littérature commence à se poser au moment où la modernité ne conçoit plus la littérature comme directement « branchée » sur le politique, comme un discours sur l'univers social[13]. Or, le projet qui prend forme au Cap-Vert autour de la revue *Claridade* inclut tout à la fois le désir d'ouvrir la littérature capverdienne au modernisme et, comme nous l'avons souligné, la volonté de porter la voix d'une communauté, de faire œuvre utile sur le plan social, la revue ne se limitant pas au seul domaine littéraire. Lors du symposium organisé à Praia à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de cette revue, le Premier ministre José Maria das Neves souligna cet engagement quand il déclara que « *fincar os pés na terra* », le mot d'ordre de *Claridade*, était plus qu'une déclaration esthético-littéraire, c'était « *um decisivo grito de liberdade e de cabo-verdianidade* », Manuel Veiga, alors Ministre de la Culture, ajoutant pour sa part : « *somos todos orgulhosos de ter um Movimento Literário e Cultural com a cumplicidade da Nação e da História Cabo-Verdianas* »[14]. C'est à l'aune des deux critères, esthétique et « politique » que les jeunes *Claridosos* disqualifièrent leurs prédécesseurs. Et c'est plus précisément en raison d'un engagement politique jugé trop timoré que leurs benjamins les désavouèrent eux aussi. Plus qu'un mouvement de flux et de reflux de l'engagement qu'évoque Barthes dans le cas de la littérature française, c'est plutôt une fuite en avant vers un engagement qui se voulait de plus en plus explicite et frontal qui caractérisa la production littéraire capverdienne jusqu'à l'indépendance, chaque nouvelle génération accusant son aînée de s'être soustraite à ses obligations morales. Les accusations d' « évasionisme » qui se cristallisèrent autour de la référence à l'espace utopique de Pasárgada qui avait inspiré un fameux poème « Vou-me embora para Pasárgada » au poète brésilien Manuel Bandeira et que Baltasar Lopes avait repris dans une série de poèmes[15], sous le pseudonyme de Osvaldo Alcantara, constituent des

[12] Roland Barthes apud Benoît Denis, idem, p. 18.

[13] Benoît Denis, idem, p. 12.

[14] « Simpósio sobre claridosos termina com proposta para a criação da Fundação Claridade », *Kriolidade, A Semana*, 4 mai 2007, [en ligne] : http://asemana.sapo.cv/PDF/kriolidade-105.pdf, consulté le 5 septembre 2015.

[15] Le premier poème d'Osvaldo Alcantara faisant référence à ce lieu fut « Itinerário de Pasárgada », publié pour la première fois en 1947 dans la revue *Atlântico*. En 1986, il fut repris avec quatre autres poèmes liés à ce même thème: « Passaporte para Pasárgada », « Balada dos companheiros para Pasárgada », « Dos humildes é o reino de Pasárgada » et « Evangelho segundo o rei de Pasárgada » dans le recueil intitulé *Cântico da manhã futura* [Praia : Banco de Cabo Verde, 1986, p. 115-124].

exemples paradigmatiques de ces condamnations pour défaut d'engagement envers un peuple en demande de porte-parole.

En résumé la littérature capverdienne se donna d'abord pour but de faire entendre au pouvoir colonial portugais la voix spécifique du peuple créole, ensuite de porter la voix d'un peuple qui se révoltait contre les conditions de vie qu'entraînaient la domination coloniale, puis finalement celle d'un peuple qui rêvait d'un avenir indépendant. La production littéraire capverdienne comme celles des autres pays africains, notamment de ceux de l'ancien empire colonial portugais avait ainsi activement rempli une fonction extratextuelle dans une « *lógica de subsidariedade em relação à luta político-ideológica anticolonial* » pour reprendre une formulation de l'universitaire Inocencia Mata[16]. En 2006, Manuel Veiga, écrivain et linguiste spécialiste du créole capverdien qui occupait alors la fonction de Ministre de la Culture allait plus loin encore puisque, selon lui, la littérature avait continué de jouer un rôle de poids après l'indépendance en participant à l'édification du nouvel État de droit.

> *Foi a cultura que impulsionou o nosso povo à luta para a independência, à construção da liberdade, da democracia, de estado de direito. Foi a cultura que gerou, alimentou e alimenta a nossa crioulidade, a nossa morabeza, a nossa língua, a nossa democracia, e é vista tanto no solo pátrio como na terra longe. Foi a cultura que conferiu ao povo das ilhas força e tenacidade para edificar o estado de direito [...].*[17]

Face à cette littérature engagée qui avait même viré à une littérature militante, puisqu'elle ne venait plus sur le terrain politique parce que c'était là « que trouv[ait] à s'incarner la vision de l'homme et du monde dont elle [était] porteuse », mais qu'elle était déjà politique en soi[18], le court roman parodique et urbain racontant la vie d'un *self-made-man* misanthrope aux valeurs morales incertaines faisait, on le comprend, figure d'OVNI. Son auteur est cependant devenu l'un des plus grands noms de la littérature capverdienne et même, pour reprendre une catégorie de classement communément utilisée, des littératures africaines de langue portugaise. Son parcours est différent des écrivains de sa génération et notamment d'Arménio Vieira, le récent lauréat du Prix Camões (2009), de quatre ans son aîné, qui commença à publier dans les années 1960 une poésie porteuse de révolte contre la situation coloniale, qui fut emprisonné pour ces écrits et devint un temps, après l'indépendance, l'un des collaborateurs du journal officiel *Voz di Povo*, peut en partie expliquer la spécificité de

[16] Inocência Mata, *Ficção e História na literatura Angolana : o Caso de Pepetela*, Lisboa : Colibri, 2010, p. 15.

[17] Felinto Elisio et alii., *Cabo Verde : 30 anos de cultura, 1975-2005*, Cabo Verde: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2005.

[18] Benoît Denis, op. cit., p. 34-35.

son œuvre. Germano Almeida est né en 1945 dans la petite bourgade de Sal Rei, la «capitale » de l'île de Boa Vista, dans une famille de fonctionnaires employés de l'administration locale et d'anciens propriétaires de salines et de terres agricoles appauvris par les crises que traversa cette île[19]. Il ne put poursuivre des études secondaires au lycée de Mindelo qu'à partir de l'âge de 18 ans (1963-1967), et ce n'est qu'en 1972, après son service militaire en Angola qu'il partit pour Lisbonne suivre une formation en droit qu'il conclut en 1976. Il rentra alors au Cap-Vert pour participer à la construction de son pays - il déclarera plus tard qu'il n'avait jamais été militant du PAIGC, le parti unique au pouvoir depuis l'indépendance[20], mais qu'il partageait l'essentiel de ses idées[21]- pour intégrer la fonction publique en tant que procureur, à Praia (1976-1977) puis à São Vicente (à partir de 1978). La rupture avec ce parti, qui correspond au moment où il abandonne sa fonction pour s'installer comme avocat, ne tarda pourtant pas puisqu'elle date du tout début des années 1980[22]. En 1982, il rencontra Leão Lopes et Rui Figueiredo avec qui il créa la revue *Ponto & Vírgula* dont ils éditèrent dix-sept numéros entre février 1983 et décembre 1987. C'est dans cette revue qu'il publia ses tout premiers textes littéraires : des « *Estórias* » sous le pseudonyme de Romualdo Cruz[23] qu'il reprendra et développera dans *A Ilha fantástica*, son troisième livre publié par Caminho en 1994, et deux autres textes présentés comme des chroniques et intitulés « O Poeta meu Amigo »[24] qu'il signa du nom de Filinto Barros et qui apparaissent comme l'embryon de *O Meu Poeta*, son deuxième roman publié au Cap-Vert en 1990 et au Portugal en 1992. En 1991, il fut élu député de la circonscription de Mindelo lors des premières élections

[19] Cf. « Germano Almeida : contador de estórias », *Jornal de Letras*, 8 octobre 2015. Ce texte fait partie d'une série intitulée « Auto-retratos ». Germano Almeida reconnaît que *A Ilha fantástica* est une œuvre qui intègre un certain nombre d'éléments autobiographiques tout comme *A Família Trago*, un roman où ces éléments serait cependant plus « retravaillés ». Cette île sur laquelle se sont récemment construits de nombreux complexes touristiques ne comptait encore en 2000 que 4200 habitants.

[20] Le PAIGC (Parti Africain pour l'Indépendance de la Guinée et du Cap-Vert avait été fondé en 1956 par Amilcar Cabral, Aristides Pereira, Luis Cabral, entre autres, qui accéda au pouvoir après l'indépendance prit le nom de PAICV (Parti Africain pour l'Indépendance du Cap-Vert) à la suite du coup d'État qui fit tomber le gouvernement guinéen de Luis Cabral le 14 novembre 1980, coup d'État organisé par le premier ministre, le général Nino Vieira. Cet événement mit définitivement fin au projet d'union des deux États que défendait le PAIGC.

[21] Cf. « Germano Almeida : Amor em tempo de cólera », entretien accordé à Rodrigues da Silva, *Jornal de Letras*, 22 avril 1998, p. 16. Germano Almeida ne s'est jamais engagé dans la lutte armée bien qu'il déclare y avoir été invité par certaines de ses connaissances, cf. « Germano Almeida. 'A ideia da escrita não é a conquista, mas o prazer da sedução' », entretien accordé à Nuno Ramos de Almeida, *Jornal i*, 20 octobre 2014, [en ligne] : http://www.ionline.pt/artigo/271002/germano-almeida-a-ideia-da-escrita-nao-e-a-conquista-mas-o-prazer-da-seducao-?seccao=isAdmin, consulté le 4 septembre 2015.

[22] Il fera partie des avocats des paysans de Santo Antão qui s'opposèrent les 30 et 31 août 1981 à la réforme agraire programmée par le gouvernement, un épisode de l'histoire de l'archipel dont il fera un livre *O Dia das calças roladas* publié au Cap-Vert en 1992 par Ilheu Editora (après le changement de régime) et au Portugal en 1999 par Caminho.

[23] *Ponto & Vírgula*, n° 1 (fév.-mars 1983), n° 2 (avril-mai 1983), n° 4 (août-sept. 1983), n°5 (oct.-nov. 1983), n° 6 (déc.-1983), n° 8 (mars-avril 1984), n° 12 (nov.-déc. 1984), n° 17 (déc. 1987).

[24] *Ponto & Vírgula*, n° 9 (mai-juin 1984), n° 10-11 (juillet-oct. 1984).

législatives libres sur les listes du MpD (*Partido para a Democracia*), le tout nouveau parti formé après l'ouverture politique, parti qui remporta alors une large victoire et accéda au pouvoir avec pour seule opposition un PAICV très affaibli. Germano Almeida fonda et dirigea alors le journal *Aguaviva* dont la ligne éditoriale était proche de ce parti mais, dès 1993, il comptait parmi les députés de la majorité qui firent sécession et il s'opposa dès lors au MpD en raison de sa politique qu'il jugeait désormais néo-libérale et inappropriée pour un pays aux ressources si rares[25]. Depuis cette expérience politique, il s'est éloigné de la vie partisane ; il continue de vivre à Mindelo et il dit exercer encore la profession d'avocat, même si les clients sont peu nombreux[26], tout en écrivant des chroniques dans divers journaux[27] et en publiant à intervalles plus ou moins réguliers des œuvres de fiction.

Bien qu'il n'ait pas atteint le degré de notoriété internationale du Mozambicain Mia Couto dont les livres, contrairement aux siens, sont régulièrement traduits en français[28], le critique et poète capverdien José Luís Hopffer Almada soulignait en 2006 son rythme de publication « *invulgarmente prolífero* » et le rangeait parmi les sept écrivains de son pays qui auraient mérité - certains d'entre eux ayant déjà disparu - ou mériteraient encore d'être récompensés par le prix Camões[29]. Le caractère novateur et unique de son œuvre et la place de choix qu'il occupe aujourd'hui sur la scène littéraire lusophone suffiraient certainement à

---

[25] «Germano Almeida 'Temo pelo futuro do meu país'» entretien accordé à Cristina Peres, *Expresso*, 12 août 1998. Germano Almeida y déclarait « *O nosso futuro nunca foi risonho, as coisas nunca foram brilhantes e fáceis, mas é verdade que o PAICV foi construindo um património, escasso mas suficiente para dar confiança mínima. Hoje, isso não acontece, parece que o actual governo tem uma política propositada de desistir de Cabo Verde, de não deixar nada, uma política neoliberal, baseando-se nas privatizações a torto e a direito. Temo pelo futuro do país, na medida em que as ajudas internacionais são cada vez mais escassas e não estamos em condições de suportar uma crise breve, quanto mais uma prolongada*. »

[26] Interrogé sur le type de dossier qu'il défend il répond : « *Uma pessoa aqui não pode discutir os casos, até porque são tão poucos e há tão pouca gente... A minha filha está cá a fazer um estágio também em direito e perguntou-me em que se devia especializar. 'Ó filha, se te especializas em alguma coisa morres de fome.' Não se pode especializar em nada em Cabo Verde, tem de se pegar nos assuntos que nos trazem.* », cf. « Germano Almeida. 'Se o García Marquez escreve essas maluquicese ganha o Prémio Nobel, eu posso escrevero que quiser' », *journal i*, 13 janvier 2014, [en ligne] http://www.ionline.pt/artigos/liv/germano-almeida-se-garc-marquezescreve-essas-maluquicese-gan/pag/-1, consulté le 4 septembre 2015.

[27] Germano Almeida a publié des chroniques dans le journal portugais *Público* qui furent réunies dans un recueil intitulé *Estórias contadas* (Caminho, 1999), il continue d'écrire entre autres dans la revue *África 21*, les journaux capverdiens *A Semana* et *A Nação*.

[28] Certains romans de Germano Almeida ont été traduits dans diverses langues (anglais, espagnol, italien, etc.). *O Testamento* est pour l'heure son seul roman traduit en français ; une nouvelle de *Estórias de Dentro de Casa* a également été traduite et incluse dans une anthologie (Cf. Annexe n° 1: Editions des Livres de Germano Almeida).

[29] Outre celui de Germano Almeida, il citait alors les noms de Manuel Lopes, Teixeira de Sousa, Gabriel Mariano (décédés depuis la création du prix), João Manuel Varela, Arménio Vieira (qui fut finalement primé en 2009) et Corsino Fortes. Le critique expliquait la raison de ce qu'il jugeait comme une « injustice » tenait certainement à la « *fraca presença da nossa literatura nos meios intelectuais e académicos onde as opiniões se formam, os prémios se constroem e os* lobies *se forjam, incluindo os que* lusofonamente, *se exprimem na língua comum* », José Luis Hopffer Almada (coord.*), O Ano mágico de 2006 : Olhares retrospectivos sobre a História e a Cultura cabo-verdianas*, Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006, p. 120.

justifier que nous lui consacrions ce travail de recherche. Pourtant, ce qui nous a conduit à nous intéresser à sa production fictionnelle c'est précisément ce qui nous avait d'abord le plus frappée lorsque nous l'avions découvert, et qui avait déclenché chez nous un véritable questionnement, à savoir, pourquoi la littérature capverdienne était-elle encore viscéralement attachée aux principes énoncés par la Génération *claridosa*, du nom de la célèbre revue fondée en 1936, qui enjoignait aux hommes de lettres et aux humanistes insulaires de « *fincar os pés na terra* », et qu'est-ce qui expliquait qu'une œuvre comme celle de Germano Almeida ait ainsi surgi à contre-courant de tout ce qui se produisait jusque-là ?

La question de son engagement et de son rapport à la société est un thème qui revient régulièrement dans les entretiens que Germano Almeida accorde à des journalistes. En 2005, il déclarait par exemple à Teresa Sofia Fortes du journal capverdien *A Semana :*

> *Sabe, eu sinto necessidade de intervir na sociedade em que estou, que é minha. Sou um homem cabo-verdiano, vivo em Cabo Verde, as coisas daqui dizem-me respeito e tenho necessidade de intervir sobre elas. Não concordo quando as pessoas afirmam a política não é comigo. Não, a política é comigo sim. Quando não concordo com uma coisa digo claramente, e não me interessa se vai agradar a partido A, B ou C.*[30]

Ce thème apparaît souvent aussi à l'intérieur même de ses œuvres de fiction par le truchement des propos qu'échangent les personnages, et dans ce cas l'ironie de l'auteur pointe presque toujours derrière les affirmations qu'il met dans la bouche d'écrivains, ou d'intellectuels aux valeurs morales très discutables. C'est ainsi que l'un d'eux déclare : « *sempre entendi que nós intelectuais temos que assumir a ingrata missão de educar os deserdados da sorte, aqueles que a Divina Providência achou por bem não dotar das vitualhas do espírito.* » [*EDC*, p. 154] ou qu'un autre défend que « *a obra intelectual é produzida pela parte da humanidade que manda, que estuda, que está ou tem poder. E o seu material de trabalho é a outra parte que sofre os desmandos, as injustiças, os vexames* » [*OMP*, p. 229]. Dès son premier roman, les critiques littéraires virent dans l'ironie l'une des marques spécifiques de l'écriture almeidienne, une ironie jusque-là inconnue dans la production littéraire capverdienne occupée d'abord à construire l'image de l'homme créole, ensuite à dénoncer la domination coloniale, désastreuse sur le plan économique et social, et aliénante sur le plan culturel et finalement à chanter l'avenir prospère et libre que construisait le nouveau pouvoir politique.

[30] « Germano Almeida, 'Eu nunca quis ser escritor' », entretien accordé à Teresa Sofia Fortes, *Kriolidadi*, supplément du journal *A semana*, 11 février 2005, [en ligne] : http://asemana.sapo.cv/PDF/4210e12973e6c.pdf, consulté le 3 juillet 2005.

L'ironie est généralement vue non comme « l'outil du terrassier qui pose les fondations mais celui du sapeur qui mine les bases »[31], elle est donc employée lorsque l'objectif consiste à déconstruire tout type de discours. Elle devint ainsi avec le mouvement romantique l'instrument de prédilection des écrivains qui s'attachèrent à mettre en lumière soit l'artificialité de l'art romanesque en opérant, par un recours constant à la parabase, une rupture de l'illusion sur laquelle repose la fiction, soit la nature composite et contradictoire de l'homme par une distanciation critique qui met en balance par exemple l'idéal et la réalité. Qu'elle soit de nature esthétique ou critique, c'est une prise de distance à laquelle procèdent ces écrivains qui optent pour cette ironie[32]. Mais l'ironie est également devenue l'outil privilégié des postmodernes qui selon Jean François Lyotard s'emploient à déconstruire tous métarécits ou métadiscours, c'est-à-dire, les discours normatifs et autoritaires qui visent justement à construire des fondations communes[33].

Germano Almeida a été considéré par certains critiques comme un écrivain postmoderne ; l'universitaire anglais David Brookshaw affirmant par exemple qu'il avait placé la fiction capverdienne à l'avant-garde de la littérature postmoderne[34]. Alberto Duarte de Carvalho, spécialiste de littérature capverdienne, récuse pour sa part la pertinence du terme « postmodernisme » appliqué à la littérature de l'archipel, il explique que « *por inadequação histórica evitamos falar em « pós-modernidade » que habitualmente surge associada à reacção pós-industrial inimaginável no contexto subdesenvolvido de Cabo Verde* »[35]. Dans un article où il s'intéresse aux polémiques qui agitèrent les milieux littéraires autour des notions de modernisme et de postmodernisme, le Galicien Anton Risco rappelle que certains théoriciens latino-américains avaient eux aussi rejeté la possibilité d'un postmodernisme dans leur continent soit parce que celui-ci n'était pas encore pleinement entré dans le modernisme soit parce que ce concept était européen et donc inopérant pour parler des productions artistiques latino-américaines. D'autres encore défendaient que la question était éminemment politique, le postmodernisme étant de leur point de vue,

---

[31] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2001, p. 99.

[32] Ibid., notamment le chapitre 5 intitulé « L'ironie romantique », p.100-118.

[33] Jean-François Lyotard explique qu'il définit le postmoderne comme l'« incrédulité à l'égard des métarécits» par opposition au moderne « qui s'y [métarécits] réfère pour se légitimer », dans ce cas il est fait «explicitement référence à tel ou tel grand récit, comme la dialectique de l'Esprit, l'herméneutique du sens, l'émancipation du sujet raisonnable et travailleur, le développement de la richesse […] », J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris : Minuit, 1979, p. 7.

[34] David Brookshaw, « Cape Verde », in Patrick Chabal et al., *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*, Evanston : Northwestern University Press, London : Hurst & Company, 1996, p. 179-256, p. 189.

[35] Alberto Duarte Carvalho, *Literatura cabo-verdiana: relatório, Programa, Conteúdo, Métodos: Programa para dois semestres em Curso de Mestrado*, Universidade de Lisboa, 2003, p. 78.

> le produit d'une pensée réactionnaire que les gens du tiers monde ne peuvent assumer sans se résigner à leur sous-développement et à leur condition culturelle marginale. Ce sont des prêcheurs de la mort des idéologies, de la mort de l'Histoire, disent-ils, des croque-morts et des fossoyeurs appartenant aux pays nantis qui se plaisent à conjurer de la sorte leurs peurs millénaristes de la fin de ce siècle. »[36].

De toute évidence, cette question pourrait également se poser pour la production littéraire africaine et notamment pour celle du Cap-Vert, un pays où la modernité littéraire est advenue dans les années 1930 mais où la société est loin de bénéficier du niveau de développement des pays occidentaux ; sans compter que les assises discursives de l'État-nation sont bien plus récentes et supporteraient plus difficilement l'entreprise de déconstruction des discours qui relèvent du postmodernisme.

Germano Almeida s'inscrivant dans un espace tout juste sorti de la colonisation, son œuvre a également donné lieu à des analyses théoriquement fondées sur le courant de pensée postcolonial que Marie-Claude Smouts présente comme :

> une approche, une manière de poser les problèmes, une démarche critique qui s'intéresse aux conditions de la production culturelle des savoirs sur Soi et sur l'Autre, et à la capacité d'initiative et d'action des opprimés (*agency*) dans un contexte de domination hégémonique. [37]

L'universitaire britannique Phillip Rothwell, écrit ainsi que le roman *Eva* (2006) *« is a perfect example of how postcolonial lusophone African authors warp the lusotropical myth to critique the way contemporary power is exercised in the former Portuguese colonies* »[38]. L'approche postcoloniale fait ainsi de la question politique un objet central. Jean-Marc Moura, l'un des chercheurs français qui s'intéresse à ces théories qui rencontrèrent plus de succès dans l'espace anglophone que lusophone et surtout francophone, convient qu'il y a eu des « façons erronées de considérer l'utilité politique de la littérature », il soutient cependant,

---

[36] Anton Risco, « Le Postmodernisme latino-américain », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, 1994, p. 63-76, p. 68, [en ligne] : http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1994/v27/n1/501068ar.pdf, consulté le 5 septembre 2015. Anton Risco reprend dans son article la teneur des débats de du symposium « Latinoamérica : Nuevas direcciones en teoria y critica literarias » qui s'était tenu à Dartmouth (États-Unis) en avril 1988. L'auteur rendait par ailleurs compte des positions très différentes défendant au contraire que le postmodernisme latino-américain avait pris les formes spécifiques du néo-baroque, du réalisme magique - ou réel merveilleux -, de la carnavalisation, soit des caractéristiques reconnues de la production littéraire sud-américaine.

[37] Marie-Claude Smouts (dir.), *La situation postcoloniale*, Paris : Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 2007. p. 33.

[38] « est un parfait exemple de la façon que les auteurs postcoloniaux de l'Afrique lusophone ont de pervertir le mythe du lusotropicalisme dans le but de critiquer la manière dont s'exerce le pouvoir contemporain dans les anciennes colonies portugaises », [notre traduction] Philipp Rothwell, « Lusotropical Legacies in Germano Almeida's Eva, or Cruelty as a Staged Performance », *Forum Mod Lang Stud* (2009) 45 (4), p. 401-410, [en ligne] : doi: 10.1093/fmls/cqp111, mis en ligne le 19 août 2009, consulté le 5 septembre 2015.

comme Italo Calvino qu'il cite dans son texte, qu'il peut y en avoir de bonnes, soit quand cette dernière

> donne une voix à qui n'en a pas, donne un nom à qui n'a pas de nom, et spécialement à ce que le langage politique cherche à exclure[…]; soit [quand] elle est capable d'imposer des modèles de langage, de vision, d'imagination, de travail mental, de mise en relation des données, créant « ce type de modèles-valeurs qui sont en même temps esthétiques et éthiques, et essentiels pour tout projet d'action, spécialement politique »[39].

L'adjectif « post-colonial » qui apparaît dans le titre de notre travail désigne une réalité qui est apparue après l'indépendance des anciens territoires colonisés par les puissances européennes, la société post-coloniale capverdienne à laquelle nous faisons référence est ainsi la société qui se structure sur l'archipel après son accession à l'indépendance qui eut lieu officiellement le 5 juillet 2015. L'adjectif « postcolonial » est utilisé pour désigner des œuvres littéraires qui donnent à lire les diverses réactions (résistances, réfutations, négociations, déviations, etc.) à la domination du discours colonial qu'elles soient antérieures ou postérieures aux indépendances. Il s'applique aussi à des œuvres théoriques qui revendiquent une approche pluridisciplinaire de l'histoire coloniale et des traces que celle-ci a laissées dans le monde contemporain ; l'identité, les relations centre/périphéries, le multiculturalisme figurent parmi les objets d'étude qu'elle privilégie et qu'elle aborde sous différents angles, littéraire, historique, philosophique, sociologique, etc. Ces théories qui sont nées dans l'espace du Commonwelth dans le cadre de ce qu'on a appelé les *Colonial Studies* et les *Cultural Studies* visent en résumé à questionner l'héritage culturel et politique du colonialisme dans le monde contemporain. Le Palestinien Edward Saïd et son livre *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*[40] fait figure de précurseur en déconstruisant le discours que les Occidentaux ont développé sur l'Orient. L'Indien Homi Bhabha[41] qui développe dans *Les lieux de la culture* les concepts d'hybridation culturelle et de différence culturelle et qui met en cause l'opposition binaire entre un « Soi » et un « Autre » en portant son regard sur « l'entre-deux » du colonisateur et du colonisé, est l'un des autres théoriciens auxquels nous aurons l'occasion de faire appel. Nous pourrons aussi faire ponctuellement référence à un groupe de chercheurs anglo-saxons composé de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, à qui on doit le terme

[39] Jean-Marc Moura, « Postcolonialisme et comparatisme », SFLGC Société française de littérature générale et comparée, Vox Poetica, [en ligne] : http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html#_ftnref31, consulté le 5 septembre 2015. Jean-Marc Moura cite Italo Calvino à la fin de ce court extrait [Italo Calvino, *La Machine littérature*, Éditions du Seuil, 1984, p. 82].

[40] La version originale de ce livre paru sous le titre *Orientalism* date de 1978, la version française publiée aux Éditions du Seuil date de 1980.

[41] Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London/New York, Routledge, 1994 ; *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris: Payot, 2007.

« postcolonialisme » et qui ont défini les différents champs de travail des *Post-colonial Studies,* des chercheurs qui développent pour leur part une approche plus historique [42]. Les théories postcoloniales ont fait l'objet de certaines critiques de la part de chercheurs étrangers à l'espace anglo-saxon où elles ont émergé, sous prétexte que ces approches avaient surgi dans un contexte spécifique et qu'elles étaient difficilement transposables dans des espaces autres tels que les espaces francophone et lusophone. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question dans la dernière partie de notre travail.

Dans le but de cerner au mieux les négociations en grande partie contraintes entre colons et colonisés qui ont dessiné les contours de la société capverdienne actuelle nous ferons également appel aux discours théoriques émanant de l'espace insulaire des Antilles françaises qui interrogent les notions créolité et de créolisation que ne cessent de convoquer Germano Almeida à l'instar de nombres d'intellectuels capverdiens de toutes générations. Les écrits d'Édouard Glissant, auteur de très nombreux ouvrages sur ces questions[43] et du trio formé par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphäel Confiant qui composa *L'éloge de la créolité,* un livre de référence dans l'espace créole francophone[44], nous permettront de tenter de définir, par comparaison, la représentation almeidienne du monde créole capverdien. A notre connaissance, cet appareil théorique n'a pas été mobilisé par les chercheurs qui se sont jusqu'ici penchés sur l'œuvre de Germano Almeida. Nous relevons d'ailleurs que les travaux sur sa production littéraires demeurent peu nombreux, ce qui justifie à nos yeux que nous nous intéressions à cet auteur. La première étude de fond fut proposée en 1996 par Maria Manuela Lopes Guerreiro qui dans le cadre d'un mémoire de Master (Université nouvelle de Lisbonne) se livra à une analyse du premier roman almeidien, signalons que ce travail dirigé par l'anthropologue capverdien João Lopes Filho fut publié par le Centre culturel portugais de Mindelo en 1998[45]. Quelques autres travaux du même type furent menés par des étudiants

[42] *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (1989), *The Post-Colonial Studies Reader* (1995) et *Key Concepts in Post-Colonial Studies* (1998). L'identité, les migrations, les minorités, les études subalternes, les études gay et lesbiennes, etc. figurent parmi les champs de travail que ces chercheurs délimitent dans leurs ouvrages dont seul le premier a été traduit en français sou le titre *L'Empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales* [Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2012].

[43] Édouard Glissant est l'auteur de nombreux traités dont *Le Discours antillais*, Paris: Éditions du Seuil, 1981; *Poétique de la Relation*, Paris : Gallimard, 1990 ; *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris : Gallimard, 1997 ; *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris : Gallimard, 2009.

[44] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphäel Confiant, *L'éloge de la créolité Paris : Gallimard, 1989*

[45] Maria Manuela Lopes Guerreiro, *Germano de Almeida e a nova escrita cabo-verdianana : Um estudo de o Testamento do Sr. Napomuceno da Silva Araújo*, Praia - Mindelo : Centro Cultural Português, 1998 (Mémoire de Master en Littérature et Culture des Pays Africains de Langue Officielle Portugaise, Universidade Nova de Lisbonne, sous la direction de João Lopes Filho (1996).

d'universités brésiliennes ou portugaises. Marcio Luiz da Silva Guimarães[46] s'intéressa à ce même roman et à l'adaptation cinématographique qui en fut faite par Francisco Manso[47]. Sandra Maria Ferreira Gomes élargit son corpus aux premières œuvres de l'auteur[48]. Antonio Aparecido Montovani proposa une étude comparative de *Os Dois irmãos* de Germano Almeida et de *Dois irmãos* du Brésilien Milton Hatoum[49]. Maria Augusta Évora Tavares Teixeira se pencha pour sa part sur la construction de l'identité capverdienne en confrontant le roman *O Meu Poeta* au discours parlementaire capverdien[50]. Pour finir nous relevons encore l'étude de Maria Silva Costa Amaral qui choisit pour objet la question du genre dans les nouvelles de *Estórias de Dentro de Casa*[51]. Sans vouloir minimiser ces travaux, et les nombreux articles consacrés à un livre ou un aspect particulier de l'œuvre de Germano Almeida, l'étude que Paula Gandara livre dans C*onstruindo Germano Almeida : A Consciência da Desconstrução* est à ce jour la seule qui en propose une interprétation englobante. En s'appuyant sur une large base théorique qui va de l'analyse littéraire à la psychologie en passant par les sciences naturelles et cognitives, Paula Gandara affirme que l'œuvre almeidienne manifeste la volonté de participer à la construction d'une littérature nationale, d'une « image narcissique de la nation »[52], tout en se montrant soucieuse de rendre compte avec humour et ironie de son contexte politique et social.

---

[46] Marcio Luiz da Silva Guimarães, *Cabo Verde entre Imagens e palavra: leituras de O Testamento do Sr Napumoceno : Leituras de O Testamento do Sr. Napumoceno*, Mémoire de Master sous la direction de Mario César Lugarinho, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2006, [en ligne]: http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_busca/processaArquivo.php?codArquivo=881, consulté le 7/09/2015.

[47] L'adaptation cinématographique de Francisco Manso sous le titre de *O Testamento do Senhor Napomuceno* (1997) est considérée par certains observateurs comme le premier film lusophone au vu du financement du projet et de la nationalité desparticipants : le réalisateur est portugais, le scénariste brésilien tout comme une dizaine d'acteurs, des techniciens et des acteurs portugais et capverdiens, les financements portugais, brésiliens et européens.cf. « O Testamento do sr. Napumoceno », *Público*, 21 août, 1996, p. 32-33.

[48] Sandra Maria Ferreira Gomes, *A mundividência cabo-verdiana no ciclo inicial de Germano Almeida*, Mémoire de Master sous la direction de Luis Alberto Seixas Mourão, Université Catholique Portugaise, 2004.

[49] Antonio Aparecido Montovani, *Espaços em ruínas: meio social, conflito familiar e a casa em ruínas em* Os dois irmãos, *de Germano Almeida e* Dois irmãos, *de Milton Hatoum*, Thèse de Doctorat sous la direction de Simone Caputo Gomes, Faculté dephilosophie, Lettres et Sciences humaines, Université de São Paulo, 2009, [en ligne]: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02022011-105601/publico/2010_AntonioAparecidoMantovani.pdf, consulté le 7 septembre 2015.

[50] Maria Augusta Évora Tavares, Autoria e construção da identidade cabo-verdiana: diálogos entre a obra de Germano Almeida e o discurso parlamentar, Mémoire de Master sous la direction de Ceila Maria Ferreira Martins, Université Fédérale Fluminense, 2010, [en ligne] : http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2010-09-14T135021Z-2623/Publico/Maria%20Augusta%20Teixeira-Dissert.pdf, consulté le 7 septembre 2015.

[51] Maria Silva Costa Amaral, *Questões de género em Estórias de dentro de casa, de Germano Almeida*, Mémoire de Master sous la direction d'António Manuel dos Santos Ferreira, Université d'Aveiro , 2012, [en ligne] : https://ria.ua.pt/bitstream/10773/9160/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf, consulté le 7 septembre 2015.

[52] Paula A. Gandara, *Construindo Germano Almeida: A Consciência Da (Des)Construção*, Lisbonne : Editora Vega, collection « Outras obras », 2008, quatrième de couverture.

Paula Gandara dont le corpus s'arrêtait aux œuvres publiées jusqu'en 2001 – *Eva* (2004), *O Mar na Lajinha* (2006), *A Morte do Ouvidor* (2010) et *Do Monte Cara se vê o mundo* (2014) ne faisant pas partie de son corpus – insiste à notre sens sur le travail de déconstruction des différents discours (littéraires, politiques, identitaires) que mène Germano Almeida dans ses romans ; elle utilise d'ailleurs l'œuvre théorique de Linda Hutcheon[53] sur la poétique du postmodernisme pour analyser la dimension ironique et parodique de l'écriture almeidienne. Nous pensons montrer dans notre travail que si cette opération de déconstruction est bien ce qui caractérise certaines de fictions de Germano Almeida, et notamment les premières, certaines autres semblent au contraire résulter d'un désir plus ou moins explicite d'offrir une configuration littéraire de la société capverdienne qui pourrait être utile à celle-ci au moment où elle cherche à redéfinir son identité face au monde globalisé. Notre corpus inclura l'ensemble des œuvres de fiction de l'auteur qui ont été publiées par les maisons d'édition Ilheu Editora (Cap-Vert) et Caminho (Portugal) ; nous avons écarté *A Morte do meu Poeta* (inédit au Portugal) et publié à compte d'auteur au Cap-Vert par Germano Almeida en 1998[54].

Nous avons trouvé dans les propositions du linguiste Daniel Maingueneau qui considère tout discours comme une « intrication d'un texte et d'un lieu social »[55] des outils que nous avons jugé pertinents pour développer en parallèle une analyse littéraire de l'œuvre almeidienne et une étude du contexte dans lequel cette œuvre surgit et dont elle se nourrit car, comme l'écrit le Mozambicain Francisco Noa,

> *o sistema semiótico, apesar de ser autónomo, mantém uma relação dinâmica e estruturante não só com outros sistemas semióticos, mas também com o contexto histórico e social em que as obras vão surgindo.*[56]

Convaincue nous aussi que les textes littéraires, comme tout autre type de discours, ne peuvent être appréhendés dans leur intégralité ni au travers de leur seule organisation textuelle

[53] Notamment Linda Hutcheon, *A Poetics of Modernism : History, Theory, Fiction*, New York : Routledge, 1988 et *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, Londres/New York : Routledge, 1995.

[54] Dans un entretien accordé en 1998, Germano Almeida déclarait qu'il avait écrit ce roman très vite après son expérience de député mais qu'Ana Cordeiro et sa femme, copropriétaires (comme lui) de Ilheu Editora trouvaient que ce roman était « *excessivamente politizado e entendem que eu não devo escrever livros politizados* » et refusaient donc de l'éditer. Germano Almeida le publia à compte d'auteur cette année-là. Nous ne ferons que ponctuellement et rapidement référence à cette œuvre qui entend être une sorte de suite ou plutôt de pendant à *O Meu Poeta* ; *O meu Poeta* dénonçait la politique menée par le PAIGC, *A Morte do meu Poeta* s'attaquant à celle du MpD.

[55] Dominique Maingueneau, « L'analyse du discours et ses frontières » in *Marges linguistiques* – N° 9, Mai 2005, p. 64-75, p. 66, [en ligne] : http://www.revue-texto.net/Parutions/Marges/00_ml092005.pdf, consulté le 6 septembre 2015.

[56] Francisco Noa, « Literaturas Moçambicana: os trilhos e as margens », in Margarida Calafate Ribeiro, Maria Paula Meneses (org.), *Moçambique: das palavras escritas*, Porto : Afrontamento, 2008, p. 35-46, p. 35.

ni au travers de leur seule situation de communication, nous aurons recours aux outils de l'analyse du discours développés par Dominique Maingueneau qui se soucie de mettre en relation le texte, sa production et sa réception. Nous prétendons ainsi étudier notre corpus en appréhendant ses fonctionnements discursifs dans leur double dimension textuelle et sociale et non pas seulement en tant que simples échos de faits « extérieurs », comme ce fut souvent le cas des analyses critiques dédiées aux littératures des marges et tout spécialement aux littératures africaines lorsque l'accent était mis sur leurs fonctions expressive et référentielle et que la situation individuelle des écrivains - leur formation, leur itinéraire, leurs ambitions au sein du champ littéraire et plus largement de l'espace public - n'était que très rarement prise en considération. Nous pensons être ainsi en mesure de faire émerger l'originalité esthétique de l'œuvre almeidienne et ne pas seulement dresser un inventaire commenté des éléments plus ou moins « exotiques » qu'elle pourrait contenir.

Dominique Maingueneau, à l'instar des chercheurs qui s'intéressent à l'analyse du discours, considère que le discours littéraire fait partie, comme les discours religieux, philosophique, scientifique, etc., des discours constituants, c'est-à-dire, des « discours qui se donnent comme discours d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même »[57], des discours qui se fondent sur le « statut en quelque sorte 'chamanique' d'une source d'énonciative qui participe à la fois du monde ordinaire et des forces qui excèdent le monde des hommes »[58], des discours qui, s'ils ambitionnent d'avoir une portée globale, n'en sont pas moins élaborés « localement » par des individus qui « ne s'effacent pas derrière leur production, qui la façonnent à travers leurs propres comportements. »[59]. Ces discours tenus à la limite et traitant de la limite sont dans l'obligation de gérer les paradoxes inhérents à leur statut car leur énonciateur « ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à la société »[60]. La localisation paradoxale, parasitaire et, par essence, instable de l'énonciation littéraire est dénommée « paratopie » par Dominique Maingueneau. Cette notion ne renvoie pas seulement au « contexte » d'une œuvre mais à la fois à la condition de son énonciation et au résultat du processus créatif car la littérature, comme les autres discours constituants toujours menacés d'illégitimité, se voit obligée d'associer constamment ses

[57] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, 2004, p. 47.
[58] Ibid, p. 47.
[59] Ibid, p. 53.
[60] Ibid, p. 52-53

contenus à « la légitimation du geste qui les pose »[61], autrement dit, l'une des données constitutives de l'énonciation littéraire est « la nécessité pour l'œuvre de réfléchir dans l'univers qu'elle construit les conditions de sa propre énonciation »[62]. Par conséquent, chaque production d'un auteur associe obligatoirement deux régimes qui se nourrissent l'un l'autre, d'une part le régime délocutif dans lequel un auteur « s'efface devant les mondes qu'il instaure », d'autre part le régime élocutif, dans lequel « 'l'inscripteur', 'l'écrivain' et 'la personne', conjointement mobilisés, glissent l'un sur l'autre »[63]. Ces deux régimes étant constitutifs de l'énonciation littéraire, ce qui varie c'est le réglage entre les mouvements de « liaison » ou de « déliaison » des trois instances subjectives (inscripteur, écrivain et personne) que l'auteur jugera bon d'effectuer à l'occasion de chacune de ses œuvres pour négocier l'insertion de celle-ci dans le champ littéraire et le circuit « communicationnel », en d'autres termes, pour négocier sa réception par l'ensemble des lecteurs, « professionnels » ou non, qu'il envisage[64]. Cette façon de concevoir l'activité littéraire comme une activité qui non seulement « tient un discours sur le monde mais gère sa propre présence dans ce monde »[65] permet de repenser la question de l'engagement des écrivains à laquelle nous faisions référence au début de notre introduction comme étant une problématique particulièrement prégnante dans le cas de la littérature capverdienne. Cette approche nous semble d'autant plus justifiée que Germano Almeida ne cesse de la susciter dans son œuvre en brouillant, par le jeu de digressions extra-diégétiques, l'espace canonique dans lequel devrait prévaloir la déliaison des instances subjectives et l'espace associé où ces mêmes instances se retrouvent normalement attachées[66]. Cette approche nous permettra aussi de reposer la question de la déconstruction ou de la configuration de discours à laquelle se livrerait Germano Almeida. En produisant son œuvre littéraire, ce dernier semble répondre à des objectifs divers : déconstruire des discours jugés obsolètes ou erronées ou configurer un nouveau discours jugé plus adapté, plus authentique ou moins schématique, s'engager et faire œuvre dans la société

[61] Ibid., p. 94

[62] Ibid., p. 95

[63] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, op. cit., p. 109-116. Ce théoricien propose de distinguer la personne (l'individu doté d'un état civil), l'écrivain (l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire) et « l'inscripteur », un néologisme avec lequel Maingueneau propose de subsumer les formes de subjectivité énonciative de la scénographie propre à chacun des textes littéraires et la scène qu'impose le genre dans lequel s'inscrit ce même texte. Chacune de ces trois instances se nourrirait et serait traversée par les deux autres. Ibid, p. 107-108.

[64] Ibid., p. 113-116.

[65] Ibid., p. 35

[66] Nous observerons que les fictions almeidiennes sont parsemées d' « ilots textuels », c'est-à-dire, de digressions, où l'objet du discours est moins le monde fictionnel installé par le scripteur que la question du rapport entre littérature et monde réel, et notamment celle que pose la réception du texte littéraire par ses divers lecteurs, Germano Almeida intégrant par exemple dans ses fictions des micro-manifestes et des micro-critiques littéraires.

ou au contraire prendre ses distances. Quel que soit son choix, il est toujours question pour lui de définir la place qu'il prétend occuper ou que l'ensemble des acteurs lui laissent occuper dans la société. Et c'est ce choix, qui peut différer selon les œuvres, que nous entendons mettre en lumière et analyser au cours de ce travail.

Nous nous proposons ainsi de tenter de définir la ou les place(s) convoitée(s) et/ou occupée(s) par Germano Almeida en nous intéressant dans un premier temps aux conditions de son insertion dans le champ littéraire et dans le champ du pouvoir capverdiens, nous nous intéresserons particulièrement aux scénographies[67] qu'il met en place dans ses œuvres, des scénographies qui donnent corps à ces mêmes œuvres tout en légitimant son énonciation. Nous nous intéresserons alors à la question de l'oralité que d'aucuns considèrent comme emblématique de la fiction africaine mais aussi à celle du rapport particulier à la langue qui s'impose à Germano Almeida comme à tout autre écrivain originaire d'un pays en situation de diglossie. Nous nous pencherons aussi sur la question de la réception de l'œuvre almeidienne et sur les impacts de son intégration dans le système littéraire lusophone.

Dans une deuxième partie nous chercherons à définir les rapports que Germano Almeida entretient avec son espace social et les représentations qui en ont été données par d'autres auteurs. Nous commencerons alors par interroger des liens que la littérature africaine a construits avec l'espace tant du point de vue de sa réception que de sa production. En nous appuyant sur les notions deleuziennes de « territorialisation » et « déterritorialisation »[68], nous observerons ensuite comment Germano Almeida arrive sur la scène littéraire capverdienne avec le projet d'opérer une véritable reterritorialisation de l'archipel en mettant en lumière les failles de la représentation fixée depuis la Génération *claridosa*. Nous nous attacherons également à commenter les rapports ambigus que l'auteur semble entretenir avec l'espace rural qui constituait jusque-là l'assise des représentations littéraires et politiques du monde créole. Nous observerons ensuite comment les représentations qu'il propose de l'espace urbain ont évolué au fil du temps pour passer d'un espace décomposé à un espace qui semble

[67] Dominique Maingueneau analyse la scène d'énonciation littéraire sur trois plans distincts : la scène englobante, en d'autres termes le type de discours (ici discours littéraire), la scène générique (roman – de formation, historique, saga, etc. - , nouvelle, conte, etc.) et finalement la scénographie soit la scène de parole construite par le discours lui-même qui apparaît comme ce dont vient le discours et ce que ce discours engendre par exemple, dans le cas de Germano Almeida, la *mimèsis* de dialogue (qui se réduit évidemment à un monologue) d'un énonciateur qui s'adresse à un auditeur.

[68] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Chapitre 11 « De la ritournelle », Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

avoir un don spécial pour faire face aux contingences. Nous observerons alors que la différence tient à la distance que l'énonciateur semble mettre ou ne pas mettre entre lui et l'objet de son discours.

Dans la dernière partie nous nous intéresserons finalement à la problématique du temps et nous observerons en détail le rapport de Germano Almeida à l'Histoire capverdienne en utilisant la réflexion théorique qu'a produit sur le sujet le philosophe Paul Ricœur[69]. Après avoir rappelé le rôle que la littérature a pu jouer au Cap-Vert comme dans d'autres pays sans tradition historiographique propre, nous chercherons à montrer quelles représentations du temps capverdien ressortent des diverses configurations littéraires auxquelles l'auteur se livre dans ses fictions. Il apparaît en effet qui si ces romans se présentent souvent comme des chroniques du temps présent, ils semblent cependant rendre compte d'une volonté particulièrement tenace de questionner le rapport à l'histoire ou plus précisément la difficulté que paraît manifester la société créole capverdienne vis-à-vis de son inscription historique. L'étude du roman *A Morte do Ouvidor*, qui pourrait entrer dans le genre du roman historique – genre que nous aurons préalablement interrogé –, sera l'occasion d'observer comment Germano Almeida envisageait cette question au moment où la première capitale de l'archipel était inscrite au patrimoine de l'humanité.

[69] Paul Ricœur, *Temps et récit*, tomes 1, 2 et 3, Paris : Éditions du Seuil, « coll. Points Essais », 1983, 1984,1985.

PREMIERE PARTIE

L'ÉCRIVAIN-CONTEUR DANS SON ESPACE SOCIAL

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant
ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société :
il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique
de sa propre appartenance à la société.
Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même
de s'assigner une véritable « place ».
Dominique Maingueneau,
Le discours littéraire, p. 52-53

1. LA LITTÉRATURE FACE AUX AUTRES DISCOURS CONSTITUANTS

acabou por concluir que muito difícil é àquele que excerce algum poder
não cair algumas vezes na tentação de o usar em seu próprio benefício.
Germano Almeida, *Os Dois Irmãos*, p. 218

1.1- LE CHAMP LITTERAIRE DANS LE CHAMP DU POUVOIR

Era para eu
ser panfletário.
[...]
O magnífico
e heróico destino
que eu imaginava
tão liricamente
ser o meu
venceram-no
a prudência
o temor
a família
venceu-o
este meu outro
real
e melancólico
destino burocrático...
Jorge Barbosa, "Panfletário"[70]

Mordaças!
A um poeta?
Não me façam rir!...
Experimentem primeiro
Deixar de respirar
Ou rimar...mordaças
Com liberdade
Ovídio Martins, "O único impossível"[71]

- Há por aí uma rapaziada rebelde, D. Venância.
- Isso é gente de literatura, senhor. Rapazes que gostam de fazer versos, e pôr seu nome no jornal.
Manuel Ferreira, *Hora di bai*,
Publicações Europa-América, 1987, p. 36

Mettant en cause le statut d'exception que de nombreux analystes réservent à la littérature, Pierre Bourdieu défend que l'analyse des conditions sociales de la production et de la réception des œuvres littéraires s'avère très utile pour faire ressortir la singularité de chacun

[70] Jorge Barbosa, *Obra poética*, Lisboa : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002, p. 324. Ce poème est daté du 24 novembre 1966 mais il ne fut publié qu'en 1986.

[71] Ovidio Martins, *Caminhada*, coll."Autores Ultramarinos", série literatura, n° 13, Lisbonne : Casa dos Estudantes do Império, 1962.

des écrivains[72]. Ce sociologue soutient par ailleurs qu'il serait impossible d'appréhender les pratiques et les représentations des acteurs de la scène artistique, et notamment littéraire, hors du champ du pouvoir[73] dans lequel ces derniers s'inscrivent, dans une position subalterne, il est vrai ; le champ du pouvoir se présentant comme l'espace où luttent des acteurs et des institutions dotés du capital économique ou culturel spécifique à leur champ respectif, soit pour défendre une position dominante, soit pour en conquérir une plus favorable dans la hiérarchie établie[74]. Dans son analyse Pierre Bourdieu accorde un intérêt particulier à la question de l'évolution des rapports que le microcosme du champ littéraire noue avec le macrocosme du champ du pouvoir, et donc au degré d'autonomie relative du premier par rapport au second, une autonomie qui varie selon les périodes et les traditions nationales. En effet, l'importance du capital symbolique accumulé au fil des générations permet aux agents du champ intellectuel et littéraire de prétendre à des fonctions et à des positionnements différents qui peuvent aller de la valorisation du pouvoir, à son ignorance, ou à sa contestation au nom de normes ou de principes qu'ils tiennent alors pour irréductibles et supérieurs[75].

Si Pierre Bourdieu montre combien ce type d'enjeux a conditionné la production littéraire française, il nous semble que dans un pays dont la propre viabilité politico-économique dépend des investissements étrangers et des programmes internationaux d'aide au développement[76], la question du degré d'autonomie des acteurs de la scène intellectuelle est essentielle. En nous proposant dans cette première partie de considérer les rapports qu'entretiennent l'œuvre de Germano Almeida et son contexte nous avons le projet de mettre

---

[72] Voir notamment l'avant-propos de *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Éditions du Seuil, [1992], 1998.

[73] Un champ est selon Pierre Bourdieu un espace structuré – et donc hiérarchisé – de positions ou de postes occupés par des agents en fonction de la somme des capitaux spécifiques dont chacun dispose. Ces agents, motivés par des enjeux et des intérêts spécifiques – conservation ou subversion des rapports de force –, luttent entre eux en respectant des règles et des normes prédéfinies ; chaque champ est ainsi ouvert et évolutif. Cf. Pierre Bourdieu, « Un nouvel esprit scientifique », in *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, idem, p. 292-303.

[74] Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire dans le champ du pouvoir », Idem, p. 353-365.

[75] Bourdieu Pierre. « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, septembre 1991, p. 3-46, [en ligne] : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986, doi : 10.3406/arss.1991.2986, consulté le 31 juillet 2015.

[76] « L'archipel capverdien, isolé, sans ressources naturelles et disposant de très peu d'eau douce, est largement dépendant de l'extérieur tant en matière de ressources financières ([…] les transferts de la diaspora 9,7%, l'aide au développement 13,3%) que d'approvisionnements […]. Le secteur primaire (10% du PIB) tend à se développer mais est loin de satisfaire les besoins domestiques : ne disposant que de 10% de terres arables, le Cap-Vert importe 85% des denrées qu'il consomme. L'industrie (18% du PIB) est à la recherche de débouchés extérieurs pour des activités de sous-traitance […]. Le secteur des services (72% du PIB) est porté par le tourisme (25% du PIB […]) et les services financiers. Cf. « Cap-Vert », Direction générale du Trésor, Ministère de l'Économie, [en ligne] : http://www.tresor.economie.gouv.fr/pays/cap-vert, consulté le 6 août 2015.

en lumière les spécificités de son énonciation qui évolue constamment depuis qu'il a fait son entrée sur la scène culturelle non seulement capverdienne mais aussi lusophone[77]. Sa voix particulière est bien évidemment conditionnée par des données qui le dépassent personnellement telles que l'histoire des relations complexes qu'ont nourries les acteurs successifs du champ du pouvoir et ceux de la scène intellectuelle et plus spécifiquement littéraire de l'archipel mais aussi par les différentes positions qu'il a occupées depuis qu'en 1983, il a accédé à ces espaces en lançant avec Leão Lopes et Rui Figueiredo la revue *Ponto & Vírgula.*

Sachant que la notion de champ littéraire « ne prend tout son sens et ne devient pleinement opératoire qu'à partir du moment où celui-ci devient autonome par rapport au champ politique et au champ économique »[78] nous commencerons par dresser ici un bref aperçu de l'inscription des générations successives d'intellectuels et d'écrivains dans le champ du pouvoir tentant ainsi d'appréhender l'évolution des rapports de force qui se sont établis entre ces deux sphères. Alberto Duarte Carvalho, spécialiste de la littérature capverdienne, relève le rôle important des tout premiers poètes capverdiens, les « *poetas de Almanach* », qui furent très longtemps déconsidérés par leurs successeurs, mais qui, à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, œuvrèrent à la formation littéraire tant des auteurs que des lecteurs de l'archipel[79]. Après ces précurseurs, l'émergence de la scène littéraire sera liée d'une part à la création en 1856 du Séminaire-Lycée de São Nicolau qui forma des individus capables de briguer des postes dans l'administration coloniale[80] et de produire régulièrement des textes à valeur culturelle, de l'autre, à l'introduction de la presse privée dans l'archipel en

---

[77] Comme Bernard Mouralis, nous considérons que la recherche en littérature africaine a longtemps oublié de considérer l'hétérogénéité des contextes et la spécificité de l'énonciation de chacun des écrivains africains qui dépend de sa formation, de son statut social, de son itinéraire professionnel – car ce n'est que très exceptionnellement qu'il vit de sa plume – du profit en matière de pouvoir réel ou symbolique qu'il escompte tirer de son activité littéraire. Cf. Bernard Mouralis, *L'illusion de l'altérité, Études de littérature africaine*, Paris : Honoré Champion, 2007, p. 67-68.

[78] Ibid., p. 69.

[79] Alberto Duarte Carvalho qui opte pour cette appellation du fait que ces poètes publiaient dans *l'Almanach de Lembranças* (Lisbonne : 1851-1932) remarque que les femmes étaient les plus nombreuses, la plus célèbre étant certainement Antonia Gertrudes Pusich (1805-1883). Cf. Alberto Duarte Carvalho, *Literatura cabo-verdiana: relatório, Programa, Conteúdo, Métodos: Programa para dois semestres em Curso de Mestrado*, Universidade de Lisboa, 2003.

[80] João Nobre de Oliveira parle à leur sujet d'une *inteligentzia* qui va amener une « capverdianisation » de la fonction publique de l'archipel aboutissant à « *uma espécie de <u>emancipação administrativa da colónia</u> a nível do pessoal, pois que a nível institucional nunca o arquipélago teve qualquer autonomia em relação à metrópole. Durante cinquenta anos, o seminário formou uma legião de alunos que depois foram ocupar todos os lugares públicos da província. Desde os lugares de professores primários até aos da secretaria-geral do governo, passando pelos tribunais, alfândegas, câmaras, serviços administrativos, etc., no início do século XX, estavam quase todos nas mãos de cabo-verdianos*. », *A Imprensa Cabo-verdiana 1820-1975*, Lisboa : Fundação Macau, 1998, p. 80 [c'est l'auteur qui souligne]

1877 qui permit à cette nouvelle élite lettrée de publier et de diffuser ses écrits[81]. C'est dans les journaux aux durées de vie généralement très courtes, que des membres de la classe restreinte des lettrés firent leurs classes. Ils y publiaient des compositions à caractère strictement littéraire, en règle générale des poèmes, mais aussi des textes à caractère informatif et parfois même polémique où ils se mêlaient de commenter les affaires publiques locales, c'est-à-dire, l'action des pouvoirs administratifs de la colonie ainsi que des autorités de tutelle lisboètes. Le public auquel ces intellectuels s'adressaient était principalement constitué de lecteurs endogènes dont le nombre augmentait peu à peu depuis le milieu du XIXe siècle du fait du développement relatif de l'offre éducative et de l'investissement croissant dans la formation aussi bien de la part des anciennes grandes familles de propriétaires terriens en perte de vitesse à cause de nouvelles lois foncières que d'un nouveau groupe en ascension qui bénéficiait d'un accroissement de revenus grâce à l'émigration[82]. Face au manque de perspectives, tous voyaient dans ce type d'investissement une chance d'accéder à un emploi dans les services mais surtout de bénéficier d'un poste au sein de l'administration locale[83]. En publiant leurs textes, ces individus répondaient aux attentes d'un public intéressé par les affaires politiques et culturelles locales[84] tout en faisant la preuve qu'ils maîtrisaient certains des codes spécifiques au monde occidental développé et étaient par conséquent les plus à même d'assumer le rôle de médiateurs entre le peuple de l'archipel et le pouvoir colonial[85]. Si leurs écrits littéraires étaient bien souvent très respectueux du canon en

[81] L'introduction de la presse publique remontait à 1842 date de la création du *Boletim Oficial do Governo Geral de Cabo Verde* qui fut le premier journal officiel publié dans l'archipel ; son premier numéro daté du 24 aout 1842 fut imprimé sur l'île de Boa Vista où avait été installée dans un premier temps l'imprimerie officielle. *O Independente* (1877-1890) fut le premier journal indépendant de l'archipel. Officiels ou indépendants, les journaux incluaient en général dans leurs pages des textes littéraires, généralement des poèmes.

[82] Signalons toutefois que cette élite était consciente du fait que les destinataires qu'ils imaginaient étaient en réalité très rares. Le poète Eugénio Tavares (1967-1930) écrivait ainsi dans *A Revista de Cabo Verde* : « [...] *para que o publico applauda aquelle que, serenamente, desassombradamente, vem apontar erros e propôr emendas, é mister que esse publico não pertença nem ao numero dos que erram, nem ao dos que com o erro lucram. E, infelizmente, em Cabo Verde, os que não fazem parte d'uma ou d'outra cousa, podem, como diz o povo, contar-se nos dedos*. » Eugénio Tavares, « A Revista », in *A Revista de Cabo Verde*, 1899, n° 2, apud Helder Garmes, « O pioneirismo político e literário da *Revista de Cabo Verde* », *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 10, n° 19, 2ème semestre 2006, p. 15-24, p. 16 [en ligne] : http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20070621145315.pdf, consulté le 4 août 2015.

[83] Voir à titre illustratif ce que l'écrivain et essayiste Gabriel Mariano raconte à Michel Laban au sujet de son père formé au Séminaire-Lycée de São Nicolau, cf. Michel Laban, *Cabo Verde: encontro com escritores*, Porto : Fundação Eng. António de Almeida, vol. 1, 1992, p. 304-305.

[84] D'après Manuel Brito-Semedo, Le *Boletim Oficial* rendait déjà compte des activités culturelles en lien avec l'existence d'une bibliothèque, de divers cabinets de lecture, de soirées privées qui incluaient une programmation musicale ou poétique, cf. Manuel Brito-Semedo, *A Construção da identidade nacional – análise da imprensa entre 1877 e 1975*, Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006, p. 127.

[85] Les ambitions de cette nouvelle élite ne sont pas sans rappeler celles qu'avaient nourries les *filhos da terra* créoles qui siégeaient dans le conseil municipal de Ribeira Grande jusqu'à ce que le Marquis de Pombal optât, au milieu du XVIIIe siècle, pour la solution des compagnies monopolistiques (cf. *A Morte do Ouvidor*, voir le

vogue au Portugal – leurs compositions poétiques étaient fortement influencées par les préceptes du romantisme[86]–, les jugements qu'ils émettaient vis-à-vis des pouvoirs publics dans des textes informatifs ou polémiques publiés dans des journaux tels que *O Independente*, *A Revista de Cabo Verde*, *A Voz de Cabo Verde*, *O Manduco*[87] étaient au contraire très critiques et leur valaient de subir parfois des condamnations administratives et judiciaires plus au moins sévères[88]. Les motifs précis de leurs dénonciations pouvaient varier mais leurs critiques pointaient des problématiques récurrentes : la nécessité de créer de véritables opportunités de développement économique et l'absence d'une politique capable d'apporter des solutions adaptées et durables à la misère persistante d'une population qui vivait majoritairement de l'agriculture dans un archipel soumis à des sécheresses cycliques et ravageuses. Ces intellectuels dont nous ne citons que quelques exemples comme Loff de Vasconcelos (1860-1923)[89], José Lopes (1872-1962) et Pedro Monteiro Cardoso (1883-1942)[90] et Eugénio Tavares (1867-1930) , se posèrent ainsi à partir des années 1880 et jusqu'à

---

chapitre 5 de la troisième partie). Ces lettrés s'érigeaient eux aussi en concurrents légitimes des fonctionnaires venus de Lisbonne puisqu'ils faisaient preuve des mêmes compétences intellectuelles et avaient de plus une connaissance du milieu qui faisaient défaut à leurs rivaux. Notons ici qu'au Portugal, certains intellectuels et certains politiques cautionneront leurs discours parce qu'ils voyaient dans les compétences intellectuelles revendiquées par ces Capverdiens la marque de l'excellence du projet colonial Portugais. Le critique portugais José Osório de Oliveira (1900-1964) défendait ainsi que « *o alto nível mental dos cabo-verdianos é, há muito, uma das maiores provas da excelência da colonização portuguesa e da nossa capacidade civilizadora* », *Claridade*, n°2, août 1936, p. 4.

[86] Nous verrons dans la deuxième partie que lors de la querelle qui les opposera aux tenants du modernisme, ces hommes de lettres se verront traités de « *macaqueador[es] de modelo-padrão préestabelecido* », cf. Quirino Spencer Salomão, apud Manuel Ferreira, *Claridade*, op. cit., p. LVIII.

[87] *A Revista de Cabo Verde* (1889-1890) fut l'un des organes de presse fondés par l'avocat et journaliste Luis Loff de Vasconcelos (18??-1923) ; le journal *A Voz de Cabo Verde* publié à Praia qui relaya dans l'archipel des idéaux républicains fut l'un des titres les plus durables (1911-1919) ; *O Manduco* (1923-1924) – en français « le gourdin » - fut créé par Pedro Monteiro Cardoso (1883-1942), originaire de l'île de Fogo, qui fut employé dans les services des douanes et des impôts ; *O Eco de Cabo Verde* dont le sous-titre en forme de slogan était « Em Defesa do Povo Caboverdano » fut fondé à Praia en 1932.

[88] Signalons à titre d'exemple qu'après s'être attaqué à la politique du gouverneur Cesário de Lacerda, le poète Eugénio Tavares (1967-1930) fut en juin 1900 obligé de s'exiler aux États-Unis pour éviter la prison.

[89] Luis Loff de Vasconcelos n'hésitait pas à qualifier de criminelle l'incurie des autorités coloniales face la famine qui décimait la population en juillet 1903 : « *É uma responsabilidade gravíssima que o governo está assumindo perante o paiz […] deixando morrer á fome milhares de súbditos portuguezes n'uma colónia portugueza. É um perfeito extermínio d'um povo […]. A população de S. Thiago está morrendo, é por falta de providências a tempo. A foice da fome está devastando por dia cerca de oitenta pessoas. E tudo isto havendo nos cofres da província recursos para debellar esse sinistro flagello. É um crime, dos mais hediondos e repugnantes, o que se está passando n'essa colónia. Está anniquilada a província de Cabo Verde; reduziram-n'a, os seus algozes, a um montão de cadáveres […]*. », cf. Luis Loff de Vasconcelos, *O Extermínio de Cabo Verde, pavorosas revelações*, Lisboa : Guimarães Libânio, 1903, p. 4-5 [en ligne] : Portal do Conhecimento de Cabo Verde, URI : http://hdl.handle.net/10961/1986, consulté le 4 août 2015.

[90] Ces deux intellectuels qui occupèrent la scène publique da l'archipel en publiant régulièrement des textes dans la presse locale s'illustrèrent également dans l'art poétique, ce qui fait qu'Alberto Duarte Carvalho parle à leur propos du « *carácter bifronte dos sujeitos discursivos da [sua] escrita, que unem duas pragmáticas, a de intervenção cívica, no jornalisme, e a literária obediente à catégoria 'belles lettres' […]*», cf Alberto Duarte Carvalho, op. cit., p. 40 . José Lopes est l'auteur de *Jardim das Hespérides* (1929), *Hesperitanas*, (1928), *Alma Arsinária* (1952). Pedro Monteiro Cardoso composa pour sa part *Jardim das Hespérides* (1926), *Hespéridas* (1930).

l'instauration de l'*Estado Novo* en véritables porte-parole d'un peuple analphabète et dépourvu de voix propre. Eugénio Tavares exigeait par exemple des écoles et des routes « *é tempo de se convencerem todos, de que dar escolas e estradas ao povo, não é um favor que se lhe faz; é uma dívida que se lhe paga* » en justifiant cette revendication en ces termes :

> *Eu exijo para o povo aquilo que, de direito sei ser do povo ; porque, sobre o facto de lhe ser negado provar que lhe não seja devido, – pode muito bem o não dar hoje, preparar o ter que dar amanhã. […]*
> *Por isso exijo; não peço. Quereis saber quem sou eu para exigir ? Sou uma vontade e, por conseguinte, uma força.*[91]

Le sociologue capverdien Gabriel Fernandes met en parallèle ces prises de position très critiques vis-à-vis de ce que ces intellectuels tenaient pour des manquements des autorités administratives incapables de pourvoir à la civilisation et au progrès tant exaltés par le discours idéologique de l'entreprise coloniale et les mouvements de résistance des peuples africains durant cette même période. Selon ce chercheur, ces « *resistências político-simbólicas oferecidas aos metropolitanos pelos filhos da terrra cabo-verdianos* » présentaient toutefois la particularité de reposer sur une dynamique « *porosa e ambígua* » dans laquelle l'opposition au colonisateur pouvait alterner voire même coexister avec une identification aux causes et à l'action de l'État portugais alors que dans la confrontation qui opposait les forces armées portugaises aux peuples des territoires africains continentaux les positions de chacune des parties étaient totalement antagoniques, les opérations de « pacification » de l'armée portugaise reposant dans ce cas sur l'usage exclusif de la force[92]. Face aux nouvelles orientations de la politique coloniale portugaise découlant des résolutions signées lors de la Conférence de Berlin, ces intellectuels tenaient à faire savoir que les Capverdiens ne devaient pas être considérés comme des indigènes mais bien comme des citoyens à part entière au vu

[91] Eugénio Tavares, lettre ouverte à Cesário de Lacerda, gouverneur du Cap-Vert, apud le portail de la Fondation Eugénio Tavares [en ligne] : http://www.eugeniotavares.org/docs/pt/biografia/vinganca.html, consultée le 3 août 2015. Notons que les rapports de cet intellectuel avec le peuple étaient néanmoins ambigus puisque s'il défendait les intérêts des sans-voix, il n'était pas sans leur reprocher de s'abstenir d'un engagement civique qu'il savait pourtant impossible : « *O que têm feito, por ti, esses que, com proficuidade, pódem exercer benéfica acção moral e política? Quando é que, para elevar o teu nível moral ou económico, sacrificaram, elles, a mínima parcella do seu tempo ou do seu dinheiro? Quando é que deixaram de baldrocar com a tua confiança? Quando, se cançaram de abusar da tua ignorância? […] E tu? Tu dormes. Dormes, e não há meio de te acordar: […]; dormes o somno cataléptico de que só se acorda nos humbraes da morte. E dormes porque te falta a comprehenção dos teus direitos; […]* », Eugénio Tavares, *Ao povo caboverdeano*, 1910, p. 8-9.

[92] Gabriel Fernandes, *Em busca da Nação, notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*, Florianópolis/Praia : Editora da UFSC/Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006, p. 94-95. Les campagnes de pacification et de conquête auxquelles fait allusion l'auteur furent menées par l'armée portugaise à la suite de la conférence de Berlin. Au Mozambique, les campagnes les plus connues sont certainement les expéditions de Mouzinho de Albuquerque contre Gungunhana et son empire (dans l'actuelle province de Gaza) à la fin du XIXe. En Angola, ces opérations militaires furent très nombreuses constituent l'objet d'un ouvrage de référence de René Pélissier, *Les Guerres grises. Résistance et révoltes en Angola : 1845-1941*, Orgeval : Editions Pélissier, 1977.

de leur fort degré d'assimilation de la culture portugaise. C'est dans ce contexte que s'inscrivirent par exemple les campagnes menées dans les journaux pour que, d'une part, l'archipel échappât au statut de colonie et accédât à celui d'adjacence comme les archipels des Açores ou de Madère et que, d'autre part, la population insulaire continuât de bénéficier du droit d'émigrer vers des pays développés plutôt que de s'enrôler pour aller travailler comme les « indigènes » angolais dans les plantations de cacao de l'archipel de Saint Tomé. Ces intellectuels dépendants du pouvoir qui pouvait facilement les réduire au silence cherchaient à asseoir leur légitimité sur le fait qu'ils parlaient au nom d'intérêts humanistes nobles et non des intérêts partisans des agents du pouvoir politique, sur le fait aussi qu'ils se trouvaient profondément enracinés dans la société locale dont ils pouvaient à juste titre porter la voix.

L'instauration de l'*Estado Novo* et la censure vinrent modifier ces rapports entre le champ intellectuel et le champ du pouvoir. Dans les journaux, la liberté d'expression de la génération de Jorge Barbosa (1902-1971), de Baltasar Lopes (1907-1989) et de Manuel Lopes (1907- 2005) fut bien plus limitée que celle de leurs aînés. Les contributions de la revue *Claridade* (1936-1960), sous-titrée « *revista de artes e letras* », que tous trois décidèrent de fonder furent consacrées à des problématiques plus culturelles ; il y fut question entre autres de linguistique (langue créole), d'ethnographie (diverses manifestations de la culture populaire), de littérature (poésie et fiction), d'identité (créole). Par contre, leur désir de « *fincar os pés na terra* », de produire des textes littéraires qui rendent compte de la réalité capverdienne[93], les amenaient à évoquer la misère et la faim qui décimaient régulièrement la population de l'archipel[94] et à apparaître, eux aussi, comme les seuls vrais et fins connaisseurs de la société créole, les intermédiaires indispensables entre l'administration coloniale et le peuple capverdien. Plus dépendants encore d'un pouvoir politique susceptible de leur retirer tout droit à la parole, ces intellectuels ne se livrent plus à des critiques aussi frontales, ils opposent à leurs adversaires politiques une expertise culturelle mais également une légitimité littéraire. Autant Jorge Barbosa que Baltasar Lopes ou Manuel Lopes furent reconnus au-delà de la petite scène culturelle capverdienne - le poète et critique portugais José Osorio de Oliveira fit connaître leur production aussi bien au Portugal qu'au Brésil. L'absence de dénonciation directe du régime colonial fut ensuite reprochée à ces intellectuels par la

[93] Nous reviendrons sur cette question notamment dans la deuxième partie de notre travail, quand nous étudierons le traitement que Germano Almeida réserve à l'espace capverdien.

[94] C'est le cas dans le roman *Chiquinho* (publié pour la première fois en 1947) où Baltasar Lopes faisaitt état par la voix de son narrateur de la situation misérable d'une bonne partie de la population de l'archipel. Rappelons ici l'épisode de la mort du jeune Parafuso dont la famille souffre de faim puisque le père docker se trouve au chômage à cause de l'inactivité du port ou encore la fin du roman où le jeune héros instituteur voit disparaître les uns après les autres ses jeunes élèves décimés par une nouvelle période de sécheresse.

génération impliquée dans les mouvements anticolonialistes de la fin des années 1950. Dans un texte devenu célèbre, le poète Onésimo Silveira dénonçait le manque d'engagement politique des ses aînés qui s'accommodaient selon lui d'une situation intolérable pour des raisons de convenances personnelles.

> *Propõem-se os «novos» fazer da arte literária uma projecção intencionalmente combativa da problemática do ilhéu, em relação a quem se sentem investidos de uma missão que transcende o seu destino individual […]. Entendemos que no presente estádio de evolução do homem caboverdiano (dominado por pesados lastros materiais) não pode o intelectual representante entregar-se à actividade lúdica em que consiste essa arte. Infelizmente não chegou ainda a hora do jogo diversivo.*[95]

S'inspirant entre autres des thèses défendues par Pierre Bourdieu, le sociologue capverdien José Carlos Gomes dos Anjos propose dans plusieurs de ses publications une analyse des rapports qui lièrent les intellectuels de l'archipel et le pouvoir politique en place non seulement à l'époque coloniale mais aussi depuis l'indépendance[96]. Ce chercheur qui s'attache à mettre en lumière le faible degré d'autonomie du champ littéraire capverdien reprend la thèse défendue par Onésimo Silveira et pointe la possible connivence de certaines générations d'intellectuels, et notamment des *Claridosos,* avec le pouvoir colonial. Nous remarquons que cette thèse est loin de faire l'unanimité, surtout parmi les intellectuels capverdiens qui œuvrent sur leur territoire national. Comme nous l'avons signalé ci-dessus, le sociologue Gabriel Fernandes questionne lui aussi le positionnement des divers acteurs de la scène culturelle dans le jeu du champ politique mais son analyse nous apparaît beaucoup plus nuancée. José Carlos Gomes dos Anjos fait reposer son analyse du champ intellectuel capverdien sur le fait que le Cap-Vert étant un espace périphérique[97], ce n'est pas sur le plan intérieur qu'émergent les possibilités de subversion des équilibres existants. Dans ce type d'espaces, c'est à l'étranger que les nouveaux prétendants vont chercher les modèles qui leur permettront de conquérir les positions qu'ils briguent. Ainsi, génération après génération, les

[95] Onésimo Silveira, *Conscencialização da literatura caboverdiana*, Lisbonne : Casa dos Estudantes do Império, 1963, p. 24. Dans des publications plus récentes ce poète devenu depuis un acteur de la vie politique capverdienne – il a été maire de Mindelo, ambassadeur au Portugal, etc. – est revenu sur cette appréciation très critique ainsi que sur toute la lecture du processus colonial qui était faite alors par l'ensemble de ceux qui s'étaient engagés dans la lutte pour l'indépendance. Défendant une position radicalement opposée, il juge aujourd'hui que la force de leur enthousiasme affectait leur capacité d'analyse et de discernement (Cf. discours prononcé le 10 décembre 2011 lors de l'attribution par l'Université de Mindelo du titre de Docteur honoris causa à Adriano Moreira, l'ancien ministre de l'outremer du gouvernement salazariste).

[96] Cf. José Carlos Gomes dos Anjos, *Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde*, Porto Alegre : UFRGS, 2006. Notons que ce sociologue capverdien s'est formé au Brésil – à l'Université Fédérale du Rio Grande du Sud où se forma également Gabriel Fernandes – un pays où la question raciale fait l'objet de très nombreux travaux universitaires qui interrogent en particulier le mythe de la démocratie raciale mis en avant par Gilberto Freyre, qui eut une influence majeure sur les *Claridosos*.

[97] Le degré de marginalité de l'archipel était alors renforcé par son statut colonial.

acteurs de la scène culturelle capverdienne auraient constamment assis leur légitimité et leur autorité sur l'importation et la maîtrise de « biens symboliques », de modèles extérieurs évidemment inaccessibles pour la grande majorité de la population[98]. Il nous semble toutefois que si son analyse est recevable, elle ne donne sans doute pas une place assez importante aux contextes historiques dans lesquels s'inscrivent ces prises de position. La liberté d'expression purement politique était évidemment plus restreinte durant l'Estado Novo que durant les cinquante années antérieures, nonobstant les diverses lois qui, déjà à cette époque, visaient régulièrement à contrôler la liberté de la presse. Comme le suggère Gabriel Fernandes le discours culturaliste qu'adoptèrent les *Claridosos* en mettant en avant le degré d'assimilation des valeurs et des modèles occidentaux, et plus spécifiquement portugais, représentait pour eux une stratégie pertinente face à l'idéologie racialisante de l'Estado Novo[99].

La production littéraire des écrivains de la génération suivante fut marquée par le climat éminemment politique qui s'installa après la création en 1956 du PAIGC et le début, quelques années plus tard, de la lutte pour l'indépendance des colonies africaines du Portugal. L'art et la culture en général devaient se mettre au service du projet politique ainsi que le programmait Amilcar Cabral qui composa lui-même quelques poèmes militants[100].

> *Não é possível considerar a arte (a Poesia, no caso presente) independentemente do homem-ser-social. A arte é e tem de ser, para que mereça tal designação, um produto do homem para os homens.*[101]

Le champ politique se scinda alors en deux, d'un côté celui qu'occupait le pouvoir colonial portugais en place, de l'autre celui qui aspirait à l'évincer. La production littéraire d'écrivains tels qu'Ovidio Martins, Oswaldo Osorio, Arménio Vieira et Corsino Fortes était tributaire de ce contexte politique particulier, ne serait-ce que parce que ces poètes avaient encore plus de difficultés que leurs aînés pour faire publier des textes porteurs d'une vision très critique de la domination coloniale à laquelle était soumis l'archipel, quand ils n'étaient pas victimes de persécutions ou d'emprisonnement[102]. Pourtant, la légitimité et l'autorité que ces derniers

---

[98] José Carlos Gomes dos Anjos, ibid., p. 90-92.

[99] Gabriel Fernandes, op. cit., p. 193-196.

[100] Rappelons que Benoît Denis distingue la littérature engagée qui « vient à la politique parce que c'est sur ce terrain que trouve à s'exprimer la vision de l'homme et du monde dont elle est porteuse » de la poésie militante qui « est toujours déjà politique ». *Littérature et engagement*, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2000, p.34-35.

[101] Amilcar Cabral, « Apontamentos sobre Poesia Cabo-Verdiana », *Boletim de Propaganda e Informação*, Ano III, n° 28, Praia, janvier 1952. Repris dans Amilcar Cabral, *Arma e Teoria – unidade e luta/Obras escolhidas* vol. I, Lisboa : Seara Nova, 1976, p. 25-29.

[102] Pour ne citer que quelques exemples, Ovidio Martins et Oswaldo Osorio Arménio Vieira furent emprisonnés, les deux derniers durent même s'exiler.

acquirent auprès des partisans de l'indépendance se mesuraient non seulement à l'aune de la valeur littéraire de leurs poèmes mais aussi à celle de l'engagement politique dont leurs compositions étaient porteuses lorsqu'elles dénonçaient les méfaits du colonialisme et qu'elles anticipaient un avenir meilleur.

Après l'indépendance, le pays faisant face à un manque cruel de personnel formé, nombre de ces écrivains furent souvent appelés à exercer des fonctions politiques ou administratives qui les placèrent dans une situation de dépendance vis-à-vis des nouvelles instances politiques. La légitimité acquise sur le champ littéraire put alors leur ouvrir des horizons sur la scène du pouvoir politique ; les motivations des acteurs de ces deux champs s'imbriquant en partie durant une certaine période et rendant on ne peut plus juste cette observation de Pierre Bourdieu :

> du fait du jeu des homologies entre le champ littéraire et le champ du pouvoir ou le champ social dans son ensemble, la plupart des stratégies littéraires sont surdéterminées et nombre de « choix » sont des coups doubles, à la fois esthétiques et politiques, internes et externes.[103]

Si les acteurs de la scène littéraire qui avaient précédemment démontré des idées compatibles avec les nouvelles orientations politiques se voyaient alors offrir des places privilégiées par les instances du PAIGC au pouvoir[104], certains de ces poètes *cantalutistas* ne tardèrent pas à être tiraillés entre l'obligation d'endosser l'ensemble des décisions prises par ce pouvoir qui gouvernait en régime de parti unique et la liberté d'expression propre à leur qualité d'écrivains. En août 1985, soit dix ans après l'indépendance, le poète Oswaldo Osorio, auteur en 1975 du célèbre recueil *Caboverdeanamente Construção Meu Amor*, fait état de cette réalité dans un entretien accordé à Michel Laban quand il se livre à un rapide bilan de ses propres rapports au pouvoir politique

> *A meu ver, o poeta não pode instalar-se, seja ele em qualquer regime ou qualquer poder – não deve instalar-se… O poeta deve tornar clarividentes as coisas […]. O poeta tem que procurar isso – hoje penso assim… - avançar sempre lembrando que a* res publica *não deve ser só de uma minoria – ora se o poeta se instalou no poder ou no regime, seja ele qual for, não serve a* res publica. *A poesia, para*

[103] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, p. 339.

[104] Certains écrivains furent nommés à des différents postes dans les diverses institutions politiques et administratives. Oswaldo Osorio dirigea ainsi *Voz di letra*, le supplément littéraire du journal *Voz di Povo* qui publia dans ses pages les poèmes de jeunes auteurs souvent très proches du PAIG/PAICV, parmi lesquels ceux qui intégrèrent le mouvement *Pró Cultura* comme José Luis Hopffer Almada.

mim, é algo sagrado que ajuda o homem a avançar. Portanto, o poeta não deve instalar-se em conveniências – sejam elas sociais, políticas… [105]

Pour ce qui est de l'inscription de Germano Almeida dans le champ intellectuel et politique, il convient tout d'abord de signaler qu'absent de l'archipel au moment de l'indépendance - il était alors étudiant à Lisbonne -, il intégra à son retour en 1976 la fonction publique d'un pays gouverné sous un régime de parti unique, comme une grande majorité des Capverdiens disposant d'une formation universitaire. Tout juste détenteur d'un diplôme équivalent à une maîtrise en droit obtenue à l'Université classique de Lisbonne, il fut nommé procureur de la République sur l'île de Santiago puis à Mindelo, poste qu'il occupa de 1976 à 1979 (ou 1980). Après que lui fut retirée une bourse lui permettant de suivre une formation complémentaire à l'étranger du fait d'une prise de position qui aurait, selon ses dires, déplu aux instances politiques, il abandonna son poste et se lança dans la carrière d'avocat, prenant ainsi une certaine autonomie économique par rapport au champ du pouvoir. En devenant, entre autres l'avocat des paysans accusés de s'opposer en 1981 à la réforme agraire dans l'île de Santo Antão, il ne manqua pas d'apparaître sur la scène publique comme un des opposants au régime en place[106]. Ce fut donc à partir de la scène judiciaire, et d'un domaine où il pouvait revendiquer une autorité légitime, qu'il apparut pour la première fois sur la scène publique capverdienne. En détaillant de façon très pointue, dans la très longue introduction de l'édition capverdienne du livre, tous les manquements des autorités judiciaires, c'est non seulement son

[105] Michel Laban, op. cit.,vol. 2, p. 443. Oswaldo Osorio publia trois recueils durant cette période : *Caboverdeanamente construção meu amor : poemas de luta* [Lisboa : Nova Aurora, 1975], *O cântico do habitante : precedido de duas gestas* [Lisboa : Terceiro Mundo, 1977], *Clar(a)idade assombrada* [Praia : Instituto Caboverdiano do Livro, 1987]. Après l'ouverture politique, il publia encore *Os loucos poemas de amor e outras estações inacabadas* [1997], *Poemas de Passagem do século e do milénio: ano 2000* [Mindelo: Artiletra, 1999], *A Sexagésima Sétima Curvatura* [Praia: Dada Editora, 2008]. Selon José Luis Hopffer Almada ce poète « *alia, de forma marcante, nos livros* Clar(a)idade assombrada *e* Os loucos poemas de amor e outras estações inacabadas, *a depuração e a concisa lapidação da palavra, a uma meditação aturada e, simultaneamente, saturada de descrença e de um cepticismo, que, permanecendo entre os estertores de um ainda sobrevivo e, por vezes, eufórico optimismo, sobrevoa a dialéctica das convulsões e da passagem do tempo, da idade e das utopias[…]* », « Estes poetas são meus (alguns marcos na poesia cabo-verdiana contemporânea) », *Revista confraria*, n° 18 jan/fév 2008, [en ligne] : http://www.confrariadovento.com/revista/numero18/ensaio03.htm.

[106] Après le changement de régime survenu au Cap-Vert en 1991, Germano Almeida publia un livre sur le jugement des leaders de cette révolte paysanne dont il avait été l'un des avocats. A la fin de l'introduction de 27 pages du livre de l'édition capverdienne de Ilhéu Editora (1992) - introduction qui ne compte plus que trois pages dans l'édition de Caminho (1999) - où il explique et commente en détail l'ensemble de la procédure judiciaire et, en particulier, le peu de cas que les instances judiciaires auraient fait des droits de la défense, il écrit par exemple : « *Na altura* [début de l'année 1982] *pretendi publicar todo o livro, obviamente no estrangeiro, como forma de mostrar a injustiça que tinha sido cometida e por essa via eventualmente pressionar no sentido da libertação dos presos.* » La libération anticipée des condamnés ayant rendu inutile ce projet, ce n'est qu'après le changement de pouvoir qu'il publiera le texte remanié. Cf. Germano Almeida, *O dia das calças roladas*, Mindelo : Ilhéu Editora, 1992, p. 36.

crédit intellectuel, son aptitude à manier le langage et les idées, mais aussi son expertise juridique qu'il met en avant dans son « combat » pour déstabiliser l' « adversaire » et apparaître comme une autorité aussi, si ce n'est plus compétente[107].

C'est deux ans après cet événement politiquement marquant que Germano Almeida décida avec Leão Lopes et Rui Figueiredo de lancer en 1983 la revue *Ponto & Vírgula* qu'ils présentaient comme une revue d'échange culturel, « revista de intercâmbio cultural » qui offrirait à tous la possibilité de s'arrêter, de s'extraire un moment du monde pour redécouvrir les valeurs capverdiennes ; ce qui sous-entend évidemment une perte ou un abandon préalable. Dans le texte de présentation intitulé « *Da aventura poética do P&V ou de como o P&V nasceu sozinho* » – qu'ils se refusent à appeler « éditorial » – ils insistent sur le ton léger qu'ils souhaitent donner à leur projet ainsi que sur son absence de filiation idéologique.

> *só se enfileirará em movimentos ou ideias que venham a possibilitar o melhor conhecimento da nossa maneira de nos situarmos e nos sentirmos, porque não o queremos neutro, mas também ele não se apresentará comprometido, e será sempre porta-voz apenas de si próprio, pois não sendo guardião de qualquer pureza, não será tribuna de qualquer carreira.*[108]

En septembre 1985, lors de l'entretien que les trois cofondateurs accordèrent à Michel Laban, Germano Almeida faisait remarquer qu'il y avait au moment de la création de la revue une sorte d' « interdiction sous-entendue » qui faisait que les seuls organes de presse existants alors étaient pour le moins parrainés par le pouvoir politique[109]. Il ajoutait aussi que parce qu'elle venait s'immiscer dans un ordre établi, *Ponto & Vírgula* était en soi une revue politique bien qu'elle ne fût pas une revue partisane. Tous trois se montrèrent alors très critiques vis-à-vis de certains poètes qui, après avoir produit avant l'indépendance une

---

[107] Notons que c'est d'ailleurs dans le milieu judiciaire que s'organisa dans les années 1980 autour de l'IPAJ (Instituto de Patrocínio e Assistência Judiciários), un institut public à caractère associatif, un certain mouvement de contestation. L'IPAJ aurait été « *uma das mais importantes e críticas organizações emanadas da sociedade civil caboverdiana, tendo sido, incontestavelmente, uma indispensável e plural instância moral no que respeita à observância do respeito dos direitos humanos durante a vigência do regime de partido único*. » José Luis Hopffer Almada, « Das tragédias históricas do povo caboverdiano e da saga da sua constituição e da sua consolidação como nação crioula soberana », *Buala*, [en ligne] : http://www.buala.org/pt/a-ler/das-tragedias-historicas-do-povo-caboverdiano-e-da-saga-da-sua-constituicao-e-da-sua-consolida#footnoteref1_x5cko6p, consulté le 6 août 2015.

[108] *Ponto & Vírgula*, n° 1, p. 2. La revue connut 17 numéros entre février 1983 et décembre 1987 (6 numéros en 1983, 6 en 1984 dont un double, 3 en 1985, 1 en 1986 et 1 en 1987.

[109] Michel Laban, op. cit., p. 615. Notons que les autorités politiques modelaient d'une certaine manière le champ artistique : en 1976, deux organismes officiels furent crées, l'Instituto Cabo-Verdiano do Livro (ICL) et l'Instituto Cabo-Verdiano do Cinema (ICC). Dans le domaine de la presse, le jornal du pouvoir *Voz di Povo* et son supplément culturel *Voz di Letra*, constituaient deux canaux de divulgation culturelle sous les auspices du pouvoir. Le contenu de ces deux journaux fait à plusieurs reprises l'objet de commentaires de la part des personnages de *O Meu Poeta*. Le narrateur écrit par exemple que ce journal emploie des correspondants « *patetões* » qui écrivent « *balelas* » [*OMP*, p. 248].

littérature de combat, étaient ensuite entrés dans le champ de la politique et du pouvoir et, s'étant mués en « *escritores acomodados confortavelmente* », soit ne produisaient plus, soit produisaient des œuvres de bien moindre qualité. Germano Almeida citait ainsi en guise d'exemple le nom d'Ovidio Martins qui selon lui avait produit une poésie intéressante avant l'indépendance mais se « taisait » depuis du fait d'une trop grande proximité vis-à-vis du pouvoir politique[110]. Plus encore que ses deux complices, il défendait l'idée d'un engagement nécessaire de l'intellectuel, un engagement qu'il entendait comme très éloigné de la compromission partisane. Il regrettait ainsi que leur revue ne s'engage pas plus sur ce terrain :

> *O* Ponto & Vírgula*, de facto, até agora, não disse nada que pudesse ser muito incomodativo. Não se assumiu como projecto político. Claro, para mim, isto é a falha do* Ponto & Vírgula *[…]. Porque assumindo-se como projecto político, teria, eventualmente, muito mais maleabilidade, teria um programa necessariamente assente, e tudo o mais…*

Et il précisait alors ce qu'il entendait par engagement

> *[…] Quando penso num projecto político, não estou a pensar num projecto partidário […] lembro-me que no primeiro editorial […] dissemos que o* Ponto & Vírgula *assumia-se como busca da nossa identidade cultural, como ponto de reflexão… Penso que essa reflexão implica, enfim, uma maior preocupação pela sociedade concreta em que vivemos […].*[111]

Cette question du rôle de l'intellectuel, et notamment de l'écrivain, au sein de la société en général, et du champ politique en particulier, ne cesse d'intéresser Germano Almeida au point qu'elle fait l'objet tant de prises de position sur la scène publique que d'un traitement littéraire dès ses premières œuvres de fiction même si dans *O Testamento do Sr Napumoceno da Silva*, il évacuera dans une certaine mesure la question éminemment politique des modalités de l'accession à l'indépendance. Napumoceno, le personnage principal, décide en effet de se retirer du monde au moment précis où il doit choisir son camp car ni les tenants de la voie de l'indépendance ni ceux qui prônaient la solution du rattachement au Portugal ne lui inspiraient confiance :

> *Aconteceu, porém, que no período que precedeu a independência uma nunca antes vista onda de criminalidade assolou a cidade, juntando ao desassossego dessa grave decisão política o outro ainda maior da insegurança de pessoas e bens numa terra até ali conhecida pela temperança dos seus costumes. Vinha, aliás, a talhe de foice esclarecer que ele Napumoceno, não obstante atento e interessado como bom cidadão que sempre prezou ser, não obteve, na questão da independência, os seguros e suficientes elementos básicos que o levariam a optar*

[110] Michel Laban, op. cit., p. 634 et 637-640.
[111] Idid., p. 683 et 685.

> *em consciência. Reparava, por exemplo, que aqueles que queriam uma federação com Portugal procediam com a mesma intolerância daqueles que só viam mar para os seus adversários. E em semelhante clima ninguém de senso poderia optar em consciência e por isso […], decidiu fechar-se em casa, redigir o seu testamento em sossego e esperar com paciência pela morte.* [*TSN*, p. 20-21]

La problématique du rapport entre les deux champs rivaux en matière d'autorité sera par contre l'un des thèmes principaux de *O Meu Poeta*. Certains personnages y tiennent des discours très proches voire identiques à ceux que tenaient Germano Almeida face à Michel Laban en 1985 et d'autres se présentent comme des caricatures fictionnelles des écrivains qui « *embandeiraram como políticos – e políticos partidários, evidentemente* » puisqu'ils n'endossent les habits d'écrivains que pour pouvoir pénétrer le champ politique qui contrôle et confisque pour lui seul le champ économique. Ce roman met en scène les efforts et les manigances d'un personnage principal très médiocre et sans nom, appelé le Poète par l'ensemble des autres personnages, pour intégrer le champ du pouvoir et être ainsi en mesure de pourvoir à ses besoins personnels. Les péripéties, toutes plus grotesques les unes que les autres, de la vie publique et privée de ce Poète qui s'est finalement fait remarquer par le pouvoir politique grâce à des poèmes très mauvais mais dans l'air du temps, sont racontées par son secrétaire qui rapporte également dans son texte l'ensemble des propos qu'échangent entre eux différents personnages qui font partie d'un petit microcosme plus ou moins privilégié de la société de Mindelo. Le degré d'autonomie du champ littéraire fait l'objet de nombreuses conversations qui renvoient à des événements historiques très précis comme lorsque le narrateur secrétaire rapporte que Vasco, un personnage particulièrement désabusé face à la situation de son pays, avait déclaré que le symposium organisé en 1986 par les instances politiques à l'occasion du cinquantième anniversaire de la revue *Claridade*[112] « *não tinha sido mais que a cerimónia de coroação da Política como instituição gestora da Literatura* » [*OMP*, p. 286]. Les commentaires peuvent même apparaître contradictoires puisque le même Vasco qui se plaignait que le pouvoir politique mette ainsi sous tutelle le champ littéraire regrette par ailleurs que rien ne soit fait pour soutenir économiquement les artistes

> *Fala-se muito da cultura, fala-se da necessidade de aprofundamento da identidade nacional, investe-se na recolha das tradições orais, mas não se constata um verdadeiro empenhamento na definição de um apoio económico que*

[112] Il est à signaler qu'après l'indépendance, les *Claridosos*, au premier rang desquels Baltasar Lopes lui-même, avaient souffert d'un certain ostracisme de la part du pouvoir, accusés qu'ils étaient de ne s'être pas véritablement opposés au colonialisme. La commémoration organisée en 1986 mettait fin à cet état de fait en faisant du mouvement et de la revue *Claridade* une étape essentielle de la construction de l'indépendance culturelle de l'archipel.

ajude o artista a libertar-se das necessidades do dia-a-dia para aprofundar valores não contabilizáveis. [*OMP*, p. 242]

A l'inverse, dans *Estórias de Dentro de Casa* publié en 2000, le narrateur de la nouvelle « Agravos de um artista » dresse un tableau bien différent de la situation des hommes de lettres à sa femme qui lui reproche d'être le seul artiste à s'inquiéter de la qualité de ses repas,

> *Isto foi antigamente, respondia-lhe, quando a arte vivia dos sobejos do portão e do quintal dos ricos. Agora não, agora a arte entrou para a sala de visitas, usa fato e gravata, às vezes até smokings, é convidada para todas as recepções oficiais e bebe champagne de primeira, o princípio de cada ano está presente nos cumprimentos da intelectualidade ao presidente da República, e graças a Deus que a arte enobreceu, o artista agora é um senhor, faz parte da aristocracia burguesa, felizmente que já não tem que mendigar os restos do jantar de ninguém porque até temos subsídios, prémios, prémios importantes para recompensar os melhores dentre nós.* [*EDC*, p. 160]

Le fait que la place occupée ou briguée par les acteurs du champ intellectuel et artistique au sein du champ élargi du pouvoir fasse l'objet de réflexions ambigües et contradictoires de la part de nombre d'autres personnages almeidiens prouve l'importance que celle-ci revêt dans un espace périphérique comme le Cap-Vert où aucun des autres champs n'est véritablement autonome. Le sociologue Silvino Lopes Évora qui a travaillé plus particulièrement sur le champ journalistique capverdien relève par exemple un phénomène croissant d'autocensure qu'il explique par le fait que la réalité démographique fait de la société capverdienne une société de proximité où les acteurs de tous les champs se connaissent et partagent parfois des intérêts communs.

> *Na prática, grande parte dos profissionais assume que não há condições sociológicas para se falar em independência. Jornalistas, políticos, magistrados, professores universitários, autarcas, cidadãos comuns, esbarram-se, a cada instante, nas ruas, nos bares, nos eventos sociais e nas praias. O ambiente social torna-se de tal forma familiar que compromete os profissionais de diferentes ramos nos seus deveres de independência e isenção profissionais.*[113]

[113] Ce chercheur rapporte les propos de Germano Almeida qualifiant de « *relações estomacais* », les reations qu'entretiennent les représentants de l'Etat, du gouvernement avec les journalistes, mais il serait évidemment justifié d'élargir le cercle des acteurs impliqués dans ce type de relations à d'autres secteurs de la société. Cf. Silvino Lopes Évora, *Políticas de comunicação e liberdade de imprensa : análise da situação Cabo-Verdiana entre 1991 e 2009*, Thèse de doctorat en Sciences de la communication, spécialité Sociologie de l'Information, co-dirigée par Maria Helena Sousa et Moisés de Lemos Martins, Université du Minho, Instituto de Ciências Sociais, Junho de 2010, p. 346-347. [en ligne] : http://hdl.handle.net/1822/10914, https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/10914/1/TESE.pdf, consulté le 20 août 2015.

A ce contexte national très particulier vient s'ajouter la propension particulière que semble démontrer Germano Almeida à occuper la scène publique et notamment politique. Avocat de profession, homme de lettres déjà auteur de deux romans, il s'engagea dans la politique, sur les listes du Mouvement pour la démocratie (MpD), lors des premières élections législatives pluripartites de 1991. Elu député, il dirigea un temps un journal mensuel intitulé *Aguaviva* proche de ce même parti, avec lequel il prit cependant rapidement ses distances comme un certain nombre d'autres membres qui fondèrent en 1993 le PCD (Partido da Convergência Democrática) dont il s'écartera également très vite[114]. Revenant sur cette expérience politique lors d'un entretien accordé au *Jornal de Letras* en 1998, Germano Almeida déclara qu'il n'avait jamais pensé adhérer à un parti pour la simple raison car, selon ses termes, « *não sou capaz de dizer sim quando penso que é não* ». Son engagement en 1991 n'aurait eu pour but que de faire progresser l'idée démocratique qui passait par l'existence de plusieurs partis interdits jusque-là. Il précisait cependant qu'il s'était vite rendu compte que multipartisme ne rimait pas forcément avec démocratie.

S'il abandonna vite l'expérience de la politique partisane, il ne cessa pas pour autant de s'intéresser de très près aux affaires publiques, pour preuve le roman qu'il consacra à cette nouvelle étape de la toute jeune République capverdienne. Les quinze années de parti unique (1975-1990) lui avaient inspiré *O Meu Poeta*, les années de libéralisme du MpD donneront naissance à *A Morte do meu Poeta*, un roman publié en 1998 à compte d'auteur et qui reste inédit au Portugal[115]. Les petits arrangements des acteurs du champ politique constitueront encore l'une des principales thématiques de *Dona Pura e os Camaradas de Abril*, mais ils auront tendance à être repoussés comme simple toile de fond dans les romans suivants : *As Memórias de um Espírito*, *O Mar na lajinha*, *A Morte do Ouvidor*[116]. Dans ce dernier roman, par exemple, Reinaldo Tavares le narrateur journaliste de profession explique à son ami Luis Henriques, qui deviendra un écrivain reconnu lorsqu'il publiera le livre sur le *coronel* Bezerra de Oliveira, comment il pourrait faire une carrière politique s'il revenait s'installer dans

[114] Lors d'un entretien, il dira qu'il n'a finalement jamais adhéré au PCD car, dit-il, « *achei que já tinha a minha dose de partidos políticos* », cf. « Germano Almeida : Amor em tempo de cólera », entretien accordé à Rodrigues da Silva, *Jornal de Letras*, 22 avril 1998 p. 16.

[115] Dans l'entretien cité ci-dessus, il déclarera d'ailleurs qu'il avait très vite écrit ce roman mais que Ana Cordeiro et sa femme, copropriétaires avec lui de Ilhéu Editora trouvaient « *o livro excessivamente politizado e entendem que eu não devo escrever livros politizados* » et qu'elles n'avaient donc pas voulu l'éditer. Notons qu'il publia ce roman à compte d'auteur cette même année.

[116] Le roman *Eva* constitue un cas quelque peu à part car le propos de ce roman, énoncé par le narrateur consiste à dresser une espèce de bilan des 30 premières années de la République du Cap-Vert, un bilan qui serait porté, comme nous l'avons dit précédemment, par la volonté de produire un récit quelque peu pacifié de l'histoire récente du Cap-Vert.

l'archipel après sa retraite. Il se livre alors à une description très caustique de la classe politique nationale,

> *esta terra no geral não tem gente muito capaz, e os partidos em particular têm as cúpulas, o pessoal das direcções, o resto é tudo cópula, gente de má qualidade.* [*AMO*, p. 356]

Reinaldo conseille donc à Luis Henriques de ne pas s'encarter dans un parti, de se limiter à se rapprocher de celui qui lui semble défendre les idées les plus proches des siennes ou simplement de celui qui lui semble le mieux placé pour emporter les élections législatives afin d'être invité sur ses listes comme candidat indépendant. Il lui conseille également de veiller à laisser toujours « *uma fresta da porta aberta para, se for preciso, mudares de opinião, poderes dar o dito por não dito* », donc de ne jamais formuler d'opinions définitives, de se maintenir « *em cima do muro* » pour voir de quel côté souffle le vent. Reinaldo assure qu'il n'aura aucun mal à se faire inviter par l'un des partis car la grande majorité des quatre-vingts députés n'est pas très compétente, d'où le fait que le parlement se limite à une arène de « *insultadores com imunidades, capazes de fazer a pessoa menos sensível fechar a rádio ou a televisão…* » [*AMO*, p. 356-358].

Le ton demeure par conséquent toujours aussi incisif et l'écrivain Germano Almeida continue de se montrer désireux de porter des attaques contre une autorité politique qu'il ne cesse de railler et contre laquelle il se positionne en observateur averti et souverain. En 2005, interrogé sur son activité de chroniqueur et son besoin d'exprimer son point de vue sur le monde, il déclarait

> *Sou um homem cabo-verdiano, vivo em Cabo Verde, as coisas daqui dizem-me respeito e tenho necessidade de intervir sobre elas. Não concordo quando as pessoas afirmam : "A política não é comigo". Não, a política é comigo sim. Quando não concordo com uma coisa digo claramente, e não me interessa se vai agradar ao partido A, B ou C.*[117]

L'essentiel de ses critiques portent justement sur les questions de la souveraineté et de la compétence des acteurs du champ du pouvoir. A en croire les propos qu'il fait tenir à nombre de ses personnages, les représentants de la classe politique, qu'ils exercent ou non des mandats, manqueraient de compétence mais aussi et surtout de connaissances pour gérer avec discernement les affaires publiques ; ils ne prendraient pas assez en considération, par exemple, les enseignements qu'ils pourraient tirer d'une meilleure connaissance de l'histoire

[117] «Eu nunca quis ser escritor», entretien accordé à Teresa Sofia Fortes, *A Semana*, 05/02/2005 [en ligne] : http://asemana.sapo.cv/PDF/4210e12973e6c.pdf, consulté le 19 août 2015.

de l'archipel. Face à eux, l'écrivain Germano Almeida se présente ainsi comme un individu doté de qualifications dans divers domaines dont celui de la justice, constitutionnellement garante de l'État de droit[118], à laquelle doivent par conséquent se soumettre les hommes politiques. Un individu qui peut aussi faire la preuve d'une connaissance approfondie de son pays du fait qu'il a suivi de près l'histoire du Cap-Vert depuis son indépendance mais aussi du fait que ses fréquents séjours à l'étranger lui permettent par comparaison de mieux saisir la réalité insulaire. Les mots qu'il place dans la bouche de Reinaldo, le narrateur de *Eva* - le même que celui de *A Morte do Ouvidor* - ne sont certainement pas loin de traduire son propre jugement :

> *ao contrário dos meus colegas estudantes no estrangeiro que ansiosamente aguardavam o último dia de aulas para voarem para a terra natal, eu tinha decidido aproveitar esses meses de férias em cada ano para procurar conhecer outros lugares. Quase por instinto comecei a achar que conheceria melhor o meu país e o meu povo a partir da comparação com outras realidades e outras gentes.* [*EVA*, p. 16]

Ce qui fait également défaut aux acteurs de la vie politique, notamment à ceux qui assument le pouvoir, c'est un minimum d'autonomie et donc d'indépendance, tributaires qu'ils sont des ressources économiques que leur procurent leurs mandats et leurs fonctions. Face à eux, Germano Almeida se présente comme un individu totalement libre de ses paroles, parce que totalement autonomes du point de vue économique par rapport aux sphères du pouvoir : il exerce en effet une profession libérale, sans compter que, contrairement à d'autres écrivains, il peut mener son activité littéraire en dehors des circuits officiels grâce à Ilhéu Editora, la maison d'édition qu'il a cofondée, un fait sur lequel nous reviendrons plus en détail. Dans l'entretien accordé à Michel Laban, Germano Almeida qui se montrait conscient de la difficulté liée au fait que leur milieu étant étroit, toute personne se voyait automatiquement « connotée », « marquée », mettait cependant en avant l'obligation d'indépendance à laquelle devait se soumettre tout prétendant au statut d'intellectuel. Répondant à la remarque de Rui Figueiredo, cofondateur lui aussi de *Ponto & Vírgula*, selon laquelle certains intellectuels hésitaient à leur envoyer des propositions de collaboration de peur d'être connotés comme opposants au régime, Germano Almeida adopte une position radicale :

> *Se um indivíduo, intelectual, faz parte da situação, se quer singrar politicamente ou especialmente dentro da situação e evitar mandar a sua colaboração para o* Ponto & Vírgula *com medo de ser conotado do contra, eu, pessoalmente, digo que*

[118] Notons que des références techniques à des questions d'ordre juridique émaillent l'ensemble de ces livres, sans compter la place essentielle que ce sujet occupe dans *Os Dois irmãos* et *O Dia das calças roladas*.

ele não merece respeito e então se sou forçado a conotá-lo como intelectual, vou fazê-lo numa outra forma.

Pourtant, Germano Almeida abandonne à certains moments précis sa position d'observateur libre et indépendant quand il se prononce publiquement en faveur d'un parti, ou à vrai dire, d'un candidat lors de certains scrutins. En 2011, il a par exemple signé avec une centaine d'artistes, un manifeste culturel visant à cautionner la politique du Premier ministre sortant José Maria Neves (PAICV) lors des élections législatives de 2011[119]. Il a aussi soutenu, à titre individuel cette fois, la candidature de Pedro Pires, le leader historique du PAICV, lors des élections présidentielles de 2006[120] et, en 2011, il prenait position en faveur d'Aristides Lima (PAICV) qui fut battu par le candidat du MpD, Jorge Carlos Fonseca. Ces déclarations de soutien ne nous semblent cependant pas aller à l'encontre de son attitude très critique vis-à-vis du personnel politique car Germano Almeida ne se prononce qu'à l'occasion d'événements particulièrement marquants de la vie publique capverdienne, donnant presque à penser qu'il est en mesure d'inverser ou du moins d'équilibrer le rapport de force entre le champ littéraire normalement dépendant dans lequel il s'inscrit et le champ du pouvoir dont font partie les figures à qui il réserve sa caution. Notons finalement que le pouvoir politique lui reconnait une autorité certaine puisqu'il a été invité à discourir dans un panel consacré au thème des impacts de la régionalisation sur la participation politique, l'exercice de la citoyenneté, la solidarité, la coésion nationale et l'État unitaire aux côtés de l'homme politique portugais Freitas do Amaral et d'Onésimo Silveira, grande figure de la culture et de la politique capverdiennes, lors de la conférence sur la régionalisation organisée par le gouvernement en avril 2015[121]. Analysant les relations de ces deux sphères depuis les années 1990, José Carlos dos Anjos arrive à la conclusion qu'il existerait une manière particulière pour certains acteurs de la vie littéraire d'être dans la politique.

> *Trata-se de um modo de « estar na política » que retira a força de sua legitimidade justamente do fato de poder se apresentar como posição exterior ao mundo da política, mundo esse supostamente reduzido à esfera dos principais cargos governamentais. Logo, a aparência de neutralidade e distância é uma condição de credibilidade da denúncia e do denunciador e da extensão paradoxal do campo de possibilidades de intervenção política*[122].

---

[119] L'historien Antonio Leão Correia e Silva, l'essayiste Arnaldo França, le chanteur Bana, le poète Corsino Fortes figuraient parmi les nombreux signataires de ce manifeste.

[120] En 2010, le Président Pedro Pires a décoré Germano Almeida de l'ordre du Dragoeiro, la plus haute distinction capverdienne.

[121] Cette conférence s'est tenue dans l'enceinte de l'Assemblé nationale les 14 et 15 avril 2015.

[122] José Carlos dos Anjos, « Sobre o escândalo político em Cabo Verde », *Lusotopie, vol. XVI* (1), juin 2009, 25-43, p. 30.

Germano Almeida ferait partie de cette classe d'écrivains qui peut aujourd'hui se permettre d'écorner dans ses œuvres littéraires l'image des acteurs politiques par le biais de la dérision[123] tout en se positionnant sur la scène publique comme une autorité non pas incontestée mais certainement légitime. Il reste cependant que malgré ce statut qui est le sien aujourd'hui, il semble toujours conserver un regard distancié vis-à-vis de ce qu'il conçoit aussi comme un jeu de stratégie où les meilleurs jouent en étant pleinement conscients de la dimension subjective des positions tenues par l'ensemble des participants, y compris des siennes propres, nonobstant la neutralité et l'objectivité affichée par les uns et les autres. Pour preuve nous citerons l'échange entre le juge, le procureur et l'avocat qu'il imagine dans son roman *Os Dois irmãos* qui met en scène le procès d'un homme accusé de fratricide. Ce procès ayant été délocalisé dans les environs du lieu du crime, dans l'intérieur de l'île de Santiago, le juge, le procureur et l'avocat se retrouvent à chaque interruption de séance et échangent alors des propos sur des sujets très variés. Au cours de l'une de ces interruptions, alors qu'il est question de leurs fonctions respectives dans la société, le procureur lance cette remarque à l'avocat :

> *A grande diferença entre nós os dois, disse com solenidade* [le procureur], *é que represento o Estado na perseguição de um ideal colectivo de justiça, enquanto os advogados são pagos para perseguirem interesses individualistas e egoístas e muitas vezes em defesa de utilidades mesquinhas e anti-sociais.*

Ce dernier lui rétorque alors avec « *um sorriso meio trocista* » que,

> *essas coisas não eram novas, já no seu tempo se ensinavam essas tontices na Faculdade. Mas infelizmente a vida vem depois mostrar-nos que nem o Estado é tão isento e imparcial como se ensina na escola, nem os seus servidores tão objectivos como gostam de apregoar e talvez fosse de desejar.*[*ODI*, p. 50-51]

Agacé par cette querelle et s'inquiétant de ce que les rapports tendus qu'elle génère ne perturbent le déroulement de son procès, le juge se charge alors de mettre fin à la discussion en proposant une interprétation qui implique un degré de détachement supplémentaire par rapport à l'analyse déjà très ironique de l'avocat. « *Com um leve sorriso* », lui aussi, il fait remarquer que,

> *se bem entendia, o ilustre causídico resumia tudo aquilo a uma simples luta de palavras entre a astúcia e a força, assim uma espécie de contenda que opôs o David ao Golias, embora se os senhores doutores não se ofendessem pela má comparação, mais propriamente lhe tivessem lembrado uma luta entre dois galos de capoeiras diferentes.* [*ODI*, p. 51-52]

[123] Notons que dans *Do Monte Cara vê-se o mundo*, son dernier roman, Germano Almeida paraît avoir abandonné ce type de commentaires sarcastiques.

Si les acteurs du champ littéraire peuvent se présenter comme des concurrents face à des autorités politiques élues démocratiquement par le corps social c'est parce qu'ils considèrent, comme d'autres observateurs, que l'idéal démocratique est souvent perverti par la nature égocentrée du jugement humain, mais aussi parce que l'art qu'ils pratiquent, comme la religion, la science, la philosophie, etc., relève d'un type de discours que Dominique Maingueneau qualifie de « constituant », c'est-à-dire des discours qui sont en charge de l'*archéion* d'une collectivité. Cet *archéion* impliquerait étymologiquement trois dimensions distinctes mais cependant consubstantielles, d'abord un discours en forme de commandement, ensuite un lieu où siègent les donneurs d'ordre, finalement un patrimoine mémoriel sur lequel ces énonciateurs fondent leur autorité[124]. Parce qu'elle produit un discours qui ordonne et rend intelligible le réel et qui est par conséquent susceptible d'asseoir des décisions et des commandements, parce qu'elle s'organise en institution autonome et souveraine, parce qu'elle constitue son patrimoine au fil de son histoire, la littérature peut s'ériger en discours constituant d'une communauté[125].

Dans son fameux ouvrage sur l'imaginaire national, Benedict Anderson[126] réfléchit aux conditions dans lesquelles s'élabore la définition des nations. Selon ce chercheur, une nation serait « une communauté politique imaginaire et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine », chacune d'elle se distinguant « non par [sa] fausseté ou [son] authenticité, mais par le style dans lequel elle [est] imaginée ». Une nation serait ainsi imaginée comme une structure limitée puisqu'elle se construirait dans le cadre de « frontières finies » non « coextensive[s] à l'humanité », elle serait également pensée comme une structure « souveraine » car elle prendrait son autonomie par rapport aux discours divins et religieux, finalement elle serait appréhendée comme une « communauté », malgré les inégalités inhérentes à la société, étant donné qu'elle serait « toujours conçue comme une camaraderie profonde, horizontale »[127]. Bien que la thèse de Benedict Anderson ait soulevé un

[124] Dominique Maingueneau, op.cit, p. 47.

[125] Pierre Macheray défend que « les littératures produisent des effets d'intelligibilité, des effets de réel par le fait même de produire un univers fictionnel, et des effets dans le réel par le fait même de produire des kinesthésies esthétiques. », cf. Pierre Macheray, *A quoi pense la littérature?*, Paris : PUF, 1990, p. 198, apud Dominique Maingueneau, idem, p. 52.

[126] Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Traduction de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Ed. La Découverte, 1996.

[127] Ibid., p. 19-21

certain nombre de débats autour notamment de la notion d'imaginaire, de la question de l'identité et de l'autorité des auteurs de ces projections imaginés et imaginaires[128] et de leurs relations à l'ensemble de la communauté ainsi projetée, elle nous semble féconde parce qu'elle repose sur l'idée que « la nation a été conçue dans le langage »[129] et que nous nous intéressons justement au rôle que le discours littéraire, en particulier celui de Germano Almeida, a pu et peut encore jouer dans l'élaboration discursive de la nation capverdienne. Dans son analyse qui s'appuie en particulier sur à l'étude des sociétés indonésienne et thaïlandaise coloniales et post-coloniales Anderson met en avant l'importance du développement relatif de l'enseignement dans la constitution d'une collectivité de lecteurs, embryon moteur de la diffusion de la représentation nationale proposée par une petite élite lettrée. Il fait également référence à ce qu'il appelle les « pèlerinages des fonctionnaires créoles et les presses des imprimeurs créoles qui jouèrent un rôle décisif dans l'accomplissement de cette tâche » qui consistait à fournir le cadre d'une conscience nouvelle[130]. Les données rassemblées au début de ce chapitre montrent que ces facteurs furent également à la base des prémisses de la communauté imaginée et imaginaire de l'archipel. D'autres paramètres tels la mise en place d'un système éducatif de plus en plus inclusif, l'accès à de nouveaux moyens de communication (la radio notamment[131]) et dans le cas particulier du Cap-Vert la diffusion de la *morna*[132], expliquent eux aussi comment se sont façonnées et propagées des versions de l'identité nationale créole en constante réactualisation.

La littérature, en tant que discours constituant, eut aussi, dans le cas capverdien comme dans bien d'autres, un rôle prépondérant dans l'élaboration de la communauté imaginée et imaginaire. Alberto Duarte Carvalho, affirme que l'histoire littéraire capverdienne connut une première période, qu'il caractérise de romantique, qui se serait étendue de 1850 à 1930, période divisée toutefois en deux mouvements balisés par les années

[128] Voir à ce sujet Christine Chivallon, « Retour sur la « communauté imaginée » d'Anderson. Essai de clarification théorique d'une notion restée floue», *Raisons politiques*, 3/2007 (n° 27) , p. 131-172, [en ligne] : URL : www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2007-3-page-131.htm, DOI : 10.3917/rai.027.0131, consulté le 7 août 2015.

[129] Benedict Anderson, op. cit., p. 149.

[130] Idem, p. 75.

[131] Rádio Clube de Cabo Verde créée en 1945 et généralement dénommé Rádio Praia, Radio Clube de Mindelo créé en 1946, Radio Barlavento (Mindelo) plus élitiste, qui fut violemment occupée le 9 décembre1974 – épisode historique qui apparaît dans « In memoriam » [*EDC*, p. 27-28] et *Eva*, p. 22-24 – et rebaptisée alors Rádio Voz de Cabo Verde, diffusaient entre autres des programmes informatifs, de la publicité, de la musique nationale et étrangère.

[132] Cf Moacyr Rodrigues, Isabel lobo, *A Morna na literatura nacional*, Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1996.

1880. C'est en effet à cette date que commencent à émerger des figures formées par le Séminaire-Lycée de São Nicolau que nous avons déjà évoquées.

> *No primeiro momento, predomina a lógica fundadora de relação exógena, de autores formados em Portugal e de leitores dispersos pelo mundo. No segundo, predomina a lógica da naturalização, com predomínio de autores e leitores uns e outros formados no arquipélago.*

Selon ce spécialiste, les membres du deuxième mouvement se différencieraient des premiers parce qu'ils s'affirmaient comme des auteurs à part entière à la faveur du volume et de la densité de leur production poétique, mais aussi de l'élargissement du lectorat auquel ils s'adressaient[133]. Voilà pourquoi, compte tenu de l'objet qui nous intéresse ici, c'est-à-dire, le surgissement d'un discours qui entend faire reconnaître sa dimension configurante, nous nous limiterons à observer ce qui se passa à la fin de cette période, lorsqu'apparut la Génération *claridosa* à laquelle nous avons déjà fait référence[134]. Bien que Benedict Anderson voie dans le roman un véhicule particulièrement porteur de l'idée nationale, grâce à ses héros auxquels il est facile de s'identifier – comme c'est le cas du jeune Chiquinho, le héros du roman éponyme que Baltasar Lopes publia en 1947 –, c'est plutôt la poésie qui contribua à élaborer les contours de la communauté capverdienne qui, à ce moment-là, ne se voulait certainement pas encore nationale au sens strict du terme[135]. Nous traiterons plus en détail dans la seconde partie de la configuration que les diverses générations d'écrivains donnèrent à l'espace géographique mais également humain de l'archipel et nous nous limiterons ici à étudier la manière dont les acteurs du champ littéraire capverdien vont peu à peu s'imposer comme les personnes les plus compétentes et donc les plus légitimes pour construire une représentation pertinente de leur archipel.

Le discours que véhiculait cette poésie, que certains caractérisèrent de régionaliste, présentait tous les attributs d'un discours constituant en charge d'élaborer l'*archéion* de la communauté capverdienne puisque, d'une part, il élisait comme adversaire un autre discours constituant, celui qui cherchait à diluer ce groupe dans une communauté coloniale africaine

---

[133] Alberto Duarte Carvalho, op. cit., p. 44-45.

[134] Faute d'études suffisantes sur la production littéraire du premier moment de cette période, il est difficile de s'en faire une opinion informée, dans le second moment qui va des années 1880 à 1930, les articles informatifs et les textes d'opinion publiés dans la presse par les acteurs du champ intellectuel, que certains spécialistes qualifient de nativistes, eurent certainement un rôle plus décisif que leur production purement littéraire dans la constitution de cette communauté imaginée (cf. sous-partie précédente). Nous reviendrons au début de la deuxième partie de notre étude sur les représentations que ces poètes, notamment José Lopes et Pedro Monteiro Cardoso, donnèrent à l'espace archipélique.

[135] Sans sous-estimer bien évidemment les nombreux textes journalistiques et essais publiés dans la presse de l'archipel dont il a été question au début de ce chapitre.

dominée par un Portugais auto-proclamé missionnaire d'une volonté divine[136], ensuite parce que ses énonciateurs avaient fondé un « siège » pour le corps constitué qu'ils comptaient former – la revue *Claridade* –, finalement parce que ces derniers prenaient le soin de légitimer leur autorité en s'appuyant sur un registre mémoriel qu'ils se proposaient concomitamment de dresser[137].

Ce discours littéraire avait pour but de constituer la communauté créole imaginée et imaginaire du Cap-Vert, l'ensemble formé par le « Nous » qui s'opposait d'une part au « Vous », sous lequel ils regroupaient les Portugais de métropole, mais aussi et peut-être surtout au « Eux », c'est-à-dire les Africains non assimilés des colonies continentales auxquels le discours colonialiste tendait à les amalgamer. En définissant ce qu'ils tenaient pour l'idiosyncrasie[138] de l'habitant de l'archipel, ces énonciateurs marquaient les frontières culturelles de leur communauté ; en s'érigeant en porte-parole, ils lui donnaient une voix singulière et réclamaient en conséquence le droit à un certain degré de souveraineté ; en adoptant un point de vue empathique, voire même en s'identifiant aux paysans misérables, ces énonciateurs, membres d'une petite élite privilégiée, façonnaient l'image d'un groupe d'autant plus cohérent qu'il était homogène. En guise d'exemple voici les deux premières et la dernière strophe d'un poème de Jorge Barbosa précisément intitulé « Irmão »

Irmão

Cruzaste Mares
na aventura da pesca da baleia,
nessas viagens para a América
de onde às vezes os navios não voltam mais.

Tens as mãos calosas de puxar
as enxárcias dos barquinhos no mar alto;
viveste horas de expectativas cruéis
na luta com as tempestades;
aborreceu-te esse tédio marítimo
das longas calmarias intermináveis.
[…]

[136] L'article n° 2 de l'Acte colonial de 1930 stipule « *É da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam, exercendo também influência moral que lhe é adstrita pelo Padroado do Oriente.* »

[137] Il convient de signaler ici que sur la couverture du premier numéro de la revue *Claridade* furent reproduits deux textes de *finaçom*, un genre musical de l'île de Santiago, en langue créole.

[138] Ce terme est régulièrement utilisé dans les articles publiés dans la revue, nous citerons ici en guise d'exemple l'affirmation suivante de João Lopes « *Na formação da idiosincrasia crioula actuaram não só influências genotípicas pela heriditariedade, como também as resultantes do meio ambiente* », João Lopes, "Apontamentos", *Claridade*, n° 3, mars 1937, p. 6.

Ó Cabo-Verdiano humilde
anónimo
— meu irmão![139]

Malgré les critiques dont firent l'objet, à une certaine période, les membres de la Génération *claridosa*[140], il n'en reste pas moins que leur œuvre littéraire fut essentielle pour constituer la « sociodicée » capverdienne et qu'elle est aujourd'hui encore considérée un élément primordial du patrimoine national. La raison de cette postérité presque mythique en est selon nous que, partis d'un statut de subalternes sans voix, ils sont parvenus à s'approprier et à imposer ensuite par le discours littéraire une singularité ontologique et une légitimité à ce qui jusque-là était considéré comme un stigmate : à la place d'un noir sauvage et primitif ou d'un mulâtre dégénéré ils ont fait surgir un créole assimilé mais néanmoins porteur d'une culture spécifique. La littérature représenta pour eux un instrument symbolique capital pour attester leur légitimité[141]. Le fait que ce mouvement continue d'être le point de repère incontournable quand il s'agit de proposer une histoire de la jeune littérature capverdienne donne la mesure de l'ombre tutélaire que cette génération d'écrivains fait aujourd'hui encore planer sur le champ littéraire de l'archipel[142] ; il va sans dire que la situation était au moins semblable en 1983 quand Germano Almeida, Leão Lopes et Rui Figueiredo lancent *Ponto & Vírgula* qui ne manque pas d'être comparée à *Claridade*, et qu'il en était de même quelques années plus tard quand paraît dans l'archipel *O Testamento do Sr Napumoceno* (1989).

[139] Ce poème apparaît pour la première fois à la dernière page du 1er numéro de Claridade (mars 1936), il fuat ensuite intégré dans le recueil *Ambiente* publié en 1941.

[140] Des critiques qui ont fait l'objet de commentaires au début de ce chapitre.

[141] Nous reprenons ici une analyse développée par Hervé Serry dans « La littérature pour faire et défaire les groupes », *Sociétés Contemporaines*, n° 44, 2002, p. 5-14.

[142] L'historien portugais Sergio Neto fait remarquer que la présence des membres de la Génération *claridosa* dans le « *'panteão' da memória nacional cabo-verdiana* » ne peut s'expliquer si on maintient comme José Carlos Gomes dos Anjos - qui questionne, comme nous l'avons remarqué, le rôle de « pères » de la nation capverdienne des membres de la Génération *claridosa* notamment dans le chapitre 3 de *Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde*, op. cit. - que leurs prises de position n'étaient orientées que par la volonté de tirer un profit personnel et immédiat du rôle de médiateur entre les insulaires soumis et les autorités coloniales. Ces médiateurs se seraient selon lui montrés plutôt accommodants avec le pouvoir dans le but de jouir d'un statut privilégié. Cf. Sergio Neto, « *Claridade* – Fazer luz, adensar as sombras », *Atas do Colóquio Internacional Cabo Verde e Guiné-Bissau: Percursos do saber e da Ciência Lisboa, 21-23 de Junho de 2012 IICT* - Instituto de Investigação Científica Tropical, Lisboa, 2013. [en ligne] : https://coloquiocvgb.files.wordpress.com/2013/06/p04c02-sergio-neto.pdf, consulté le 8 août 2015.

2. GERMANO ALMEIDA DANS LE CHAMP LITTERAIRE CAPVERDIEN

Devemos ter em conta que neste mundo cão da literatura
todos estão a lutar pelo melhor lugar no poleiro
José Luis Tavares[143]

2.1- LES LUTTES AU SEIN DU CHAMP

Avant d'établir une historiographie succincte de la structure interne du champ littéraire capverdien dans le but de tenter de définir les diverses positions que Germano Almeida y a occupé depuis 1983, il nous paraît important de constater qu'un certain nombre de ses acteurs principaux ont soutenu qu'au Cap-Vert, contrairement à ce qui se passe dans d'autres pays, les différentes générations se sont succédé et ont même coexisté sans heurts. L'écrivain et essayiste Gabriel Mariano fit son entrée sur la scène culturelle en lançant avec d'autres le numéro unique du *Suplemento cultural*[144], une publication qui réunit autour d'elle une génération de poètes qui prônaient une posture de combat, de révolte sous-tendue par le désir d'indépendance, contrairement à la Génération *claridosa* de son oncle Baltasar Lopes. Or, il racontait en 1985 qu'il se souvenait avoir été invité parmi d'autres par José Lopes à l'occasion de son anniversaire ; on était alors à la fin des années 1940 et il avait une vingtaine d'années. Et il précise à ce sujet :

> *Quem ia lá a casa dele incluvive eram os poetas da* Claridade, *fraternalmente convivendo : o Baltasar Lopes, o Manuel Lopes e outros. […] era uma homenagem que nós prestávamos, ao Mestre, ao erudito, ao estudioso. […] era uma confraternização geral, nem sequer se discutia se a poesia devia ser assim, devia ser assado, com versos sem rima ou com rima metrificada ou não metrificada.*[145]

Notons pour l'instant que José Lopes faisait partie de la même génération que Pedro Monteiro Cardoso qui s'opposa vivement aux jeunes *Claridosos* lorsque ceux-ci introduisirent le modernisme dans la littérature capverdienne. D'après Gabriel Mariano, la convivialité qui avait caractérisé les rapports entre *Pré-claridosos* et *Claridosos* avait perduré ensuite entre ces

[143] Antonio Monteiro, « José Luiz Tavares: 'O primeiro compromisso de qualquer criador é com a sua obra'», *Expresso das Ilhas*, 30 décembre 2014, [en ligne] : http://www.expressodasilhas.sapo.cv/exclusivo/item/43627-jose-luiz-tavares-o-primeiro-compromisso-de-qualquer-criador-e-com-a-sua-obra, consulté le 13 août 2015.

[144] La censure interdit le second numéro de cette publication – un supplément de *Cabo Verde*, un bulletin mensuel publié régulièrement de1949 à1964 - dont Gabriel Mariano, Onésimo Silveira et Ovidio Martins furent certainement les figures les plus marquantes.

[145] Michel Laban, *Cabo Verde, encontro com escritores*, op. cit., p. 324. Nous reviendrons sur cette opposition entre *Pré-Claridosos* et *Claridosos* lorsque, dans la deuxième partie de notre travail, nous nous intéresserons à la représentation de l'espace.

derniers et les membres des générations postérieures - y compris de la sienne - « *com uma naturalidade tão simples, tão sem esforços, como se duas pessoas bebessem simultaneamente da mesma caneca…* »[146].

L'écrivain Teixeira de Sousa défend cette même position dans le deuxième numéro de *Certeza* puisqu'il inscrit alors cette revue dans la lignée de *Claridade* qui, selon lui, se fonderait elle-même sur une tradition antérieure :

> *Os colaboradores da 'Claridade', marcaram, desde logo, a etapa mais contemporânea, definitiva, mesmo, da arte caboverdeana, possuidora de algumas tradições – Eugénio Tavares, Pedro Cardoso e outros.*[147]

Alors qu'il est de la génération qui dénonça en son temps le manque d'engagement politique des *Claridosos,* le poète Corsino Fortes déclarait très récemment que l'histoire littéraire capverdienne pouvait être vue comme une course de relais où chaque nouvelle génération portait plus loin le legs reçu de ses devancières :

> *Eu entrego o testemunho, você percorre e entrega ao outro. Não há cisão. Quer dizer, você tem que acrescentar algo àquilo que recebeu. Tenho um legado que eu recebi, tenho que acrescer algo que é a substância que vai alimentar a nossa literatura.* [148]

Nonobstant le caractère exigu, périphérique et dépendant du champ littéraire capverdien – notamment à ses origines – que met en avant Gabriel Mariano pour expliquer cette absence de conflits générationnels[149], cette vision pacifiée de l'histoire littéraire insulaire est certainement aussi l'œuvre du temps. Au Cap-Vert, comme ailleurs, les nouvelles générations littéraires conquièrent leur place dans le champ en dérangeant l'équilibre plus ou moins stable qui y règne alors, les angles d'attaque qu'elles privilégient pour ce faire sont fonction de « l'espace des possibilités léguées par les luttes antérieures qui tend à orienter la recherche des solutions et, par conséquent, le présent et l'avenir de la production », mais également du capital dont elles peuvent faire preuve[150]. Les *Pré-claridosos* parvinrent à installer l'embryon d'un champ littéraire propre, « à côté » du champ portugais, en se prévalant de la formation classique qu'ils avaient reçue au Séminaire-Lycée de São Nicolau et

---

[146] Michel Laban, op. cit., p. 324.

[147] Teixeira de Sousa, « Da 'Clariade' à 'Certeza' », *Certeza*, n° 2, p. 4.

[148] « Corsino Fortes: 'A literatura cabo-verdiana tem sido uma corrida de estafetas' », entretien accordé à Antonio Monteiro, *Expresso da ilhas*, 9 septembre 2014, [en ligne] : http://www.expressodasilhas.sapo.cv/sociedade/item/42959-corsino-fortes-a-literatura-cabo-verdiana-tem-sido-uma-corrida-de-estafetas, consulté le 8 août 2015.

[149] Michel Laban, op. cit., p. 324.

[150] Pierre Bourdieu, op. cit., p. 341.

en démontrant qu'ils maîtrisaient les références et le canon littéraire les plus classiques[151]. La démonstration qu'ils faisaient de leurs capacités à manier les codes littéraires leur offrait la possibilité de prétendre à une certaine reconnaissance citoyenne de la part des autorités administratives portugaises et de produire dans des articles de presse des discours plus risqués[152].

Après avoir un temps pratiqué une poésie proche de celle de ses aînés, Jorge Barbosa lança en 1935 un recueil intitulé *Arquipélago*; l'année suivante apparurent les deux premiers numéros de la revue *Claridade*, suivis en 1937 d'un troisième. Ces deux publications, *Arquipélago* et *Claridade*, marquent l'entrée de la littérature capverdienne dans la modernité, *Claridade* qui se voulait une revue d'art et de lettres ayant été définie comme la « *primeira manifestação de autêntico espírito moderno português fora da metrópole* »[153] ou encore comme le « jalon et pierre de touche de la littérature moderne capverdienne »[154]. Bien que de nombreux facteurs[155] puissent être avancés pour expliquer ce que d'aucuns ont considéré comme une génération spontanée, « *un acto explosivo* »[156], c'est, de l'avis général, dans le modernisme brésilien que Jorge Barbosa, Baltasar Lopes[157] et Manuel Lopes, les trois jeunes intellectuels qui fondèrent *Claridade*, allèrent puiser leur inspiration pour renouveler la production littéraire de l'archipel tant du point de vue formel que thématique. Nous reviendrons sur la dimension subversive de ces publications au regard de l'*archéion* constitué et organisé jusque-là par les acteurs du champ littéraire[158], nous nous intéressons ici à la manière dont les nouveaux entrants disqualifièrent leurs adversaires en s'érigeant comme les seuls hommes de lettres légitimes, en d'autres termes les seuls véritables intellectuels de l'archipel.

---

[151] L'appropriation par José Lopes et Pedro Monteiro Cardoso du mythe de l'Atlantide ou des îles Hespérides dont nous traiterons dans la deuxième partie constitue un exemple paradigmatique de cette stratégie de conquête.

[152] José Lopes bénéficia de la protection de certains gouverneurs (Serpa Pinto et Antonio Alvares Guedes Vaz, notamment) grâce à qui il put occuper des postes de professeur dans une école primaire de Boa Vista puis au Lycée de Mindelo. Cf. João Nobre de Oliveira, *A Imprensa Cabo-Verdiana. 1820-1975*, Macau : Fundação Macau, 1998.

[153] *Presença*, n° 49. Coimbra, 1937 apud Ferreira, Manuel. *A aventura crioula*. 3ème édition revue, Lisbonne : Plátano, 1985, p. 264.

[154] Oswaldo Osorio, « Une littérature naissante : la poésie antérieure à Claridade » in Veiga, Manuel. (dir.) *Insularité et littérature du Cap-Vert*, Paris Karthala, 1997, p.117.

[155] Cf. Manuel Ferreira, « Prefácio » in *Claridade*,op. cit.

[156] Ibid., p. XX.

[157] Baltasar Lopes confirme lui-même cette influence essentielle dans *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre, Apontamentos lidos ao microfone de Rádio Barlavento*, Praia : cabo verde, Imprensa Nacional, divisão de propaganda, 1956, p. 5-6.

[158] Voir le sous-chapitre 2.2 de la deuxième partie.

Ne serait-ce qu'implicitement, le programme des *Claridosos* consistant à « *fincar os pés na terra* » et à inscrire le Cap-Vert dans le monde en embrassant la modernité dénonçait l'incompétence de leurs rivaux dont la production devenait de fait inconsistante et obsolète. Le conflit avait d'ailleurs dépassé le registre de l'implicite puisque le Cap-Vert avait connu à cette occasion sa première querelle littéraire publique par tribunes interposées, les uns dénonçant le manque de culture, les autres l'imitation médiocre et inadéquate[159]. Dans un texte intitulé « Profissão de fé » qu'il publia en 1934, Perdo Monteiro Cardoso condamna les « *altas cavalgarias algébricas e de absoluta inciência dos princípios fundamentais do movimento vanguardista* »[160]. En réponse à ces accusations Quirino Spencer Salomão qualifia les poètes « installés » de « *macaqueador[es] de modelo-padrão préestabelecido* ». Si, comme nous l'avons noté, Gabriel Mariano et d'autres ont déclaré depuis que les éléments de ces deux générations se fréquentaient une quinzaine d'années plus tard, soit à la fin des années 1940, le conflit littéraire avait été bien réel alors.

Les nouveaux entrants faisaient irruption de façon aussi abrupte parce qu'ils étaient conscients de disposer d'un capital varié et conséquent. Jorge Barbosa, l'aîné des trois, était certainement celui dont le profil s'apparentait le plus à celui des acteurs littéraires qui dominaient jusqu'alors la scène locale : sa formation intellectuelle s'était faite dans les institutions scolaires insulaires, il n'avait pas voyagé en dehors de l'archipel. Il pouvait toutefois faire la preuve d'une certaine expérience littéraire puisqu'il avait déjà publié quelques compositions poétiques respectueuses du canon en vogue à cette époque. Manuel Lopes arrivait lui de Coimbra où il avait fait ses études secondaires, il avait en outre déjà publié quelques textes dans l'*Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro.* Baltasar Lopes rentrait pour sa part de Lisbonne où il avait suivi une formation universitaire en droit et en philologie[161]. Ces trois figures, et particulièrement les deux dernières opposaient aux hommes de lettres installés une formation intellectuelle investie d'une valeur symbolique plus grande puisqu'elle relevait d'institutions universitaires et européennes ; leur connaissance de la métropole les dotaient de plus d'une aura indéniable. Le pont jeté vers le Brésil, était en outre la preuve de leur connexion à un espace mondial élargi et de leur connaissance de modèles

[159] Quirino Spencer Salomão, « *Poesia e métrica* », in « *Folha literária* », *O Eco de Cabo Verde*, Praia : Cabo Verde, 1934?, p. 3 apud Manuel Ferreira. *Claridade*, op. cit.,p. LVIII. Dans ce texte Manuel Ferreira analyse en détail la forme que prit cette opposition entre *Pré-claridosos* et *Claridosos*, la première querelle littéraire de l'archipel

[160] Pedro Monteiro Cardoso apud. Manuel Ferreira, « Prefácio », idem, p. LVI.

[161] Leão Lopes, *Baltasar Lopes: um homem arquipélago na linha de todas as batalhas. Itinerário biográfico até ao ano de 1940*, Mindelo : Ponto & Vírgula Edições, 2011. José Vicente Lopes, *Cabo Verde: os bastidores da independência*, Praia : Spleen Editora, 2002.

autres que ceux qui leur venaient de la seule métropole. En effet, les nouveaux venus sur la scène littéraire confortaient leur autorité naissante en se plaçant sous l'égide d'écrivains modernistes brésiliens déjà reconnus, appartenant en outre à une communauté qui avait conquis son autonomie vis-à-vis du même pouvoir qui cherchait à leur imposer à eux une identité coloniale contre laquelle ils s'insurgeaient[162]. Nous pourrions voir dans ce cosmopolitisme, fondé sur des expériences d'expatriation réelle et/ou littéraire, la condition nécessaire de l'enracinement thématique qu'ils prônaient. A l'inverse, enfermés dans leur archipel, leurs devanciers n'avaient pu exister littérairement qu'en donnant à leur production un caractère ostensiblement européen. Evoquant l'aventure intellectuelle et littéraire que constitua la publication de *Claridade*, l'écrivain Luis Romano voyait du reste un paradoxe dans l'écart entre la position finalement privilégiée des fondateurs, dotés d'un capital symbolique et économique certain et l'homme capverdien humble et victime qu'ils placent au centre de leurs œuvres.

> Claridade *tornou-se, na sua primeira fase […], paradoxalmente, erudita e popular, no sentido regional.*
> *Erudita por nela figura uma elite de intelectuais seleccionados pela exigência de uma conduta que se transformou num círculo fechado.*
> *Popular-regional, por se debruçar sobre assuntos locais, em que o povo é a personagem principal, mas um participante como elemento que se estuda, mas com quem não se conviva mais estreitamente.*[163]

Et il est vrai que les trois premiers numéros de la revue étaient composés par des textes d'un petit nombre de collaborateurs triés sur le volet, certainement la condition *sine qua non* d'un discours subversif tant au niveau thématique que formel[164].

Rapidement cette génération s'imposa comme la référence tant en matière strictement littéraire que culturelle, la revue fut l'objet d'une réception critique aussi bien au Portugal - c'est-à-dire par les institutions littéraires du Centre - qu'au Brésil et la parole des *Claridosos* s'érigea ainsi comme le discours d'autorité en matière de réalité capverdienne tant sur la

[162] La question de l'influence du modernisme brésilien sera développée dans la deuxième partie de notre étude.

[163] Luis Romano, « Cem anos de literatura caboverdiana : 1880/1980 », *África, revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, n° 7, 1984, p. 38-54, p. 50 [en ligne] : http://cea.fflch.usp.br/sites/cea.fflch.usp.br/files/u6/3%20LUIS%20ROMANO_0.pdf, consulté le 9 août 2015.

[164] Cette stratégie à double détente corrobore la thèse de Pierre Bourdieu selon laquelle « [l]a propension à s'orienter vers les positions les plus risquées, et surtout la capacité de les tenir durablement en l'absence de tout profit économique à court terme, semblent dépendre pour une grande part de la possession d'un capital économique et symbolique important. », op. cit, p. 429. Notons que dans les numéros de la seconde phase (1947, numéros 4 et 5, et 1949, numéro 6), la contribution de nouveaux et jeunes collaborateurs amenèrent un élargissement des thématiques et une diversification des contenus (collectes de terrain de productions culturelles populaires. Dans sa troisième phase (1958, n° 7 et 1959, n°8) la revue devint plus hétéroclite encore et aussi plus engagée. Cf. Luis Romano, op. cit., p. 50.

scène locale que sur la scène portugaise, ce qui explique que ces intellectuels figurèrent parmi les orateurs des colloques capverdiens organisés en 1958 aux côtés de sommités de la science portugaise[165]. Alors que le pouvoir politique portugais reconnaissait à cette occasion la valeur constituante de leur œuvre d'hommes de lettres, Manuel Lopes insistait justement dans sa contribution sur le rôle primordial de la culture dans des espaces limités comme celui du Cap-Vert, sous-entendant finalement que le champ du pouvoir ne pouvait se passer de la clairvoyance du champ intellectuel.

> *É ao espírito que iremos buscar a única compensação libertadora para as deficiências e limitações de ordem económica e geográfica. Não é demais insistir: se fatalidades irremediáveis acorrentam os pequenos aglomerados humanos a permanentes limitações materiais, uma riqueza há, sempre disponível, capaz de os libertar e impor: o prestígio que advém do comportamento dos homens, da irradiação universal do seu espírito esclarecido.*[166]

S'il est vrai que de nouvelles générations d'écrivains ne manquèrent pas de surgir par la suite, les fondateurs de *Claridade* bénéficièrent durant des décennies d'un statut très privilégié au sein de la scène intellectuelle capverdienne. A en croire Oswaldo Osorio, qui avec d'autres jeunes poètes lança le 25 mai 1962 une revue intitulée *Seló, página dos novíssimos*, ni les collaborateurs de *Certeza* (en 1944-1945), ni ceux du *Suplemento cultural* (1958), n'avaient fondamentalement mis en cause le legs littéraire de leurs aînés *Claridosos, Seló* venant lui-même s'inscrire dans cette tradition.

> *[…]em nenhum dos movimentos posteriores à Claridade – Certeza, Suplemento Cultural* [–] *há divórcio ideológico nem franca oposição à geração anterior : as estruturas sociais das ilhas continuam sendo praticamente as mesmas ; e a « Seló », página dos novíssimos, hoje inserta no « Notías de Cabo Verde » continuará a aflorar problemas e vivências do espírito « aqui » e no tempo a que este se concerne – quase condicionada, na expressão, pelos problemas cíclicos do homem caboverdeano.*
> *De modo que não vemos claramente uma transição global de ideias até aqui.*[167]

---

[165] Les conclusions de ces colloques organisés en 1958 furent publiées par la *Junta de Investigação do Ultramar* en 1959. L'invitation faite aux intellectuels capverdiens – Manuel Lopes et Gabriel Mariano – par les instances politiques et scientifiques portugaises peut s'expliquer par le fait que ces dernières reconnaissaient certainement la valeur intrinsèque de leur œuvre mais aussi parce que le projet colonial se voyait mis à mal au niveau international et que les théories lusotropicalistes récemment adoptées par l'*Estado Novo* mettaient en avant la capacité de la colonisation portugaise à produire sous les tropiques des sociétés intégrées et assimilées. Gabriel Mariano y aborda la question de l'identité de l'homme créole et sa communication fut publiée sous le titre « Do funco ao sobrado ou o mundo que o mulato criou » [*Colóquios cabo-verdianos*, Lisboa : Junta de Investigações do Ultramar. Centro de Estudos Políticos e Sociais, pp. 27-49] ; celle de Manuel Lopes porta sur la littérature : « Reflexões sobre a literatura cabo-verdiana ou a Literatura nos Meios Pequenos » [idem, p. 3-22.]

[166] Manuel Lopes, idem, p. 9-10.

[167] Osvaldo Osorio, « Reflexões », in *Seló – Página dos Novíssimos*, n° 1, 25 mai 1962. *Seló* connut deux numéros insérés en supplément dans les éditions n° 321 (25 mai 1962) et n° 323 (28 août 1962) du mensuel *Notícias de Cabo Verde*. Rolando Vera-Cruz Martins, Jorge Miranda Alfama et Oswaldo Osorio en étaient les

Certaines données peuvent expliquer l'emprise que cette génération exerça sur la scène intellectuelle et littéraire. Rappelons d'abord que la situation de l'archipel n'avait pas évolué : l'isolement, le manque d'activité économique, les sécheresses cycliques et leurs conséquences désastreuses sur la population qui constituaient les thématiques des œuvres des *Claridosos* demeuraient tout aussi prégnants. Par ailleurs, Baltasar Lopes qui fut professeur au Lycée de Mindelo forma jusqu'à la veille de l'indépendance l'ensemble des intellectuels de l'archipel, y compris ceux de la génération d'Onésimo Silveira qui interrogea dans les années 60 la valeur des œuvres littéraires *claridosas*. Le maître connaissait donc personnellement tous les candidats à sa « succession »[168]. *Claridade* qui avait été si élitiste lors de ses trois premiers numéros s'était ensuite ouverte à de plus larges collaborations et de nombreux nouveaux venus sur le champ littéraire y firent justement leurs classes. Dans le quatrième numéro de janvier 1947, les fondateurs intégrèrent Arnaldo França, Nuno Miranda et Tomas Martins, animateurs de la revue *Certeza* parue en 1944-1945, puis plus tard la génération du *Suplemento cultural* de 1958[169]. Onésimo Silveira y publia d'ailleurs « Saga », un poème remarqué par la façon très originale qu'il avait de combiner la langue portugaise et le créole[170]. Ce dernier, fut le premier à s'exprimer publiquement pour mettre en cause le manque d'engagement de ses aînés et la nécessité pour la nouvelle génération d'écrivains de produire une littérature différente ; une littérature dont son poème intitulé « Um poema diferente » publié en 1962 et ses deux vers en forme de slogan dressait le programme[171] « *O povo das Ilhas quer um poema diferente / Para o povo das Ilhas* ». Dans le célèbre essai qu'il proposa un an plus tard, il affirmait que les *Claridosos* n'étaient pas parvenus à « *fincar o pé no chão* » car « *o enraizamento da literatura caboverdiana era impossível sem a consciencialização* ». Selon lui, ces écrivains qui traitaient de certains aspects de la vie des

---

organisateurs ; Arménio Vieira, Mário Fonseca figuraient également parmi la liste des collaborateurs. Près de vingt ans plus tôt, Arnaldo França, rendait un hommage très appuyé à ses aînés dans le premier numéro de la revue *Certeza* « *Os rapazes da CLARIDADE, como bem disse, há meses, numa conferência, um aluno deste Liceu, são os únicos a quem cabe o nome de escritores caboverdeanos. Foram eles que abandonaram a torre de marfim onde se tinham encerrado todos os nossos escritores, para se misturarem com o povo e dali arrancarem toda a riqueza psicológica, toda a grandeza miserável das nossas gentes, que hão-de fazer a glória dos seus romances, dos seus poemas e dos seus ensaios. Para eles pois vai o nosso desejo que continuem a trilhar sempre o caminho de lineado e a nossa mensagem de solidariedade fraternal.* », Arnaldo França, « Instantâneos » [ce texte constituait un petit encart qui annonçait la sortie prochaine d'un nouveau numéro de *Claridade*], *Certeza*, n° 1, mars 1944, p. 6.

[168] Voir à ce propos l'entretien accordé à Michel Laban par Oswaldo Osorio in Michel Laban, op. cit., p.438-439

[169] Gabriel Mariano, Ovidio Martins et Aguinaldo Brito Fonseca tous cofondateurs du *Suplemento Cultural* publièrent dans les quatre derniers numéros de *Claridade*.

[170] Onésimo Silveira, « Saga », *Claridade*, nº 8, São Vicente, Mai 1958, p. 70.

[171] Ce poème fut publié pour la première fois en 1962 dans la revue *Mensagem* de la *Casa dos Estudantes do Império*. Il fut repris ensuite dans plusieurs anthologies dont celle de Mario de Andrade, *Antologia temática de posia africana, 1 : na noite gravida dos punhais*, Lisbonne : Editora Sa da Costa, 1977, p. 56.

hommes de l'archipel « *tinham uma sensação ilusória de cravar as unhas na realidade circundante, mas jamais outra coisa fizeram senão raspar à superfície dos problemas do ilhéu* »[172]. Curieusement, sa dénonciation qui se fondait sur le critère de l'enracinement n'était pas sans rappeler celle que les *Claridosos* avaient eux-mêmes formulée à l'encontre de poètes comme Pedro Monteiro Cardoso et José Lopes qui auraient eux aussi produit une œuvre pour ainsi dire « hors-sol » qui ne disait rien de la réalité insulaire et qu'ils accusaient donc d'aliénation.

La critique d'Onésimo Silveira vis-à-vis des écrivains qui dominaient la scène intellectuelle de l'archipel depuis une trentaine d'années contrastait avec l'admiration presque généralisée dont ces derniers faisaient l'objet. L'institution à partir de laquelle il s'exprimait alors, la *Casa dos Estudantes do Império* de Lisbonne, et qui publia aussi bien le poème « Um poema diferente » que l'essai, explique certainement cette prise de parole car, lorsqu'il habitait encore au Cap-Vert, il avait, comme d'autres, publié dans la revue *Claridade*. Dans ce lieu qui vit passer quelques-uns des leaders des mouvements indépendantistes des colonies portugaises[173], cette prise de parole que Luis Romano jugea d'un courage suicidaire, devenait possible. Le fait d'être physiquement à distance mais aussi de s'encadrer dans un collectif au sein duquel le discours indépendantiste prenait une ampleur certaine depuis le début de la lutte armée en Angola (février 1961), en Guinée-Bissau (janvier 1963) offraient certainement des conditions plus propices à la prise de risque que constituait ce pamphlet. C'est d'ailleurs cette inclusion dans un champ politique et littéraire élargi à des territoires d'Afrique continentale qui explique que la volonté de produire une image en prise avec le véritable humus de l'archipel ait conduit à une africanisation de la représentation de l'homme capverdien : la créolité modelée par les *Claridosos* était abandonnée au profit d'une africanité présentée comme primordiale. Dans son poème « Eis-me aqui África », Mario Fonseca construisait l'image d'un Cap-Vert, fils prodigue, qui était finalement de retour dans sa demeure continentale et qui demandait aux habitants des pays africains : « *vinde abraçar-me/ estrangular-me/ com os vossos músculos/ e a confirmação/ de que nada nos separa/ nem o*

[172] Onésimo Silveira, « Consciencialização na Literatura Caboverdiana », op. cit., p. 10-11. Il ajoutait encore : « *a literatura caboverdiana, estando profundamente ferida de inautenticidade, não traduz nem produziu uma mentalidade consciencializada e daí se ter tornado, como não é difícil verificar, em título de prestígio da elite que a vem encabeçando e não em força ao serviço de Cabo Verde e suas gentes* », idem, p. 8.

[173] La *Casa dos Estudantes do Império* fut créée par le Ministre des Colonies Vieira Machado en 1944 à Lisbonne en 1944 ; elle eut aussi une délégation à Coimbra. Dans cette institution fondée dans le but de diffuser l'idéal impérial parmi les étudiants des colonies – à l'origine plutôt des fils de familles de colons – se En 1965, la police politique (PIDE) la fit fermer alors que la lutte armée pour l'indépendance s'était étendue à toutes les colonies continentales du Portugal. Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Mário de Andrade, Lúcio Lara, Marcelino dos Santos, Vasco Cabral, Alda Espírito Santo.

mar/Nem os lusíadas » et qui s'adressant à la Guinée-Bissau, en particulier, puis ensuite à l'Afrique tout entière proclamait :

> *Eis-me aqui Guiné Bissau/ com os teus filhos/ sobre as tuas fronteiras minhas/ eis-me aqui um dos teus filhos/ filho pródigo à força voltando/ à antiga pátria primeira interdita… /Eis-me aqui África /nas tuas entranhas/ de onde afinal /nunca saí/ eis-me aqui África /eis-me aqui.*[174]

Après l'Indépendance, la scène littéraire capverdienne subit une profonde révolution, Baltasar Lopes et certains autres acteurs jusque-là majeurs se virent soudain marginalisés pour ne pas s'être prononcés plus ouvertement contre le régime colonial ; les nouvelles figures qui se trouvaient projetées sur le devant de la scène appartenaient à la génération de ceux qui comme Onésimo Silveira s'étaient engagés de façon plus explicite, en d'autres termes, ceux que le « mécanisme de légitimation croisée »[175] plaçaient maintenant à la tête du champ littéraire. Pourtant une nouvelle querelle ne tarda pas à se faire jour opposant d'un côté une grande majorité de ceux qui s'attachaient toujours à enraciner leurs œuvres dans l'humus de l'archipel et de l'autre quelques écrivains qui tenaient à s'émanciper des thématiques traditionnelles et qui revendiquaient le droit de faire entendre leur voix propre et non plus la voix de l'homme capverdien. D'un côté les poètes *cantalutistas* qui après avoir dit la révolte de l'homme colonisé chantaient la construction d'un monde nouveau en rapport direct avec l'idéologie du nouveau pouvoir politique dont ils étaient plus ou moins tributaires, de l'autre des poètes qui prenant conscience des dangers que représentait pour leur art une dépendance aussi forte vis-à-vis du pouvoir politique, cherchaient à prendre leurs distances en abandonnant les références à la tradition tellurique dans un véritable *aggiornamento* avec une littérature plus universaliste. L'un des tous premiers à s'écarter du tellurisme installé par la Génération *claridosa* fut certainement le poète João Manuel Varela qui avait publié en 1966 sous le nom de João Vario, un livre intitulé *Exemplo geral*, une œuvre qui selon le critique José Vicente Lopes était « *em clara contracorrente ao paradigma ou matriz claridoso* »[176].

---

[174] Mario Fonseca, « Eis-me aqui » in Mario de Andrade, *Antologia temática de poesia africana, 1 : na noite grávida dos punhais*, Lisboa : Editora Sa da Costa, 1977, p. 163-167.

[175] Cette expression est utilisée par Bernard Mouralis pour synthétiser le fait que dans ces cas, « l'orientation militante de l'individu renforçait le talent de l'écrivain et le talent de l'écrivain venait renforcer à son tour le militantisme de l'individu. », Bernard Mouralis, *L'illusion de l'altérité, Études de littérature africaine*, Paris : Honoré Champion, 2007, p. 70.

[176] José Vicente Lopes, « Saudação a João Manuel Varela, Homenagem ao escritor e professor doutor João Manuel Varela », Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Mindelo, 28 de Outubro de 2005, apud Rui Guilherme Gabriel, « Exemplo barroco: o paradigma poético de João Vário », *Confluenze*, Vol. 2, n° 1, 2010, p. 112-129, p.113. Dans un long article publié dans les deux derniers numéros de *Ponto & Vírgula* (n° 16, de janvier 1986 et n° 17 de décembre 1987), José Vicente Lopes proposait déjà que l'œuvre de João Vario soit réintégrée dans le patrinoine poétique capverdien « Novas estruturas poéticas e temáticas da poesia caboverdiana », *Ponto & Vírgula*, Mindelo, n°16, Jan./Jul. 1986, p. 21.

Cet écrivain aux multiples hétéronymes publia en 1974 sous le nom de Timoteo Tio Tiofe, *Primeira Epístola ao irmão António*, qui appelait les poètes à dépasser et non à reproduire la poésie des générations antérieures :

> *Por que seria que um homem nascido em Cabo Verde estaria condenado, qualquer que seja a cor da sua pele ou o seu estatuto social, a preocupar-se exclusivamente com tais problemas – fome, evasão, emigração, chuva? Por que será que, se ele abordar outros problemas – mais gerais do seu destino ou pulsões de homem ou da condição humana, como se diz, deverá ser considerado um desenraizado ou influenciado pela poesia europeia.*[177]

Ce questionnement reste d'actualité aujourd'hui si on en croit les prises de position de Felinto Elisio, José Luis Hopffer Almada et José Luiz Tavares. Ce dernier tient João Vario pour un maître et affirme qu'une « monoculture identitaire » continue de peser sur l'archipel[178]. En optant pour une littérature universaliste, ces hommes de lettre aspirent à se libérer de la contrainte imposée par la petite nation capverdienne qui, inquiète pour son existence, et prétendant se nourrir de toutes les formes d'affirmations possibles limite la création artistique à cette seule fonction[179]. L'enjeu pour ces artistes est donc de prendre définitivement leur autonomie par rapport au champ politique pour faire finalement entendre leur voix singulière[180], ce qui pour Baltasar Lopes relevait encore de la pure utopie quand il composait, sous le nom d'Osvaldo Alcântara, son « Itinerário de Pasárgada »[181] où il rêvait de pouvoir

---

[177] Ces propos tenus par Timoteo Tio Tiofe avaient pour but de condamner l'ostracisme dont faisait l'objet la poésie de João Vario, l'un des autres hétéronymes de João Manuel Varela. Timóteo Tio Tiofe, *O primeiro e o segundo livros de Notcha*, Mindelo : Edições Pequena Tiragem, 2000, p. 162 (La première édition de *O primeiro livro de Notcha* dans laquelle apparaissent ces interrogations date de 1975). Gabriel Mariano aurait comparé les *Exemplos* de Vário à « *uma caudalosa e delirante enxurrada que corre para o mar* », apud Antonio Monteiro, « José Luiz Tavares: 'O primeiro compromisso de qualquer criador é com a sua obra', *Expresso das Ilhas*, 30 décembre 2014, [en ligne] : http://www.expressodasilhas.sapo.cv/exclusivo/item/43627-jose-luiz-tavares-o-primeiro-compromisso-de-qualquer-criador-e-com-a-sua-obra, consulté le 13 août 2015.

[178] Cf. José Luis Hopffer Almada, « Alguns apontamentos a propósito de recentes polémicas sobre a identidade literária caboverdiana - parte 1 », [en ligne] : http://www.buala.org/pt/a-ler/alguns-apontamentos-a-proposito-de-recentes-polemicas-sobre-a-identidade-literaria-caboverdian, consulté le 11 août 2015. José Luis Tavares considère que « *O João Vário é uma referência poderosíssima ; está sozinho numa galáxia, enquanto nós os outros estamos nuns degraus mais abaixo* », apud Antonio Monteiro, op. cit.

[179] Milan Kundera écrivait à ce propos que « La possessivité de la nation à l'égard de ses artistes se manifeste comme un terrorisme du petit contexte qui réduit tout le sens d'une œuvre au rôle que celle-ci joue dans son propre pays », Milan Kundera, *Le Rideau, essai en sept parties*, Paris : Gallimard, 2005, p. 53-54.

[180] Deleuze et Guattari considéraient que « le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique » et « l'agencement collectif d'énonciation » étaient, avec « la déterritorialisation de la langue », les trois caractères d'une « littérature mineure ». Deleuze, Guatarri, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les Editions de Minuit, 1975, p. 33.

[181] Ce poème qui dialogait avec le fameux poème de Manuel Bandeira fut publié pour la première fois en 1947 dans la revue *Atlântico*. En 1986, il fut de nouveau publié avec quatre autres poèmes liés à ce même thème: « Passaporte para Pasárgada », « Balada dos companheiros para Pasárgada », « Dos humildes é o reino de Pasárgada » et « Evangelho segundo o rei de Pasárgada ». Osvaldo Alcântara, *Cântico da manhã futura*, Praia : Banco de Cabo Verde, 1986, p. 115-124. Nous reviendrons plus longuement sur cette question dans la troisième partie.

échapper aux contingences pour enfin être libre de laisser libre cours à l'introspection, et à une expression purement individuelle.

2.2- DES SCENOGRAPHIES QUI AUTORISENT LEUR AUTEUR

2.2.1- *O TESTAMENTO* OU COMMENT TIRER PROFIT DE LA NATURE PARADOXALE DE LA PARODIE

Cette présentation de la scène littéraire capverdienne met en lumière la place prépondérante qu'y occupent les poètes, les auteurs d'œuvres de fiction se faisant plus rares. Dans un texte intitulé « La fiction capverdienne post-Claridade », José Luis Hopffer Almada, ne comptabilise entre 1947, date à laquelle parut *Chiquinho*, et 1978 que sept titres dont certains « n'atteignent même pas la complexité de la structure réclamée par le roman »[182]. Ces fictions mettent en scène la réalité socioculturelle de l'archipel reprenant des motifs très semblables à ceux dont traite la production poétique de la même période : *Chuva Brava* (1956) et *Flagelados do Vento Leste* (1960) de Manuel Lopes, *Hora di Bai* (1962) et *Voz de Prisão* (1971) de Manuel Ferreira, *Famintos* de Luis Romano (1962), *Vida Crioula* de Teobaldo Virgilio, *Caminho longe* de Nuno Miranda (1974). A ces romans, on pourrait ajouter les nouvelles - *noveletas* s'après son auteur - d'Antonio Aurélio Gonçalves, qui seront réunies en 1998 dans le recueil *Noites de vento* (*Pródiga*, 1956; *O Enterro de Nha Candinha Sena*, 1957, *Virgens loucas*, *Recaída*).

Cette production fictionnelle déjà très réduite tarit jusqu'en 1978, date à laquelle Henrique Teixeira de Sousa publie son roman *Ilhéu de Contenda* suivi bientôt par *Capitão de mar e terra* (1984) et *Xaguate* (1987). Dans ces trois premiers livres, l'auteur retrace l'histoire de l'île de Fogo dans une perspective proche de celle que prisait le néoréalisme portugais ; le critique Arnaldo França faisant remarquer que « [s]ão os únicos textos da ficção cabo-verdiana em que se destaca numa análise dialéctica uma oposição de classes a que não é

[182] José Luis Hopffer Almada, « La Fiction Capverdienne Post-Claridade : Aspects Fondamentaux de son Évolution », in Manuel Veiga (dir.), *Insularité et Littérature aux Îles du Cap-Vert*, Paris : Karthala, 1997, p. 175-194.

indiferente a cor da pele »[183]. Ce n'est qu'en 1989 que la fiction capverdienne connut un réel renouvellement avec la parution de deux romans innovateurs du point de vue de leurs thématiques, de leurs discours mais également des procédés narratifs qu'ils mettaient en œuvre. Leurs auteurs Arménio Vieira qui publiait alors *O Eleito do Sol*[184] et Germano Almeida qui publiait *O Testamento do Senhor Napumoceno* démontraient cette année-là la même volonté de rompre avec un discours littéraire qui répétait *ad nauseum* les mêmes motifs et était devenu, de ce fait, purement conventionnel. En outre, parce qu'ils faisaient le jeu du discours du pouvoir politique en place, les hommes de lettres développaient pour certains une activité non seulement stérile mais aussi pernicieuse. Avec leurs deux fictions, Arménio Vieira et Germano Almeida privilégiaient le caractère dynamique, subversif et intempestif du discours littéraire qui ne se contente pas de répéter le monde, ou même dans ce cas, une image stéréotypée du monde, mais qui projette avant tout de « libérer la vie là où elle est prisonnière »[185]. La rupture que marquaient leurs fictions combinait une dimension esthétique et une dimension politique car celles-ci proposaient un nouvel agencement de leur dehors et se ne voulaient donc pas les énièmes reproductions d'une certaine image de l'archipel mais des œuvres qui faisant rhizome avec le monde avaient l'ambition « d'accroître son territoire par déterritorialisation » pour employer la célèbre image de Gilles Deleuze[186].

Si tous deux aspiraient à rompre avec la littérature pratiquée alors, Arménio Vieira et Germano Almeida présentaient des profils très différents : le premier était depuis longtemps connu comme poète, il avait participé en 1962 à l'aventure de la revue *Seló*, le second était au contraire un nouveau venu quand bien même son expérience de co-directeur de *Ponto & Virgula* lui assurait déjà une certaine notoriété sur la scène culturelle. Cette différence explique, du moins en partie, la manière singulière dont chacun mena son assaut littéraire. Nous ne nous étendrons pas sur le cas d'Arménio Vieira qui opta pour un roman très court en forme de fable onirique mettant en scène une Égypte pharaonique dont les mœurs politiques décadentes ne manquaient pas de faire penser à la vie politique de l'archipel. La distanciation extrême qu'il creusait par sa configuration décalée dans le temps – l'Antiquité –, l'espace –

[183] Arnaldo França. « Panorama da literatura cabo-verdiana». *Vértice*, II Série, n° 55, juillet-août 1993, p. 25-32, p. 30. Teixeira de Sousa publiera par la suite *Djunga* (1990); *Na Ribeira de Deus* (1992) ; *Entre Duas Bandeiras* (1994).

[184] *O Eleito do Sol* qui connut une première édition capverdienne en 1989, fut publié au Portugal en 1992 par la maison d'édition Vega.

[185] Gilles Deleuze [*Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Minuit, 1991, p. 162] apud Philippe Mengue, « Deleuze et la question de la vérité en littérature », *E-rea* [En ligne] : 1.2, 2003, mis en ligne le 15 octobre 2003, URL : http://erea.revues.org/371 ; DOI : 10.4000/erea.371, consulté le 07 août 2015.

[186] Gilles Deleuze et Félix Guattari parlent du livre rhizome comme une carte ouverte et « connectable dans toutes ses dimensions » et non comme une image ou un calque. Cf. « Rhizome », *Mille Plateaux*, op. cit., p. 18-20.

l'Afrique continentale lointaine – mais également le discours – totalement fantaisiste –, aboutissait cependant à une représentation transparente de la réalité capverdienne qui permettait à ses lecteurs, installés avec lui en surplomb de la mesquinerie qu'il observait et qu'il figurait, de guérir de la folie ambiante[187] par le biais d'une facétie perspicace et spirituelle.

Germano Almeida avait lui aussi projeté, et peut-être déjà écrit, un roman sur le ce même thème, *O Meu Poeta*, qui ne sortira qu'un an plus tard[188], mais il avait opté pour une tout autre voie, celle d'une immersion totale dans l'objet d'étude qu'il observait au microscope, générant par des effets de loupe une mise en lumière de la mascarade généralisée que le pouvoir politique imposait à la société dans son ensemble et à chacun des individus. Il aurait interrompu son travail sur *O Meu Poeta* pour composer *O Testamento*[189], l'écriture et la publication de ce premier roman plus léger et beaucoup moins critique pourrait selon nous s'expliquer par le fait que Germano Almeida ait ainsi cherché à se parer préalablement d'une autorité qui faciliterait la réception de son second roman[190]. L'auteur donne avec ce court roman un grand coup de balai à la littérature capverdienne en renversant un à un tous les motifs telluriques qu'elle reprenait depuis la révolution littéraire des *Claridosos*, des motifs qui avaient été rendus encore plus intouchables depuis que le pouvoir politique du PAICV – qui les avait autrefois condamnés – les avait en quelque sorte patrimonialisés lors du Symposium international sur la littérature et la culture capverdiennes qu'il avait organisé en novembre 1986 pour commémorer le cinquantième anniversaire de la revue *Claridade*.

Dans la deuxième partie de notre étude nous reviendrons plus en détail sur la manière dont Germano Almeida bâtissait son roman sur la base du contrepoint presque systématique des motifs de *Chiquinho* : un roman de formation contre un texte testamentaire, un jeune homme altruiste contre un vieillard misanthrope, un intellectuel désintéressé contre un *self made man* avare, la misère contre l'opulence, la sécheresse contre le déluge, etc. *O Meu Poeta* prend une forme générale bien différente puisqu'il met en scène par le biais d'une focalisation particulièrement grossissante les nombreux travers d'un microcosme parasite et carnavalesque. Alors que le premier roman s'apparente à un texte parodique que Linda

---

[187] L'exergue énigmatique du roman signé « O Autor » annonce « *Inúmeros serão os teus trabalhos. Para que não enloqueças, nós, deuses imortais, ofertamos-te a imaginação e o riso*. », Arménio Vieira, *O Eleito do sol*, Lisboa : Vega, 1992, p. 7.

[188] Cf chapitre 4.1 de la deuxième partie.

[189] Apud Maria Manuela Lopes Guerreiro, *Germano Almeida e a Nova Escrita cabo-verdiana – Um estudo de o Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo, op. cit.*, p. 43.

[190] La situation politique évoluant très vite, la publication préalable de *O Testamento* laissait également le temps au temps, l'édition de *O Meu Poeta* en 1990 devenait alors concomitante de la fin du régime de parti unique que ce roman caricaturait.

Hutcheon définit structurellement comme « l'articulation d'une synthèse, d'une incorporation d'un texte parodié (d'arrière-plan) dans un texte parodiant, d'un enchâssement du vieux dans le neuf », qui a pour but de marquer la différence, une « transgression de la doxa littéraire », le deuxième tient de la satire qui prend pour cible les vices et les inepties du comportement humain qu'elle ridiculise dans le but de les corriger[191]. La différence entre la parodie et la satire tiendrait au fait que leurs cibles ne seraient pas les mêmes, la parodie visant un texte ou des conventions littéraires, la satire des réalités sociales et non textuelles. Avant de donner à lire un roman dans lequel il se livrait à une satire ironique de la société capverdienne contemporaine, Germano Almeida aura certainement jugé opportun de livrer aux lecteurs un texte où il mettait en scène la société mindelense de la fin de la période coloniale, et où, par une pirouette de l'intrigue consistant à cloîtrer à partir de 1974 son personnage principal transformé en ermite plus ou moins sénile, il évitait de traiter des quinze années qui venaient de s'écouler. Pourtant cette solution ne nous apparaît pas comme celle d'un auteur sur la défensive car lorsqu'il proposait une parodie de *Chiquinho*, l'œuvre de fiction canonique de l'homme de lettres emblématique du Cap-Vert, il faisait selon nous coup double.

Pour Aristote la *parôdia* était une œuvre narrative où étaient représentés des actions et des personnages bas, en somme une variation burlesque de l'épopée. Daniel Sangsue rappelle que ce genre littéraire aurait eu dans l'Antiquité la fonction de divertir les spectateurs en leur proposant des « détournements » de morceaux choisis d'épopées. S'intéressant ensuite aux formes que put prendre la parodie dans la France du XIXe siècle, ce chercheur en distinguait deux types reposant pour l'un sur une conception euphorique de ce genre et pour l'autre sur le sentiment de saturation, d'épuisement culturel, même s'il suggérait qu'à cette époque l'intention ludico-comique des textes parodiques était certainement essentielle[192]. La nature ambigüe de la parodie se retrouverait d'ailleurs dans l'étymologie même du mot grec *parôdia* formé du substantif *ôde* (chant) et de la préposition *para* qui peut tout aussi bien dire « le long de » ou « à côté » que « contre ». Ce chant toujours en décalage pouvait donc à la fois se développer parallèlement au texte qu'il citait mais aussi comme en opposition par rapport à lui, comme un « contre-chant ». Cette deuxième conception en fait un art du « changement, jouant à métamorphoser les œuvres, à transformer les paysages littéraires ou plus largement

[191] Linda, Hutcheon. « Ironie, Satire, Parodie : Une Approche Pragmatique de l'Ironie », *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n° 46, 1981, p. 140-155, p. 143-144 [en ligne] : http://hdl.handle.net/1807/10253, consulté le 14 août 2015.

[192] Daniel Sangsue, « La parodie, une notion protéiforme », in Paul Aron (org.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connex*es, Editions Nota Bene, 2004, p. 79-102, p. 83et p. 93.

culturels »[193] et donc un outil tout indiqué pour Germano Almeida qui tenait à déterritorialiser la littérature et plus ambitieusement encore la société capverdienne. Mais si on estime généralement, ainsi que le constate, Linda Hutcheon, que la parodie porte sur le texte qu'elle convoque un regard dépréciatif, il n'en reste pas moins que

> cette distanciation critique entre le texte parodiant et le texte incorporé comme arrière-fond ne fonctionne pas nécessairement d'une manière préjudiciable au texte parodié. En fait, la métafiction qui est écrite de nos jours se sert souvent de la parodie afin de scruter les formes *contemporaines,* de les juger à la lumière des exigences positives des structures du passé.[194]

Le texte enchâssant de Germano Almeida ne viendrait pas alors se placer contre celui de Baltasar Lopes mais viendrait bien plutôt prendre appui sur lui, se secourir de son aura afin de donner plus d'ampleur à son discours. Rappelons ici que Baltasar Lopes fut l'un des tout premiers collaborateurs de *Ponto & Vírgula*. Germano Almeida et les deux autres membres de la direction avaient même placé un article de lui, intitulé « A cachupa nossa quotidiana », en ouverture du premier numéro, à la suite de leur éditorial, se qui revenait en quelque sorte à mettre leur revue sous sa protection tutélaire. Germano Almeida aura ainsi tiré profit de la « forme paradoxale de contraste synthétisant, incorporant »[195] de la parodie pour se présenter sur le champ culturel capverdien comme un auteur qui maîtrisait l'*archéion* littéraire au point de pouvoir en produire un contrepoint enlevé et facétieux. Le pari se révéla judicieux puisque le livre fut immédiatement remarqué non seulement dans l'archipel mais également à Lisbonne. Manuel Ferreira, la référence critique de l'époque en matière de littérature africaine de langue portugaise, par ailleurs auteur de plusieurs fictions considérées comme capverdiennes malgré sa nationalité portugaise avait reconnu un

> *[n]arrateur trocista com sabedoria bastante para estar dentro da narrativa e ao mesmo tempo fora dela, exibindo a sua nata capacidade para a manipulação, é o termo, aliás com imenso gaúdio para o leitor, que ama ser manipulado pelo narrador, sinal do seu poder encantatório.*[196]

Cette critique élogieuse met en avant des qualités qui nous semblent à nous aussi caractériser l'écriture almeidienne dès son premier roman, c'est-à-dire sa dimension ludique et facétieuse, son goût de la manipulation, sa capacité à se placer à la fois en dehors et au sein même du monde qu'il configure et son désir de provoquer l'admiration. L'avis de Manuel Ferreira est emblématique de la réception favorable que connut le roman, une réception qui ne manqua

[193] Idem, p. 81.
[194] Linda Hutcheon, op. cit, p. 147.
[195] Ibid., p. 147.
[196] Ces phrases élogieuses sont retirées d'une critique que Manuel Ferreira publia dans le *Jornal de Letras*, phrases qui furent reproduites sur le rabat de la deuxième édition de *O Testamento* par Ilhéu Editora.

pas d'auréoler son auteur d'un prestige et donc d'une autorité qui lui garantissaient à partir de là une marge de manœuvre bien plus vaste[197]. Le critique littéraire du *Voz di povo*, José Vicente Lopes ne croyait certainement pas si bien dire quand il écrivait dans son journal que le roman avait rompu avec un « *'bloqueio psicológico' que tem impedido os nossos escritores a enfrentarem a nossa história recente* »[198].

Ce roman dont la brièveté contraste avec la plupart de ses autres œuvres permettait à son auteur de jouir à partir de là du statut particulier auquel ont droit les énonciateurs des discours configurants qui prétendent venir se placer au-dessus des autres discours qui sont toujours dans l'obligation de se référer à eux pour faire valoir leur propre positionnement[199]. Avec cette parodie réussie et applaudie, Germano Almeida avait fait la preuve de sa légitimité, soit de son droit à énoncer à partir de la frontière sur laquelle il se tiendra désormais, comme tous les auteurs des discours qui prétendent instituer les limites de leur collectivité. Bien que Dominique Maingueneau définisse ces « discours qui se donnent comme discours d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même » et qui se fondent sur le « statut en quelque sorte chamanique d'une source énonciative qui participe à la fois du monde ordinaire et des forces qui excèdent le monde des hommes »[200], il nous semble que l'énonciation de Germano Almeida s'est dans un premier temps arrimée à celle du maître incontesté. Parallèlement à cet arrimage qui cautionnait en quelque sorte son intrusion dans le monde des lettres son discours ne manquait pas de se présenter comme éminemment singulier, condition *sine qua none* pour que lui soit reconnu son statut d'œuvre littéraire à part entière et donc son caractère constituant.

La singularité de sa voix tenait et tient encore, entre autres, à la distance par rapport à l'image de l'homme de lettres capverdien que Germano Almeida se plait à afficher au sein même de ses fictions en en proposant régulièrement des parodies[201] qui par contraste renforcent sa façon à lui d'être écrivain. La première version parodique de l'écrivain est finalement celle de Napumoceno dont le testament présentait toute une série de défauts aux yeux des lecteurs sans compter la confusion rédhibitoire dont il avait fait preuve en matière de genre quand en lieu et place du testament attendu il avait produit des mémoires. Le texte de

[197] Signalons que bien qu'il ait été lui aussi publié par Vega, une maison d'édition portugaise, *O Eleito do sol* d'Arménio Vieira ne rencontra pas le même succès éditorial.

[198] Cette citation de la critique de José Vicente Lopes a également été reproduite sur le rabat de la deuxième édition de *O Testamento* produite par Ilheu Editora.

[199] Dominique Maingueneau cite par exemple le cas des journalistes tenus dans leurs analyses de se référer à des experts, op. cit., p. 47-48.

[200] Ibid., p. 47.

[201] Nous employons ce terme de parodie et non de caricature ou de satire, car ce que vise Germano Almeida c'est le discours de ces écrivains et non les individus en eux-mêmes.

Napumoceno constituait un « *calhamaço* » beaucoup trop long dont la lecture était même physiquement pénible – elle provoqua la fatigue de plusieurs lecteurs qui allèrent jusqu'à s'étrangler et à perdre la voix -, sans compter que sa partie manuscrite était difficilement lisible du fait d'une écriture trop petite [*TSN*, p. 7-9]. Il ne répondait pas de plus au premier horizon d'attente[202] lié au genre que pouvaient légitimement envisager ses destinataires et en particulier de son neveu Carlos, lui qui d'héritier universel se voyait réduit à légataire d'une infime partie de la fortune amassée par Napumoceno. Il ne répondait pas plus d'ailleurs au second, lié au genre des mémoires dans lequel il s'inscrivait finalement, puisque s'il dévoilait l'existence d'une fille cachée, il cachait bien d'autres pans de la vie de son auteur, ne livrant par exemple pas assez d'informations pour que soit identifiée Adélia, son amour de vieillesse, à qui il légait *Só*, le recueil poétique d'António Nobre. Par constraste, Germano Almeida produisait un texte court, léger, agréable à lire qui levait le voile sur une réalité sociale que tous les hommes de lettres avaient jusque-là soigneusement laissée dans l'ombre. Par conséquent son œuvre était non seulement agréable mais pertinente et donc littérairement recevable. Par ailleurs, au lieu de présenter une version univoque et éminemment subjective des faits, il tissait ensemble les voix d'énonciateurs multiples - Napumoceno, neveu, fille, femme de ménage, employée de maison et témoins divers - ce qui mettait en lumière non seulement sa capacité à observer en détail la société qui l'entourait mais aussi et surtout peut-être sa capacité à donner une forme intelligible à cette réalité complexe.

2.2.2- *O MEU POETA* OU COMMENT DIRE EN FAISANT ET FAIRE EN DISANT

La seconde parodie d'écrivain, et certainement la plus féroce, est celle qu'il livre dans son second roman à travers la figure du Poète. Si la parodie de *O Testamento* se présentait paradoxalement comme une reconnaissance et en même temps une mise à distance du modèle de *Chiquinho*, celle de *O Meu Poeta* virait à la satire par son ton ironique et caustique. Les citations de quelques poèmes supposément produits par le Poète ne laissent aucun doute sur le peu de cas que Germano Almeida faisait de la production poétique de la génération

[202] Notion définie par Hans Robert Jauss comme l'« ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'[le lecteur] ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. », H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, « Col. Tel », 1990, p. 56.

cantalutista[203] et ce, sans compter qu'il s'amuse aussi à exprimer son mépris de façon plus ou moins indirecte puisque le narrateur fait remarquer que la revue *Ponto & Vírgula* aurait refusé de publier les compositons du Poète [*OMP*, p. 18]. Le discours du Poète est d'abord discrédité par son propre secrétaire qui confie que « *toda a época em que ele não era ainda o Nosso Poeta, era apenas mais um chato rimador de palavras* » et qu'il était le premier à ne pas croire « *nem na sua pessoa nem na sua poesia. Chamava-a, imagina tu!, de poesia obesa* » [*OMP*, p. 17].

Mais le Poète n'est pas seulement discrédité parce qu'il ne fait preuve d'aucune qualité littéraire ou qu'il est à la botte d'un pouvoir qui lui fabrique artificiellement une valeur en fonction de l'intérêt qu'il trouve à disposer à très bon compte d'un thuriféraire aussi zelé, ou encore parce que perpétuant un jeu pernicieux, après son intronisation politique, il devient tout à la fois une « c*raveira não só intelectual como também política e humana* » et « *o nosso mais prolixo e multifacetado poeta vivo* » [*OMP*, p. 12]. Il apparaît en réalité que c'est le discours poétique en soi qui est disqualifié par la parodie parce qu'il apparaît comme la solution de facilité pour des candidats au statut d'écrivain, Germano Almeida s'amusant à faire formuler par le Poète ce que lui-même pense certainement de la production poétique d'alors : « *a tese dele* [le Poète] *é que um poema faz-se em meia hora, às vezes e com sorte em muito menos tempo* » [*OMP*, p. 13], une solution qui s'adapte par ailleurs parfaitement à son public potentiel

> *Por outro lado (é ele [*le Poète*] ainda quem o diz), o nosso povo não tem pachorra para ler coisas grandes, cansa-se só de olhar um livrinho com mais de 60 páginas e é por isso mesmo que a poesia é o verdadeiro estandarte da nossa cultura porque somos na verdade um povo de poetas, embora uns melhores outros piores.* [*OMP*, p. 13]

Cette remarque du Poète vient s'inscrire dans la scénographie englobante du roman qui met en relation le narrateur-secrétaire, dans le rôle de « locuteur », et l'éditrice qui lui a commandé un profil du Poète, dans le rôle du destinataire, par le biais de la lettre que le premier envoie à la seconde pour lui rapporter l'avancée de son travail de rédaction. Mais cette qui est placée au tout début du roman s'inscrit également dans la scène d'énonciation implicite mais réelle qui met en relation l'auteur Germano Almeida et le destinateur auquel il adresse potentiellement son roman. Ce destinateur se voit ainsi directement interrogé et défié :

[203] Citons en guise d'exemple son poème intitulé « A Vós » qui aurait été remarqué par le critique littéraire du journal *Voz di Povo* affilié au parti au pouvoir : « *Partidos partes da parte / Áugures luminosos que / Iluminam as ilhas de / Cabo a rabo / Verdes e já maduras* » que le secrétaire qualifie d'« *amontoado de palavras sem nexo* » [*OMP*, p. 42].

est-il de ces pseudo-lecteurs qui n'aiment pas lire et auxquels la poésie inconsistante convient parfaitement ou un lecteur à part entière capable de s'investir pleinement pour saisir l'intérêt d'œuvres plus ambitieuses ?[204] Vasco, le personnage qui observe avec un regard très critique la société mindelense post-coloniale, émet une opinion plus catégorique encore quand « *ele falava do destino último dos poetas da terra e que é, segundo ele, única e exclusivamente o suicídio, ou pela corda ou pela garrafa* » [*OMP*, p. 233]. Si Germano Almeida a attribué à ce personnage un sentiment de désillusion, sentiment qu'il devait alors partager par moments, la dimension satirique qu'il donne à son roman empreint de « dérision ridiculisante » relève au contraire d'une attitude de combat et d'une volonté réformatrice[205].

Dans ce deuxième roman, Germano Almeida ne se limite d'ailleurs pas à brosser une représentation satirique de la société qui est la sienne, ce qui constituerait déjà une façon d'intervenir sur cette réalité en provoquant chez les lecteurs une prise de conscience salutaire de la nature malsaine de la situation dans laquelle ils se trouvaient. Sur le plan littéraire, par l'intermédiaire de ses personnages, il propose de surcroît des solutions pour sortir du marasme ambient. Brouillant la frontière normalement étanche entre le régime délocutif dans lequel un auteur « s'efface devant les mondes qu'il instaure », et le régime élocutif, dans lequel « 'l'inscripteur', 'l'écrivain' et 'la personne', conjointement mobilisés, glissent l'un sur l'autre »[206], Germano Almeida met en scène plusieurs discussions où les personnages, et notamment Vasco qui a des prétentions d'écrivain et aurait même rêvé d'écrire « *um grande romance sobre o meio mindelenses, isto é, a pequena burguesia* » [*OMP*, p. 285] où il aurait chercher à « *compreender, interpretar e fixar [...] esta sociedade em transição, não se sabe para onde* » [*OMP*, p. 188], discutent de l'histoire littéraire de l'archipel. Ces derniers évaluent ainsi chacun des mouvements qui avaient jusque-là vu le jour et imaginent aussi le type d'œuvre qui devrait être produite par les acteurs du champ littéraire s'ils voulaient réellement être utiles à la société et, par conséquent, produire de véritables textes constituants et non comme le Poète des « *amontoado[s] de palavras sem nexo* » [*OMP*, p. 42]. Ce bilan

[204] Nous reviendrons dans le chapitre 4.2 sur cette propension de Germano Almeida à discuter à l'intérieur même de ses œuvres de fiction de leur future réception.

[205] Cette notion de dérision ridiculisante générée par une volonté de corriger les vices et les travers mis en scène est selon Linda Hutcheon inhérente au genre satirique. Cf. Linda Hutcheon, op. cit., p. 146.

[206] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, op. cit., p. 109-116. Ce théoricien propose de distinguer la personne (l'individu doté d'un état civil), l'écrivain (l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire) et « l'inscripteur ». Maingueneau propose ce néologisme pour subsumer les formes de subjectivité énonciative de la scénographie particulière au texte littéraire proposé et la scène qu'impose le genre dans lequel s'inscrit ce même texte. Chacune de ces trois instances se nourrirait et serait traversée par les deux autres, op. cit., p. 107-108.

sans appel est non seulement dressé par Vasco mais aussi confirmé par des autorités expertes et incontestables :

> *Os homens que assumiram como modo de vida o estudo das nossas literaturas, dizia [Vasco], preocupam-se e interrogam-se sobre a estagnação da literatura cabo-verdiana. Muitos caboverdeanos respondem com um encolher de ombros e um para quê uma nova literatura, temos a Claridade, ela mantém-se actual e ela nos basta. […] dizia [Vasco], o paradigma brasileiro serviu bem para mera descrição dum certo social, mas já é inútil depois da independência. Porque a independência provocou um corte e um vazio. Corte para os tradicioonais e vazio para os engajados. Os engajados já não podem continuar a falar da luta ; os tradicionais já não podem continuar descrevendo como estática uma realidade que sentem estar em constante e permanente mudança.[...]ele dizia que uma das consequências da independência de Cabo Verde foi o nosso regresso à África Mãe [...]. Porém, após a independência, da Mãe África nada nos veio a nível de literatura que servisse de paradigma, que servisse de elemento impulsionador porque a literatura africana continua praticamente desconhecida em Cabo Verde especialmente por causa das diferenças de língua. Assim, pois as certezas sistemáticas que os claridosos encontraram na literatura brasileira, o caboverdeano independente não soube onde encontrá-las e não tem onde procurá-las e por isso ficou de mãos a abanar e a benzer a boca.*[*OMP*, p. 286-287].

Cette longue citation, bien qu'un peu tronquée, donne la mesure de l'immixtion dans l'histoire racontée – le discours délocutif - de ce discours élocutif auquel nous faisions référence. Ces propos censés être tenus par Vasco rappellent le constat que dressait Germano Almeida, interrogé par Michel Laban sur la raison de la faiblesse de production littéraire à une époque (1985) où, officiellement, il n'était encore que co-directeur de la revue *Ponto & Vírgula* mais où il avait déjà commencé à écrire *O Meu Poeta*[207].

Ce constat d'échec s'accompagne d'un discours qui insiste sur l'importance du problème et l'urgence d'y remédier : « *Mas a verdade, disse [Vasco] sério, é que se torna premente a necessidade de se escrever sobre esta sociedade, tentar surpreendê-la nesta passividade vegetativa.* » [*OMP*, p. 188]. Et derrière l'analyse que Vasco dresse de cette paralysie littéraire, pointent naturellement les moyens de son dépassement.

> *Claro que desde o dia 25 de abril de 1974 que se vêm processando verdadeiras revoluções a justificar toneladas de livros. Só que a literatura caboverdeana sofre grandessíssimo defeito de ter sido até agora uma literatura meramente descritiva. Ora a consequência disto é que os nossos escritores não estão preparados para analisar e interpretar. […] uma mudança de mentalidade, de postura, não é uma*

[207] Michel Laban, op. cit., p. 630-633. Dans la préface du roman, Ana Cordeiro, cofondatrice de Ilheu Editora, signale que l'écriture du roman aurait débuté en 1984.

> *realidade imediatamente apreensível e por isso admito que as mudanças essenciais que se vão operando na nossa sociedade não sejam imediatamente evidentes para o homem comum. Porém para o escritor já deveriam sê-lo, se estivesse preparado para analisar quase reinterpretar a realidade. Aliás quem de futuro quiser escrever terá de aprender não só a observar como também a analisar, sob pena de a nossa literatura nunca mais sair do purgatório claridoso de que tem vivido até agora.* [*OMP*, p. 188]

L'obligation qui est finalement faite à tout prétendant au statut d'écrivain de porter sur la nouvelle société capverdienne ce regard analytique indispensable pour pouvoir en donner une interprétation utile et même impérieuse apparaissait elle aussi dans les précisions qu'apportait Germano Almeida à Michel Laban lorsque ce dernier lui faisait remarquer que lui-même n'avait pas choisi d'écrire sur la période post-coloniale quand sous le pseudonyme de Romulado Cruz il avait publié des textes littéraires dans *Ponto & Vírgula* :

> *Eu não me sinto responsável por fazer esta análise : eu posso pensar em quem sabe fazer ; posso é não ter capacidade para fazer. Porque, também, eu não me afirmo como escritor. Agora, eu penso que o escritor tem a obrigação de fazer.*[208]

Lorsqu'il avait publié *O Testamento*, Germano Almeida s'était posé comme candidat légitime au statut écrivain en défiant, d'une certaine manière, le canon suprême de la littérature capverdienne. En proposant aux lecteurs *O Meu Poeta*, non seulement il mettait en évidence l'incompétence des acteurs du champ littéraire officialisés par le pouvoir politique mais il faisait aussi la démonstration que lui, contrairement aux autres, était en mesure de produire la nouvelle littérature, ou en d'autres termes, le nouveau texte constituant « *capaz de questionar a realidade e portanto não se limitar a descrevê-la* […] » [*OMP*, p. 191]. Un texte qui permettait d'éveiller, comme le dit le narrateur, « *[J]á não digo a consciência nacional mas pelo menos a consciência das pessoas* » [*OMP*, p. 191], des personnes qui étaient susceptibles d'y trouver la possibilité de se regarder, de se comprendre et ensuite d'orienter de façon pertinente leur avenir.

Finalement *O Meu Poeta* est roman dans lequel la part élocutive dans laquelle Germano Almeida tente d'ajuster sa place sur la scène littéraire compte autant où sinon plus que la part délocutive dans laquelle il livre au travers d'une intrigue en gigogne totalement artificielle – l'histoire de l'écriture du profil du Poète qui se réduit à l'histoire de son intervention prétendument essentielle dans le non-événement que fut finalement la fermeture du *Retiro fechado* –, son analyse de la société post-coloniale *mindelense*. La relation imbriquée et indissoluble entre texte et contexte de toute œuvre littéraire apparaît dans ce

[208] Michel Laban, op. cit., p. 632.

roman comme sa matière principale, sa scénographie énonciative étant véritablement « la condition, le moteur et l'enjeu de l'énonciation »[209]. Nous pourrions résumer cet aspect qui nous semble essentiel dans la formule suivante : lorsqu'il écrivait *O Meu Poeta* l'écrivain Germano Almeida disait ce qu'il faisait et faisait ce qu'il disait de façon plus explicite que d'autres écrivains certainement, car il affrontait la double résistance que lui opposaient le champ littéraire et le champ socio-politique alors fortement imbriqués et solidaires. Plus que pour tout autre créateur, produire son œuvre impliquait de construire concomitamment et rigoureusement les conditions qui lui permettaient de la produire[210], cette obligation incontournable aboutissant à ce que, de façon peut-être non préméditée mais patente, le sujet central du roman devenait moins l'état dans lequel se trouvait la société que les rapports que la littérature peut ou doit entretenir avec cette société, que les hommes de lettres peuvent ou ne doivent pas entretenir avec les hommes politiques.

2.3- UNE ENONCIATION DIFFERENTE

2.3.1- LES FIGURES REPOUSSOIRS D'ECRIVAINS PLUS OU MOINS SPECIEUX

como sabe entre nós basta alguém escrever uma carta ou um poema
para ficar com o rótulo de intelectual.
Germano Almeida, *As Memórias de um espírito*, p. 158

Outre le personnage caricatural du Poète, l'œuvre almeidienne est parsemée, depuis son tout premier opus, de figures d'écrivains que l'on pourrait dire repoussoir par rapport à celle que son auteur prétend lui-même incarner sur la scène littéraire capverdienne. Napumoceno qui a écrit des mémoires à la place d'un testament arrive à la conclusion, à la fin de sa vie, qu'il est passé à côté de sa véritable vocation « *que era afinal para escritor* » [*TSN*, p. 119]. Pourtant, ses talents sont immédiatement mis en cause puisque sa fille Maria da Graça juge « exotique » le cahier qu'il écrivit après cette la révélation tardive. Dans *Do Monte Cara vê-se o mundo*, son dernier roman, Germano Almeida présente un énième aspirant à l'art littéraire : le vieux Pepe capable d'exercer une réelle fascination sur le narrateur par le don qu'il a d'affabuler interminablement sa ville. Ce dernier s'est lui aussi essayé à l'écriture pour

[209] Dominique Maingueneau, op. cit., p. 34
[210] Ibid, p. 85-86.

faire finalement le constat qu'il n'avait pas le talent nécéssaire pour transformer en littérature son histoire d'amour avec sa compagne Julia après que celle-ci décéda en couche :

> *ainda hoje lamenta não ter tido o talento suficiente para a transformar em literatura, não obstante ter escrito centenas e mais centenas de folhas de papel almaço pautado sobre uma Júlia e um amor que primeiro lhe renovou a existência e o manteve ardente durante alguns anos* [*DMC*, p.16]

Une autre des nombreuses figures d'écrivains de l'oeuvre almeidienne présente selon nous un intérêt particulier, il s'agit d'un personnage récurrent qui apparaît pour la première fois dans la nouvelle « Agravos de um artista » incluse dans *Estórias de dentro de casa* (1996), qui revient ensuite dans *Dona Pura e os camaradas de Abril* (1999) et finalement dans *As Memórias de um espítito* (2001), sans compter que ce personnage fait également l'objet de trois chroniques insérées dans le recueil *Estórias contadas* (1998), intitulées « O escritor meu primo », « Os agravos de um escritor » et « Como Moisés no monte Sinai » [*EC*, p. 41-45, p. 59-63, p. 237-240]. Dans ces trois chroniques l'auteur évoque un cousin écrivain, ou plus exactement un cousin qui se rêve écrivain. Dans « O escritor meu primo », ce cousin prénommé Natal est présenté comme un homme qui, malgré une vocation précoce, des débuts prometteurs et divers projets d'écriture, n'a toujours pas écrit le moindre livre bien qu'il approche de la cinquantaine. Comme un certain nombre d'autres figures d'hommes de lettres présentes dans les romans, il montre un talent certain pour parler des livres qu'il n'a pas encore écrits et auxquels il trouve des titres potentiellement vendeurs ; le dernier en date étant un triptyque de près de 1200 pages qu'il prévoit d'intituler *Cabo Verde : Ontem, Hoje e Amanhã.* Dans la troisième chronique, ce personnage téléphone à l'auteur parce qu'il aimerait que sa maison d'édition publie rapidement les 27 poèmes, les deux nouvelles, le conte et le testament littéraire qu'il dit avoir écrit en une seule nuit dans le but de pourvoir à une situation financière très précaire. Dans « Os agravos de um artista », l'auteur nous parle de nouveau d'un cousin, dont le prénom n'est pas cité cette fois mais qui présente cependant beaucoup de points communs avec Natal[211]. Ce personnage, destiné selon sa famille *« a ser o maior escritor das ilhas, com o Prémio Camões já no papo daqui a muito brevemente* » [*EC*, p. 59], n'a rien publié lui non plus bien qu'il ait déjà 55 ans. L'auteur raconte, avec une forte dose d'ironie, les malheurs de ce personnage en mal d'inspiration et confronté à une femme excédée par l'inanité de son existence. Les chroniques réunies dans ce recueil avaient été publiées dans le journal portugais *Público*, ce pourquoi on peut supposer que « Os agravos de

[211] Les deux personnages présentent cependant une différence : le cousin prénommé Natal a toujours eu connaissance de sa vocation d'écrivain, le désir du deuxième s'est manifesté soudainement alors qu'il était déjà marié.

um escritor » aura en fait précédé la nouvelle au titre presque semblable. Le motif de la discussion exaltée sur la musique classique qu'il convient d'écouter pendant qu'on lave la vaisselle, est repris et développé dans la seconde version sur la base de variations effrénées ; dans ce nouveau texte, il s'agira entre autres choses de déterminer la meilleure musique pour accompagner une multitude d'actes anodins[212]. Cette nouvelle intitulée « Agravos de um artista » [*EDC*, p.145-205] se présente comme la lettre écrite par un personnage, qui dit avoir eu subitement la révélation de sa vocation littéraire, à une femme qu'il appelle Aninhas Maria qu'il vient de rencontrer après que sa femme a demandé et obtenu le divorce, excédée qu'elle était par le fait qu'au lieu de « *arranjar um biscate por fora para ajudar nas despesas da casa* » il préfère *« ficar a fazer pose nessa porcaria dessa mesinha a fingir que est[á] a produzir alguma coisa de utilidade* » [*EDC*, p. 153]. Cet employé de bureau rêve de voir son nom lié à « *um livro importante, assim uma espécie de um novo e moderno 'Chiquinho' de que toda a gente se orgulharia* » [*EDC*, p. 151] alors qu'il n'a publié qu'un « *ínfimo conto* » [*EDC*, p. 175] dans la revue *Ponto & Vírgula* et un traité, qu'il dit scientifique, intitulé *« as bases neuro-fisio-psicológicas da unha – setenta e duas aplicações diferentes »* [*EDC*, p. 188]. A partir du moment où il a eu la « *revelação divina* » du fait qu'il deviendrait un grand écrivain, ce personnage caricatural se mue en un monstre d'égocentrisme qui, soit se retire dans un recoin, entre la salle à manger et la cuisine de sa maison trop petite, où il a installé sa table de travail, soit parade en se donnant des airs d'intellectuel puisque selon sa théorie « *não se ama as pessoas por aquilo que elas são e sim por aquilo que elas parecem* » [*EDC*, p. 163].

> *Pensei mesmo em arranjar um cachimbo, é de todos sabido que o intelectual que se preza deve usar óculos e fumar cachimbo no dia-a-dia, charutos havanos em acontecimentos sociais.* [*EDC*, p. 153]

Dans tous les cas, il se coupe du monde et d'abord de sa femme qui, à l'inverse de lui, est très pragmatique. Le monde, quand il ne le vénère pas, devient pour lui une source de perturbation potentielle et il travaille donc à acquérir l'art de la « *distracção concentrada* » qu'il définit aussi comme l'art de l'*« ausência-presente »* ou encore l'art de « *não estar com atenção, de estar ausente* » dans lequel aurait excellé son grand-père pour échapper à une femme irascible, un art qui à lui seul lui vaut d'être considéré par son petit-fils comme un artiste à par entière [*EDC*, p. 183]. Cette position de retrait l'amène à faire abstraction, entre autres, des

[212] Cette nouvelle est ainsi le fruit d'une expansion d'un récit plus court. Ce cas n'est pas unique dans l'œuvre almeidienne, le roman *Do Monte Cara vê-se o mundo* étant lui aussi l'expansion d'une nouvelle intitulée *Mindelo* que publia la revue portugaise *Colóquio/Letras*. [n.º 180, mai 2012, p. 133-139.]

« *coisas sexuais, comprovadamente os maiores inimigos da criação artística e literária* » [*EDC*, p. 202], ce qui fait d'ailleurs qu'il sera considéré comme seul coupable - pour « *infracção à obrigação de debitum conjugalis* » [*EDC*, p. 204] -, lorsque le juge prononcera leur divorce, à la demande de sa femme. La nourriture avec laquelle il maintient une relation névrotique et l'argent qui lui fait défaut et que son ex-femme dépensait sans compter, selon lui, pour équiper leur maison d'appareils électroménagers modernes, sont les seules préoccupations qui le rattachent au monde matériel. Paula Gandara voit ainsi dans ce personnage une parodie de l'artiste qui se veut un génie dissocié du monde réel[213].

Un cousin du narrateur prénommé lui aussi Natal est l'un des protagonistes du roman *Dona Pura e os camaradas de Abril*, son goût de l'écriture n'apparaît pas mentionné, par contre, on y apprend qu'il a été marié à trois reprises avec des femmes prénommées Ana. Ce même personnage réapparaît ensuite, affublé de nouveau de sa vocation d'écrivain, dans *As memórias de um espírito.* Dans ce roman, l'avocat Alirio de Sousa, un personnage lui aussi récurrent puisqu'il apparaissait déjà dans *O Meu Poeta*, dans deux des nouvelles de *Estórias de Dentro de Casa*, et dans *A Morte do Meu Poeta*, vient de mourir brutalement et raconte la veillée funèbre qui réunit autour de son cadavre l'ensemble de ses connaissances, notamment toutes ses ex-maîtresses, mais également la plupart des personnages de toutes les fictions précédemment citées. Parmi eux, ce Natal qui serait cette fois en train de préparer un livre dont il a déjà fixé le titre *A Arte de Carpir em Cabo Verde*. Comparé à un autre personnage d'écrivain surnommé *Caga-Vírgulas*, lui aussi présent à cette veillée, Natal présenterait selon le narrateur Alírio de Sousa un seul avantage, celui de « *continuar a adiar para o ano seguinte todos os seus projectos de escrita* » [*AME*, p. 216]. Quand à ce *Caga-Vírgulas* qui se prend également pour un écrivain et qui est traité d'idiot par Alírio, il s'appèlerait en fait Romualdo Cruz et « *assinaria as suas maluquices com o pseudónimo de Rualdo Cru* » [*AME*, p. 24], son surnom connu de tous lui ayant été attribué à cause de son goût excessif pour ce signe de ponctuation. Ce personnage, entretenu par sa femme prénommée Aninhas Maria « *assumiu-se como o primeiro e até agora único escritor profissional de Cabo Verde* » [*AME*, p. 37] et serait pour sa part en train d'écrire un roman historique intitulé *Monte Cara versus Mindelo, a História de Uma Cidade*, alors que son précédent livre, *As Bases Neuro-Fisio-Psicológicas da Unha*, aurait été éreinté par les critiques et en particulier par l'un d'eux

[213] Paula Gandara, op. cit., p. 10.

appelé Lopes Vicente [*AME*, p. 29-30][214]. Vasco, une troisième figure d'écrivain tout aussi problématique que les deux premières, assiste également à cette veillée funèbre. Rappelons que même s'il était censé être déjà mort lorsque le secrétaire du Poète commence son récit, Vasco était l'un des personnages principaux de *O Meu Poeta*. Le narrateur nous apprenait alors que ce personnage lui avait légué des carnets dressant un portrait incisif de la bourgeoisie locale, des carnets dont il reprend de larges passages lorsqu'il écrit le profil du Poète que lui a commandé son amie éditrice. Vasco dont il était dit alors qu'il s'était suicidé en se noyant dans la baie réapparait dans ce roman comme un écrivain en puissance, puisqu'il envisage d'écrire un livre dont le thème serait « *as causas sociais e políticas que estiveram na origem do gloriosa carreira do Poeta* », Alírio précisant toutefois qu'il ne l'a jamais vu « *levar avante um só dos muitos empreendimentos que tem tido na cabeça* » [*AME*, p. 227]. Pour comprendre le jeu auquel se livre Germano Almeida, il convient de signaler que Romualdo Cruz, le nom de l'élément le plus ridicule de ce trio d'écrivains plus ou moins spécieux, est le pseudonyme dont il usa lui-même lorsqu'il publia dans *Ponto & Vírgula* quelques-unes des *estórias* qu'il intégra ensuite dans le roman *A Ilha fantástica.* Notons par ailleurs que le nom de Germano Almeida figure lui aussi dans le roman comme celui d'un écrivain qui aurait écrit un livre de contes et à qui Alçada, le directeur du Centre Culturel Portugais, qui aurait publié l'ouvrage, aurait payé une partie des droits d'auteurs en « *vinhos e bacalhau* » [*AME*, p. 227].

2.3.2- DE L'INCOMPETENCE DOUBLEE DE STERILITE A LA PRODUCTION D'UNE ŒUVRE

Il est curieux de constater que dans les fictions almeidiennes pourtant si riches en personnages, les enfants sont presque totalement absents. Les quelques exceptions apparaissent dans les romans dont les histoires se passent sur l'île de Boa Vista, *A Ilha fantástica* et *A Família Trago*. Notons toutefois qu'il s'agit pas dans ce cas d'enfants à proprement parler puisqu'ils n'apparaissent que comme les images passées de personnes adultes et parfois même décédées ; les narrateurs de ces fictions y rapportant en effet leurs propres souvenirs d'enfance ainsi que ceux de nombreux autres personnages. Quant aux

[214] Les lecteurs capverdiens ne manquèrent certainement pas de voir en ce Lopes Vicente, José Vicente Lopes, l'un des journalistes les plus connus de l'archipel, qui avait d'ailleurs écrit une critique plutôt favorable de *O Testamento* lors de sa parution.

romans du cycle *mindelense*[215], l'absence d'enfant y est totale. Remarquons par exemple que si l'auteur des chroniques réunies dans *Estórias contadas* fait ponctuellement référence à ses propres enfants[216] et qu'il en attribue également au personnage de son soi-disant cousin Natal dans une autre chronique intitulée « Ou Queirós ou eu » [*EC*, p. 91-94], aucun enfant n'apparait comme protagoniste ni même comme personnage secondaire dans les fictions de ce cycle et que le Natal de *As Memórias de um espírito* n'a apparemment plus enfants. Les nombreux couples évoqués dans ces textes semblent vivre dans un monde uniquement peuplé par des adultes qui bien qu'en âge d'être parents n'évoquent jamais dans leurs conversations une possible progéniture.

Si en règle générale le sujet des enfants est simplement ignoré, il arrive parfois que leur absence fasse l'objet de commentaires liés soit à l'absence de désir de laisser une descendance, soit dans certains cas particuliers à la question d'une stérilité totale ou momentanée. Napumoceno expliquait ainsi dans ses mémoires pourquoi il n'avait jamais voulu avoir d'enfants :

> *por mais que se deseja um filho, ninguém sabe a priori se é ou não capaz de o fazer pois que está dependente de imponderáveis fora do controlo humano. Assim parecia-lhe absurdo que alguém dissesse ter um filho porque quis fazê-lo. Mas, e por outro lado, fazer um filho é como que um desafio ao homem porque ele sabe que tem dentro de si todas as potencialidades para despoletar um mecanismo que no entanto não despoleta quando quer e sim quando calha. E daí que seja o normal desejo de qualquer homem querer saber se ele é também capaz de procriar porque fazer filhos foi de tal modo elevado à categoria de afirmação individual que ele mesmo muitas vezes ouvira dizer de fulanos que tinham passado pelo mundo como se nunca cá tivessem estado porque nem serventia tinham tido para fazer um filho.* [*TSN*, p. 134]

De son côté Chica, la femme de ménage qu'il a violée et qui devint ainsi la mère de Maria da Graça, sa fille illégitime, pensait être stérile, n'ayant eu aucun enfant jusqu'à l'âge de 40 ans. Le Poète qui était encore vierge quand il rencontra Isba, celle qui deviendra tout à la fois sa muse et sa protectrice, découvre à la suite de tests que, contrairement à ce qu'il pensait, c'était lui et non elle qui était inapte à la procréation. La question de sa stérilité fait d'ailleurs l'objet de remarques particulièrement crues de la part de son secrétaire qui, en parallèle, ne se prive

[215] Nous appellons ainsi les fictions qui ont pour cadre la ville de Mindelo : *O Meu Poeta*, *Estórias de Dentro de Casa*, *A Morte do Meu Poeta* déjà publiées lors de la parution de *As Memórias de um espírito*, auxquelles s'ajouteront par la suite *O mar na Lajinha* et *Do Monte Cara vê-se o mundo*.

[216] Dans « Talentos encobertos » par exemple, [*EC*, p. 213-216].

pas de mettre en cause la qualité de la production poétique de son employeur, ce qui rend d'autant plus caustiques ses commentaires :

> *Infelizmente a natureza foi madrasta para com o Meu Poeta no que concerne a procriação. Por mera distracção, ou então foi mesmo por pirraça, concentrou-lhe na cabeça de cima toda a sua imensa faculdade conceptiva, esquecendo-se completamente que não osbtante poeta ele é tão normal e humano como os outros homens [...]*.[*OMP*, p. 59]

L'écrivain de « Agravos de um artista » n'a aucun appétit sexuel et sa femme en était venue à dire qu'il «*trocava a família pela produção artística* » [*EDC*, p. 161] et que c'était peut-être pour cela qu'il n'avait jamais réussi à lui faire un enfant. Pepe, le vieil informateur du narrateur de *Do Monte Cara vê-se o mundo,* le conteur infatigable des innombrables histoires de Mindelo, incapable cependant de leur donner une forme écrite, explique que lui aussi avait longtemps pensé qu'il était stérile. Interrogé par le narrateur sur le fait qu'il n'avait pas d'enfant, il répond :

> *Filhos nunca aconteceu ter […], pelo menos nenhuma mulher veio dizer-me ser eu o pai do seu filho, durante muito tempo acreditei ter acontecido comigo uma coisa que, pelo menos em teoria, nunca acontece a nenhum homem cabo-verdiano, que é ser maninho […]*. [DMC, p. 39].

Signalons pour clore cette liste non exhaustive que l'avocat Alirio est lui aussi stérile, mais que, contrairement à d'autres, il ne semble pas du tout être affecté par cette impossibilité de procréer. Cette infertilité récurrente nous paraît particulièrement intéressante, notamment dans les cas du Poète et de l'écrivain de « Agravos de un artista » puisqu'elle est alors associée sinon à une stérilité ou du moins à une extrême médiocrité de la production littéraire dont elle devient comme le signe ostensible. L'inutilité sociale de ces deux hommes de lettres auto-proclamés, incapables de nourrir des relations constructives avec le monde, se manifeste par une stérilité, très mal acceptée dans la société comme l'expliquait Napumoceno dans le passage de son testament cité ci-dessus. Germano Almeida évoquait dans l'entretien accordé à Michel Laban le mythe de l'intellectualité capverdienne qui veut qu'une personne revendique le statut d'intellectuel et d'écrivain dès qu'elle a publié un ou deux contes, qu'elle dit ensuite qu'elle a beaucoup de textes dans ses tiroirs mais ne trouve pas où les publier alors que quand cette occasion lui est offerte, elle est dans l'incapacité de présenter la moindre production. Il fait alors référence à un personnage de *Os Maias* de l'écrivain portugais Eça de Queiros nommé João da Ega qui parlait d'un livre qu'il tentait d'écrire depuis des années mais dont il

n'avait pas rédigé la première page[217]. La stérilité qu'il attribue à ces écrivains ratés nous semble traduire très précisément le jugement très critique qu'il émettait contre beaucoup de ceux qui se réclamaient intellectuels ou écrivains alors que, lui-même n'avait pas encore publié de textes[218]. En comparaison, les nombreux livres que Germano Almeida a publiés depuis cette date en font, et de très loin, l'écrivain le plus prolixe de l'histoire littéraire du Cap-Vert.

2.3.3- DE LA SOLENNITE A L'HUMOUR EN PASSANT PAR L'IRONIE

La conscience a été donnée à l'homme pour transformer
la tragédie de la vie en une comédie.
Démocrite

C'est quelque chose, le rire : c'est le dédain et la compréhension mêlés,
et en somme la plus haute manière de voir la vie.
Gustave Flaubert, *Extrait d'une lettre à Louise Colet*, 2 Mars 1854.[219]

Outre leur stérilité biologique et littéraire, les personnages d'écrivains ratés présentent une autre caractéristique commune qui se dégage des citations présentées précédemment : ils partagent tous la même représentation de la figure de l'homme de lettres, un homme qui doit briller par son ton pontifiant et une attitude empreinte de solennité. Pour ce qui est de la solennité que ces personnages affichent en public, elle est particulièrement mise à mal dans la nouvelle « Agravos de um artista » où l'écrivain qui réclame une place à part, au-dessus du commun des mortels, se voit assigné dans un recoin, près de la cuisine, des odeurs et des bruits de casseroles. Il ne nous semble pas que Germano Almeida veuille pour autant mettre en cause « *toda e qualquer inovação da obra literária parodiando o próprio estatuto do artista, do alto da sua torre de marfim* » comme le défend Paula Gandara lorsqu'elle fait elle-même référence à cette scène[220]. Ce qui est ici en cause est bien plus le fossé qui sépare l'image publique que certains prétendent construire d'eux-mêmes de leur personne privée, parfois bien peu reluisante. Comme nous le verrons par la suite, Germano Almeida aime à confronter les versions publiques et privées de ses personnages pour faire tomber des masques

[217] Michel Laban, op. cit., p. 621 et 630.
[218] Il avait cependant déjà publié, mais toujours sous des pseudonyme, des *estórias* et des chroniques dans *Ponto & Vírgula*.
[219] Apud Takashi Kinouchi, « Flaubert et Hugo : d'une esthétique à l'autre », *Flaubert, revue de critique génétique*, [en ligne] : http://flaubert.revues.org/2203, consulté le 12 septembre 2015.
[220] Paula Gandara, *Construindo Germano Almeida*, op. cit., p. 22.

qui finalement sont bien souvent très illusoires car l'exiguïté de l'espace rend très difficile le maintien d'une frontière étanche entre vie privée et vie publique.

L'image de l'écrivain en personnage posé et solennel n'est certainement pas propre au champ culturel capverdien mais elle acquiert peut-être là une dimension toute particulière du fait de l'histoire de l'archipel. Comme nous l'avons noté, l'accès à l'éducation fut jusqu'à l'indépendance réservé à une infime partie de la population, longtemps très proche de l'administration coloniale. Ces personnes bénéficiait de ce fait d'une aura exceptionnelle aux yeux d'une population analphabète et dominée tant politiquement qu'économiquement. L'intellectuel capverdien dont nous avons dit qu'il se posait en médiateur entre la population soumise et le pouvoir politique colonial se devait de montrer vis-à-vis des uns comme des autres une image d'homme respectable et respecté, il en allait du crédit accordé à ses paroles. Ses prestations publiques devaient donc être parfaitement contrôlées pour apparaître toujours irréprochables. Dans un entretien, Germano Almeida confirme cette image très ampoulée des intellectuels de son pays :

> *Em cabo Verde, há uma visão do intelectual como um ser de elite que é preciso demistificar se eu escrevo porque me dá prazer, não sou muito diferente de um fulano que é carpinteiro. É outra arte.*[221]

Dans les textes littéraires produits par ces écrivains, le langage était en règle générale châtié et l'humour, par conséquent, presque totalement absent. L'écriture de Germano Almeida se démarque immédiatement de cette tradition parce qu'elle mêle des registres de langue très différents allant des discours spécialisés et notamment juridique, avec ses expressions latines, à un langage très relâché et jusque-là considéré comme inapproprié dans un texte à prétention littéraire. Face à l'interaction de langues et d'usages, que Dominique Maingueneau nomme l'interlangue, Germano Almeida installe dès le premier chapitre de son premier roman son code langagier propre[222] ; la fin de ce premier chapitre pouvant apparaître comme un manifeste de cette marque de fabrique personnelle. Carlos, le seul parent officiellement connu de Napumoceno, qui se croyait donc le seul héritier, est incapable de cacher son dépit lorsqu'il apprend que l'immense fortune de son oncle reviendra finalement à sa fille jusque-là inconnue. Il perd ainsi le contrôle de lui-même lorsqu'il reçoit les condoléances des deux témoins qui avaient assisté avec lui à la lecture du testament.

[221] « Cabo Verde sentido(s), entrevista a Germano Almeida », *Jornal de Letras*, 14 novembre 2001, p. 6.
[222] Dominique Maingueneau, op. cit., p. 140.

> *Carlos fez das tripas coração e inventou forças para um sorriso e um porra para toda esta merda [...] enquanto vestia o casaco deixou-se ir abaixo um momento e não conseguiu engolir um que se foda no inferno o velho danado!, que o senhor Fonseca repreendeu com gravidade, mostrando-lhe, com um sorriso, que aquelas palavras e modos não se coadunavam nem com o homem que ele era e que todos conheciam, nem com o luto carregado que ele trazia [...]. Mas Carlos quase o deixou com as palavras na boca, [...] e dizendo que já perdera tempo de mais para o que ganhara acenou-lhes um até depois e correu para casa, merda para o luto, vestiu-se à civil.*[*TSN*, p. 8-9]

Après avoir un instant tenté de contrôler ses impulsions et se plier à l'étiquette, Carlos se laisse aller dans un premier temps donnant ainsi à voir l'ampleur de sa déconvenue. Mais dans un second temps, alors qu'il vient d'être rappelé à l'ordre, c'est en toute conscience qu'il fait fi des convenances pour s'afficher tel qu'il est et non plus tel que l'exige le décorum. La révolution du code langagier traditionnellement adopté par la littérature capverdienne que marque ce premier chapitre est par ailleurs le signe annonciateur d'une révolution plus profonde encore car l'usage d'une langue nouvelle instaure un univers lui aussi nouveau : le programme littéraire que se propose de mener à bien Germano Almeida étant, de « *vestir à paisana* » la société capverdienne. En rompant la tradition qui corsetait la configuration qu'en donnaient les écrivains, il fait délibérément le choix d'intégrer dans son œuvre les diverses « tenues » de l'homme créole, ou de l'homme tout court. Comme le remarquent, amusés, les deux témoins au début du deuxième chapitre, c'est « *[u]ma nova luz sobre a vida e pessoa do ilustre extinto* » qu'avait offert la lecture du testament qui, rompant lui aussi avec les normes, dévoilait les secrets intimes du défunt au lieu de se limiter à enregister les dispositions relatives à la répartition ses biens. Si comme le souligne l'un d'eux, « *nenhum homem poderá alguma vez pretender conhecer o outro em toda a sua extensão e profundidade do seu mistério* » [*TSN*, p. 11], il est certainement plus chimérique encore de prétendre dire l'identité hydride, et par conséquent plus complexe, de l'homme capverdien. Pourtant, en s'affranchissant de l'obligation de s'en tenir à un registre solennel et de se montrer déférent vis-à-vis de la société créole, Germano Almeida pense certainement être pouvoir en produire une configuration sinon plus juste du moins différente et complémentaire de celle qu'avait produite Baltasar Lopes avec son célèbre *Chiquinho*.

Cet abandon de la solennité permet aussi que le rire fasse son entrée dans la littérature. Dans l'un des premiers entretiens qu'il accorda à un organe de presse portugais, Germano Almeida confiait que Baltasar Lopes, qu'il avait fréquenté du temps où il dirigeait la revue *Ponto & Vírgula* à laquelle ce dernier avait collaboré, était un homme enjoué qui faisait rire tous ceux qui le côtoyaient avec ses histoires, pourtant, disait-il,

> *nos livros dele não se nota esse sentido de humor. Em Baltazar Lopes o homem e o escritor eram duas pessoas diferentes [...]. Eu tento fugir a isto ; procuro encarar a vida com bom humor e faço o mesmo quando escrevo.*[223]

L'humour souvent teinté d'ironie est certainement ce que les critiques s'accordèrent tous à considérer comme la marque de fabrique de l'écriture almeidienne. Pour ne citer que quelques exemples, Ana Mafalda Leite évoquait dans sa critique littéraire de *O Testamento* un humour et une caricature qui font penser à Eça de Queiros[224] ; Maria Aparecida Santilli parle quant à elle d'une « *marca distintiva e de originalidade de Germano Almeida […] responsável pela inclusão, em sua série literária, do senso de humor com que se molda o universo cabo-verdiano* »[225].

Germano Almeida fait entrer l'humour dans la littérature non pas seulement parce qu'il est, comme le dit Ana Cordeiro, qui dirigea le Centre Culturel Portugais de Mindelo durant vingt-six ans et qui fonda avec lui la maison d'édition Ilheu Editora,

> *um intelectual de permanente bom humor que não consegue impedir-se de brincar e ironizar com tudo, principalmente consigo próprio, e que foge da grandiloquência pomposa e dos sentimentalismos, mais depressa que o diabo foge da cruz*[226],

mais aussi parce qu'il considère que le sens de l'humour fait partie intégrante de l'identité de l'homme capverdien. Cet humour serait à ses yeux l'arme dont ce dernier dispose pour affronter sa condition parfois dramatique et l'ironie du sort qui fait qu'entouré et même isolé du monde par l'eau, un élément naturel et vital, il est toutefois condamné à souffrir de sécheresses cycliques et meurtrières.

> *Nós falamos do* badiu *como o homem sério de Cabo Verde, mas na verdade é um dos homens mais bem humorados do país. A questão é que o* badiu *tem uma ironia muito particular. São Vicente tem uma ironia mais directa, mas no geral o cabo-verdiano é um homem bem humorado, que ri da sua própria desgraça. Isso*

---

[223] « Falta humor à literatura cabo-verdiana », entretien accordé à José Eduardo Agualusa, *Público*, 21 septembre 1991, p. 28.

[224] Ana Mafalda Leite, « Germano de Almeida, O testamento do Sr. Napumoceno de Araújo », *Colóquio Letr*as, n° 134, janvier/mars 1994, p. 255. Germano Almeida reconnaît d'ailleurs que la lecture de cet écrivain, de Jorge Amado et plus tard de Gabriel Garcia Marquez a certainement influencé sa manière d'écrire. « Eu nunca quis ser escritor», entretien accordé à Teresa Sofia Fortes, *A Semana*, 05/02/2005 [en ligne] : http://asemana.sapo.cv/PDF/4210e12973e6c.pdf, consulté le 19 août 2015.

[225] Maria Aparecida Santilli, « Prosa de ficção cabo-verdiana e caminhos identitários: imprevisíveis e intermináveis », *Via atlântica*, n° 10, décembre 2006, p. 98.

[226] Ana Cordeiro, « Germano Almeida, O Contador de Estórias » in José Luis Hopffer Almada (Coord.), *O Ano Mágico de 2006*, op. cit, p. 732-750.texte repris dans « Germano Almeida, o contador de estórias », *Buala*, Cara a cara, 15 Juin 2010. Accessible en ligne : http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/germano-de-almeida-o-contador-de-estorias, consulté le 19/05/2015.

> *é um dos elementos mais importantes da nossa cultura, e que devemos valorizar.*[227]

Dans certaines de ses déclarations Germano Almeida précise que l'île de Boa Vista dont il est originaire est connue pour être celle où les habitants sont les plus détachés et certainement les plus enclins à cette bonne humeur. D'ailleurs, si l'humour est absent de la littérature capverdienne savante, il est à l'inverse bien présent dans les formes liées à la tradition orale et en particulier à la *morna* qu'Eugénio Tavares disait originaire de Boa Vista où elle avait connu une forme bien différente de celle qu'il pratiquait lui-même en étant originaire de l'île de Brava :

> *A Morna é originária da Ilha da Boavista. Passou depois às outras ilhas, adaptando-se e tomando a feição psíquica de cada povo[...]. Na Boavista não se elevou na linha sentimental; antes, planou baixo, rebuscando os ridículos de cada drama de amor; cantando o perfil caricatural de cada episódio grotesco, ironizando fracassos amorosos, sublimando a comédia gentílica das moias (naufrágios de navios tão frequentes nas costas da ilha), tudo no estilo leve e arrebicado que afeiçoa a vida despreocupada do povo boavisense, o mais alegre, e o mais amorável de entre as gentes do Arquipélago. Música elegante psicatada de sorrisos finos e harmonias ligeiras. Na Ilha Brava a terra em que os homens casam com o mar, como no poema de Pierre Loti, a dulcíssima estância da saudade, mercê da vida aventureira e trágica do seu povo a morna fixou os olhos no mar e no espaço azul, e adquiriu essa linha sentimental, essa doçura harmoniosa que caracteriza as canções bravenses. Elevou-se de riso a pranto, e finou, amorosamente, pelo portuguesíssimo diapasão da saudade.*[228]

La valorisation du sens de l'humour et de la dérision à laquelle, en tant qu'héritier d'une tradition archépélique et plus particulièrement que capverdien né sur l'île de Boa Vista, il tient à participer avec son œuvre s'avérait selon lui d'autant plus urgente que la sphère du pouvoir était en train de pervertir cette marque d'identité, en effet dans *O Meu Poeta*, le personnage d'Alirio regrette justement que les gens se prennent trop au sérieux, et il faut comprendre qu'il vise là non pas la population en général mais le petit milieu privilégié dont il fait partie, petit milieu que ce roman caricature.

> *o que seria desejável era fazer as coisas mais sérias do mundo como se fosse brincadeira. Mas o que vemos acontecer é justamente o contrário : as pessoas fazem as coisas mais levianas do mundo com o mesmo espírito de missão de quem está a salvar a humanidade.* [*OMP*, p. 144]

---

[227] «Eu nunca quis ser escritor», op. cit.

[228] Eugénio Tavares, *Mornas, cantigas crioulas*, Lisboa : J. Rodrigues, 1932, p. 18. La présence de l'humour dans les formes traditionnelles est confirmée et étudiée par Moacyr Rodrigues et Isabel Lobo in *A morna na literatura tradicional : fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade*, Praia : Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco, 1996.

Germano Almeida développe par ailleurs toute une théorie relative à la distance salutaire que le rire permet de maintenir face à la réalité, car s'il condamne l'absence au monde des écrivains enfermés dans leur tour d'ivoire, il prône cependant la nécessité de poser sur ce monde un regard distancié que garantissent le sens de l'humour et l'ironie. L'éditorial programmatique du premier numéro de *Ponto & Vírgula*, pointait déjà la volonté de se tenir sur cette position d'équilibriste entre la légèreté et le sérieux

> *[...] queremos que o P&V seja leve, de conversa fácil, nada de enfadonho, não dado a frases rotundas e bombásticas ... No fundo o que queremos é que o menino* [c'est-à-dire la revue] *cresça em madureza, mas com humor bastante para se encarar sem excessiva seriedade das pessoas que não reconhecem o direito do riso. Mas também que não se banalize ao ponto de retirar da vida o seu significado sério.*[229]

La recherche toujours incertaine de ce point d'équilibre qui permet de porter un regard distancié mais cependant en prise avec la réalité est une constante de l'œuvre almeidienne, le point d'équilibre évoluant d'ailleurs au fil des fictions ; ce que nous nous proposons de démontrer lorsque nous ferons une l'analyse détaillée des représentations successives qu'il donne des espaces et de l'histoire de l'archipel. Ce point d'équilibre toujours insatisfaisant et instable étant justement la place que Dominique Maingueneau désigne sous le concept de paratopie, la localité paradoxale que prétend occuper l'écrivain placé « à la fois dans l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se fondre dans la société 'ordinaire' », et donc « la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux »[230].

La question de l'usage qu'il faut faire du rire et de l'ironie fait l'objet d'un intérêt tout particulier de la part de Germano Almeida dans les œuvres de notre corpus, dans d'autres textes courts - des chroniques et des éditoriaux, etc.- mais également dans les propos qu'il peut tenir lors d'entretiens qu'il est amené à accorder. Par exemple, deux ans après le premier éditorial de *Ponto & Vírgula* que nous avons cité ci-dessus, l'édition de janvier 1985 de cette même revue s'ouvrait de nouveau sur un texte intitulé « O tratamento pela risada » qui traitait de la liberté d'expression, ou plutôt des manières de contourner par le rire ou le sarcasme les limites qui lui sont parfois imposées. L'énonciateur de ce texte adressé à un lecteur supposément critique fait alors référence à un auteur qui aurait écrit un « Tratado do Riso » détaillant les différents types de rire et les effets qu'ils sont sensés produire, sans oublier toutefois de pointer les risques que peut présenter son usage face à des autorités peu enclines à

[229] « Da aventura poética do P&V ou de como o P&V nasceu sozinho », *Ponto & Vírgula*, n°1, p. 2. Dans le dernier numéro de la revue apparaissait par ailleurs un texte intitulé « O tratamento pela risada »

[230] Dominique Maingueneau, op. cit., p. 72.

le tolérer[231]. Le rire dont il est alors question est le rire de l'ironiste qu'affectionne particulièrement Germano Almeida, prenant ainsi, pour reprendre les mots de Vladimir Jankélévitch de l' « altitude et se donn[ant] des panoramas d'aéronautes »[232] parce que « le savoir et la raison sont entre ses mains » et qu' « [à] l'opposé, la condition de la victime c'est l'ignorance. »[233]. Le choix de cette position en surplomb par rapport au reste de la société peut cependant être l'aboutissement de parcours très différents. Si la figure de prétérition qu'est l'ironie verbale - figure qui « consiste à dire quelque chose tout en prétendant ne pas être en train de le dire, ou […] à appeler les choses par les noms de leurs contraires », ou encore à émettre un blâme par le biais de louanges [234]- a toujours une valeur judicatoire, la relation de l'ironiste au « monde » au sujet duquel il émet son jugement critique est elle très variable. C'est exactement ce que tente d'expliquer Vasco, l'un des personnages de *O Meu Poeta* dont le discours est toujours empreint d'ironie, à son ami Alirio, un autre grand ironiste du petit monde almeidien qui n'a certainement pas besoin de cette leçon, contrairement peut-être à certains lecteurs auxquels cette tirade semble tout particulièrement adressée.

> [...] *rir-se de tudo não é uma questão de temperamento e sim de opção. É um bocado diferente. Um fulano que se ri de tudo, tanto pode ser um indiferente como um desenganado. Mas não penso que se possa dizer o mesmo de um fulano que decide rir-se de tudo. Porque um fulano que decide rir-se de tudo, no fundo está a criticar, está a intervir, até pode estar a demolir. É a chamada arma do riso.* [*OMP*, p. 218]

Pierre Schoentjes, validant l'analyse que fit Henri Bergson de cette figure de rhétorique, pose que

> [l]'ironiste est un moraliste qui, constatant que les faits qui se présentent à ses yeux ne correspondent pas au monde qu'il a à l'esprit, désigne les imperfections qu'il entend épingler par des termes qui ne conviennent qu'à son idéal.[235]

L'adepte de l'ironie verbale serait donc un idéaliste « en ce qu'il croit à la perfectibilité de l'homme »[236], un idéaliste qui userait de cette arme pour faire advenir son monde idéal, ce qu'expliquait Vasco à Alirio et que maintenait Germano Almeida en 2005 alors qu'il était interrogé sur le pouvoir de l'écriture :

---

[231] *Ponto & Vírgula*, n° 13, janvier-mars 1985, p.1-4. Dans l'entretien accordé par les trois directeurs de la revue à Michel Laban, il apparaît clairement que si sa direction est bien collégiale, il revenait à Germano Almeida de rédiger les éditoriaux.

[232] Vladimir Jankélévitch cité par Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2001, p. 201.

[233] Pierre Schoentjes, idem, p. 201

[234] La première formule d'Aristote, la seconde serait de Quintilien; toutes deux sont citées par Pierre Schoentjes, idem, respectivement p. 75 et 84.

[235] Ibid., p. 85

[236] Ibid., p. 87

> *A escrita é, sem dúvida, uma arma. Se serve para mudar as coisas, é que não sei. A escrita é uma arma principalmente quando é usada na forma da ironia, uma arma ainda mais poderosa e feroz do que a própria escrita. As pessoas e os políticos em particular que se permitem cair nas garras da ironia não se salvam.*[237]

Cependant si l'ironie peut être l'arc d'un idéaliste qui ne se résout pas à l'idée de devoir continuer à vivre dans un monde qui ne correspond pas à ses attentes et, du haut de sa position surplombante, ne cesse de faire pleuvoir ses flèches sur ceux qu'il juge incompétents ou indignes dans le but de les déloger du centre de l'arène, elle peut aussi se limiter à être l'arme de défense d'un ancien idéaliste qui ayant perdu ses illusions et ne croyant pas ou plus à la possibilité de réformer le monde se protège de son désarroi car,

> il y a eu une époque à laquelle celui qui énonce la phrase ironique approuvait et respectait les choses ou les personnes qu'il traite maintenant avec cette forme d'agression camouflée.[238]

Le personnage de Vasco semble plutôt faire partie de cette deuxième catégorie comme tendrait à le prouver cet échange qu'il a avec Alírio qui, contrairement à lui, parviendrait à se tenir sur la position de l'observateur détaché :

> *Passei a tarde a beber. Estava chateado. Como!, espantou-se o Alírio, pensei que nunca te chateasses ! Aliás, sempre pensei que cagasses em toda essa merda. Faço questão de. Mas nem sempre consigo. Embora esteja convencido que o problema do bom humor esteja apenas dependente de uma decisão.* [*OMP*, p. 218]

Notons qu'au début du roman, le narrateur commente le fait que Vasco se serait suicidé en se noyant dans la baie de Mindelo et que l'une des explications avancées par ses comparses était que c'était un inadapté (position d'Alirio notamment) qu'il ne parvenait pas à faire face à la réalité[239]. Notons aussi que Germano Almeida ressuscitera ce personnage qui apparaît de

---

[237] «Eu nunca quis ser escritor», op. cit.

[238] Théodore Reik, *The Secret Self*, apud Pierre Schoentjes, op.cit., p. 88.

[239] Voici comment Vasco parle du moment où il avait lui-même cru au discours prôné par le PAIGC : « *Quando regressei estava cheio de ilusões e de orgulho da minha terra independente. Vim porque queria acompanhar o ressurgir da minha pátria, queria ver com os meus olhos, não poderia contentar-me com o que me contassem. Pensava que se todos nós nos juntássemos, preocupados apenas com a prosperidade de nossa terra e o bem-estar do nosso povo, faríamos um Cabo Verde grande e feliz, libertado do analfabetismo, da fome, das doenças e do desemprego. Assim e porque acreditava que o Partido encarnava a globalidade das aspirações do nosso povo, defendia radicalmente que toda a oposição ao Partido deveria ser impiedosamente esmagada. Mas repara que nunca fui do Partido e nem queria ser, mas apenas porque achava que seria oportunismo entrar depois da luta armada. Mas pensava que o que havia a fazer era dar a máxima colaboração, mas desinteressada, sem pensar em lucros ou benefícios porque via o Partido encarnando o nosso povo, não toda a gente mas aqueles que tinham fome, que não tinham trabalho, que tinham sido oprimidos, que tinham sido açoitados, e que tinham apenas a graça de Deus, embora também achasse que era necessário destruir-se a*

nouveau dans *As Memórias de um espírito*, guéri de son penchant neurasthénique et doté d'un sens de l'ironie qui a évolué puisqu'il rend alors plutôt compte d'un constat amusé des limites de chacun que d'une condamnation sans appel de la bêtise et de l'incompétence de l'autre.

Cette résurrection correspond aussi à l'émergence dans l'œuvre almeidienne d'une nouvelle forme d'ironie au caractère plus ponctuel et surtout moins sarcastique, une ironie qui prend pour cible moins un système, comme c'était le cas dans *O Meu Poeta*, que des individus, ou du moins des secteurs précis de la société, notamment un certain type de personnel politique. Cette évolution pourrait avoir plusieurs explications et pour commencer le propre parcours politique de Germano Almeida qui, d'opposant virulent au régime du parti unique du PAIGC/PAICV, est passé à député du MpD, le nouveau parti au pouvoir à partir de 1991, puis, dès le milieu des années 1990, à détracteur de ce même parti qu'il accusait de mettre en péril la vie de la majorité de la population[240], et finalement sympathisant non encarté d'un PAICV social-démocrate au pouvoir depuis 2001. Elle pourrait aussi découler de l'attention plus grande aux effets destructeurs de l'ironie verbale qui, comme le souligne Pierre Schoentjes, « n'est pas l'outil du terrassier qui pose les fondations mais celui du sapeur qui mine les bases »[241]. Après avoir participé par ses attaques ironiques et véhémentes à la déconstruction de l'autorité en place, Germano Almeida se rangerait à l'avis d'Alirio qui, dans *O Meu Poeta*, adressait déjà une mise en garde à Vasco. En ayant élu le rire et le scepticisme pour seules philosophies celui-ci rompait le lien social[242] et n'assumait pas, selon lui, les responsabilités de citoyen qui étaient les siennes :

> *Eu por mim* [disait-il alors] *acho preocupante este apegar a levandades, esta desmotivação para as coisas sérias numa terra em que tudo precisa ser construído* [...] *a vida em sociedade é uma coisa. Nós estamos inseridos numa sociedade e o seu bem e o seu mal diz-nos respeito*. [*OMP*, p. 143]

L'évolution du positionnement de Germano Almeida qui a déjà déclaré qu'il trouvait ce livre trop critique et moins réussi que *O Testamento*[243] s'apparente quelque peu à celle qu'aurait

---

imagem do Deus dos colonialistas, mostrar e provar que Deus é trabalho, saúde, educação, cultura e por isso nós mesmos seríamos o nosso Deus… » [*OMP*, p. 120].

[240] Dans un entretien accordé au *Jornal de Letras*, il déclarait par exemple que dans un pays comme le Cap-Vert, la politique libérale du MpD aboutissait à ce que l'Etat n'avait plus les moyens financiers nécessaires pour garantir que la population ne meure pas de faim s'il survenait l'une des nombreuses sécheresses qui touchent cycliquement l'archipel

[241] Pierre Schoentjes, op. cit., p. 99.

[242] Edouard Glissant qui rappelle qu'au début de la *Critique de la raison pure* Kant apparentait les sceptiques aux nomades note aussi que parfois, ceux-ci « rompent le lien social », *Poétique de la relation*, Paris : Gallimard, 1990, p. 23.

[243] « *Quis escrever OMP como um romance de crítica à sociedade política, ao oportunismo que grassava à volta do PAICV. Só que, enquanto O TSN é um livro ligeiro, quase de brincadeira, OMP é um livro muito sério,*

connue le romancier portugais Eça de Queiros, un écrivain qui aurait influencé selon ses propres dires sa conception de la littérature. Lorsque ce dernier relut en 1890, les textes qu'il avait publiés dans les années 1871-1872 dans les *Farpas* son constat est des plus sévères :

> *Que encontro nelas? Um riso tumultuoso, lançado estridentemente através de uma sociedade como seu comentário único e crítica suprema. Encontro um riso desabalado – mas escassamente uma verdade adquirida, uma conclusão de experiência e de saber, [...]. Nada que, para governar entre os homens o pensamento ou a conduta, merecesse ficar arquivado em toms duráveis; - unicamente um riso imenso, troando, como as turbas de Josué, em torno a cidadelas que decerto não perderam uma só pedra, porque as vejo ainda, direitas, mais altas, da cor torpe do lodo, estirando por cima de nós a sua sombra teimosa.*[244]

Contrairement à Eça de Queiros, Germano Almeida a vu s'écrouler le régime qu'il dénonçait par le biais du sarcasme et de l'ironie, mais il a eu l'occasion de constater que cette ruine n'avait pas de son point de vue laissé place, comme il l'avait espéré, à un monde meilleur[245]. Même si les livres qu'il a écrits à partir de la fin des années 1990 ne sont évidemment pas exempts d'ironie, son ton devient beaucoup moins sarcastique et plus humoristique, notamment dans *Do Monte Cara vê-se o mundo*, son tout dernier roman, semblant faire siens les enseignements de Max Jacob :

> Pas d'ironie ! Elle vous dessèche et dessèche la victime ; l'humour est bien différent : c'est une étincelle qui voile vos émotions, répond sans répondre, ne blesse pas et amuse. L'humour est le gai résultat de plusieurs pensées ennuyeuses ; il est souvent la preuve de la grandeur. L'humour est attendri et charmant.[246]

Nous aurons l'occasion de montrer dans la suite de notre analyse que si elle persiste encore parfois, l'ironie est beaucoup moins sarcastique et toujours contrebalancée par ce qui s'apparente à une volonté de construire une ou des représentations de la réalité capverdienne qui puissent opérer comme alerte, repère ou mémoire. En effet, abandonnant cette ironie sarcastique qui impliquait le refus de toute connivence, de toute identification avec l'objet de sa dénonciation, Germano Almeida privilégie maintenant l'humour qui d'une façon générale suppose une complicité, une sympathie plus ou moins explicite avec son objet (événements,

---

chato, cansa. Naquela altura, a gente tinha a ideia, que se revelou falsa, de que havia censura. Aliás, a censura está é nas próprias pessoas que são vítimas dela. Então, decidi escrever um livro em que diria tudo porque não deixariam que escrevesse um segundo », in « Eu nunca quis ser escritor », op. cit.

[244] Eça de Queiros, « Advertência », *Uma campanha alegre*, Porto : Lello, 1969, vol. I, p. 6-7. (texte de 1890)

[245] Il déclarait en 2005 : « *a escrita é também uma arma que tem que ser usada com muita cautela. Eu reconheço que sou um homem bem humorado, mas evito ser excessivamente sarcástico porque não é uma arma que favorece muito* », «Eu nunca quis ser escritor», op. cit.

[246] Max Jacob, *Conseils à un jeune poète*, apud Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 137.

comportements, etc.), ainsi qu'une sérénité et une sagesse dont il semble ne pas vouloir se départir. Délaissant l'idée d'écrire des actes d'accusation ou pour le moins des textes à visée subversive, Germano Almeida, qui s'est maintenant solidement installé dans le champ littéraire capverdien se consacre davantage à apporter sa contribution à l'édification de l'*archéion* créole sans toutefois se départir de son sens de l'humour.

3. LE CONTEUR ET L'ECRIVAIN

Não é que não tenha minha queda prás letras, até que tenho...
mas falar é mais fácil, mais agradável, mais africano.
Pepetela, *O Cão e os Calundas*, p. 21

3.1- L'ORALITE : UN MOTIF CONSTITUTIF DE LA LITTERATURE AFRICAINE ?

Quando chegaste, mais velhos contavam histórias.
Tudo estava no seu lugar. A água.
O som. Na nossa harmonia.
O texto oral.[...]
Texto falado ouvido visto.
Manuel Rui[247]

En vérité, nous sommes des lamantins, qui,
*selon le mythe africain, vont boire à la so*urce
Léopold Sédar Senghor,
« Comme les lamantins vont boire à la source »[248]

Mamoussé Diagne remarque qu'en règle générale le concept d'oralité se définit par la négative dans une topique dualiste qui l'oppose à l'écriture, l'oralité étant « posée comme l'indice du manque de ce dont l'écriture figure le plein »[249]. Selon ce principe, des sociétés sont dites orales quand elles ne disposent pas d'écriture. Dans son livre *Ecriture et Texte. Contribution africaine,* Simon Battestini montre comment s'est construite l'idée très répandue

[247] Manuel Rui, « Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto », communication présentée lors de la Rencontre « Perfil da Literatura Negra », [São Paulo, Brésil, 23/05/1985.] apud Laura Padilha, *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, col. Memórias das Letras, n°10, p. 291.

[248] Léopold Sédar Senghor, « Comme les lamantins vont boire à la source » postface de *Ethiopiques* in *Poèmes*, Paris : Points Seuil, 1984, p. 153.

[249] Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale - Les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris : Karthala, 2005, p. 15.

d'une Afrique « sans écriture »[250]. Ce préjugé plonge ses racines dans une longue tradition philosophique qui, au début du XIXe siècle, trouve en Hegel, l'un de ses apôtres les plus emblématiques. Sa théorie évolutionniste faisant de l'Afrique « le pays de l'enfance qui au-delà du jour de l'histoire consciente est enveloppé dans la couleur noire de la nuit »[251] et « le vice épistémique » selon lequel l'écriture fournit la condition *sine qua non* de la civilisation[252] ont hypothéqué l'ensemble des travaux scientifiques menés durant l'époque coloniale, comme le résume Guy Spielman dans la préface à l'ouvrage de Battestini.

> Hypothéquée par ce vice épistémique, la rencontre des linguistes et ethnologues européens avec les cultures africaines ne fut donc qu'un rendez-vous manqué ayant pour effet de renforcer les préjugés plutôt que les dissiper ; le rapport entre les deux continents serait pour longtemps soumis à une structure axiologique opposant l'écrit à l'oral, le civilisé au primitif, la pensée « raisonnable » à l'instinct.[253]

Curieusement, cette image d'une société africaine traditionnelle et orale fut reprise par des intellectuels africains au premier rang desquels Léopold Sédar Senghor qui imposa les postulats de la Négritude en se référant à l'autorité des ethnologues africanistes tels que Frobenius, Delafosse ou encore Griaule ainsi que le montre le chercheur ivoirien David K. N'Goran[254]. Selon ce dernier, les tenants de la négritude travaillèrent à affirmer l'autonomie du champ littéraire qu'ils projetaient autour de l'oralité et de la tradition. Ces deux traits, érigés en éléments distinctifs de la réalité africaine, devinrent par voie de conséquence, les motifs incontournables de toute production africaine : « l'oralité n'est pas que des langues

---

[250] « Un nombre de phénomènes divers ont conjugué leurs effets pour effacer de la texture africaine le symbole, l'écrit et le texte, ou en réduire l'intérêt comme systèmes sémiotiques souvent originaux et riches d'enseignements : les progrès d'une certaine iconoclastie occidentale, la domination de la perspective historique dans les études de l'écriture, le fétichisme occidental de l'alphabet et de la littérature, le mythe de lieux d'origines privilégiés pour l'écriture, les stéréotypes essentialistes de la science africaniste et notamment de la première ethnologie, complices et victimes de catégories et de logiques imposées ; tout ceci s'est conjugué pour oblitérer l'écriture, le texte et le symbole de la texture africaine, ou pour le moins en minimiser l'importance comme systèmes sémiotiques souvent originaux. » Simon Battestini, *Ecriture et Texte. Contribution africaine*, Québec : Presses de l'Université de Laval / Paris : Présence Africaine, 1997, p. 433.

[251] G. W. F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'Histoire*, trad. J. Gibelin, 3ème édition, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1967, p. 75. Signalons que J. J. Rouseau avait pour sa part affirmé « Ces trois manières d'écrire répondent assez exactement aux trois divers états sous lesquels on peut considérer les hommes rassemblés en nations. La peinture des objets convient aux peuples sauvages, les signes des mots et des propositions aux peuples barbares, et l'alphabet aux peuples policés. », J. J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, in Œuvres complètes de J. J. Rousseau, vol. 3, Paris : Furne Librairie Editeurs, 1835, p. 500.

[252] L'historien médiéviste Charles Higounet écrivait : « L'écriture latine qui est devenue l'instrument définitif de la pensée occidentale est le moyen d'expression par excellence du monde moderne. », Charles Higounet, *L'Ecriture*, Paris: PUF, 1969, p. 9.

[253] Guy Spielman, « Préface » à Simon Battestini, op. cit., p. 11

[254] David K. N'Goran, *Le champ littéraire africain : Essai pour une théorie*, préface de Bernard Mouralis, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, p. 167-169. Ana Mafalda Leite signalait pour sa part que « *o discurso crítico sobre esta matéria, que se estende de áreas como a antropologia, linguística e teoria literária, edificou-se em simultâneo com a contribuição dos africanos e dos ocidentais.* », Ana Mafalda Leite, *Oralidades & escritas nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa: Colibri, 1998, p. 15.

mais de toutes les manifestations culturelles négro-africaines » affirmait Senghor qui ajoutait « elle résulte de leur spontanéité, de leur adéquation à leur objet »[255]. En faisant des concepts d'oralité et de tradition les caractéristiques ontologiques de l'homme africain, Senghor aurait ainsi procédé à un renversement identique à celui qui les avaient conduits, lui, Aimé Césaire et d'autres encore, à adopter le stigmate « nègre » en guise d'identité : le jugement dépréciatif selon lequel l'oralité constituait le stade archaïque de civilisations qui en découvrant l'écriture auraient accompli leur humanité, était assimilé et retourné pour en faire une marque essentielle et distinctive de l'être africain. Le renversement opéré par la négritude fait qu'il existe maintenant, comme le signale Ana Mafalda Leite, en se basant sur une très vaste bibliographie, deux manières d'appréhender l'oralité, « *[a] primeira considera as sociedades orais (e as tradições) primitivas ; a segunda considera-as exemplares* »[256]. Avant de nous intéresser plus précisément à la question du rapport de l'oralité et de l'écriture qui fait l'objet de l'ouvrage de cette spécialiste des littératures africaines, nous précisons que l'oralité continue d'être l'une des grandes thématiques des études africaines au sens large et pas seulement littéraire. A titre d'exemples, signalons qu'en 1977, le chercheur béninois Honorat Aguessy recusa l'idée que l'oralité serait une qualitité ontologique de la culture africaine et que « parler d'oralité, c'est souligner l'existence d'une dominante où la communication orale prévaut, ce n'est point désigner l'exclusivité de la communication orale provenant d'une hypothétique incapacité de se servir de l'écriture ». Il précisait cependant que « même quand l'écriture est utilisée, la tradition […] ne s'épanouit authentiquement chez la plupart des Africains que dans l'oralité »[257]. Le philosophe sénégalais Mamoussé Diagne défend lui aussi que la présence de l'écriture en Afrique ne suffit pas à qualifier sa culture de scripturaire car, outre les aspects techniques, il faudrait prendre en compte « la place et la fonction de l'écrit dans l'espace considéré », or l'usage d'une écriture non autochtone par une minorité de lettrés invalide le fait que les cultures africaines se fondaient sur l'écrit[258].

Ana Mafalda Leite souligne dans son ouvrage déjà cité qu'à la suite de la Négritude, le besoin d'affirmation culturelle poussa non seulement les Africains mais aussi les africanistes de toutes origines à s'intéresser à la tradition orale africaine « *quer ao nível da recolha e estudo dos textos e sua fixação e classificação, quer ainda na sua premeditada incorporação*

[255] Senghor, *Présence Africaine*, n° 24-25, p. 278, apud Mamoussé Diagne, op. cit., p. 33

[256] Ana Mafalda Leite, *op. cit.*, p. 18.

[257] Honorat Aguessy, « Visions et perceptions traditionnelles » in Alpha I. Sow, Ola Balogun, Honorat Aguessy, Pathé Diagne, *Introduction à la culture africaine*, Paris : UNECO, 10/18, 1977, respectivement p. 173 et 171.

[258] Mamoussé Diagne, *Critique de la raison orale: les pratiques discursives en Afrique noire*, op. cit., p. 35.

nos universos da escrita literária »[259]. L'oralité, un concept sous lequel cette spécialiste englobe aussi bien l'orature et les traditions orales que la littérature orale[260], aurait servi d'instrument de détection de l'africanité des textes en réaction au jugement dépréciatif porté sur la littérature africaine jugée d'une qualité moindre.

> *A tendência para situar no âmbito da oralidade e das tradições orais africanas o discurso crítico e a produção textual surge ainda de certo modo como forma de reacção a uma visão das literaturas africanas como satélites,derivados das literaturas das «metrópoles». É um discurso que, de certo modo, se torna reactivo pela atitude inversa. De um cânone marcado pelo signo da colonialidade, passa-se à assunção de outro, indígena, que tenta centripetamente encontrar, no âmbito da cultura africana, os modelos próprios e autênticos.*[261]

David K. N'Goran, que nous avons déjà cité, va encore plus loin encore puisqu'il défend que l'oralité et la tradition devinrent des objets de jeux et d'enjeux concurrentiels parmi les acteurs des champs littéraires africains en voie d'autonomisation, la capacité de chacun des écrivains à manipuler ces motifs devenant l'un des principaux étalons de leur bonne pratique de la littérature africaine[262].

Dans l'espace francophone, Léopold Sédar Senghor serait le premier à revendiquer une continuité entre la tradition orale et la pratique de formes écrites de la littérature. Au même moment ou presque, dans l'archipel voisin du Cap-Vert, les *Claridosos* qui eux aussi se proposaient de donner finalement une voix authentique à l'homme créole, choisissaient de mettre en couverture du premier numéro de leur revue les paroles de deux « *finaçom* » de l'île de Santiago, reproduits dans la langue créole et sans traduction portugaise[263]. Cette référence aux traditions orales dans une revue dirigée par des écrivains qui se réclamaient du modernisme brésilien est loin d'être une exception, des transcriptions de contes populaires, d'autres paroles de musiques traditionnelles et même un article sur le folklore poétique de l'île de Santiago parsèmeront les neufs numéros de la revue et côtoieront les nouvelles, les

---

[259] Ana Mafalda Leite, op. cit., p. 12.

[260] Le terme d'orature généralement adopté par les anglicistes, est utilisé par Salvato Trigo pour désigner « *todas as manifestações culturais africanas, neste caso, vulgarmente designadas por 'tradição oral'* » *Luandino Vieira o Logoteta*, Porto : Brasília Editora, 1981, p. 22. Ana Mafalda Leite qui opte pour le terme « oralité » précise qu'elle juge fondées les critiques formulées par W. J. Ong à l'encontre des désignations d' « orature » et de « littérature orale », rappellant que cet auteur suggère d'utiliser plutôt l'expression « *verbal art forms* », soit « formes d'art verbal », qu'elle-même valide sans toutefois la faire sienne. [Walter J Ong, *Orality & Literacy*, London : Routledge,1997, p. 14], Ana Mafalda Leite, op. cit. p. 11.

[261] Idem, p. 12.

[262] Nous aurons l'occasion de signaler dans la deuxième partie de notre étude que l'enracinement dans la « réalité » africaine, au sens paysager, social et politique du terme, constituait l'une des autres échelles de valeur utilisées par les critiques africains, mais plus souvent encore par les étrangers, pour évaluer le degré d'africanité de la production littéraire des écrivains.

[263] Une « *finaçom* » constitue la partie initiale d'un *batuque*, l'une des formes musicales traditionnelles du Cap-Vert et plus particulièrement de l'île de Santiago. Cf. *Claridade*, n°1, mars 1936.

extraits de fictions et les poèmes écrits par ceux-là même qui recueillaient et compilaient les formes littéraires traditionnelles précédemment citées[264]. Signalons par ailleurs que dans la première partie de *Chiquinho*, le narrateur donne une large place à la tradition orale de son île de São Nicolau en intégrant les histoires de Mamãe Velha, notamment dans le troisième chapitre, et peuplant ses souvenirs d'enfance d'autres figures de conteurs tels que Nha Rosa Calita, Nho Chic'Ana, Toi Mulato, etc., sans compter le très mystérieux Totone Menga Menga, dont les mots « *tornam clara a alma da gente* »[265]. En les intégrant ainsi à son récit, c'était en quelque sorte sous la tutelle de ces figures de conteurs que se plaçait l'auteur Baltasar Lopes. Le tribut des scripteurs vis-à-vis des hommes de la parole apparaît encore très explicitement dans la seconde partie du roman lorsque Chiquinho, chargé d'écrire un article sur son île, se voit obligé, faute de tout document écrit et de tout vestige, de recourir aux histoires des conteurs qu'il tient alors pour des « documents »[266].

Bien qu'il ait pour cadre principal l'espace urbain de Mindelo, Germano Almeida intègre dans son premier roman, une référence à la tradition orale de l'archipel. Napumoceno raconte à une Adélia très peu intéressée une histoire tragique qui l'avait beaucoup marqué lorsqu'il était enfant sur l'île de São Nicolau. Comme bien d'autres, cette scène peut être lue comme une parodie, les textes enchâssés étant ici les scènes de veillées traditionnelles évoquées par exemple dans *Chiquinho*, veillées durant lesquelles les conteurs captivaient l'attention de leurs auditeurs par le contenu de leurs histoires mais aussi par leur performance. En effet, Adélia se montre totalement insensible à l'histoire que lui raconte Napumoceno qui de son côté commence par déclarer ne pas être certain de l'exactitude de ses souvenirs, quand l'autorité des conteurs repose sur leur mémoire et leur capacité à rendre leurs récits encore plus vrais que la réalité. Le regard ironique de Germano Almeida s'amuse même à faire succomber à la puissance de la parole vivante non pas l'auditrice mais le conteur qui, plongé dans un état second, ne parvient plus à différencier sa maîtresse de Nha Barbara, une vieille femme édentée qu'il considérait comme une sorcière lorsqu'il était enfant [*TSN*, p. 99-104].

---

[264] A titre d'exemples, signalons que le deuxième numéro intégrait la transcription par Manuel Lopes de « O lobo e o chibinho », un conte populaire de l'île de S. Nicolau [*Claridade*, n°2, août 1936, p. 8-9], le quatrième, incluait « Lúcio – e – fé », un autre conte recueilli cette fois par Baltasar Lopes, [*Claridade*, n°4, janvier 1947, p. 40], dans les sixième et septième numéros Baltasar Lopes présentait et commentait des transcriptions de *finaçom* et de *batuques* [*Claridade*, n° 6, juillet 1948, p. 35-37 et n° 7, décembre 1949, p. 34-39], ce septième numéro présentait également un long article de Baltasar Lopes intitulé « O folclore poético da ilha de Santiago » [*Claridade*, n° 7, décembre 1949, p. 43-51]. Voir à ce sujet Elisangela Aparecida da Rocha, « Entre tradições crioulas e modernidade: a construção da identidade caboverdiana na revista Claridade", *Cadernos Cespuc*, n° 19, 2010, p. 71-80 [en ligne] : http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/viewFile/7832/6869, consulté le 26 août 2015.

[265] Baltasar Lopes, *Chiquinho*, 7ème éd. port. (3ème éd. fac-similée), Linda-a-Velha: ALAC, [1984?], p. 30.

[266] Ibid., p. 258-259.

Si sa toute première évocation de la tradition orale s'apparente à une parodie, il n'en reste pas moins que l'œuvre almeidienne intègre quelques figures de conteurs que l'on pourrait qualifier de traditionnels au sens où ils appartiennent à la culture rurale de l'archipel. Le plus emblématique est très certainement Quirino qui apparaît dans *A Ilha fantástica*. Cet homme à tout faire illettré, employé par les parents du narrateur, n'avait aucune appréhension à se mesurer à Mano Teteia, un autre grand orateur, qui contrairement à lui était un « *homem de muitas leituras* » [*AIF*, p. 50] qui avait fréquenté le Lycée de Mindelo et exerçait la profession de maître d'école.

> *O queixinho de nho Quirino, pontiagudo por causa da boca motcha, adquiria um vigor diferente quando começava a contar a suas estóreas, as palavras escorrendo-lhe da boca, mansas e leves ou rápidas e em estrépito nas passagens que igualmente o emocionavam. A estória que sem dúvida mais gostava de contar e que também nós mais gostávamos de ouvir era a de "Carlos Magno e os Doze pares da França". Fazia dos personagens pessoas tão vivas e tão reais que nem as férrreas armaduras com que se vestiam " de tal modo que nem os olhos ficavam à mostra", chegavam para impedir que nos aparecessem nos sonhos como pessoas de carne e osso, tão familiares como o próprio Quirino.* [*AIF*, p. 51]

Quirino apparaît dans le roman comme la figure paradigmatique du conteur, capable au moment de sa prestation de créer et de faire vivre un monde par la parole et d'imprimer ce monde non seulement dans la mémoire « intellectuelle » mais aussi dans la mémoire sensorielle de son auditoire au point que la vie qu'il a générée est susceptible de s'imposer au monde réel durant un temps presque illimité.

Ce don de créer et d'animer des mondes par le verbe et, ce faisant, de fasciner et ravir un auditoire, est ce qui caractérise ces conteurs en qui Germano Almeida voit des « *mestres de imaginação fértil e gargalhada fácil que entendiam e praticavam o jogo lúdico da vida* »[267]. Son œuvre regorge de plusieurs épigones de ce conteur d'exception qu'est Quirino, et leurs apparitions ne se limitent pas aux fictions qui ont pour cadre le monde rural où cette figure trouve traditionnellement sa place. Dans l'espace urbain du Mindelo almeidien, des personnages font réellement preuve de talents de conteur, quand d'autres au contraire revendiquent indûment ce don. Norberto, l'ancien maître coq et batelier de *O Mar na Lajinha* fait partie des premiers, lui qui raconte ses histoires en criant, qui « *deduz pela atenção com que […] o escutam que tem espectadores suficientes* » [*OML*, p. 24] et à qui le narrateur déclare « *[s]im senhor, Norberto bela prosa, podias ganhar a vida como contador de estórias*

[267] « autobiografia – Germano Almeida : A vida em Histórias », *Jornal de Letras*, 7 juillet 2006.

em vez de catraeiro » [*OML*, p. 29]. Norberto impressionne par sa capacité à raconter à qui veut l'entendre des épisodes de sa propre vie « *diz que nem conta mentira nem tem rabo de palha, a sua vida é um livro aberto* » [*OML*, p. 29], mais contrairement aux véritables conteurs, il ne sait pas inventer d'histoires. Luizão, un employé des archives municipales, fait figure de concurrent au titre de maître conteur de la plage de Lajinha.

> *ele começou a relatar o feito de uma forma tão apaixonada junto de nós espectadores e também ouvintes, que depois da emoção da briga e mesmo durante dias seguidos não lhe regateamos os nossos maiores aplausos e muitas palmadinhas nas costas, sim senhor, grande homem, grande valor, um talento e pêras para a locução escondido primeiro nos arquivos da Câmara Municipal e agora no mar da Lajinha, o teu futuro está é na rádio...* [*OML*, p. 48]

Il semble même capable de rivaliser avec Quirino par la capacité qu'il a de rendre le monde de ses histoires plus vraies que nature. En effet, après que Luizão a commenté en direct, tel un reporter sportif, le pugilat auquel se sont livrées, au milieu des vagues, deux femmes jalouses, le narrateur fait remarquer que si Norberto avait bien assisté de loin à cette scène cocasse, il n'avait malheureusement pas pu profiter de l'essentiel : « *Ver, ele viu de facto, aliás pode até dizer que viu de camarote [...], mas infelizmente não te ouviu a relatar, perdeu o mais importante, o barulho das ondas não deixou* » [*OML*, p. 57].

Le cas de l'avocat Alirio, l'un des nombreux autres personnages qui démontrent des talents d'orateurs présente quelques particularités. Ce qui impressionne son ami Vasco c'est non seulement le flot de paroles qu'il est capable de faire sortir de sa bouche mais aussi le rythme rapide qu'il leur imprime et l'émotion qui s'en dégage et qui force son interlocuteur à une écoute attentive et même active.

> *já te contei a estória da virgindade pelo ovo? Não, ainda não contara e Vasco quis ouvir. Adorava as palavras nervosas saindo em catadupa da boca do Alírio, de tal modo emotivas que forçava o ouvinte a participar das estórias*. [*OMP*, p. 213]

Notons que ces références au rythme et à l'émotion ne manquent pas de faire penser à la représentation senghorienne du continent africain selon laquelle « le Nègre […] est d'un monde où la parole se fait spontanément rythme dès que l'homme est ému, rendu à lui-même, à son authenticité»[268]. Curieusement, les *estórias* de Quirino, le maître conteur, renvoyaient bien souvent à l'imaginaire de l'Europe médiévale. Cet art de la parole propre au conteur traditionnel est pourtant parfois associé à la profession d'avocat exercée par Alirio et par

[268] Léopold Sédar Senghor, *Éthiopiques*, dans *Œuvre poétique*, Paris : Éditions du Seuil (Points), 2006, p. 161.

nombre d'autres personnages ; le fait que ce soit également la profession de Germano Almeida n'étant évidemment pas anodin. Le secrétaire du Poète confie que pendant qu'Alirio lui rapportait avec moult détails et commentaires ses conversations avec le défunt Vasco, il s'interrogeait, « *será que todos os advogados falam assim tanto. Porque ele não falava. Despejava sobre mim aquela torrente de palavras que me fazia sono e eu abria a boca* » [*OMP*, p. 287]. Le contrôle de l'attention de l'auditoire est essentiel tant pour le conteur que pour l'avocat qui doivent impérativement éviter de se laisser emporter par la jouissance narcissique du verbe au risque d'indisposer l'auditoire, le premier perdant alors son public et le second ne parvenant pas faire valoir ses arguments. Notons que si le personnage d'Alirio est plutôt épargné dans le roman, il n'en reste pas moins qu'il connaît lui aussi des moments de faiblesse. Nombre de remarques plus ou moins développées de personnages désireux de faire entendre leurs histoires ou leurs points de vue ont trait à la meilleure manière de susciter l'intérêt du plus large public possible mais surtout de le garder sous son emprise. De toute évidence, c'est là une question qui intéresse au premier chef l'écrivain Germano Almeida qui déclare « *sempre que me preparo para contar uma estória tenho presente um ouvinte mas particularmente esses mestres de imaginação fértil e gargalhada fácil que entendiam e praticavam o jogo lúdico da vida* »[269].

3.2- UN ÉCRIVAIN-CONTEUR

sabes a estória, mesmo escrita, deve sobretudo ser ouvida, nunca lida.
[*AMO*, p. 182]

3.2.1- LA THEATRALISATION ET CONTROLE DE L'ENONCIATION ROMANESQUE

Selon Bernard Mouralis l'écrivain africain peut entretenir un rapport à l'oralité selon trois modalités différentes[270]. La première consiste simplement à collecter, transcrire et publier des « textes » empruntés à la tradition orale en faisant mine de s'effacer totalement puisqu'il se présente comme un simple passeur ; l'activité des *Claridosos* qui transcrivaient dans leur revue des contes et des *finaçons* relevait de ce modèle. Dans le second cas,

[269] Déclaration de Germano Almeida faisant référence aux conteurs de son enfance qui lui inspirèrent le personnage de Quirino. Cf. « autobiografia – Germano Almeida : A vida em Histórias », *Jornal de Letras*, 7 juillet 2006.
[270] Bernard Mouralis, op.cit., p. 233-237.

l'écrivain intègre dans son propre texte la citation d'un élément appartenant à cette tradition : le narrateur de *A Ilha fantástica* qui se remémore les histoires de Quirino et avant lui Chiquinho qui se remémorait les histoires de Nha Rosa Calita sont des exemples de ce type de rapport. Il convient cependant de remarquer que ces insertions prennent chez Germano Almeida une forme particulière car il ne donne jamais la parole au conteur. Quand Chiquinho faisait mention des veillées durant lesquelles Nha Rosa Calita leur racontaient des histoires merveilleuses, il interrompait sa narration pour faire place à la voix de la vieille conteuse reproduite au style direct[271]. A l'inverse, le lecteur n' « entend » que très ponctuellement la voix de Quirino quand le narrateur de *A Ilha fantástica* évoque des scènes identiques car l'histoire n'est pas plaquée sur la narration, elle se mêle inextricablement à elle :

> *Lembro-me ainda da descrição da luta de Oliveiro e Ferrabrás, a mais bela entre todas e na qual o então « malferido » Oliveiro respondia ao desafio para duelo em campo aberto do turco Ferrabrás [...]. Mesmo doente e de cama, Oliveiro [...] não recusa o desafio. E nós o víamos abandonando o leito com dor e esforço, levantando os enormes pesos para provar as próprias forças [...]. E víamos as lanças quebradas ao primeiro embate o lume saltando das espadas, os cavalos empinados, quando nhô Quirino dizia : « Pelejavam tão valorosamente, que centelhas de fogo saíam pelas armas e não se conhecia vantagem! »* [*AIF*, p. 51-52]

Bernard Mouralis relève ensuite une troisième modalité du rapport à l'oralité qui consiste à tenter de substituer la relation conteur/public à la relation auteur/lecteur en donnant au texte écrit des tournures de performance orale. Mohamadou Kane qui dans son ouvrage *Roman africain et tradition* (1983)[272] se proposait d'évaluer le degré de continuité des types de discours traditionnels dans la littérature moderne écrite faisait lui aussi référence à cette caractéristique des productions littéraires africaines dans laquelle il voyait l'une des six formes de survie de l'oralité[273] . L'énonciation du roman qui unit l'auteur, le narrateur et le lecteur est dans ce cas mise en scène sur le mode dialogique dans le corps du texte pour figurer d'une certaine manière les rapports qui s'établissaient entre le conteur à son public.

Bien que cette théâtralisation de l'énonciation romanesque et les jeux de rappel entre régime écrit et oral ne soient pas des exclusivités des littératures africaines, de nombreux écrivains et critiques s'accordent pour en faire des caractéristiques emblématiques de la

---

[271] Baltasar Lopes, *Chiquinho*, op. cit, p. 22-24.

[272] Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar : Les Nouvelles Editions africaines, 1983, apud Locha Mateso, *Littérature africaine et sa critique*, Paris : Karthala, 1986, p. 339-348. Mohamadou Kane est aussi l'auteur de « Sur les "formes traditionnelles" du roman africain », *Littératures francophones et anglophones de l'Afrique noire*, n° 3-4, juillet-décembre 1974, p. 536-568.

[273] Les cinq autres formes de survie de l'oralité étant la structure linéaire : l'action linéaire de la littérature orale (conte), la mobilité temporelle et spatiale, le voyage initiatique, le caractère autobiographique et l'imbrication des genres (chants, théâtre, poésie).

fiction produite dans ce continent. Alioune Tine qui parle dans ces cas d'« oralité feinte » écrit par exemple que l'idée d'une littérature africaine qui se situe entre l'oralité et l'écriture « a permis la réalisation d'un vaste consensus qui va des critiques africanistes aux écrivains »[274]. Il convient comme le fait Ana Mafalda Leite de lui opposer cependant que ce caractère n'est en rien nécessaire, sans compter qu'il n'est pas non plus spécifique comme le prouve cette déclaration de José Saramago, un écrivain qui joua un rôle certain dans la diffusion extra-capverdienne de l'œuvre littéraire de Germano Almeida :

> *Todas as características da minha técnica narrativa actual (...) provêm de um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. Quero com isto significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas.*[275]

Rappelons ici que l'énonciation littéraire, même si elle constitue une catégorie spécifique de discours, implique une interactivité constitutive entre les deux partenaires que sont l'auteur et le lecteur[276]. L'ajustement des locuteurs, qui aurait été naturel et immédiat dans le cas d'une conversation classique et aurait pris des formes spécifiques dans le cadre de la performance d'un conteur est l'objet d'un jeu explicite dans nombre de romans[277].

> En régime écrit l'ajustement est asymétrique : le récepteur s'ajuste à l'émetteur, mais ce dernier ne peut pas s'ajuster à son tour au récepteur, parce qu'il n'existe pas de mouvement de *feedback* (du moins pas de *feedback* en temps réel). En situation de « littérature » orale en revanche l'ajustement est bidirectionnel, l'émetteur tenant compte (ou du moins pouvant tenir compte) en temps réel de l'ajustement du récepteur pour éventuellement infléchir son émission.[278]

---

[274] Allioune Tine, « Pour une théorie de la littérature africaine écrite », in *Présence Africaine*, n° 133-134, 1985, respectivement p. 102 et 99, apud Ana Mafaldo Leite, op. cit., p. 26.

[275] José Saramago, *Cadernos de Lanzarote – Diário II*, Lisboa, Caminho, 1995, p. 49. Ce serait José Saramago qui aurait proposé à la maison d'édition Caminho, où lui-même publiait, *O Testamento do Senhor Napumoceno*. José Saramago étant décédé la veille du lancement de *A Morte do Ouvidor*, ce fait fut rappelé par Ana Cordeiro, cofondatrice d'Ilheu Editora avec la peintre portugaise Graça Morais, amie de José Saramago, qui lui aurait adressé le premier roman de Germano Almeida. « '*Graças a este gesto da pintora e a um encontro posterior dos responsáveis da editora com o escritor na Feira do Livro de Frankfurt, José Saramago falou muito elogiosamente deste livro à editorial Caminho. Meses depois, a editora portuguesa conversou com Germano Almeida e foi a partir daí que todas as obras do escritor cabo-verdiano passaram a ser publicadas em Portugal', explicou Ana Cordeiro, numa referência à atitude de Saramago de apoiar os jovens escritores que ele considerava ter qualidade*». « *Saramago lembrado na primeira actividade do Centro Cultural Português após morte do escritor* », *Sapo Notícias*, 24 juin 2010, [en ligne] : http://noticias.sapo.cv/inforpress/artigo/9411.html, consulté le 19 juillet 2015.

[276] « Toute énonciation, même produite sans la présence d'un destinataire est en fait prise dans une interactivité constitutive, elle est un échange, explicite ou implicite, avec d'autres locuteurs, virtuels ou réels. » Dominqiue Maingueneau, op. cit., p. 32

[277] Dominique Maingueneau, op. cit., p. 32-33.

[278] Jean-Marie Schaeffer, « Temps de l'histoire et temps des œuvres », *Fabula / Les colloques, Littérature et histoire en débats*, [en ligne] : URL : http://www.fabula.org/colloques/document2119.php, consulté le 23 avril 2015.

Notons cependant que Roland Barthes identifiait dans la littérature ce même jeu d'ajustement quand il évoquait la « drague » du lecteur qu'anticipait l'écrivain et son rôle essentiel au moment de l'écriture :

> Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le « drague »), sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu.[279]

Il est intéressant de constater que si Germano Almeida fait référence aux conteurs de son enfance, ce qu'il retient de leur art c'est plus leur positionnement vis-à-vis du public que leurs techniques narratives ; des techniques qui intéressaient par contre Baltasar Lopes qui invitait de futurs chercheurs à étudier aussi bien les formes particulières que cet art de prenait dans l'archipel que l'importance de l'interprétation personnelle de chacun des conteurs[280]. Germano Almeida aime à se présenter non comme un écrivain mais comme un « *contador de estórias* » et semble dire que la forme dialogique lui est nécessaire pour écrire ses œuvres, « *Eu sinto-me um contador de histórias [...] porque quando escrevo, escrevo sempre para alguém. Se não tenho alguém com quem estou a contar uma história, a história não me sai.* » déclarait-il très récemment[281]. Et de fait, la plupart de ses narrations implique, de façon explicite, la présence d'un destinataire en qui elles trouvent non seulement une « oreille » mais aussi une dynamique au point que l'observation formulée par Mamoussé Diagne au sujet de l'énonciation des conteurs traditionnels nous semble s'appliquer pleinement aux énonciations des romans almeidiens. Ce philosophe remarquait ainsi que « le discours n'y est pas seulement proféré à l'intention d'autrui (discours à), mais s'effectue en présence – voire avec le concours – d'autrui (ce qui en fait un discours avec) »[282].

On observe ainsi que faute d'un public réel qui leur offrirait le *feedback* immédiat - à prendre ici au sens d'un mouvement de ricochet qui permet à l'énonciation de se nourrir et de ne pas s'épuiser - dont bénéficient les conteurs traditionnels, les énonciateurs-conteurs almeidiens se construisent des récepteurs fictifs qui sont plus ou moins explicites selon les

---

[279] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris : Éd. du Seuil, collection « Tel Quel », 1973, p. 11

[280] Baltasar Lopes relevait ainsi le recours aux répétitions, aux périphrases, aux images très concrètes et il ajoutait « *é o génio individual que particulariza o artista, seja ele culto ou pertença ao chamado povo. E resta saber a quem o homem deve mais agradecer : se ao ' homen do povo ' que nutriu a sua infância com 'stórias' e 'exemplos', se ao 'intellectual' preso aos interesses e preconceitos das suas capelas.* » *Claridade*, n° 8, mai 1958, p. 75. L'article d'où est tirée cette citation n'est pas signé mais il semble pouvoir être attribué à Baltasar Lopes puisqu'il renvoie à des articles signés par lui qui furent publiés dans d'autres numéros de la revue.

[281] « Germano Almeida : 'Nunca me torturei para escrever' », Entretien accordé au journal capverdien *Expresso das ilhas* le 23 décembre 2014, [en ligne] : http://www.expressodasilhas.sapo.cv/exclusivo/item/43593-germano-almeida-nunca-me-torturei-para-escrever, consulté le 30 août 2015.

[282] Mamoussé Diagne, op. cit., p. 167 (c'est nous qui soulignons).

romans. *O Testamento* se présente à première vue non comme un discours mais comme un récit sans narrateur où, pour reprendre les mots de Benveniste, personne ne parle et les événements semblent se raconter d'eux-mêmes[283] et où personne n'écoute non plus. Cependant si ce narrateur n'apparaît pas par le biais d'« embrayeurs » de type déictiques de personne, ou déictiques temporels ou spatiaux[284], il apparaît bien vite que le texte est marqué par une multitude d'indices d'énonciation qui signalent la présence d'une instance qui, loin de reporter les faits avec la neutralité que supposerait sa distanciation affichée, jette un regard empreint d'une profonde ironie sur l'ensemble des personnages, de leurs discours et de leurs actes. Or, l'ironie suppose obligatoirement un récepteur capable de la décoder ; ce récit intègre donc lui aussi, bien que de manière implicite, une dimension discursive et donc un « locuteur » qui cherche à influencer un « auditeur », ne serait-ce qu'en l'invitant à partager avec lui ce regard ironique[285]. Ce même schéma se répète dans *Os Dois irmãos*, et *As mulheres de João Nuno*, deux fictions où l'histoire semble également s'énoncer elle-même mais où le texte induit un récepteur capable de décoder et de partager le sens de l'ironie de leur énonciateur. Les romans où la narration est prise en charge par un narrateur convoquent, de façon plus ou moins explicite, le destinataire de l'énonciation. Il est ainsi pour celui de *O Meu Poeta* qui dirige son discours (sa lettre) à son amie éditrice dont il commence par convoquer le savoir et les connaissances : *« Bem sabes que […]* » [*OMP*, p. 11], et dont il ne cessera ensuite d'anticiper les remarques « *[c]ompreendo que te preocupes em saber […]* » [*OMP*, p. 35], de requérir la compréhension, d'interpréter, voire de réprimander, ses critiques potentielles, « *considero que falas ironicamente, lembra-te que eu não vou ganhar nada com isso[...]* » [*OMP*, p. 151-152]. Si Gérard Genette remarque que « le récit n'existe pour ainsi dire nulle part dans sa forme rigoureuse », et que « le roman n'a jamais réussi à résoudre d'une manière convaincante et définitive le problème posé par ces rapports [entre récit et discours]»[286], les romanciers ne cessant d'imaginer des solutions qu'ils peuvent assumer, voire même exposer, il est vrai que la dimension discursive des fictions almeidiennes est tellement importante que, parfois, elle semble phagocyter le récit. *A Morte do Ouvidor* constitue certainement un cas extrême puisque Germano Almeida se livre là à une destructuration du récit classique en faisant raconter l'histoire de façon non linéaire et

[283] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris : N.R.F., Bibliothèque des sciences humaines, 1966, p. 237-245, p. 241.

[284] Voir Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, 4e éd. 2003 [1986], p. 13-35.

[285] Ibid., p. 241.

[286] Gérard Genette, « Frontières du récit », in *Figures II*, Paris : Ed. du Seuil, Coll. « Points-Essais », 1979, p. 49-70, p. 66-67.

fragmentée par deux personnages. Le narrateur et son ami Luis Henriques, qui préparent un livre sur un épisode méconnu de l'histoire du Cap-Vert, sont placés alternativement dans les positions d'énonciateur et de récepteur et ne cessent par ailleurs de s'inquiéter de l'avis et même du confort du futur lecteur du livre qu'ils préparent. Ce faisant, ils semblent consciemment prendre le contre-pied de la loi qu'établissait Benveniste selon laquelle

> [l]'historien ne dira jamais *je* ni *tu*, ni *ici*, ni *maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne *je : tu*. On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de « 3e personne »[287]

Cette propension à discourir plutôt qu'à raconter est d'ailleurs relevée par les personnages eux-mêmes, Luis Henriques fait ainsi remarquer au narrateur : « *tu não estás a contar, estás mas é a discursar de forma apaixonada sobre um caso que aconteceu vai para 250 anos* ». En réponse celui-ci lui rétorque qu'il ne croit pas à une prise de parole neutre et lui demande par conséquent de bien vouloir le laisser « *continuar a vender o [s]eu peixe* » [*AMO*, p. 254-255].

Si les personnages almeidiens, au premier rang desquels les narrateurs, sont d'incorrigibles bavards qui partagent avec les conteurs traditionnels le souci de l'écoute qu'ils rencontrent chez leur « public », il nous semble important de signaler que Germano Almeida précisait dans un entretien que le *contador de estórias* qu'il entend être et auquel il se réfère bien souvent tient beaucoup moins de la figure que de la posture :

> *Mais que uma "figura", sempre vi "contador de estórias" como uma "postura", isto é, para mim, escrever era estar na posição dos contadores de estória da minha infância à volta ou aos pés dos quais nos colocávamos para os ouvir falar horas infindas. Assim, quando escrevo, escrevo sempre para alguém, ainda que imaginário, uma pessoa a quem estou a contar uma estória. E então, eu escritor sou um contador de estórias que cria um narrador dentro da economia do livro. O narrador é ficção, o contador de estórias é G.A.*
> *Mas claro que nem sempre é assim, num livro como por exemplo* A ilha fantástica *não escondo nem um bocadinho que a figura do narrador se confunde com a do contador de estórias, comigo, porque é a minha infância muito pouco ficcionada. Já na* Família Trago, *que é uma espécie de continuação da IF [*A Ilha Fantástica*], porém já abertamente ficcionado, o narrador já é personagem diferente do autor-contador de estórias.*
> *A questão é que não garanto ter feito absolutamente o mesmo em todos, mas de qualquer modo creio poder dizer que <u>identificaria muito mais o contador de estórias com o autor do que com o narrador personagem</u>… Será que me fiz entender? Espero!*[288]

[287] Emile Benveniste, op. cit., p. 239.

[288] Germano Almeida, « Para a Augusta », Mindelo, septembre 2009, in Maria Augusta Évora Tavares Teixeira, *Autoria e construção da identidade cabo-verdiana : Diálogos entre a obra de Germano Almeida e o*

L'écrivain Germano Almeida entend exercer les prérogatives du conteur et ne pas céder ce rôle à ses narrateurs qu'il place pourtant dans la situation d'individus qui adressent leur narration à des destinataires plus ou moins précis selon les fictions. Voyons par exemple le cas du narrateur de *A Ilha fantástica*, dont il nous dit qu'il se confond exceptionnellement avec celle du conteur qu'il est. Ce narrateur n'interrompait pas son histoire pour donner à entendre la voix de Quirino lorsque ce dernier faisait revivre le combat entre Olivier et Fierabras. Quirino était capable de faire revivre la scène en interprétant les rôles des deux protagonistes, en mimant les animaux (les chevaux qui se cabrent) et en animant même les objets - les étincelles qui surgissent de l'impact des armes. Le narrateur-auteur qui se place comme au-delà de la performance de Quirino prouve en quelque sorte sa compétence en prenant en charge non seulement l'ensemble des éléments de la narration de Quirino, et donc son rôle d'enchanteur, mais aussi tous éléments qui renvoient à la réception de son histoire puisqu'il intègre dans sa scène à lui, les jeunes spectateurs enchantés du vieux conteur. Ce conteur-auteur, par ailleurs narrateur dans ce cas précis, n'abandonne donc jamais totalement ses prérogatives même s'il intègre dans son récit la voix de nombreux personnages. Tel un conteur traditionnel, défini par Mamoussé Diagne comme un « véritable homme-orchestre », il « est capable d'interpréter en principe tous les rôles […] et pas seulement de les distribuer ou de les agencer »[289]. S'il arrive à Germano Almeida de dire, comme bien d'autres écrivains, que ses personnages lui échappent[290], quand il revendique cette position d'auteur-conteur, il se positionne au contraire comme le seul maître à bord de ses fictions, un créateur omnipotent qui conçoit et/ou connaît l'ensemble des faits qu'il entend raconter, qu'il décide de divulguer ou non et qu'il ordonne comme bon lui semble ; l'ordre choisi ne respectant que très rarement leur chronologie. Mais ce créateur se veut aussi un acteur total à travers qui parlent tous les personnages, y compris le narrateur. Cette dernière figure se décline en effet dans les fictions almeidiennes suivant deux variantes tout aussi effacées l'une que l'autre, soit ce n'est qu'un personnage parmi d'autres, parfois même moins autorisé que ces congénères, c'est le cas du secrétaire de *O Meu Poeta*, soit il se présente comme une simple doublure de l'auteur dont il partage la corpulence, la profession et certains autres éléments biographiques – Alirio de *As*

---

discurso parlamentar, mémoire de Master sous la direction de Ceila Maria Ferreira Martins, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2010, [en ligne] : http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2010-09-14T135021Z-2623/Publico/Maria%20Augusta%20Teixeira-Dissert.pdf, p. 86, consulté le 30août 2015.

[289] Mamoussé Diagne, op. cit., p. 147

[290] Il déclarait par exemple : « *Chega-se a um ponto em que os personagens dizem e fazem o que querem. Nós apenas acompanhamos.* » in « Germano Almeida : Cabo Verde sentido(s) », *Jornal de Letras*, 14 novembre 2001, p. 6.

Memórias de um espírito mesure près de deux mètres, exerce la profession d'avocat, a été député, etc. comme Germano Almeida – , mais aussi le goût de la bonne chair, de la marche, du rire et de l'ironie, etc. – comme le Reinaldo Tavares de *Eva*, de *A Morte do Ouvidor* et de *Do Monte Cara vê-se o mundo*. Germano Almeida rejoindrait en cela bon nombre de romanciers africains qui selon Mohamadou Kane récupèrent symboliquement la prééminence du conteur traditionnel qui, dans la tradition orale, jouit d'une autorité incontestée sur les personnages de son récit ainsi que sur son public[291].

Germano Almeida qui revendique cette position de conteur, assume aussi la dimension pédagogique qui était celle de ces figures non seulement dépositaires de la mémoire collective mais aussi acteurs essentiels de la transmission des normes sociales de leur communauté parce qu'il propose des représentations littéraires qui offrent la possibilité à la société capverdienne de donner un sens au chaos de son quotidien comme nous le détaillerons dans les deux parties que nous consacrerons aux diverses configurations qu'il donne de l'espace social et de l'histoire de son archipel. Dans une société orale, la mise en scène ou la dramatisation du savoir social, définie par Mamoussé Diagne comme « l'ensemble des pratiques au moyen desquelles une idée s'élabore et se transmet, se reçoit et se conserve » et le jeu étaient les vecteurs essentiels de l'échange à visée essentiellement didactique qui survenait entre le maître conteur et ses apprenants[292]. En effet, ce philosophe considère que « l'illustration et l'exposé expérimental constituent l'enjeu de la mise en scène » proposée par le conteur traditionnel, et que « le jeu est la modalité de l'avènement de la vérité ». Les fictions de Germano Almeida nous semblent reposer sur ces mêmes principes puisqu'elles comportent d'abord une dimension ludique indéniable, l'auteur-conteur proposant à son lecteur-spectateur de participer à un jeu de la vérité. Ses fictions qui ne cessent par exemple de pervertir le déroulement chronologique des faits narrés, ou de démultiplier le nombre des énonciateurs dans un emboîtement presque infini de poupées russes, des énonciateurs qui par ailleurs se montrent bien souvent très peu fiables, obligent de fait ce dernier à reconstruire les histoires en discriminant et en mettant en ordre chacune de leurs pièces. Les fictions almeidiennes nous semblent aussi comporter une dimension illustrative du moins dans leur projet initial. Germano Almeida défend en effet l'idée d'une littérature analytique qui se donne pour objet de proposer non pas une simple description de la société mais une analyse raisonnée et donc

[291] Mohamadou Kane, « Sur les "formes traditionnelles" du roman africain », *Littératures francophones et anglophones de l'Afrique noire*, n° 3-4, juillet-décembre 1974, p 561 apud Fernando Lambert, « Un leader de la critique africaine, Mohamadou Kane », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 69, [en ligne]: URI: http://id.erudit.org/iderudit/009008ar, DOI: 10.7202/009008ar, consulté le 30 août 2015.

[292] Mamoussé Diagne, op. cit., p. 26 et p. 167.

un point de vue, une thèse[293]. Nous aurons l'occasion par la suite l'occasion de montrer que la création d'un narrateur - toujours sous le contrôle de son créateur -, de personnages relevant parfois plus de types que de caractères - l'arriviste, l'écrivain raté, le désabusé, etc. -, et la conception d'une intrigue parfois minimale comme dans le cas de *O Meu Poeta*, parfois composée d'une multitude de mini-intrigues comme dans *A Ilha fantástica* ou *A Família Trago* apparaissent comme le moyen de faire entendre avec plus de succès un point de vue personnel sur la réalité sociale, l'humour, la dérision, l'ironie et la dimension ludique venant en quelque sorte tempérer, voire moquer cette propension au didactisme. Cette tension entre l'implication que démontrent la volonté de faire œuvre pédagogique et la distanciation qu'impliquent aussi bien toutes les formes de rire que de jeu s'observe d'ailleurs au niveau de certains des personnages les plus complexes tels que Vasco et Alirio [*OMP*, *AME*]. Ces derniers se mettent régulièrement à énoncer de grandes tirades sur des questions de société qui se terminent bien souvent par des pirouettes qu'ils exécutent eux-mêmes tout seuls ou des crocs-en-jambe que leur font à la fin les personnages qui rapportent leurs propos. Ainsi, dans son carnet, que le secrétaire intègre dans sa propre narration, Vasco rapporte-t-il dans un premier temps la thèse développée un jour par Alirio, l'avocat, au sujet de la nécessité pour le Cap-Vert indépendant de se construire de nouveaux mythes nationaux en remplacement de ceux que véhiculait l'ordre colonial devenu caduc, pour rapporter ensuite la réaction de Zeca, l'un des personnages qui composaient alors son auditoire : « *toda a gente sabe que os advogados falam de mais, são gente capaz de transformar um quilo numa tonelada com a maior das facilidades* » [*OMP*, p. 135-138]. Cette évaluation est attribuée à un personnage très secondaire mais implique l'ensemble de la communauté, voire de l'humanité, or elle ne s'applique pas seulement à la thèse alors exposée mais aussi à Alirio, en tant qu'avocat, une profession dont tous les lecteurs savent qu'elle est celle de Germano Almeida[294] dont les prétentions didactiques sont par conséquent également moquées. Il est possible de voir dans ce motif récurrent constitué par une parole d'autorité que ruine soit une pirouette finale de son énonciateur doté d'un sens aigu de l'autodérision, soit un commentaire, cinglant ou amusé selon les cas, de l'un de ses auditeurs, une façon pour Germano Almeida de s'approprier la

[293] Michel Laban, op. cit., p. 631.

[294] Cette donnée est connue de tous les lecteurs capverdiens mais aussi des éventuels lecteurs lusophones puisqu'elle figure dans la petite notice biographique présente sur les rabats des éditions Caminho.

structure narrative traditionnelle en l'adaptant à un monde où le soupçon se porte sur toutes les formes de métadiscours ou de métarécits[295].

3.2.2- UN CONTEUR ECRIT A SA TABLE DE TRAVAIL

J'écris...
J'écris : j'écris...
J'écris: « j'écris... »
J'écris que j'écris... [...]
J'écris : j'habite ma feuille de papier,
je l'investis, je la parcours.
G. Perec, *Espèces d'espaces*,
Paris : Ed. Galillée, 1985, p. 17 et 19.

Verba volant, scripta manent

A porta de um escritor nunca se bate,
porque nunca se sabe a hora em que
ele está escrevendo uma página eterna.
Baltasar Lopes, *Chiquinho, p. 223*

Le souci partagé par bon nombre d'écrivains africains de maintenir un lien avec les diverses formes traditionnelles de l'oralité qu'ils conçoivent comme une marque identitaire de l'expression africaine ne se traduit pas seulement par leur volonté de donner une forme de « coulée verbale » à leurs textes, de « maintenir dans l'espace de l'écrit la labilité et l'inattendu de l'énonciation », pour employer des formules de Bernard Mouralis[296] qui nous semblent particulièrement pertinentes dans le cas de l'écriture almeidienne. En effet, Germano Almeida et nombre d'autres écrivains africains s'emploient à brouiller les frontières de la scène d'énonciation de leur discours que Dominique Maingueneau décompose en une scène englobante, la scène générique, et finalement la scénographie. Leurs textes entendent participer de la scène englobante, c'est-à-dire du cadre socio-discursif, de la littérature écrite mais également de celle des traditions orales et, en construisant une scénographie auto-légitimante qui mime le « spectacle » proposé par le conteur traditionnel[297] et qui leur permet

[295] Jean-François Lyotard définit le postmoderne « comme incrédulité à l'égard des métarécits » par opposition au moderne « qui s'y [métarécits] réfère pour se légitimer », Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris : Minuit, 1979, p. 7.

[296] Bernard Mouralis, op. cit., respectivement p. 342 et 340.

[297] La scénographie implique selon Dominique Maingueneau « un processus en boucle ; elle apparaît à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément la scénographie requise pour énoncer comme il convient », Dominique Maingueneau, « Le dialogue comme hypergenre », in Philippe Guérin (dir.), *Le dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 35-46, p. 39

de s'inscrire tant dans l'*archéion* littéraire que dans l'*archéion* traditionnel, ils affirment comme nous l'avons vu leur autorité non seulement à l'intérieur du champ littéraire mais aussi du champ social.

Il est d'autres frontières que ces écrivains semblent s'appliquer à brouiller, ce sont celles que délimitent les genres littéraires canoniques, soit les scènes génériques de Dominique Maingueneau, et la distinction entre conte et roman est certainement celle que les fictions africaines semblent tout particulièrement questionner. Il est fort probable que cette insistance trouve, en partie du moins, son explication dans l'existence d'un autre présupposé, entaché lui aussi d'une conception essentialiste de l'identité africaine, qui tient le conte pour le genre africain par excellence et, *a contrario*, le roman pour un genre occidental qui n'aurait pas sa place en Afrique. En guise d'illustration, nous citons deux exemples d'affirmations catégoriques relevées par Ana Mafalda Leite :

> *The African child [...] is faced in school with writer literary imposed on him [...] He may acquire a taste for the novel; but his life, his society's history – in a word, his culture – predispose him naturally to the story*.
>
> Accoucher d'un roman! C'est en effet tenir un « discours occidental » […] le pouvoir du mot très amoindri perd de cette efficacité que lui connait l'univers magique de l'oralité […] Aucune rigidité pareille à celle du roman ! Véritable cercle infernal, l'espace romanesque ! Je rêve d'un roman sur le modèle du conte.[298]

Notons cependant que le conte et le roman sont tous deux des genres intrinsèquement hybrides. Mohamadou Kane fait état de l'absence de frontière rigide entre les divers genres de la littérature traditionnelle, « [a]u sein d'un même conte, le récit et le chant, la musique et le jeu du conteur, créent vite l'impression d'un véritable théâtre. L'histoire et la légende se marient intimement ; la poésie et le chant sont partout présents »[299]. Le roman est quant à lui le genre hétérogène par excellence, un genre à propos duquel Mikhaïl Bakhtine écrit que « pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivoacal », « c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité

[298] La première citation est empruntée à Adrian Roscoe, spécialiste américain de Littératuures africaines, la seconde au romancier et essayiste congolais Georges Ngal (alias Mwil Ngal), apud Mafalda, *Oralidades & escritas*, op. cit., p. 25-26.

[299] Mohamadou Kane apud Ana Mafalda Leite, « Modelos críticos e representações da oralidade africana », *Via Atlântica*, n° 8, Décembre 2005, p. 147-162, p. 150 [en ligne] : http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50017, consulté le 2 septembre 2015.

littérairement organisée »,ajoutant que son originalité « réside dans l'assemblage de ces unités dépendantes »[300].

Même si Mohamadou Kane jugeait encore en 1981 que le roman était un genre nouveau qui rompait avec la tradition et qui ne progressait que lentement en Afrique[301], il considérait cependant, dès 1974, qu'en reversant dans ce nouveau genre l'imbrication de multiples discours qui caractérisait les traditions orales, l'écrivain africain perpétuait en définitive son esthétique traditionnelle tout en s'appropriant d'un genre allogène, ce qui l'amenait à conclure que le roman africain « reste l'un des plus patents témoignages de l'interpénétration en Afrique de cultures locales et de cultures européennes »[302]. Selon Ana Mafalda Leite qui a consacré plusieurs travaux aux questions du genre et du canon littéraires, les littératures africaines tendraient à créer une sorte d'osmose, qu'elle juge importante dans le sens où, en incorporant des genres oraux non canonisés dans les genres littéraires canonisés, elles visent aussi une intégration de la périphérie dans le système sémiotique littéraire. Les récits africains plus longs qui sont définis ou non comme des romans dans leur paratexte et qui intègrent des micro-récits enchâssés parsemés de proverbes et de maximes ainsi que d'une « *vocalidade narrativa encenadamente griótica* », attestent selon cette spécialiste de propositions formelles nouvelles « *reveladores desta coexistência oral/literário resultante do entrecruzamento, montagem, ou intersecção, dos géneros orais na arte ficcional africana.* »[303].

Le roman relève d'un genre « auctorial » dont la scène générique reste par conséquent constitutivement ouverte, l'auteur « pleinement individué » se devant « d'autocaractériser sa production verbale » et de définir ainsi la façon et le titre auquel son texte doit être reçu. Il revient au romancier de choisir et de définir le cadre de son énonciation par le biais de la scénographie qu'il décide de mettre en place, ce faisant, il prend position à l'intérieur d'un

[300] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1978, p.887-888.

[301] Mohamadou Kane apud Ana Mafalda Leite, *Oralidades & escritas nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, op. cit, p.25.

[302] Mohamadou Kane, « Sur les "formes traditionnelles" du roman africain », *Littératures francophones et anglophones de l'Afrique noire*, n° 3-4, juillet-décembre 1974, p 561 apud Fernando Lambert, « Un leader de la critique africaine, Mohamadou Kane », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 69, [en ligne]: URI: http://id.erudit.org/iderudit/009008ar, DOI: 10.7202/009008ar, consulté le 30 août 2015.

[303] Ana Mafalda Leite, « Encenação genológica nas literaturas africanas », in Elena Brugioni, Joana Passos, Andreia Sarabando, Marie-Manuelle Silva (org.), *Africas contemporâneas*, Húmus, Universidade do Minho, 2010, p. 51-61, p. 57-59. Ces problématiques étaient déjà traitées par Ana Mafalda Leite dans *Oralidades & escritas nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, op. cit.; *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, op. cit. et « Modelos críticos e representações da oralidade africana », op. cit.

certain champ qui « est associé à une mémoire intertextuelle » [304]. Le roman qui est un genre hybride comme nous l'avons dit se prête particulièrement à ce type d'expérimentations qui ne sont pas propres à l'espace africain puisqu'elles sont menées depuis longtemps par des écrivains d'autres espaces. Il n'en reste pas moins que nombre de romanciers de ce continent s'emploient délibérément à brouiller les trois composantes de la scène d'énonciation définies par Dominique Maingueneau en cultivant ce type d'hybridations narratives qu'il leur arrive, en outre, de combiner avec des modèles allogènes[305] ; leur but étant de faire entendre une voix singulière en s'inscrivant localement, mais aussi d'innover et par conséquent d'auto-légitimer leur présence dans le champ littéraire non pas seulement local mais mondial.

Si la pratique de ces hybridations narratives est courante chez nombre d'écrivains africains, elle peut toutefois prendre des formes différentes en fonction des traditions locales, de la personnalité de chacun de ces créateurs, et même de chacun de leurs projets littéraires. C'est le cas notamment chez Germano Almeida qui multiplie dans son œuvre ce type de combinaisons, tout en instaurant dans chaque livre une scénographie nouvelle qui lui permet de faire varier le genre de « textes » ou de discours qu'il convoque ainsi que le (mé)tissage auquel il procède pour lui donner sa forme finale. Il apparaît par exemple qu'alors que chez de nombreux écrivains africains les références à l'oralité renvoient principalement aux formes traditionnelles qu'elle peut prendre dans un monde rural, chez Germano Almeida celles-ci se rapportent tout aussi bien à la réalité sociale de son enfance passée sur l'île de Boa Vista, la moins peuplée du Cap-Vert, qu'à une réalité urbaine, et notamment celle de la ville de Mindelo. *A Ilha Fantástica* et *A Família Trago,* deux fictions qui ont pour cadre l'île de Boa Vista, s'apparentent plus du point de vue du métissage de textes qu'elles incluent aux fictions que peuvent produire des écrivains qui s'intéressent aux formes traditionnelles de l'oralité. D'autres romans, notamment ceux qui renvoient à l'espace social *mindelense,* intègrent des formes d'oralités très différentes mais toujours présentées comme idiosyncrasiques. Nous traiterons en détail dans la deuxième partie de cet espace social, nous nous limitons ici à signaler que bien qu'il s'agisse de la deuxième ville de l'archipel, Mindelo est présentée par Germano Almeida comme un petit centre urbain « *do tamanho de uma casca de laranja* » [*EVA*, p. 158] où tout le monde se connait et où il est difficile de ne pas voir sa vie étalée sur la place publique, où « *a mais pequena porcaria que a gente tira é logo cheirada por toda a*

[304] Dominique Mainguenau, « Le dialogue comme hypergenre », op. cit., p. 37-41.

[305] Ce fut le cas du modernisme brésilien pour les *Claridosos* comme c'est le cas du réalisme magique sud-américain pour les générations contemporaines (nous pensons notamment au Mozambicain Mia Couto mais aussi à Germano Almeida qui fait lui-même état de l'impact qu'eut sur lui la découverte de Gabriel Garcia Marquez.

gente. [*EDC*, p. 31]. Interrogé sur sa profession, le journaliste Reinaldo Tavares, le narrateur de *Eva*, *A Morte do Ouvidor* et *Do Monte Cara vê-se o mundo*, répond :

> *a coisa não é assim tão simples […] quando me fazem esta pergunta de chofre […] costumo responder ou que sou cronista, ou então que sou um* freeter *[…]: trabalhador livre ! [...] aos amigos [...] gosto de responder com a verdade, e a verdade é apenas esta : Sou bisbilhoteiro! […] alguém que se intromete na vida alheia, que procura saber dos actos e factos e segredos das pessoas para contar às outras. Alguns dos meus colegas fazem-no verbalmente, ou porque não sabem ou porque têm preguiça de escrever; outros preferem fazê-lo logo por escrito e publicar em forma de contos, novelas, romances, sei lá. Certamente que sabe dos chamados fofoqueiros, homens e mulheres, mas também existem pasquinadas, publicações modernas quer em jornais, quer mesmo em livros... Ora eu pertenço a este último grupo, posso dizer que vivo do exercício da má-língua por escrito.* [*EVA*, p. 97-98]

Reinaldo Tavares nous semble résumer ici le rapport que son créateur entretient avec son environnement social et la façon dont il alimente sa production littéraire. Lorsqu'il s'identifie à un cancanier il ne fait que rappeler qu'il participe de ces « *conversas da Rua da Praia* » [*EDC*, p. 22], de cette « *bisbilhotice crioula que se acha com direito a toda e qualquer informação, por mais privada que possa parecer, melhor, quanto mais privada mais direito a tê-la* » [*DMC*, p. 190]. Lorsqu'il évoque le chroniqueur *freelance*, il s'inscrit dans une tradition bien implantée dans l'archipel, l'art de la chronique plus ou moins légère y étant pratiquée depuis l'installation de la presse par des hommes de lettres polygraphes, ainsi que nous l'avons déjà signalé. Ce type d'écriture hybride qui s'intéresse à tous types de sujets en mêlant journalisme et littérature et qui constitue une forme d'appropriation personnelle du temps et de l'espace tout en générant un esprit de familiarité entre son auteur et ses lecteurs par le rendez-vous régulier qu'elle instaure entre eux fut particulièrement cultivé par des personnalités du monde culturel *mindelense*. Certaines d'entre elles connurent d'ailleurs un grand succès en en proposant à partir de 1955 des versions radiophoniques sur les ondes de Radio Barlavento. Ce fut le cas de Sergio Frusoni (1901-1975) qui y anima un programme intitulé « Mosaico Mindelense »[306] et de João Cleofas Martins (1901-1970), plus connu sous le nom de Nho Djunga Fotografo et présenté comme « [u]*m homem que nasceu observador, com uma ironia de pensar sem rir* » qui y lisait des chroniques construites sous la forme d'échanges incisifs et particulièrement critiques entre deux personnages, « Roupa de Pipi » et « Bom Senso », où il usait « *com perícia do 'disfarce' revestido de humor* »[307]. Qu'il

[306] Voir Augusto Mesquitela Lima, *A Poética de Sergio Frusoni, Uma Leitura Antropologica*, Lisboa/Praia : Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa / Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1992.

[307] Voir « Nho Djunga, uma singela homenagem », *Ponto & Vírgula*, n° 8, mars-avril 1984, p. 12-17.

s'apparente au chroniqueur ou au cancanier, ce scripteur de la « *má-língua* » se saisit toujours des multiples voix et légendes urbaines pour tisser à partir d'un matériau principalement oral un texte écrit au ton plus ou moins caustique qui livre finalement une perception à la fois collective et personnelle de la réalité. Dans les romans almeidiens du cycle *mindelense*, les chroniques urbaines et les potins réactualisent en quelque sorte les histoires des veillées de Nha Rosa Calita évoquées dans *Chiquinho* et du Nho Quirino de *A Ilha fantástica*.

Le genre auquel appartient le texte que Reinaldo Tavares produit à partir de ces « documents » lui importe peu, du moins dans la phase initiale de son projet d'écriture. Dans *Eva*, il explique ainsi son projet à Luis Henriques, l'un des témoins qu'il voulait entendre dans le but de produire un livre à l'occasion du trentième anniversaire de l'indépendance du Cap-Vert.

> *Até há dias, pensava que seria um livro de entrevistas, hoje não sei bem que será. Isso porque acabei obtendo mais material do que supunha. Mas em todo o caso será um livro escrito a partir de dados, informações e lembranças e desventuras de algumas das pessoas que deixaram ou foram obrigadas a deixar Cabo Verde nessa altura da independência [...]* [EVA, *p. 98*]

De même, Germano Almeida a déclaré à un journaliste ne pas se soucier de la question du genre de ses œuvres au moment où il les écrit :

> *Não tenho a pretensão de escrever um romance. Quando eu começo a escrever, pergunto-me o que é que eu vou escrever e as estórias vão saindo, é-me completamente indiferente.*[308]

Si les fictions longues qu'il produit sont pour la plupart définies comme des romans dans leur paratexte[309], il apparaît très clairement qu'elles répondent d'une façon toute particulière au modèle canonique de ce genre quand elles ne s'amusent pas à le subvertir. Germano Almeida fait d'ailleurs son entrée sur la scène littéraire en interrogeant à plusieurs niveaux les scènes génériques archétypales. D'abord, il inclut dans le titre de son œuvre littéraire le terme *testamento*, ensuite il double cette incohérence sur le plan fictionnel puisque ledit testament s'avèrera très vite relever bien plus du livre de mémoires que du type de texte extrêmement codifié qui était annoncé. Mais la subversion ne s'arrête pas là étant donné que le texte que constitue le roman n'est finalement pas celui du livre de mémoires mais l'ensemble composite constitué par ce document inclassable, par les divers cahiers manuscrits laissés par le défunt -

[308] « Não tenho a pretensão de escrever romances », entretien accordé à António da Conceição Tomás, *Público*, 25 avril 1998.

[309] Les seuls livres où la mention « roman »n'apparaît pas sont : *A Ilha fantástica*, *O Dia das calças roladas* et *Dona Pura e os camaradas de Abril*.

tous ses écrits sont eux-mêmes de nature très hétéroclite tant du point de vue du style que des thématiques abordées -, par les commentaires et les tentatives d'interprétation des différents personnages-lecteurs, notamment de son neveu et de sa fille, sans compter les témoignages recueillis par cette dernière dans l'espoir de lever le voile sur les zones d'ombre de la vie de Napumoceno. Tous ces « textes » sont finalement tissés ensemble par un narrateur dont nous avons déjà montré qu'il fait mine d'être neutre puisque n'a pas d'identité « déictique » mais qui ne cesse de se dévoiler par une multitude d'indices de subjectivité tels que les marqueurs modaux ou évaluatifs « *Não se pode dizer que o Sr. Napumoceno não falava de Carlos com um certo carinho […]* » [*TSN*, p. 33].

De la même façon, *O Meu Poeta*, annoncé comme roman dans le paratexte instaure une scénographie qui mime la rédaction d'une lettre et convoque donc l'hypergenre épistolaire[310]. La question du brouillage générique est redoublée dans un jeu de mise en abyme puisque cette lettre a pour objet de rendre compte de l'avancement de l'écriture d'un livre dont le genre ne cesse de varier au fil de l'écriture, passant d'un profil, à un livre de mémoires, pour aboutir finalement à un livre d'épisodes qui intégrera une grande variété d'autres « textes » relevant de discours de types très divers, parmi lesquels, des passages plus ou moins réécrits d'un journal intime, des parodies de discours « politiques », de longues tirades sur tous types de sujets (histoire littéraire, situation politique, histoire, questions de société), des poèmes, etc. Dans *As mémórias de um espírito*, comme dans l'ensemble de ses fictions, Germano Almeida continue de se jouer des normes des genres canoniques. Le texte de ce livre, également défini sur la couverture comme un roman, ce qui pose d'emblée un premier conflit générique, est précédé d'un court texte de présentation signé par les initales *G. A.* qui qualifie ce qui suit d' « *apontamentos* » rédigés par un certain Alirio José de Sousa, « *personagem de muitas estórias acontecidas no Mindelo* » mort brutalement le jour de son anniversaire, des « *apontamentos* » qu'il a voulu dédier à ses comparses de fiction. Le défunt, auteur « posthume » de ce texte dans lequel il raconte sa mort, sa veillée funèbre mais aussi les souvenirs que lui rappellent tous ceux, et particulièrement toutes celles, qui viennent lui rendre un dernier hommage, confie lorsqu'il apprend que son enterrement aura lieu vingt

[310] Dominique Maingueneau nomment « hypergenres », des types de discours tels que le dialogue, lettre, journal, etc., qui « permettent de 'formater' un texte, ce sont des modes d'organisation textuelle aux contraintes pauvres, qu'on retrouve à des époques et dans des lieux très divers et à l'intérieur desquels peuvent se développer des mises en scène de la parole très variées ». Dominique Maingueneau, « Le dialogue comme hypergenre », op. cit., p. 42. La difficulté de faire tenir la représentation de la réalité post-coloniale dans un genre canonique sera développée dans la troisième partie, section 3.2- De la difficulté à s'inscrire dans un genre canonique.

heures plus tard : « *[p]ara mim é óptimo, […], pode dar para muita coisa, inclusivamente escrever uma desenvolvida autobiografia se estivesse para aí virado* » [*AME*, p. 75].

Do Monte Cara vê-se o mundo, une autre fiction présentée comme un roman, s'apparente elle aussi à une compilation de chroniques urbaines qui mettraient en lumière des lieux emblématiques de Mindelo, la *morada* ou centre-ville, *les fraldas* ou faubourgs et leurs lieux de convivialité et les multiples facettes de figures représentatives de sa société actuelle, dont certaines sont porteuses de la mémoire de la ville. Ce roman qui incorpore lui aussi les voix d'une multitude de personnages présente la particularité d'être le seul où le narrateur se met en scène comme un écrivain en train d'écrire. De nombreuses fictions almeidiennes font référence au travail d'écriture parce qu'elles intègrent, comme nous l'avons déjà souligné, des personnages d'écrivains plus ou moins ratés, soit des écrivailleurs besogneux qui s'échinent à écrire des textes sans aucune valeur, soit des écrivains virtuels incapables de mener à terme des projets dont ils parlent pourtant avec ardeur. Dans certaines autres les narrateurs font référence à la rédaction future d'un livre en préparation. Dans d'autres encore, le travail d'écriture fait l'objet d'une réflexion approfondie et constitue même l'une des leurs principales thématiques. C'est le cas de *O Meu Poeta* où le narrateur est confronté à la difficulté d'écrire un livre de commande parce qu'il ne parvient pas à configurer une réalité tout en respectant les normes propres à un genre littéraire et où sont questionnées la valeur et l'utilité sociale d'un certain type d'écriture[311]. C'est également le cas de *A Família Trago*, un roman où le narrateur déconstruit l'écriture d'une biographie de son aïeul[312], et de *A Morte do Ouvidor*, un récit où le narrateur et son ami travaillent à organiser l'écriture, donnée comme imminente, d'un livre sur un moment méconnu de l'histoire de l'archipel[313]. Dans le roman *Do Monte Cara vê-se o mundo* la problématique de l'écriture apparaît aussi régulièrement par le biais des propos que Reinaldo Tavares, le narrateur qui apparaît cette fois comme un écrivain et non plus un journaliste, échange avec certains personnages. Par exemple, quand Aurora lui demande de reproduire fidèlement dans son livre les histoires qu'elle vient de lui raconter :

> *E como sabe que vou escrever, perguntei. Bem, sorriu, de alguma maneira o fará, pelo menos é o que esperam as pessoas que contam coisas a um escritor, verem as suas estórias em forma de livro.* [*DMC*, p. 291]

[311] Voir dans cette partie la section 2.2.2- *O meu poeta* ou comment dire en faisant et faire en disant.
[312] Voir dans la troisième partie le sous-chapitre 4.2-
[313] Voir dans la troisième partie le chaptire 5

Dans ce passage, comme dans *A Família Trago* et *A Morte do Ouvidor*, l'acte d'écriture est présenté comme à venir, comme s'il existait un désir de suspendre indéfiniment le passage au registre écrit, de mimer sans cesse une oralité, une énonciation directe, pour s'affranchir ainsi du report de la réception inhérent à la littérature. Cette double distorsion du temps présente dans ces deux fictions almeidiennes, auxquelles il faudrait ajouter *O Mar na Lajinha,* prend dans *Do Monte Cara vê-se o mundo* une dimension toute particulière. L'oralité du texte surgit avec le verbe principal de la première phrase, le narrateur « confessant » au présent sa surprise, ce qui implique forcément un interlocuteur témoin de son aveu :

> *Quando Yara entrou na vida do Pepe ele dizia estar com oitenta anos já feitos, e confesso ter ficado verdadeiramente surpreendido na noite em que ela me bateu à porta para me anunciar, com a sua natural desfaçatez e sorrisinho traquinas de menina impúdica, que acabava de deixar a cama do "nosso querido e muito sensual Pepinho. E diante da minha manifesta troça [...] Yara estendeu-me um papelinho cuidadosamente dobrado [...].* [DMC, p. 7]

Cette confession en tant que telle implique par ailleurs une antériorité. Le lecteur en déduit qu'il est « interpellé » pour « entendre » le récit d'une suite d'événements qui se sont produits antérieurement. Notons cependant qu'à la compression des temporalités de l'énonciation et de la réception, normalement différée en régime écrit, s'en ajoute une autre qui semble vouloir amalgamer aussi la temporalité de l'histoire racontée et celle de l'énonciation, reproduisant là ce qui se passe lorsqu'un conteur raconte ses histoires à un public en re-présentant devant lui les actions des personnages. Très vite, la voix du narrateur qui évoque la visite de Yara et rapporte ses paroles finit par se confondre avec celle de cette dernière racontant la scène qu'elle venait de vivre avec Pepe, leur ami commun :

> *Claro que ele ficou eufórico e vi os seus olhinhos brilharem de contentamento : Gostarias mesmo que fizéssemos uma experiência, perguntou a medo, devia achar que eu estava a gozar com ele...*
>
> *Eu devia estar a fazer uma cara de grande estranheza, de alguém que ouve mas não compreende nem acredita, porque de repente Yara calou-se, sorriu e disse, mas melhor ainda é começarmos no princípio, senão não vais entender nada. É que realmente tudo começou naquele dia que tu nos abandonaste à porta do hotel [...].* [*DMC*, p. 12]

Utilisant pleinement la possibilité qu'offre la langue portugaise de ne pas donner de sujet explicite aux verbes, Germano Almeida s'emploie ici à générer une confusion extrême dans l'esprit du lecteur qui ne sait plus qui parle, qui fait les choses et dans quel ordre ces choses se sont finalement déroulées, une confusion qu'il s'amuse par ailleurs à placer dans l'esprit du narrateur, soit celui qui est censé raconter les faits. Si Yara finit par remettre son histoire dans

l'ordre pour le narrateur et si lecteur finit par comprendre que ce dernier va à partir de là reprendre son récit en évoquant sa relation avec Pepe et les nombreuses autres figures de Mindelo qui lui racontent tous leurs histoires, l'incipit du douzième et dernier chapitre du roman le plongera de nouveau dans la confusion avant de comprendre qu'il est revenu au moment de l'histoire évoqué au tout début de l'énonciation du narrateur, c'est-à-dire, le soir où Yara est venue lui rendre visite chez lui.

> *Alguém bate à minha porta. Não espero ninguém a esta hora mas na mesma vou espreitar e vejo a Yara ali parada […]. Há seguramente mais de vinte dias que não a vejo[...]mete a mão por baixo da blusa donde retira o tal pedacinho de papel que mantém na mão.*

Après avoir convoqué le lecteur dans le présent de son énonciation supposée (le présent du verbe initial *confesso*), de l'avoir fait reculer vers le passé du soir où Yara était venue le voir chez lui, puis reculer encore vers le passé de ses relations avec l'ensemble des personnages - le lecteur apprend ici que vingt jours ont passé sa dernière rencontre avec Pepe et Yara et la visite de cette dernière -, le narrateur accomplit la prouesse de ramener son lecteur vers le présent de son énonciation qu'il présente non plus comme postérieur mais concomitante à la visite de Yara, comme si le temps s'enroulait dans une spirale à la fois descendante et ascendante et comme si après le récit de ce voyage dans le temps, il était possible, grâce à la puissance de la parole, de se retrouver de nouveau, et tout naturellement, sur le pont d'embarquement.

Ce final en forme de prouesse rappelle la dimension performative qu'impliquent les traditions orales et la capacité que les conteurs tels que Quirino avaient de sur-imprimer le monde de l'imagination sur la réalité par la seule puissance de leur parole. Germano Almeida dont le projet déclaré est de « *recriar os velhos contadores de histórias da minha Boa Vista* »[314]ne se limite pas ici à représenter l'oralité en intégrant dans son texte les voix de multiples personnages qui démontrent des dons de conteurs, il donne aussi à son écriture la performance et le dynamisme inhérents aux traditions orales rattachées à la figure tutélaire de Quirino.

Ce final où l'espace n'est plus celui de la ville de Mindelo où les personnages ne cessent de se déplacer et de parler et le narrateur de les suivre, de les interroger et de les écouter dans le but d'informer au mieux le livre qu'il a en projet, mais celui du domicile du

[314] « Germano Almeida, Crónica de uma ilha literária », entretien accordé à Luis Ricardo Duarte, *Jornal de Letras*, 17 septembre 2014, p. 10.

narrateur-écrivain, convoque évidemment l'image de l'écrivain qui, après s'est noyé dans la foule, se retire dans la solitude pour écrire.

> Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. […]
> Mais le soir est venu. […]. Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même. Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception enfantine, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité ![315]

Cette image du travail solitaire et retranché de l'écriture que l'énonciation des narrateurs feint toujours de repousser mais qui hante cependant les textes almeidiens est ici, en quelque sorte, entrevue bien que le narrateur déclare à Yara que sa visite ne le dérange, « *é domingo, não tenho nada de especial para fazer* » [*DMC*, p. 419]. Le labeur auquel cette image renvoie est d'ailleurs comme dénié par Germano Almeida.

> *Confesso que quando vejo escritores a falarem da violência da escrita, dos trabalhos que têm, das noites sem dormir, eu digo: bom, felizmente não passei por nada disso. Se tenho uma história para contar, conto. Se não tenho, não posso fazer nada. Nunca me sentei à frente do computador à espera [...]. Nunca me torturei para escrever.* [316]

Cette déclaration qui laisse à penser que l'écriture lui est facile semble pourtant contredire l'image de l'artisan qui doit parfaire son ouvrage qu'il utilise dans ce même entretien, « *[e]u fui carpinteiro, e adorava fazer bem uma peça, mas fazer bem para mim. A mesma coisa quando escrevo, e releio, e acho que está bem* ». Notons que Léopold Sédar Senghor avait recours à cette même comparaison lorsqu'il déclarait dans les années 1960 que « [l]a littérature et l'art ne se séparent pas des activités génériques de l'homme, singulièrement des techniques artisanales. Ils en sont l'expression la plus efficace »[317]. La déclaration de

[315] Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard Pléiade, 1976, p. 691 et p. 693-694.

[316] « Germano Almeida : Nunca me torturei para escrever », entretien accordé à Jorge Montezinho, *Expresso das Ilhas*, 23 décembre 2014, [en ligne]: http://www.expressodasilhas.sapo.cv/exclusivo/item/43593-germano-almeida-nunca-me-torturei-para-escrever, consulté le 3 septembre 2015.

[317] Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1. Négritude et Humanisme*, Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 206. Ce souci des écrivains africains de rapprocher l'activité littéraire d'un artisanat peut s'expliquer par leur besoin de

Germano Almeida contredit aussi tous les propos que tiennent les personnages de ses romans qui insistent justement, comme nous l'avons remarqué dans le chapitre précédent, sur la difficulté de passer de l'oralité à l'écriture. Nous citerons en guise d'exemple la réaction de Luis Henriques face Reinaldo Tavares, le narrateur, lorsque ce dernier laisse planer un doute sur le fait qu'il dispose d'assez de compétence et de persévérance pour mener son projet d'écriture à son terme :

> *Sinto em ti uma dúvida quase palpável quanto à minha capacidade de escrever o livro que andámos todos esses dias a imaginar, falar é fácil, porém escrever, pôr no papel nem por isso, não é o que estás a pensar ?* [*AMO*, p. 372-373]

La difficulté de l'exercice tient à ce que, comme le conteur, l'écrivain ne doit pas copier le monde qu'il a devant les yeux, le monde qu'il écoute parler et vivre mais, à partir d'une minutieuse observation préalable, le recréer dans la solitude, dans le « retranchement » inhérent à l'écriture dont parlait Mallarmé[318]. Cependant, comme il est tentant de voir dans la jeune fille ensorceleuse qu'est Yara, l'image de la ville de Mindelo qui continue de vivre et de séduire malgré ses très maigres moyens, on peut voir son intrusion dans l'espace de l'écrivain et son invitation à la jouissance sexuelle comme la figuration du point final qu'il vient de mettre au livre qu'il a rédigé durant les vingt jours où il n'a vu aucun des personnages, un livre dans lequel il a justement réussi à récréer sa ville et donc à la retrouver. Et si la performance du conteur peut être saluée par la salve d'applaudissements qui, le cas échéant, rend manifeste la valeur de sa prestation et, par la même occasion, la place spéciale que sa communauté lui réserve en son sein, le final de *Do Monte Cara vê-se o mundo* où Yara donne à croire que le « romancier » Germano Almeida est parvenu à tenir ensemble l'écriture et sa participation à la société capverdienne et qu'il a par conséquent réussi à déjouer la règle énoncée par Walter Benjamin. Ce critique établissait en effet une distinction entre le conteur, qu'il appelle ici le narrateur, et l'écrivain en ces termes :

---

se présenter, non pas comme une élite coupée du peuple mais comme de simples membres de leur société, détenteurs d'un certain savoir-faire, et non d'un art savant, ce qui leur permet de porter une voix autorisée puisque pleinement représentative. Cette analogie leur permet par ailleurs de se rattacher à la figure du conteur qui « travaillait » au milieu de sa communauté. Ce positionnement fut plus revendiqué lorsque le champ littéraire n'était pas encore structuré et que l'écrivain pensait devoir asseoir plus encore sa légitimité. Il est normal que Germano Almeida qui est devenu, en quelque sorte, l'écrivain de Mindelo tienne, pour ces mêmes raisons, à se présenter comme un habitant parmi d'autres de cette ville. Ana Mafalda Leite fait toutefois remarquer que, contrairement à la représentation que les écrivains s'en font, l'oralité impliquait elle aussi un élitisme: « *o secretismo e elitismo envolvidos na aprendizagem e recitação de certos géneros da oratura em que o bardo ou "griot" é um especialista, escolhido ou por linhagem, ou por profissão, e só ele detém o conhecimento dos textos mais longos e especiais, como a epopeia, as genealogias ou a crónica histórica* », Ana Mafalda Leite, *Oralidades & escritas*, op. cit., p. 21-22.

[318] Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris : Gallimard, « La Pléiade », 1945, p. 481.

> Le narrateur emprunte la matière de sa narration soit à son expérience propre, soit à celle qui lui a été transmise. Et ce qu'il narre devient expérience pour qui l'écoute. Le romancier se tient à l'écart. Le lieu de naissance du roman est l'individu solitaire, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui est le plus essentiel, car il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner. Écrire un roman, c'est mettre en relief, dans une vie, tout ce qui est sans commune mesure.[319]

Peut-être y est-il parvenu parce que son roman est plus hybride, plus polyphonique encore que le roman type qu'envisageait Walter Benjamin, parce qu'il continue de s'imaginer en narrateur[320]; nous avons rappelé qu'il revendique cette place d'orchestrateur de la polyphonie générée par des personnages qui livrent leur expérience du monde. Son aptitude à l'observation, à l'auscultation de la foule à laquelle il se mêle, doublée de sa maîtrise de l'écriture, lui permettraient ainsi de maintenir ce jeu de corps-à-corps avec la société à laquelle il appartient à part entière.

4. GERMANO ALMEIDA ET SES LECTEURS

4.1- LA QUESTION DE LA LANGUE

Nho Quirino começava sempre a contar as estóreas em crioulo (...)
mas quando chegava a certas passagens mais emocionantes
mudava automaticamente para português, falando rapidamente,
derramando sobre nós as belas tiradas que tinha decorado
[*AIF*, p. 51].

4.1.1- DE LA LITERATURE EN PAYS DIGLOSSIQUE

Qu'est-ce que le langage ? Ce cri que j'ai élu ?
Non pas seulement le cri, mais "l'absence" qui au cri palpite.
Édouard Glissant, *Intention Poétique*, 1969

Ana Mafalda Leite voit dans la langue le premier instrument de « textualisation », de « traduction » des oralités dont usèrent et continuent d'user bien des écrivains des pays d'Afrique lusophone et elle explique ce phénomène par le fait que nombre d'entre eux

[319] Walter Benjanin, « Le narrateur, réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Rastelli raconte… et autres récits*, Paris : Seuil, 1987, p. 150.

[320] Nous avons rappelé qu'il revendique dans un entretien cette place d'ordonnateur de la parole, qu'il retire à des narrateurs réduits au rôle soit de doubles plus ou moins parodiques, soit de personnages parmi d'autres, et parfois même moins dignes de confiance que ces derniers.

n'avaient qu'une relation indirecte avec la tradition et l'oralité car, généralement issus du milieu urbain et d'une culture dite assimilée, leur connaissance en la matière résultaient non d'une expérience personnelle mais d'une étude, d'un apprentissage mûrement réfléchis[321]. En guise d'exemples de cette façon de faire dialoguer traditions orales et écriture, cette spécialiste cite les cas de deux écrivains d'ascendance portugaise : le Mozambicain Mia Couto et l'Angolais Luandino Vieira, un précurseur qui donna une résonnance particulièrement forte au phénomène d'hybridation lexical et syntaxique. Ana Mafalda Leite considère par ailleurs que cet hybridisme qui fait cohabiter le nouveau et le traditionnel, l'écrit et l'oralité dans une langue considérée comme extrêmement malléable, introduisit la modernité dans les littératures africaines de langue portugaise et devint même « *uma das constantes mais significativas da textualidade africana de língua portuguesa* » ou encore « *a especificidade africana lusófona, no domínio das apropriações linguístico-literárias* »[322] car si des écrivains d'autres espaces linguistiques tels qu'Ahmadou Kourouma (*Les Soleils des indépendances*, 1968) pratiquent également ce type de métissage, ce furent leurs collègues lusophones qui initièrent ce mouvement à une époque où, contrairement à d'autres, leurs pays n'avaient pas encore acquis leur indépendance. Outre cette hybridation qui aboutit à une recréation syntaxique et lexicale de la langue, Ana Mafalda Leite distingue deux modalités selon lesquelles des écrivains se sont approprié le portugais en vue d'une « textualisation » et d'une énonciation métisse porteuse d'un double référent culturel. La première et la plus fréquente consisterait à suivre une norme plus ou moins standardisée ou d' « oraliser » la langue portugaise, la deuxième serait pratiquée par des écrivains plus proches de la ruralité mais aussi véritablement bilingues voire plurilingues qui pratiquent ce qu'elle nomme une espèce d' « intersectionnisme » linguistique où les phrases incluant des éléments appartenant à des langues différentes se développent selon des rythmes différents tout en faisant coexister des visions disparates du monde[323].

La situation linguistique du Cap-Vert est bien différente de celle des autres pays d'Afrique lusophone, notamment des trois pays continentaux où la multiplicité des langues « africaines » fait de la langue officielle portugaise une langue que l'on pourrait dire franche bien qu'elle ne soit pas parlée par l'ensemble de la population. Dans l'archipel, les linguistes

[321] Ana Mafalda Leite, *Oralidades & escritas nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, op. cit., p. 30-32.

[322] Ana Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa : Edições Colibri, 2003, p. 15. Ce particularisme des littératures africaines de langue portugaise serait partagé par les littératures de l'espace des Caraïbes et des Antilles, définis comme des « *espaços insulares de crioulização* ».

[323] Ana Mafalda Leite, *Oralidades & escritas nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, op. cit., p. 35-36.

observent que le portugais et le créole capverdien, que d'aucuns nomment simplement le capverdien, coexistent dans une situation de diglossie[324]. Le portugais est ainsi la langue officielle utilisée dans l'enseignement, l'administration, la plupart de moments de la vie politique, la communication écrite ; c'est la langue parlée par les élites, les classes moyennes instruites, mais rarement la langue maternelle des Capverdiens[325]. Le créole est au contraire la langue que tout le monde parle habituellement. Gabriel Mariano expliquait ainsi :

> *aquilo que se passa nas relações do crioulo com a língua portuguesa: uma diferenciação funcional. Enquanto o português é a língua dos momentos solenes, dos salões e dos fraques, o crioulo é a língua do dia-a-dia, da cozinha, a língua que se usa em mangas de camisa.*[326]

Bien que la situation décrite par Gabriel Mariano dans son essai de 1959 reste encore valable, il convient de souligner que le rapport entre des deux langues n'a cependant pas manqué d'évoluer sur bien des aspects. Le créole fut ainsi considéré comme un amas de sons « *sem regra nem gramática* » attentatoire à l'unité de l'empire, un dialecte responsable de tous les malheurs de l'archipel[327], un dialecte répugnant[328], un objet digne d'étude[329], la langue

---

[324] Selon le linguiste américain Charles Ferguson « La diglossie est une situation langagière relativement stable dans laquelle, en plus des dialectes de base de la langue (qui peuvent inclure une forme standard ou des standards régionaux), il existe une variété superposée, très divergente, hautement codifiée (et souvent grammaticalement plus complexe), véhicule d'une littérature écrite vaste et respectée, soit à une époque antérieure soit dans une autre communauté linguistique. Cette variété est apprise essentiellement par l'enseignement et est utilisée pour la plupart des fonctions écrites et des fonctions orales à caractère formel, mais n'est pratiquée par aucun groupe de la communauté pour la conversation ordinaire. » apud Rachelle Beauvarlet, « Bilinguisme, créole et alphabétisation en Guadeloupe : un enseignement bilingue de la lecture au cours préparatoire », *Education*, 2013, [en ligne]: http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00995786, consulté le 1 septembre 2015. Nous parlerons de *créole* plutôt que de *capverdien* parce que c'est là le terme utilisé par Germano Almeida.

[325] Selon Gerhard Seibert la majorité de la population aurait un premier contact avec le portugais au début de sa scolarisation, « A Situação Linguística no Espaço Lusófono: Contributo para um debate científico », Instituto de Investigação Científica Tropical, 22/04/2008 [en ligne] http://www2.iict.pt/?idc=102&idi=13116, consulté le 30 août 2015.

[326] Gabriel Mariano, *Cultura Caboverdeana : Ensaios*, Lisboa : Vega, 1991, p. 87. Cette opposition binaire ne reflète cependant pas la complexité de la situation linguistique de l'archipel où on observe différentes variantes du créole (des variantes géographiques : celle de Santiago et celle de São Vicente pour ne parler que des plus importantes ; des variantes qui s'écartent plus ou moins du portugais, ou du créole *fundo* (comme est appelé le créole le plus éloigné du portugais) parlées par soit par des locuteurs différents soit par les mêmes mais dans des occasions différentes. Les spécialistes préfèrent ainsi parler d'un continuum linguistique plutôt que de deux langues « pures » en contact.

[327] Apud Manuel Veiga, « O crioulo de Cabo Verde : Afirmação e visão prospectiva » in Jürgen Lang, John Holm, Jean-Louis Rougé, Maria João Soares (eds.), *Cabo Verde : origens da sua sociedade e do seu crioulo*, Tübingen : Narr, 2006, p. 26-43, p. 28.

[328] « *Do mesmo passo que se me repugna o dialecto cabo-verdiano agrada-me ouvir a gente cabo-verdiana falar o português à sua maneira, que é a maneira tropical, brasileira, não sei se diga sempre com açúcar*. », Gilberto Freyre, *Aventura e rotina : sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de carácter e acção*, Lisboa : Livros do Brasil, [1953], p. 248 apud Manuel Ferreira, *A aventura crioula*, 3ème édition, Lisbonne : Plátano Edititora, 1985, p. 116.

[329] Manuel Veiga relève toute une série d'études consacrées au créole capverdien (cf. Note 328), nous n'en citerons ici que quelques unes menées par des Capverdiens : *Apontamentos para a gramática do crioulo que se fala na ilha de Santiago de Cabo Verde* du précurseur Antonio de Paula Brito [1887], « Noções elementares de gramática [do crioulo] »; de Pedro Cardoso in *Folclore caboverdiano*, [(Porto: ed. Maranus, 1933), Paris :

nationale maternelle et un élément fondamental de l'identité capverdienne qu'il fallait valoriser – depuis l'indépendance nationale –, la langue à laquelle il fallait donner un alphabet et une orthographe standardisés[330], une seconde langue officielle dans un avenir plus ou moins proche[331]. De la politique « glottophagique » mise en œuvre par le pouvoir colonial à laquelle le créole aurait résisté tant dans l'oralité quotidienne que dans les traditions orales (littératures orales), on serait désormais passé à une politique d'affirmation et de lutte contre la diglossie[332]. L'œuvre littéraire de Germano Almeida rend compte de cette coexistence souvent problématique de ces deux langues au statut si différent par le biais des nombreuses remarques de personnages qui soit se trouvent en butte à des problèmes de compréhension ou d'expression soit s'enorgueillissent de dominer la langue de Camões.

> *Ele tinha a mania de só falar português! Na Praia isso era uma coisa normal, mas aqui em S. Vicente era considerado de muito mau gosto falar-se em português, dizia-se que era ter complexo de mondrongo.* [*DMC*, p. 265]

> *Devia ser alguns destes analfabetos da cidade para te chamar "menora", interrompe o Luizão [...].* [*OML*, p. 13]

> *Quanto a João Manco [...]parecia que do que mais gostava era de comer, falar português e discursar. As pessoas diziam que ele falava português intchado porque quando uma palavra só existia em crioulo, nem por isso João Manco se atrapalhava e ali mesmo a aportuguesava conforme a sua conveniência. Por outro lado, ele tinha a língua rasto e por isso não conseguia pronunciar as*

Solidariedade cabo verdiana, 1983]; *O dialecto crioulo de Cabo Verde* [1957], Lisbonne : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984 de Baltasar Lopes; *Cabo Verde, Contribuição para o estudo do dialecto falado no seu arquipélago*, [Lisbonne: Junta de Investigações do Utramar, 1961] de Dulce Almada Duarte; *Diskrison strutural di lingua kabuverdianu*, [Praia: Institutu Kabuverdianu di Livro, 1982] de Manuel Veiga. Rappelons aussi que le premier abécédaire fut l'œuvre du chanoine Antonio Manuel da Costa Teixeira (1903) et qu'un premier colloque linguistique fut organisé à Praia en 1979.

[330] Le décret n° 67/98 du 31 décembre 1998 approuve la création de l'ALUPEC (ALfabeto Unificado Para a Escrita do Cabo-verdiano). Ce même décret rappelle que « *Cabo Verde caracteriza-se pela existência de duas línguas com estatutos e funções diferenciados: o Português é a língua oficial e internacional e o Cabo-verdiano (ou crioulo) é a língua nacional e materna. Ao primeiro estão reservados as funções de comunicação formal: administração, ensino, literatura, justiça, mass-média. Ao segundo, pelo seu lado, estão reservados as funções de comunicação informal, particularmente no domínio da oralidade.* » (*Boletim Oficial*, I Série, N° 48, 1998).

[331] L'article n° 9 [*Línguas oficiais*] de la Constitution capverdienne, révisé en 1999, établit : « *1. É língua oficial o Português. 2.O Estado promove as condições para a oficialização da língua materna cabo-verdiana, em paridade com a língua portuguesa. 3.Todos os cidadãos nacionais têm o dever de conhecer as línguas oficiais e o direito de usá-las* ». Le débat reste très vif autour de cette question et après plus de quinze années le portugais demeure pour l'heure la seule langue officielle de l'archipel.

[332] Manuel Veiga, op. cit. Dulce Almada Duarte remarque cependant que « *todos os cabo-verdianos, por mais acérrimos defensores do português que possam ser, reafirmam o seu apego ao crioulo, e até se confessam orgulhosos da sua língua materna. Mas, para alguns esse orgulho prevalece enquanto o crioulo se mantém reduzido à sua condição de língua de casa ou língua da poesia popular* », Dulce Almada Duarte, *Bilinguismo ou diglossia?*, Praia : Spleen edições, 2003, p. 27. Un sondage réalisé en 2005 indique que 51% de la population approuvait l'officialisation du créole mais que le taux d'approbation était très inégal selon les îles : sur l'île de Santiago il atteignait 69% alors que sur l'île de São Vicente (où vit Germano Almeida) il n'était que de 26%. (cf. Deolinda Reis, Francisco Rodrigues, José Semedo, « Atitudes em relação à qualidade da democracia em Cabo Verde », *Working paper* n° 53, Afrobaromètre, octobre 2005, [en ligne] : http://afrobarometer.org/sites/default/files/publications/Working%20paper/AfropaperNo53.pdf, p. 52.

palavras com "tch", razão por que afirmava, perante as iras de Mano Teteia que [...] aquele som não existia na língua portuguesa e assim nunca dizia "tchacina" ou "tchontcha" ou "botchada", dizia sempre "chacina", "choncha" e "bochada". [*AIF*, p. 54]

Mas talvez por causa de todos aqueles choques anteriores, Tifulinho reagiu mal à palavra "cidadão", disse que era muito homem para admitir outras ofensas, [...]. Agora insultá-lo, chamar-lhe de cidadão, como se em vez de homem de respeito ele fosse um qualquer bicho, isto é que ele não admitia nem hoje, nem amanhã, nem nunca. [...] E foi necessário que Anastácio, filho de Mana Rosa, de dicionário em punho lhe explicasse que cidadão não era insulto: significava gente fina. [*AIF*, p. 73]

[Luizão]já diz estar a considerar seriamente a nossa sugestão de ir oferecer os seus préstimos à Rádio Nacional. Pensa começar com os relatos de futebol, na verdade tem a certeza de fazer melhor que qualquer daqueles patetas que por aí andam armados em locutores mas que nem português sabem falar correctamente. [OML, p. 56]

Cette réalité sociolinguistique fait que dans l'archipel comme dans tous les espaces qui connaissent cette même situation de diglossie les écrivains sont comme le remarque Lise Gauvin, « condamnés à penser la langue ». S'intéressant en particulier à l'écriture des écrivains africains francophones, cette essayiste québécoise note en effet chez ces derniers, mais son observation vaut pour ceux des autres espaces linguistiques, une « surconscience linguistique » qui se traduit par leur capacité singulière « à proposer, au coeur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différentes »[333].

A cela il faudrait ajouter que la littérature capverdienne, comme un certain nombre d'autres littératures d'espaces diglossiques, entre toujours, et ce qu'elle opte ou non pour le créole, dans la catégorie des littératures où la langue « est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation » soit parce qu'elle est produite dans une langue mineure (parlée par une communauté relativement restreinte) soit parce qu'elle est produite par une minorité dans une langue relativement majeure[334]. Comme le notait très justement le diplômé de philologie que fut aussi Baltasar Lopes,

Não há nada que intrinsecamente vede à linguagem enraizada numa comunidade humana as perspectivas de ela se tornar língua literária. São sempre factores

[333] Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris : Karthala, 1997, p. 6-7.

[334] Gilles Deleuze, Francis Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris : Les Editions de Minuit, 1975. Voir en particulier le chapitre 3 « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? » p. 29-50.

> *externos, alheios aos fenómeno linguístico [...] que possibilitam e abrem estas perspectivas.* [335]

Donc si, contrairement à la production musicale qui se fait presque exclusivement en créole, la littérature dans cette langue fut et demeure encore marginale quand bien même,

> *os profundos anseios do povo, as tristezas e alegrias, o jocoso, a sátira, a angústia, a esperança, o convívio, esse poderoso meio de sobrevivência humana, tudo quanto são vivências íntimas e coisas miúdas e grandes da aventura do quotidiano o Cabo-Verdiano o exprime, na sua plena dimensão, servindo-se da língua de berço*[336],

c'est bien dans le contexte politique et socio-culturel qu'il faut en chercher les explications.

Alberto Duarte Carvalho considère que les premiers poètes capverdiens, les « *poetas de Almanach* », accomplissaient par leur pratique d'une expression littéraire en portugais, une « *replicação do trabalho criador da língua crioula, agenciando […] o início do processo de reelaboração, transformação apropriativa e aculturação* »[337], leurs références littéraires tant thématiques qu'esthétiques se limitaient cependant à celles des auteurs romantiques portugais dont ils cherchaient également à ne pas s'écarter sur le plan linguistique. Parmi les hommes de lettres polygraphes de la génération suivante qui combinaient une position très critique dans leurs textes journalistiques et une grande fidélité à la culture classique reçue au Séminaire-Lycée dans leur production poétique où ils s'employaient à faire preuve de leur maîtrise de la langue de Camões, se trouvent les premiers écrivains qui démontrèrent une volonté de donner un véritable statut au créole. Certains d'entre eux donnèrent même à cette langue ces premiers textes écrits, soit en faisant éditer des textes originaux comme Eugénio Tavares qui publia en 1932 *Mornas, cantigas crioulas* [338], soit en traduisant en créole Camões ou João de Deus. Manuel Brito-Semedo affirme au sujet de ces écrivains que

> *existe, na elite letrada dessa época, uma certa duplicidade, na decorrência do seu sentimento bi-pátrido – a pátria Portugal e a mátria Cabo Verde – que se materializa na assunção de uma bivalência linguística, com a valorização do*

---

[335] Baltasar Lopes, Préface de la 1ère édition de Manuel Ferreira, *A aventura crioula*, op. cit., p. 17.

[336] Manuel Fereira, idem, p 72-73.

[337] Alberto Duarte Carvalho, op. cit., p. 31.

[338] Eugénio Tavares publia par ailleurs en janvier 1924 dans le journal *A Manduco* (n°11) dirigé par Pedro Monteiro Cardoso, un autre grand défenseur du créole, un article intitulé « Língua de pretos » qu'il concluait ainsi : « *Aligeirando razões, permita-se-me a seguinte conclusão: o dialecto caboverdiano pode falar-se e grafar-se. Por muitos motivos, e, principalmente, porque constitui a documentação de uma transformação, digo, de uma das transformações felizes da língua portuguesa entre os povos coloniais* », apud José Marques Guimarães, *A Difusão do Nativismo em África, Cabo Verde e Angola, séculos XIX e XX*, Lisboa : África Debate, 2006, p. 182.

português clássico, por um lado, e a defesa do crioulo, a língua materna, por outro. [339]

La Génération *claridosa* qui créolisa les thématiques et révolutionna l'esthétique en s'inspirant du modernisme brésilien innova également en termes linguistiques et le fait que Baltasar Lopes, l'un de ses principaux protagonistes soit détenteur d'un diplôme universitaire en philologie romane lui conférant une certaine légitimité explique en partie la liberté que prennent ces écrivains vis-à-vis de la norme écrite portugaise[340]. Ces derniers se livrent alors à une réélaboration de la langue littéraire qui mêle à une norme portugaise plus proche de l'oralité une certaine dose de créole créant ainsi un langage qu'ils voulaient plus assorti au programme qu'ils s'étaient fixer de « *fincar os pés na terra* ». Alberto Duarte Carvalho fait remarquer que quel qu'ait été le lieu où ils habitaient, Manuel Lopes et Henrique de Sousa Teixeira ayant vécu de longues années hors du Cap-Vert, ces écrivains s'intéressaient presque exclusivement à des thématiques capverdiennes et imprimaient une certaine teinte créole à la langue portugaise, ce qui leur permettait de « *criar um efeito de autenticação popular, de enraízamento, de coloquialidade, de espontaneidade, de familiaridade. É uma espécie de selo que se vai colocando periodicamente* »[341]. Ce même spécialiste note cependant que ce qu'il nomme une « *síntese glotofágica de crioulização do português* » n'était pas à la portée de tous et que seul un « maître linguiste » tel que Baltasar Lopes avait été capable de tirer le meilleur de cette technique ; les autres, notamment Manuel Lopes, « se limitant » à faire cohabiter dans leurs textes différents niveaux de « *linguagem-fala* »[342]. Cette volonté de rapprocher la langue littéraire de celle que parlait la société et de marquer linguistiquement aussi leur identité rappelle évidemment la position qu'adoptèrent les modernistes brésiliens, et notamment Manuel Bandeira, auteur de « Evocação do Recife » que Baltasar Lopes cite justement dans un article intitulé « Uma experiência românica nos trópicos » qu'il publia dans *Claridade*

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha pela boca do povo, na língua errada do povo,
Língua certa do povo,
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil.

---

[339] Manuel Brito-Semedo cite les traductions de Antonio da Costa Teixeira, Pedro Monteiro Cardoso et Eugénio Tavares « Escritores cabo-verdianos são trilingues », *Esquina do Tempo*, 4 mai 2010, [en ligne] : http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/9853.html?thread=29053, consulté le 3 septembre 2015.

[340] Manuel Brito-Semedo partage cette opinion, cf. Manuel Brito-Semedo, idem. Le mémoire sur la langue créole qu'écrivit Baltasar Lopes pour l'obtention de son diplôme universitaire fut publié en 1957 sous le titre *O Dialecto Crioulo de Cabo Verde*.

[341] Alberto Carvalho apud Teresa Sofia Fortes, « O português é para o cabo-verdiano um guarda-chuva excelente », *Público*, 27/07/2014, [en ligne] : http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-portugues-e-para-o-caboverdiano-um-guardachuva-excelente-1664304?page=-1, consulté le 3 septembre 2015.

[342] Alberto Carvalho, *A Literatura cabo-verdiana*, op. cit., p. 71.

Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusíada.[343]

Il reste cependant que le portugais que modela chacun de ces écrivains capverdiens tient toujours d'un exercice de style et n'est en aucune façon la reproduction fidèle d'une quelconque variante du créole ou du portugais parlés par la population insulaire.

Dans les années 1950, la génération du *Suplemento cultural,* engagée dans le processus qui mènera à l'indépendance, prolongea encore cette hybridation de la langue littéraire en recourant à des mélanges, des alternances de ces deux langues. La revue *Claridade* qui avait dès son premier numéro intégré des textes de *finaçom* en langue créole publiera plusieurs compositions de ces jeunes poètes parmi lesquelles « Saga » d'Onésimo Silveira qui faisait cohabiter les deux langues par un procédé que Baltasar Lopes saluait et qu'il qualifiait

> *não como hibridismo, mas como convivência. Não há fusão material; no entanto, o convívio das duas linhagens resulta de tal forma "aculturado", mercê da atmosfera poética criada, que se sai do poema com uma impressionante sensação de unidade linguística; não será exagerado dizer que não se dá pelo processo.*[344]

La production en créole demeura cependant infime et Felisberto Vieira Lopes qui publia à Conakry en 1964, sous le pseudonyme de Kaoberdiano Dambara, *Nôte* un recueil de poèmes écrits en créole fut l'un rare à tenter cette expérience[345]. Après l'indépendance des poètes tels qu'Arménio Vieira, João Manuel Varela (et ses hétéronymes João Vário, Timoteo Tio Tiofe) et surtout Corsino Fortes prolongèrent ces expérimentations aboutissant à une hybridation plus accentuée encore des deux langues[346]. José Luis Hopffer Almada relève en 2006 les noms d'une nouvelle génération de poètes, parmi laquelle il s'inclut et dont font partie par exemple Kaka Barbosa, Danny Spinola et José Luis Tavares, des poètes pour la plupart

---

[343] Manuel Bandeira, « Evocação do Recife », apud Baltasar Lopes, « Uma experiência românica nos trópicos», *Claridade*, n° 4, p. 18.

[344] Baltasar Lopes, péface à Manuel Ferreira, *A Aventura crioula*, op cit., p. 24.

[345] Germano Almeida cite quelques vers de « Ora dja tchiga », l'un des poèmes de ce recueil, dans *A Morte do Ouvidor*, p. 285

[346] L'anthropologue Mesquitela Lima écrivit à propos de l'hybridation linguistique proposée par Corsino Fortes dans *Pão & fonema* que « [*e]mbora já tivesse havido precursores deste entrosamento [das duas línguas: português e crioulo] tais como Ovídio Martins, Onésimo da Silveira e outros, Fortes avoluma este fenómeno, dando-lhe dignidade e direitos de cidadania. Nos percursores, pode afirmar-se que o crioulo é hóspede no contexto dos poemas, enquanto em Fortes a língua materna é o dono de casa: põe e dispõe*. », Mesquitela Lima, « Pão & Fonema ou a odisseia de um povo » in Corsino Fortes, *Pão & fonema*, Lisboa : Livraria Sá da Costa, 2ª ed., [1974], 1980, p. 89.

originaires de l'île de Santiago, qui pratiquent un bilinguisme littéraire[347]. Manuel Brito-Semedo souligne néanmoins que tous ces écrivains « *assumem o português como uma língua literária própria, interiorizando-o sem complexos, trabalhando-o no máximo da sua potencialidade* »[348].

Les choix des tous ces écrivains « condamnés à penser la langue » tiennent à des critères d'ordre esthétique, comme pour tout écrivain[349], mais également à la situation diglossique de leur société. Considérant la dimension politique et sociale de la question, Franz Fanon faisait remarquer dans *Peau noire, masques blancs* que l'adoption de la langue du colonisateur constituait pour le Noir Antillais comme pour tout colonisé, et par conséquent aussi pour tout écrivain, une manière tenter d'échapper au statut que lui réservait le pouvoir colonial.

> […] le Noir Antillais sera d'autant plus blanc, c'est-à-dire se rapprochera d'autant plus du véritable homme, qu'il aura fait sienne la langue française. Nous n'ignorons pas que c'est là une des attitudes de l'homme en face de l'Etre. Un homme qui possède le langage possède par contrecoup le monde exprimé et impliqué par ce langage. On voit où nous voulons en venir : il y a dans la possession du langage une extraordinaire puissance.[…]
> Tout peuple colonisé – c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale – se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine. Le colonisé se sera d'autant plus échappé de sa brousse qu'il aura fait siennes les valeurs culturelles de la métropole. Il sera d'autant plus blanc qu'il aura rejeté sa noirceur, sa brousse.[350]

A la fin des années soixante, l'Angolais Agostinho Neto regrettait ainsi devant les jeunes étudiants africains de la *Casa dos Estudantes do Imp*ério qu'une bonne partie de ceux qui constituaient la classe dite des assimilés, à laquelle ils appartenaient lui et son public, ne

[347] José Luis Hopffer Almada, « Um excuso complementar à História e à cultura caboverdianas à partir do ano miradouro de 2006 », in José Luis Hopffer C. Almada (coord.), *O Ano Mágico de 2006 : Olhares retrospectivos sobre a História e a Cultura cabo-verdianas*, Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008, p. 119.

[348] Manuel Brito-Semedo, op. cit.

[349] Sartre écrivait dans « Orphée noir », la préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Léopold Sédar Senghor : « Mais chacun sait que ce sentiment d'échec devant le langage considéré comme moyen d'expression directe est à l'origine de toute expérience poétique. », J.-P. Sartre, « Orphée noir », in L. S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris : PUF, 1948, p. XIX.

[350] Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*. Paris, Editions du Seuil, coll. Points Essais, 1952, p. 14-15

savaient plus parler la langue de leurs grands-parents et que cette ignorance les coupaient du peuple désigné comme indigène par l'administration d'alors[351].

Parmi les écrivains et les intellectuels des pays anciennement colonisés par l'Angleterre, certains se montrent très critiques vis-à-vis de l'adoption de la langue européenne comme langue officielle à l'image du Ghanéen Kwane Anthony Appiah qui voit dans ce choix la volonté pour la classe sociale des assimilés qui hérita du pouvoir de conserver le statut que lui conférait la maîtrise de cette langue[352]. Cette thèse est défendue par le Capverdien José Augusto dos Anjos qui soutient la maîtrise de cette langue est en soi une condition du pouvoir.

> *A força moral da enunciação de poder em Cabo Verde reside no domínio de um código que por ser externo à maioria da população a reduz à condição de espectadora e esmaga os adversários a golpes de autoridade que prescindem de força argumentativa substancial e exacerbam dimensões formais do exercício de comprovação em lugar da exploração das dimensões de justiça moral em questão.*[353]

Les écrivains et les intellectuels des pays d'Afrique lusophone défendent cependant dans une large majorité que la langue portugaise leur appartient tout autant qu'elle appartient à ses locuteurs portugais ou brésiliens, Luandino Vieira expliquant son sentiment de légitimité vis-à-vis de cette langue qu'il disait avoir conquise en ces termes :

> *morreram angolanos na guerrilha por estarem a ensinar a língua portuguesa. E, se calhar, ensinamos muitos mais angolanos a ler e escrever a língua portuguesa do que o estado colonial durante os anos em que infelizmente nos dorninou.*[354]

---

[351] Cf. Conférence sur la poésie angolaise proférée le 18 novembre 1959 par Agostinho Neto dans la *Casa dos Estudantes do Império*, apud Pires Pires Laranjeira (Org.). *Negritude Africana de Língua portuguesa: Textos de apoio* (1947-1963), Coimbra : Angelus Novus, 2000, p. 49-55.

[352] Kwane Anthony Appiah, *Na casa do meu pai*, apud José Carlos Gomes dos Anjos, « Elites intelectuais e a conformação da identidade nacional em Cabo Verde », *Estudos afro-asiáticos*, vol. 25, n°3, Rio de Janeiro, 2003, [en ligne] : http://dx.doi.org/10.1590/S0101-546X2003000300008, consulté le 3 septembre 2015.

[353] José Carlos dos Anjos, « Sobre o escândalo político em Cabo Verde », *Lusotopie*, vol. XVI-1, juin 2009, p. 25-43, p. 34.

[354] « Luandino: 'Português é um Troféu de Guerra' » Entretien accordé à Carlos Vaz Marques, *Jornal de Letras*, 9 Maio de 1989, p. 8-9.

4.1.2- GERMANO ALMEIDA ET LA DIGLOSSIE CAPVERDIENNE

Dans le monde de la Relation, qui prend le relais du système unifiant de l'Être, consentir à l'opacité, c'est-à-dire à la densité irréductible de l'autre, c'est accomplir véritablement, à travers le divers, l'humain.
Edouard Glissant, *Le discours antillais*, op. cit., p. 418

Germano Almeida s'est souvent exprimé tant au sujet du statut que le Cap-Vert devait donner à ses deux langues que sur sa propre expérience d'écrivain bilingue qui écrit exclusivement en portugais. Très récemment encore, il prenait part au débat très animé autour de la possible officialisation du créole pour défendre que même si dans un futur lointain cette officialisation devenait réalité l'urgence pour les Capverdiens n'était pas là car « [*s]e há coisa que faz parte de Cabo Verde é o crioulo. Nós nascemos em crioulo, vivemos em crioulo, morremos em crioulo* » et cette langue ne courait donc aucun risque[355]. Par contre, il fallait lutter pour que l'enseignement du portugais soit de meilleure qualité : « *[t]enho insistido na necessidade de nós em Cabo Verde dominarmos o português até mais do que os portugueses*» déclarait-il récemment à un journaliste portugais en précisant que cette position lui avait valu d'être considéré par certains de ses compatriotes comme un traite[356]. Le principal argument avancé par Germano Almeida, et tous ceux qui partagent sa position, tient au fait que cette langue permet au pays d'être en contact avec le reste du monde, ce contact étant vital pour le Cap-Vert qu'il apparente à « *uma quinta que não sobrevive sozinha, está dependente de tudo o que se passa lá fora* »[357].

> *Eu continuo a insistir na necessidade de cultivarmos a língua portuguesa como língua cabo-verdiana, mas a verdade é que é uma necessidade, não é um luxo. Cabral já dizia que a língua portuguesa foi a melhor herança que os portugueses nos deixaram. O Cabral é tão admirado em Cabo Verde, toda a gente fala no Cabral, mas essa coisa elementar que Cabral diz toda a gente esquece*[358].

---

[355] « Germano Almeida não está satisfeito com política cultural de Cabo Verde », *Expresso das ilhas*, 7 octobre 2014, [en ligne] : http://www.expressodasilhas.sapo.cv/cultura/item/43140-germano-almeida-nao-esta-satisfeito-com-politica-cultural-de-cabo-verde, consulté le 3 septembre 2015.

[356] « Com o crioulo não vamos longe, não saímos das ilhas », entretien accordé Leonídio Paulo Ferreira *Diário de Notícias*, 4 octobre 2014, [en ligne] : http://www.dn.pt/inicio/globo/interior.aspx?content_id=4160714&seccao=CPLP&page=-1, consulté le 3 septembre 2015.

[357] Michel Laban, op. cit., p. 670.

[358] « Germano Almeida : Nunca me torturei para escrever », op. cit. Amilcar Cabral expliquait que la culture de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert devait se développer sur des bases scientifiques, et que, les langues de ces territoires n'étant alors pas aptes à dire et penser la science, le portugais était « *uma das melhores coisas que os tugas nos deixaram* ». Il prévoyait encore que « *durante muito tempo ainda, para escrevermos, para avançarmos na ciência, a nossa língua tem que ser o português* », Amilcar Cabral, *Obras escolhidas de Amílcar Cabral : A*

Baltasar Lopes posait la question à laquelle, selon lui, tout écrivain capverdien se devait de répondre :

> *O escritor terá o direito de deliberadamente se tornar incomunicante só pelo propósito de nativistamente ser fiel a esta verdadeira autarquia idiomática, encerrando-se num túmulo de pensamento só enxergável na sua aldeia ? [...]*
> *De dois males – de um lado ser totalmente fiel ao "telúrico", e, do outro, ser o escritor praticamente incomunicante para uma inumerável massa de homens – qual eliminar? [...]parece-me que se trata de problema de maior grandeza para a consciência do escritor e que transcende a sua liberdade de opção.*[359]

Face à ce dilemme, Baltasar Lopes avait tranché, il optait pour un portugais qu'il travaillait de manière à pouvoir exprimer le plus justement possible l'identité spécifique de l'homme créole. Bien qu'il ait opté, selon les termes d'Edouard Glissant, pour une « poétique forcée »[360], Germano Almeida considère que son prédécesseur a pleinement atteint son objectif :

> *ao longo dos séculos temos vindo a escrever acerca da nossa cultura e da nossa identidade usando a língua portuguesa, e todos os caboverdianos se reconhecem nesses textos como sendo nossos.* Chiquinho *foi escrito em português, mas todos sentimos que jamais poderia ter sido escrito por um português.*[361]

Germano Almeida déclare que le créole et le portugais sont ses deux langues, l'une maternelle et l'autre paternelle - sa mère lui ayant parlé en créole et son père en portugais[362] -, et semble vouloir faire mentir Édouard Glissant puisqu'il considère que quand il écrit, le problème de la langue ne se pose pas pour lui. « Q*uando escrevo não estou muito preocupado em saber se esta palavra vem do crioulo ou do português. Se não for português passa a ser* » déclarait-il à Eduardo Agualusa en 1994 ; ce dernier conclut alors son article par cette affirmation : « *se o crioulo foi nascido da língua portuguesa, hoje, com Germano Almeida, a língua portuguesa está a ser nascida do crioulo [...] não podia haver parto mais bonito* »[363]. Il est curieux de

---

Arma da Teoria . Unidade e Luta, Vol. 1, 2ème éd., Lisbonne : Comité Executivo do PAIGC, Seara Nova, 1978, p. 198-199 et 214-216

[359] Baltasar Lopes, préface à Manuel Ferreira, *A Aventura crioula*, op. cit., p. 18-19.

[360] Pour Édouard Glissant, « Il y a une poétique forcée là où une nécessité d'expression confronte un impossible à exprimer. Il peut arriver que cette confrontation se noue dans une opposition entre le contenu exprimable et la langue suggérée ou imposée. C'est le cas dans les petites Antilles francophones où la langue maternelle, le créole, et la langue officielle, le français, entretiennent chez l'Antillais un même insoupçonné tourment », Edouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris : Gallimard, « Folio Essais », 1997, p. 402.

[361] Germano Almeida, « O Crioulo Em Português », apud. Maria Augusta Évora Tavares Teixeira, *Autoria e construção da identidade cabo-verdiana: diálogos entre a obra de Germano Almeida e o discurso parlamentar*, op. cit, p. 91-92.

[362] José Eduardo Agualusa, « Entre as duas línguas: entrevista a Germano Almeida », *O Público*, 14 décembre 1996, apud Ana Cordeiro, « Germano Almeida, O Contador de Estórias » in José Luis Hoppfer Almada (Coord.), *O Ano Mágico de 2006*, op. cit, p. 732-750, p. 746.

[363] José Eduardo Agualusa, « A infância – ilha de abrigo », *A Semana*, 1er août 1994, apud Ana Cordeiro, « Germano Almeida, O Contador de Estórias », idem, p. 746.

constater que la langue qu'écrit finalement Germano Almeida est différemment perçue par ses lecteurs. Miguel Real, le célèbre essayiste et critique portugais, saluait en termes dithyrambiques un écrivain qui offrait l'écriture « *mais modelar, isto é, a sintática e morfologicamente mais perfeita, entre todas as escritas da Lusofonia* », et d'ajouter que son portugais « *sem atavios faustosos e barrocos* [...], *rigoroso mas transparente à consciência do leitor, belo mas sem floreados luxuriantes, clássico mas não erudito* [...]» constituait « *um deleite para a alma* »[364]. Les qualités que met en lumière ce critique sont toutes liées au fait que Germano Almeida, comparativement à d'autres écrivains lusophones – et il est probable que Mia Couto ou Luandino Vieira figurent parmi ces derniers dans l'esprit de Miguel Real – écrirait dans un portugais jugé « classique », c'est-à-dire proche de sa norme européenne. Ana Cordeiro qui dirigea durant vingt-cinq ans le Centre culturel portugais de Mindelo, juge pourtant que bien qu'il écrive en portugais, Germano Almeida, « *frequentemente nos faz ouvir as personagens falarem crioulo* » et elle souligne que, grâce à toute une série de petits détails, parmi lesquels l'utilisation du singulier à la place du pluriel, l'attribution du genre féminin au lieu du masculin ou l'inverse comme dans « *gente branco* »[365], l'emploi de mots portugais qui ont un sens spécifique en créole, le lecteur capverdien se sent « *em casa* » et le portugais ressent « *alguma estranheza* »[366]. Ces deux points de vue, contradictoires au premier abord, amènent à penser que Germano Almeida, qui s'imagine obligatoirement parler à un interlocuteur lorsqu'il écrit ses fictions, réussit ce qui tient apparemment de la gageure, chacun de ses lecteurs, capverdien comme non capverdien, ayant le sentiment que c'est à lui et pas à un autre que l'auteur s'adresse.

Comment Germano Almeida parvient-il à créer ce « confort » de lecture chez son public étranger quand il affirme qu'il se sent totalement libre d'inclure dans le portugais des mots ou des expressions créoles ?

> *Conto uma história em português, mas sou cabo-verdiano e há expressões que só me fazem sentido em crioulo. Por exemplo, catchor de lantcha, eu não saberia traduzir. Posso pôr "és um malandro", mas... [...] Até há gente que diz que eu não sei falar português. E escrever. Porque essas coisas me saem. Mas eu digo sempre que sou cabo-verdiano.*

Certainement par une pratique de traduction intra-textuelle qui évite en général les indices les plus évidents de la « tension traductive » généralisée qui traverse obligatoirement l'écriture

[364] Miguel Real, « A iluminação da História », *Jornal de Letras*, 11 août 2010, p. 17.

[365] Une expression récurrente dans l'ouvre almeidienne qui désigne les personnes qui ont acquis un certain niveau de vie, un niveau de vie qui était l'apanage de la population blanche dans un passé plus ou moins lointain.

[366] Ana Cordeiro, « Germano Almeida, « O Contador de Estórias », idem, p. 745.

almeidienne en tant qu'écriture littéraire localisée dans un contexte diglossique où la voix haute, portugaise, ne peut totalement tuer la voix qui murmure de la « langue muette » créole sans courir le risque de rendre totalement impertinente la représentation du monde spécifique à laquelle elle entend œuvrer[367]. Malgré la présence de nombreux mots ou expresssions créoles, très rares sont les notes de bas de pages ou les glossaires qui apparaissent dans les éditions portugaises des livres de Germano Almeida. Sur les treize œuvres de notre corpus, seules quatre comportent un glossaire – *O Dia das calças roladas* (10 mots ou expressions), *Estórias de dentro de Casa* (24), *Dona Pura e os camaradas de abril* (24), *O Mar na Lajinha* (42). Il convient de signaler que les mots ou expressions qui intègrent les lexiques ne sont signalés par aucune marque graphique dans le corps du texte[368], ainsi l'expression « *tirar a boca da morte* » qui est traduite littéralement et expliquée dans le glossaire (« *tirar o sabor da morte ; tradução literal da expressão que se utiliza para designar o costume de beber um copo depois de um funeral* ») figure dans la phrase qui clot la nouvelle *In memoriam* sans aucune identification particulière alors que l'expression latine « *in memoriam* » y figure en italiques. Notons par ailleurs que le mot « *tuguinha* », signifiant « petit portugais » ne figure pas dans le glossaire.

> *[…] D. Rosalinda entra no Xê Nu depois da missa* in memoriam, *e [...] antes de começar a tirar a boca da morte, não deixa de se lembrar daquele tuguinha pequenino e amável que tinha sido o único dos seus amantes a levar sova do falecido »* [*EDC*, p. 97]

L'édition portugaise de *O Meu Poeta* n'intègre qu'une seule note, présentée comme une note de l'éditeur pour l'expression « *mulher é fraco* », note qui signale, sans autre explication, qu'il s'agit là d'une « *expressão em crioulo* ». Dans la même page, l'expression créole, beaucoup moins transparente pour un non créolophone, « *cat[c]hores de dôs pé* », avec une coquille puisqu'il manque le « c », n'est signalée par aucune marque graphique et ne bénéficie pas de note. Cette expression utilisée en 1974-1975 pour insulter ceux qui n'étaient pas favorables à l'indépendance figure par contre dans le glossaire de *Estórias de dentro de casa*. *Do Monte Cara vê-se o mundo*, son roman le plus récent présente à l'inverse près de soixante

[367] Cf. Raphaël Confiant, « Traduire la littérature en situation de diglossie » in Christine Raguet-Bouvart (dir.), *Traduire la littérature des Caraïbes*, *Palimpsestes*, n°12, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000, p. 49-59. L'expression « langue muette » pour désigner fut employée par Jacques Coursil, « L'éloge de la muette », *Linx* [En ligne] : 10 | 1998, mis en ligne le 5 juillet 2012, consulté le 8 septembre 2015. URL : http://linx.revues.org/989 ; DOI : 10.4000/linx.989

[368] Ana Cordeiro, cofondatrice de la maison d'édition Ilheu Editora précise que Germano Almeida refuse d'utiliser les guillemets et les italiques. Apud *A Semana*, « A Morte do Ouvidor: o regresso de Germano Almeida à história de Cabo Verde », 24 Junho 2010, [en ligne] : http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article53995, consulté le 3 septembre 2015.

notes de bas de page qui rou des expressions créoles ou argotiques. Le mot créole « *s'berbe* » est ainsi trauduit par « *orgulhoso* », « *caçubodys* » est expliqué par « *jovem que ataca as pessoas que encontra pela noite* » [*DMC*, p. 172] tout comme « *estou como galinha dado de pau na cabeça* » « *galinha tonta* » [*DMC*, p. 135]. Une analyse détaillée de ces glossaires et de ces notes de bas de page montre d'une part que la position de l'éditeur et/ou de l'auteur n'est constante ni d'un livre à l'autre, ni tout au long d'un même livre puisque toutes les « intrusions » du créole ne sont pas signalées. Notons par ailleurs que *A Ilha fantástica* qui se rapporte au monde rural de Boa Vista, une thématique qui pourrait justifier l'inclusion de ce type de paratexte ne présente ni glossaire ni notes de bas de page. Il ressort également que quand ces indications existent, elles sont loin de couvrir l'ensemble des incursions de la langue créole dans les textes.

Le paratexte n'est cependant pas le seul à fournir aux lecteurs non créolophones des éléments de compréhension car l'auteur propose parfois une traduction ou une explication intra-textuelle. Ainsi, lorsque le narrateur de *O Mar na Lajinha* évoque les différents clients de Maribel, la vendeuse ambulante, il est question des « *chamados 'baçais' sem dúvida corruptela de 'braçais'* » qui n'ont du travail que quand les dockers ne suffisent pas à couvrir les besoins de main d'œuvre [*OML*, p. 37]. Dans *A Morte do Ouvidor*, le personnage de Luis Henriques réveille le narrateur qu'il croit endormi en déclamant quelques vers d'un célèbre poème de Kaoberdiano Dambara - pseudonyme de Felisberto Vieira Lopes -, présenté dans le texte comme « *o grande Dambará* » : « *Labanta bu anda, fidjo d'África / Labanta negro / Labanta bu sacudi bo canga / Quem qui bem pa manda / Dja bai / Dja fica só um cusa / Liberdade !* ». Faisant semblant d'avoir été réveillé alors qu'il rêvait, celui-ci lui répond :

> *pregaste-me um susto […] de repente ouvi foi a tua voz de preto amandrongado a berrar « Levanta e anda filho d'África / Levanta-te negro / Levanta-te e sacode a canga / Os que vieram para mandar partiram / Agora ficou apenas uma coisa : Liberdade ! » Estás a ver? Bons tempos aqueles, e fico contente que ainda te lembres dos poemas de luta pela liberdade* [...]. » [*AMO*, p. 285]

Cet échange improbable permet d'offrir aux lecteurs non créolophones non seulement une traduction qui leur permettra de comprendre le sens littéral des vers cités mais aussi une certaine contextualisation qui rendra possible leur interprétation[369]. Le narrateur ou les

[369] Ce poème de Kaoberdiano Dambará intitulé « Ora dja tchiga », inclut dans son recueil *Nôte* (1964) reprend le fameux poème « *Surge et ambula* » du Mozambicain Rui de Noronha qui lançait au continent endormi « *África surge et ambula!* », lui intimant ainsi de se mettre en marche vers le progrès. Ce poème s'inspirait pour sa part d'un poème intitulé « *A um poeta* », d'Antero de Quental où cet appel à l'action et à l'engagement était adressé à l'homme de lettres.

personnages assument donc en plus de leur rôle, une fonction de traducteur à destination d'une partie des lecteurs.

De nombreux mots et expressions qui ne sont ni traduits ni expliqués dans le paratexte ou dans le texte lui-même conservent par contre une part plus ou moins grande de mystère pour un lecteur non créolophone. Le mot « *detardinha* » employé comme substantif pour désigner un moment de la journée est plutôt transparent, l'expression « *filho de parida* » qui signifie « être humain » l'est peut-être un peu moins, tout comme l'expression « *não é di goci* », signifiant « ne date pas d'aujourd'hui » qui figure cette fois en italique dans cette remarque de Luis Henriques : « *o nosso instinto de sobrevivência não é* ***di góci*** » [*AMO*, p. 223]. Les « *tiros de* boca bedjo[370] » sans traduction ni note restent eux aussi très mystérieux. En outre, il est certainement impossible de deviner que les « *murraças e tarafes da Chã das Salinas* » [*OML*, p. 169] sont des tamariniers et des petits arbustes (*Zygophyllum fontanesii*) typiques de la flore du Cap-Vert et des Canaries.

Les difficultés pour ces lecteurs non créolophones tiennent également aux références à des éléments culturels parmi lesquels les très nombreuses allusions à des spécialités culinaires telles que les « *bolachas doces e salgadas tipo susuda ou de matos* » [*OML*, p. 38], l'évocation de lieux divers, comme la Chã das Salinas précédemment citée ou Nha Marquinha et Ribeirinha qui sont en fait les noms communément attribués par les habitants de Mindelo au cimetière et à la prison de leur ville - l'absence de ces précisions rendant plus ardue la compréhension de cette remarque de l'un des personnages « *já mandou três para nha Marquinha se houvesse justiça nesta terra ela estaria agora é na Ribeirinha* » [*OML*, p. 152]. Il faudrait ajouter encore les allusions à des faits ou des acteurs historiques ou emblématiques. Le poète et homme politique Onésimo Silveira n'est par exemple identifié dans *O Mar na Lajinha* que par son surnom « Coxim » et la fonction de maire qu'il a exercée. Lorsqu'il présente le personnage de Maribel et le petit espace commercial qu'elle occupe, le narrateur précise en effet, « [f]*oi recentemente sob a presidência do Coxim, que a Câmara se lembrou de fazer uma espécie de pequenos quiosques* […]» [OML, p. 40].

Au vu de ces quelques exemples, nous pouvons dire que si Germano Almeida a clairement opté pour l'écriture en langue portugaise, il n'en reste pas moins qu'il offre à ses lecteurs non créolophones, non seulement une langue mais aussi une représentation d'un

[370] Les *boca bedjo* sont des types d'armes à feu de fabrication artisanale qui circulent dans l'archipel et sont à l'origine de nombreux drames dont se font l'écho les médias.

monde qui conserve une certaine dose d'opacité car il ne renonce pas à la part d'altérité irréductible de son identité. Cette anecdote qu'il raconte dans un texte publié sur le portail de *Ciberdúvidas da língua portuguesa* sous la rubrique « Português na 1ª pessoa » nous semble très illustrative de ce sentiment.

> *[...]certo dia tinha eu quase que secretamente conseguido esgueirar-me para dentro da casa do padre, mas eis que logo de seguida batem à porta. Quem será, questionou nho padre. Quase é André, respondi. Nho padre não entendeu no imediato mas depois deve ter feito alguns jogos de cabeça porque começou a rir: Quase não, disse ele, ou é André ou não é. Quase é André é que não pode ser. Vai ver!*
> *Fui e de facto era André. Nho padre continuava a rir mas eu não via onde podia estar a piada. Porque desde o princípio que eu tinha desconfiado que era o André que batia, mas de qualquer modo ainda não o tinha visto e por isso não podia ter a certeza de ser ele e poder garanti-lo. De modo que o "quase" era a palavra correctíssima para indicar aquela relativa dúvida.*
> *Isso para mim. Mas nho padre era indiano, tinha aprendido o português de Portugal e da gramática, e então para ele o "quase" só podia significar qualquer coisa "a meio de" e um "quase é André" não lhe dizia absolutamente nada.*
> *Nho padre era muito mais velho e sabia muito mais e bem se esforçou por fazer-me aceitar o meu erro, mas mesmo nessa altura não creio que me tenha convencido de que tinha falado mal. É que sempre confessei o meu fraco pela língua portuguesa, mas adoro-a sobretudo com esse delicioso sabor a crioulo, quando as palavras adquirem significações muitas vezes tortuosas mas tão verdadeiras que é impossível não reconhecer uma ainda que inconsciente sabedoria na sua adulteração.*[371]

Pour conclure cette brève étude du rapport à la langue portugaise et de la communication que l'auteur entend établir avec l'Autre, étude qui mériterait d'être plus approfondie, nous aimerions rappeler la phrase d'Edouard Glissant que nous placions en

[371] Almeida, Germano. « A Nossa Língua Portuguesa », *ciberdúvidas da língua portuguesa*, « Português na 1ª pessoa », 30 mai 1997, [en ligne] : https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/artigos/rubricas/antologia/a-nossa-lingua-portuguesa-/121, consulté le 2 septembre, 2015. Amália Maria Vera-Cruz de Melo Lopes, transcrit dans sa thèse l'avis d'un de ses informateurs capverdiens (identifié par *INF10*) qui confirme que le portugais utilisé par Germano Almeida est identifié par les Capverdiens comme un portugais différent du portugais parlé par les Portugais : « *por exemplo… por exemplo para mim … há uma pessoa … já agora um autor que eu acho que tem um português diferente - Germano Almeida -- eu acho que… a prosa que eu leio de Germano Almeida… não sei o que é - mas é diferente -- e eu acho que é intencional - mesmo a conversa dele - a fala dele - ele… os artigos dos jornais - é… é uma outra forma de escrever - de tratar o português - o Germano -- e é perto… é perto de algum… do que se chamava um pouco o português claridoso - não é? nalgumas coisas -- mas o Germano - acho o Germano…é um exemplo… é quase que um exemplo único - o Germano - a maneira como ele escreve - e a maneira como ele fala -- por exemplo o Germano fala quase que exclusivamente o português - não sei se re… o Germano fala um português - a gente diz - muito claro - toda a gente entende -- portanto eu acho qu… ele habi… ele tem um português que não é rebuscado - não é gongórico - um português muito claro -- é esse português muito claro acho que está… está um pouco encostado à estrutura do crioulo - talvez à nossa realidade - está um pouco encostado à nossa realidade -- isso são só feelings -- eu não sei se…* », Amália Maria Vera-Cruz de Melo Lopes, *As línguas de Cabo Verde: uma radiografia sociolinguística*, Thèse de doctorat en Linguistique sous la direction de Maria Antónia Coelho da Mota, Universidade de Lisboa, 2011, « Anexo 7: Transcrições das Entrevistas », p. 165, [en ligne] : http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4699/9/ulsd061593_td_anexo_7.pdf, consulté le 4 septembre.

exergue de cette partie de notre travail ainsi que l'affirmation des tenants de la Créolité antillaise qui nous semblent défendre la même vision des relations humaines dans un monde où les contacts se multiplient.

> Nous recherchons le maximum de communicabilité compatible avec l'expression extrême d'une particularité […]. Notre plongée dans la Créolité ne sera pas incommunicable mais elle ne sera non plus pas totalement communicable. Elle le sera avec ses opacités, l'opacité que nous restituons aux processus de la communication entre les hommes.[372]

Nous ajouterons que si les œuvres de Germano Almeida ne sont pas totalement transparentes pour des lecteurs étrangers, elles donnent cependant une impression de *morabeza*, le fameux sentiment spécifiquement capverdien, une forme d'hospitalité très particulière sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie de notre travail, qui ouvre la possibilité d'une rencontre, par conséquent de la réduction de l'aporie de la communication que mettent en lumière les propos des créoles antillais que nous avons cités. Et cette *morabeza* suppose selon nous une rencontre plus profonde que celle que laisse entendre Alberto Duarte Carvalho lorsqu'il déclare, « *[u]m estrangeiro que não entenda o sentido exacto, não precisa de o entender, visto que o extrai a partir do contexto. Daí a inutilidade dos glossários [...]* », et qu'il ajoute ensuite que l'insertion de mots ou d'expressions créoles constitue un procédé « *muito elegante e muito produtivo do ponto de vista dos efeitos literários. Dá um toque de cor local das falas, dos ambientes e dos personagens* »[373]. Si tel était le cas, le projet relèverait d'une technique de marketing visant à offrir une altérité artificielle, un exotisme de pacotille, or l'ambition de Germano Almeida semble toute différente si on tient compte de la manière dont cette thématique se trouve inscrite dans son œuvre. Le rapport à l'Autre des multiples personnages qui peuplent les histoires que nous raconte le narrateur de *A Ilha fantástica*, le livre qui recèle certainement la plus forte dose d'altérité, apparaissent en effet comme paradigmatiques du rapport qu'entend établir l'auteur avec tous ses lecteurs, qu'ils soient étrangers ou capverdiens, car le monde auquel il donne accès n'est pas non plus familier à l'ensemble des habitants de l'archipel. L'histoire du prêtre Higgino qui « *em pouco tempo já se entendia em crioulo com as pessoas* », qui « *depois de conhecer a Boa Vista tinha ficado com dúvidas sobre a existência do inferno* », qui de l'avis de Lela, un athée impénitent, était « *um padre decente* » [*AIF*, p. 88] et qui fut finalement l'un des rares ecclésiastiques à

[372] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *L'éloge de la Créolité*, Paris : Gallimard, 1989, p. 53.

[373] Alberto Carvalho apud Teresa Sofia Fortes, « O português é para o cabo-verdiano um guarda-chuva excelente », *Público*, 27/07/2014, [en ligne] : http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-portugues-e-para-o-caboverdiano-um-guardachuva-excelente-1664304?page=-1, consulté le 3 septembre 2015.

être resté pour longtemps dans la mémoire de ses paroissiens nous semble figurer le double mouvement d'ouverture et d'accueil qui rend possible l'échange véritable que propose dans ses livres Germano Almeida. L'auteur explique ainsi dans une chronique incluse dans *Estórias contadas*.

> *Claro que não apenas a cachupa, o grogue e a morna respondem pela nossa identidade, sendo embora facto que ela passa, e não poderá ser entendida, sem a constância desses elementos. Mas a tentativa de assimilação do estrangeiro pela via da crioulização não é senão uma maneira de trazer o "outro de fora" para "dentro de nós", e acho que isso é normalmente conhecido pelo nome de "morabeza"* [*EC*, p. 22]

Cette affirmation présentée sur un mode très peu péremptoire mais qui laisse cependant entendre qu'il s'agit d'une vérité incontestable inscrit son programme littéraire dans l'exacte continuité de la tradition culturelle créole. Son projet n'est pas tant de revendiquer son altérité avec pour conséquence de se condamner à l'incommunicabilité mais plutôt d'inviter dans son texte un lecteur « étranger » disposé au décentrement, disposé à faire l'expérience de la créolisation.

4.2- LECTEURS BRIGUÉS ET LECTEURS EFFECTIFS

Isto não quer dizer que escreva para chegar ao mundo, basta-me chegar a Cabo Verde.
Germano Almeida[374]

4.2.1- LES LECTEURS BRIGUES

Nous avons défendu précédemment que *O Meu Poeta* était autant une représentation satirique de la société post-coloniale qu'un programme littéraire par l'exemple, Germano Almeida disant ce qu'il faisait et faisant ce qu'il disait. Nous avons par ailleurs présenté *O Testamento do Senhor Napumoceno* comme la parodie de *Chiquinho* qui permettait à son auteur de gagner sa place sur la scène littéraire capverdienne. Nous n'avions alors que très rapidement considéré le fait que la parodie ainsi que l'ironie présumaient obligatoirement un lecteur disposant tout à la fois d'une compétence linguistique qui lui permette de déchiffrer l'implicite en plus de l'explicite et d'une compétence générique qui rende possible l'identification de l'écart du texte par rapport aux normes esthétiques institutionnalisées,

[374] « Germano Almeida : Nunca me torturei para escrever », entretien accordé à Jorge Montezinho, op. cit.

c'est-à-dire à l'*archéion* littéraire, pour utiliser la terminologie de Dominique Maingueneau. Ce lecteur doit en outre démontrer une compétence « idéologique » reposant sur une connaissance de la société dans laquelle trouvent place l'auteur et son texte qui lui permette de détecter là aussi les éventuels écarts par rapport aux valeurs sociales institutionnalisées. Ces trois compétences lui sont indispensables car il doit pouvoir actualiser la parodie ou l'ironie virtuellement encodée par l'auteur du texte[375]. Nous avons abordé dans la partie précédente les difficultés que pouvaient présenter l'hybridation à laquelle Germano Almeida soumettait la langue portugaise pour des lecteurs non créolophones ; nous avons aussi relevé la part d'opacité inhérente au contact de l'altérité culturelle au sens large du terme. Nous nous proposons maintenant de montrer comment l'auteur, conscient de la subversion du paradigme littéraire qu'implique son projet littéraire, construit dans son premier roman une scénographie qui légitime son ambition de romancier mais qui participe aussi à former ses lecteurs à cette nouvelle forme de littérature[376].

Le thème de la lecture apparaît dès le titre avec la référence à un type de texte extrêmement codifié grâce auquel un « auteur » mort et donc absent impose ses volontés à ses lecteurs vivants, sous le contrôle de l'institution juridique : l'ambition inavouée de tout auteur qui rêve certainement de maîtriser l'interprétation que les lecteurs font en son absence de ses textes et qui aspire peut-être aussi à ce que chacune de ses œuvres constitue à leurs yeux un « legs » précieux. La lecture est ensuite convoquée dès l'incipit qui pose la scène d'énonciation du roman : une scène de lecture chorale, sous les yeux vigilants d'une institution légale, d'un texte jusque-là inédit qui se veut lui-même une lecture rétrospective d'une vie. La lecture du testament effectuée par les quatre premiers lecteurs, le notaire, Carlos et les deux témoins, sera ensuite reprise tout au long du roman par sa fille Maria da Graça. En outre, c'est sur l'image d'un Napumoceno « lecteur » de textes et de musique que se clôt le récit, Maria da Graça se voyant répondre par l'employée de maison de son père qu'à la fin de sa vie « *escrever ele já não escrevia há muito tempo, apenas lia […]* » [*TSN*, p. 166] ; ces

[375] Linda Hutcheon. « Ironie, Satire, Parodie : Une Approche Pragmatique de l'Ironie », *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n° 46, 1981, p. 140-155, p. 150 [en ligne] : http://hdl.handle.net/1807/10253, consulté le 14 août 2015. Linda Hutcheon fait appel dans ce texte aux travaux de Philippe Hamon et de Catherine Kerbrat-Orecchioni. Ces compétences que Wolfgang Iser identifie à un répertoire (ou une encyclopédie pour Umberto Eco) de conventions linguistiques, culturelles, sociales et historiques, sont bien évidemment requises pour l'ensemble des textes littéraires mais elles deviennent indispensables dans le cas de l'ironie et de la parodie au risque d'une actualisation du texte diamétralement opposée à lecture programmée par son auteur. Voir Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles : Mardaga, coll. «Philosophie et langage », 1985, p. 282.

[376] Voir Maria do Carmo Martins Pires, « Narrações e recepções em o *Testamento do senhor Napumoceno*, romance de Germano Almeida e filme de Francisco Manso », in Anabela Dinis Branco de Oliveira *et ali* (Cood.), *Diálogos Lusófonos : Literatura e cinema*, Vila Real: UTAD, Vila Real, 2008, p. 29-44.

lectures déclenchant un mouvement de distanciation du monde qui le conduira tranquilement vers la mort *« naquele momento acordou e disse parece que sonhei mas continuou naquela sonolência e na manhã seguinte […] só quando abri a janela é que vi que ele dornia o sono dos anjos.* » [*TSN*, p. 167]. Notons par ailleurs que ce goût de Napumoceno pour la lecture avait déjà été présenté comme un retranchement répondant à la frustration causée par l'exclusion dont il est victime, puis comme un plaisir qui vire à une addiction, tant devient grande la dépendance de ce personnage vis-à-vis de ses vertus narcotiques.

> *Não obstante, o Sr. Napumoceno, ante o desaire de não fazer parte da fina sociedade do Mindelo, foi substituindo todo o convívio social pelo prazer das leituras. Confessava aliás não poder determinar quando adquirira o vício de ler, pois de verdadeiro e próprio vício se tratava, uma espécie de ópio sedativo de que se servia para se refazer do cansaço físico ou espiritual e também das chatices do dia ou da excitação de um bom negócio.* [*TSN*, p. 114]

Napumoceno qui s'est retiré du monde au moment où s'écrivait l'histoire de son pays pratique par la lecture un retranchement du monde, retranchement que redoublent en quelque sorte le titre et la thématique « fin-de-siècle » de son livre préféré[377], ne manque pas de rappeler l'évasionisme qui fut reproché aux écrivains de la Génération *claridosa* par leurs jeunes concurrents qui s'engagèrent justement dans la lutte pour l'indépendance.

Néanmoins si cette figure de lecteur ne nous semble pas irrémissiblement condamnée puisqu'elle procure une paix qui prépare avec succès à la rupture finale imposée par la mort, le récit met en scène une série de figures de lecteurs bien différents. Avant de les distinguer, il convient de remarquer que la scène initiale les convoque tous en tant que « liseurs », soit des lecteurs dotés de corps avec lesquels ils lisent[378], des corps pour lesquels cette activité constitue donc un véritable effort : l'un après l'autre tous épuiseront leur voix et leur vue. Le notaire apparaît comme la figure du lecteur « institutionnel » qui note l'écart du texte par rapport à l'*archéion* littéraire : « *Enquanto bebia pequenos golinho, desabafou que de facto o falecido, pensando que fazia um testamento, escrevera antes um livro de memórias* » [TSN, p. 7]. Carlos, le neveu du testateur, celui qui pense connaître l'auteur du texte, et qui est aussi le plus impliqué par la lecture puisqu'il s'imagine en retirer un bénéfice direct, soit le patrimoine accumulé par son oncle, s'apparente au lecteur coûtumier d'un genre ou d'un style littéraire

[377] Le livre préféré de Napumoceno n'est autre que *Só*, le célèbre recueil d'Antonio Nobre qui le présente lui-même comme « *o livro mais triste que há em Portugal* ».

[378] Michel Picard proposait de distinguer trois instances dans le lecteur, le « liseur » ancré dans la réalité, le « lu » qu'il associait à la part inconsciente de ce lecteur qui réagit aux structures fantasmatiques du texte (l'instance qui semble dominer chez Napumoceno) et finalement le « lectant » qui sollicite sa part critique. Cf. *La lecture comme jeu, Essai sur la littérature*, Collection « Critique », Les Éditions de Minuit, 1986.

dont l'horizon d'attente est si restreint qu'il pense pouvoir se dispenser de lecture tant il croit savoir à l'avance ce qu'il trouvera dans le texte. Grâce à l'intervention vigilante de l'institution qui oblige à lire avant de déclarer avoir lu[379], celui-là apprendra à ses dépends que

> [l]'auteur qui respecte le plus son lecteur n'est pas celui qui le gratifie au prix le plus bas ; c'est celui qui lui laisse le plus de champ pour déployer le jeu contrasté qu'on vient de dire. Il n'atteint son lecteur que si, d'une part, il partage avec lui un *répertoire du familier*, quant au genre littéraire, au thème, au contexte social, voire historique ; et si, d'autre part, il pratique une *stratégie de défamiliarisation* par rapport à toutes les normes que la lecture croit pouvoir aisément reconnaître et adopter. […] Cette stratégie est une des plus aptes à stimuler une lecture active, une lecture qui permet de dire que *quelque chose se passe* dans ce jeu où ce que l'on gagne est à la mesure de ce qu'on perd.[380]

Carlos représente en un sens le lecteur qui cherche dans la lecture une confirmation de soi, de son patrimoine hérité quand Germano Almeida propose à ses lecteurs de découvrir une part de leur identité dont ils n'ont pas conscience[381]. Il nous semble pertinent d'établir un parallèle entre Carlos qui devra repenser presque totalement sa vie puisqu'il n'héritera en fait que d'une vieille maison et les lecteurs décontenancés de ce récit qui doivent réapprendre à lire non seulement les romans mais surtout la réalité dans laquelle ils vivent. Américo Fonseca et Armando Lima, appelés en tant que témoins, mais finalement lecteurs eux aussi, semblent représenter un type de lecteur distancié, le texte qu'ils découvrent ne les concerne pas et leur horizon d'attente est par conséquent plus ouvert. Il n'en reste pas moins que l'expérience de la lecture transformera également leur vision de l'Autre. Ces deux types de lecteurs figurent certainement le double lectorat auquel Germano Almeida propose deux aventures différentes. Aux lecteurs directement concernés par l'histoire qu'il raconte, en d'autres termes les Capverdiens, il propose de transcender leur espace limité du fait d'une « sédimentation » pernicieuse, d'un *archéion* devenu obsolète ; aux lecteurs plus ou moins extérieurs il offre une occasion de s'interroger sur les limitations des représentations qu'ils se font de l'Autre,

[379] Lorsque Carlos propose de ne pas perdre plus de temps à lire tout le testament dont il pense connaître la teneur, le notaire rappelle : « *a lei é a lei, existe para ser cumprida e se ela manda ler tudo há que ler tudo do príncipio ao fim* » [*TSN*, p. 8].

[380] Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 3, p. 309.

[381] Il nous semble pertinent d'établir un parallèle entre Carlos qui devra repenser presque totalement sa vie puisqu'il n'héritera en fait que d'une vieille maison et les lecteurs décontenancés qui doivent réaprendre à lire pour avoir accès à de nouveaux types de textes littéraires mais surtout pour pouvoir échapper grâce à une lecture renouvelée de leur environnement à une vie faite d'éternelles répétitions.

« *nenhum homem poderá alguma vez pretender conhecer o outro em toda a sua extensão e profundidade do seu mistério* » [*TSN*, p..11][382].

A ces quatre lecteurs présents dans la mise en abyme de la lecture que constitue la scène initiale du roman s'en ajoute une cinquième Maria da Graça, la fille illégitime, celle que le texte du testament avait lui-même programmée puisqu'il annonçait son existence ; une lectrice que l'auteur juge digne de l'héritage textuel qu'il lui a légué, un héritage composé de son testament et de l'ensemble des cahiers qu'elle découvrira par la suite. Cette lectrice fera en effet la preuve qu'elle dispose de la motivation et des compétences requises pour tenter de parachever l'univers textuel laissé par l'auteur-testateur en construisant son sens global grâce aux indices identifiés dans l'ensemble des textes[383]. Maria da Graça est tout d'abord une lectrice avide : « *Assim durante dias e dias Graça foi adquirindo um conhecimento póstumo do pai que a enlevava e foi com sofreguidão que devorou todo o conteúdo da pasta de couro* » [*TSN*, p. 133]. Elle fait par ailleurs montre de persévérance dans sa quête obstinée de tous les indices éparpillés par l'auteur, une persévérance qui lui permet de formuler des conjectures.

> *Não que ele no testamento tenha expressamente referido o facto e tal nunca se chegaria a saber se Graça, no afinco de bem conhecer o pai defunto, não se tivesse esforçado por decifrar os gatafunhos que ele deixou dispersos pela casa, o que lhe proporcionou abundante material sobre uma tal Adélia que pareceu-lhe muito ter marcado a vida do falecido. [TSN*, p. 83]

Mais elle est également capable de détecter des incohérences elles-mêmes indices d'un sens qui ne se livre pas à la première lecture : « *É que, disse Graça, ele apresenta uma versão diferente. Não diz, por exemplo, que fugiu para S. Nicolau com medo. Diz que foi em busca de paz.* » [*TSN*, p. 157]. Sa lecture active et minutieuse lui permet donc construire le sens global de l'ensemble des indices identifiés dans les textes, «[e] *assim esmiuçando, Maria da Graça foi aos poucos reconstutuindo a vida do pai* » [*TSN*, p. 144] qu'elle s'obstine à vouloir lier les uns aux autres en s'autorisant un minimum de liberté lorsque son interprétation butte sur des failles insurmontables

[382] Nous reprenons ici librement deux types de lectures envisagées par Wolfgang Iser, d'une part la lecture participative du lecteur qui maîtrise le répertoire de conventions de l'auteur qui cherche alors à transcender la position limitée qu'il a dans le vie quotidienne, d'autre part la lecture contemplative de lecteur qui ne maîtrise pas ce répertoire et qui accède par la lecture à une vision du monde autre que celle de son univers culturel. Voir Wolfgang Iser, op. cit.

[383] Cette lectrice pourrait apparaître comme une figuration textuelle du lecteur modèle d'Umberto Eco, un lecteur capable de mener à terme la lecture programmée par le texte. Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, Le livre de poche, coll. « Biblio Essais », 1979.

> *Maria da Graça lamentou que o Sr. Napumoceno não tivesse datado os cadernos porque assim só pela caligrafia menos firme se podia deduzir terem terem aquelas páginas sido escritas mais ou menos na altura em que escrevera a parte final do testamento. A verdade, porém, é que preferiu situar o terceiro caderno nessa época com o exclusivo objectivo de justificar o pai, pensar que ter ele escrito o que sonhara e não o que acontecera na realidade.* [*TSN*, p. 115]

Germano Almeida s'amuse même à doter cette lectrice modèle de compétences critiques, des compétences dont elle use pour confirmer l'expertise innée de l'auteur :

> *Maria da Graça sorria a ler aquelas páginas, mas pensava que o velhote tinha uma certa razão e soubera fixar por pura intuição um comportamento que merecia ser convenientemente aprofundado. Será que ele se considerava incluído nessa classe gananciosa de que fala com tanta dureza ou sentia-se de fora dessa gente considerando-se um caso particular?* [*TSN*, p. 141]

O Testamento se présente ainsi comme un traité de lecture par l'exemple, les personnages figurant les différents types de lecteurs possibles qui lisent sous le regard évaluateur d'un auteur-narrateur soi-disant neutre. Germano Almeida qui prétend révolutionner l'art littéraire a besoin de lecteurs dotés de compétences nouvelles qui constituent une part des conditions de félicité indispensables du discours qu'il veut mettre sur la place publique par le biais du champ littéraire[384]. En conclusion d'une étude du roman *O Meu Poeta*, nous avions défendu que, malgré la distance généralement inhérente à l'ironie, les œuvres almeidiennes paraissent résulter d'un refus de se résigner à accepter le trop grand décalage entre l'utopie à laquelle l'auteur avait presque osé croire[385] et la réalité dystopique :

> […] Germano Almeida semble croire qu'un certain discours littéraire, contrairement au politique constitue un élément, embryonnaire peut-être, mais créateur et (ré)organisateur de la société et de sa praxis et qu'il peut en tant qu'analyse de l'expérience, rendre au Dire la puissance d'un Faire véritable.[386]

Or, pour que le « dire littéraire » de *O Testamento* (et de ses œuvres suivantes) puisse dépasser l'acte constatif et devenir l'acte réellement performatif qu'il entendait accomplir en

[384] John Austin entend par « conditions de félicité » d'un discours performatif, les conditions nécessaires pour l'acte réalisé au moment de la « prononciation » des mots soit véritablement exécuté : « Disons d'une manière générale qu'il est toujours nécessaire que les *circonstances* dans lesquelles les mots sont prononcés soient d'une certaine façon (ou de plusieurs façons) *appropriées*, et qu'il est d'habitude nécessaire que celui-là même qui parle, ou d'autres personnes, exécutent *aussi* certaines *autres* actions – actions « physiques » ou « mentales », ou même actes consistant à prononcer ultérieurement d'autres paroles », John Austin , *Quand dire c'est faire*, Paris : Éditions du Seuil, 1ère éd. française 1970, 1ère éd. 1962, p. 43.

[385] Nous rappelons que Germano Almeida ne s'est pas engagé dans la lutte armée pour l'indépendance mais qu'il déclare qu'en 1976, après avoir terminé ses études de droit à Lisbonne, il était rentré au Cap-Vert « *com aquelas ideias românticas de ajudar a reconstrução do meu país independente*. » « Germano Almeida : Amor em tempo de cólera », entretien accordé à Rodrigues da Silva, *Jornal de Letras*, 22 avril 1998, p. 16.

[386] Maria do Carmo Martins Pires, « Basse-cour et dépendances : la société postcoloniale capverdienne vue par Germano Almeida », *Crisol, Revue du CRIIA*, n°12, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008, p. 69-83, p. 83.

publiant ce livre, il lui fallait construire non seulement les conditions appropriées de sa réalisation, mais veiller également à s'assurer que les personnes qui recevraient son discours étaient bien celles qui convenaient[387]. En d'autres termes, n'étant pas assuré que les récepteurs reconnaîtraient les conventions sur lesquelles il entendait baser son énonciation littéraire, il se chargeait de *former* la communauté qu'il appelait de ses vœux, une communauté constituée non pas de simples récepteurs mais de ses co-énonciateurs indispensables car le sens de son texte était comme ceux de Napumoceno à reconstruire en re-liant les multiples indices qu'il y avait préalablement semés. Notons que les récits de Germano Almeida ne sont jamais linéaires, à l'exemple de *O Testatmento*, et que la lecture à laquelle leur auteur aspire est finalement une re-lecture qui

> construit une continuité, en donnant un sens – une direction – à ce déchiffrement. Cette continuité induit une cohérence qui débouche sur une signification. En même temps, le texte-à-lire interpelle son lecteur : il lance un appel et attend une réponse.[388]

Pour conclure, l'énigme que constitue pour la lectrice intradiégétique qu'est Maria da Graça le personnage d'Adélia, la maîtresse à jamais mystérieuse de Napumoceno, figure selon nous le sens que le lecteur réel devra lui aussi chercher à donner au monde désarticulé qui est représenté dans le récit et, dans un second temps, à son propre monde dont il lui faudra déconstruire la représentation consacrée mais inopérante avant d'en reconstruire une autre plus pertinente. En effet, cette première étape réalisée avec succès doit permettre en quelque sorte au lecteur d'exercer son regard analytique, ce qui lui permettra d'user de la même technique avec le monde réel pour tenter de « libérer la vie là où elle est prisonnière »[389], soit répondre à l'appel du discours littéraire de Germano Almeida qui entend être un discours réellement constituant.

4.2.2- LES LECTEURS EFFECTIFS

Nous avons montré que le souci dont fait preuve Germano Almeida vis-à-vis des conditions de réception de son discours littéraire l'amène à textualiser par le jeu des

[387] John Austin, op. cit., p. 49.

[388] Judith Kaufmann, « Esquisse d'un (auto)portrait du lecteur en parasite », François Jouve (dir.), *L'Expérience de Lecture*, Paris Ed. L'Improviste, 2005, pp. 15-33, p. 21.

[389] Gilles Deleuze [*Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Minuit, 1991, p. 162] apud Philippe Mengue, « Deleuze et la question de la vérité en littérature », *E-rea* [En ligne] : 1.2, 2003, mis en ligne le 15 octobre 2003, URL : http://erea.revues.org/371 ; DOI : 10.4000/erea.371, consulté le 7 août 2015.

différentes scénographies qu'il met en place le rituel et le contrat qu'impliquent tout discours afin d'étayer, dans un premier temps, sa légitimité d'auteur qui propose un discours si non subversif du moins original et de veiller, dans un deuxième, à s'assurer que ses lecteurs sont capables de mener à son terme le projet de relecture du monde créole capverdien que porte son œuvre. Pourtant, s'il aspire à établir un lien direct avec ses lecteurs, l'écrivain Germano Almeida ne peut cependant pas échapper aux autres instances de légitimation de l'institution littéraire que sont la communauté des critiques qui œuvrent dans les universités, les médias plus ou moins spécialisés, les prix littéraires, le système éducatif et ses programmes scolaires, etc., et ce, même s'il fonde la première maison d'édition indépendante du Cap-Vert, Ilheu Editora, pour pouvoir esquiver la première barrière entre lui et ses lecteurs potentiels que constitue le monde de l'édition.

> *Quando escrevi uma história, 'O Testamento do Senhor Napumoceno da Silva Araújo', mostrei a uma amiga, à Ana Cordeiro, e ela disse que aquilo devia ser publicado. Mas publicado onde? Naquele tempo tínhamos o Instituto do Livro - que na altura se chamava outra coisa qualquer - e levava dois, três anos a publicar um livro. A única hipótese era criar a editora. E criámos*. [...] *A nossa aposta era publicar livros sem apoio, como os meus, e esses venderam bem. O interesse é pagar as despesas da gráfica. Somos três sócios, eu para escrever, a minha mulher para fazer a contabilidade e a Ana Cordeiro para fazer o marketing e a correcção de livros. Nenhum de nós precisa disto de facto. Aliás, dizemos que é uma editora de incompetentes [...]*[390]

Dans les années qui suivirent l'accession à l'indépendance où tout était à construire, l'urgence pour les dirigeants fut d'abord de garantir la viabilité politique et économique de leur nouvelle nation et la culture, essentielle dans le processus de constitution d'une identité propre qui avait amené à l'indépendance[391], ne faisait l'objet que d'un investissement public limité dans les premières années. Dans ce contexte, la création en 1976 de l'*Instituto Cabo-verdiano do Livro* (ICL) dirigé par Manuel Duarte qui eut pour mission de promouvoir et de diffuser les livres et les auteurs capverdiens et centralisa ainsi l'activité éditoriale de l'archipel

[390] « Germano Almeida. 'Se o García Marquez escreve essas maluquicese ganha o Prémio Nobel, eu posso escrever o que quiser' » *Jornal i* ,13 janvier 2014, [en ligne] : http://www.ionline.pt/375834, consulté le 5 septembre 2015. Outre Germano Almeida et sa femme Filomena Figueiredo, les cofondateurs de cette maison d'édition étaient Ana Cordeiro, directrice durant près de 30 ans du Centre Culturel Portugais de Mindelo, Graça Morais et Carlos Veiga (qui fonda le MpD en 1990 et fut Premier ministre de 1991 à 2000 ; il avait exercé comme Germano Almeida la fonction de procureur de la République jusqu'en 1980). En 1995, Ilheu Editora avait publié sept livres dans la collection « Estóreas » dont quatre de Germano Almeida (*TSN*, *OMP*, *AIF*, *ODI*), *Percurso vulgar* de Carlos Araújo (1990), *Tempos da moral moral* de Vasco Martins (1993) et *Ilh*a de Luis Romano (1991) ; elle avait aussi publié dans la collection « Logos », *Contos da macaronésia* de G.T. Didial (1992). Après cette date, Ilheu Editora a publié entre autres *Mitografias* d'Arménio Vieira (2000) et *Oh mar de túrbidas vagas* de Henrique Teixeira de Sousa (2005).

[391] Rapelons la célèbre phrase d'Amilcar Cabral « *Vemos assim que, se o domínio imperialista tem como necessidade vital praticar a opressão cultural, a libertação nacional é, necessariamente, um acto de cultura.* », Amilcar Cabral, *Obras escolhidas de Amílcar Cabral: A Arma da Teoria . Unidade e Luta*, op. cit., p. 222-233.

marqua un premier pas dans la création des futures institutions nationales liées à la culture. Cet institut lança par exemple les premiers concours littéraires qui furent l'occasion de voir surgir de nouveaux noms et de confirmer ceux d'auteurs déjà connus tels qu'Arménio Vieira. La première Foire du Livre fut elle réalisée en 1985 en partenariat avec ce même institut. En 1990 fut créé l'*Arquivo Histórico Nacional*, en 1999 la *Biblioteca Nacional* qui changea de nom en 2001 pour devenir l' *Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro*[392].

Germano Almeida pouvait difficilement faire publier ses livres qui offraient une représentation critique de la vie politique par l'ICL, longtemps la seule maison d'édition de l'archipel. Quelques éditeurs privés apparurent à la suite de Ilheu Editora, entre autres Artiletra mais le marché du livre demeure très fragile comme le constate Ana Cordeiro qui, lors du lancement de *A Fita cor-de-rosa*, un conte de Odair Varela Rodrigues, mentionnait les difficultés que rencontrent les jeunes écrivains capverdiens pour faire éditer leurs livres dans l'archipel :

> *[...] até praticamente finais do século, contam-se pelos dedos os livros impressos aqui nas ilhas. Entre o início dos anos 90 do séc. XX e finais da primeira década deste século, o panorama editorial parece mudar, surgem editoras privadas, há interesse dos leitores e até algum apoio público à edição, mas nos últimos anos parece que voltamos às dificuldades de antigamente. Para se publicar um livro, editoras e autores necessitam recolher apoios e boas vontades, pedir subsídios empresa a empresa, fazer venda prévia a amigos e desconhecidos.*[393]

La première édition de *O Testamento* (1989) fut tirée à 750 exemplaires. Germano Almeida raconte dans un entretien que les tirages habituels de l'époque n'étaient que de 300. Le livre aurait eu un sucès immédiat : « *O livro teve uma aceitação maravilhosa. Como dizem as pessoas foi um corte com aquilo que se escrevia até então em Cabo Verde, porque era um livro divertido* »[394]. *O Testamento* sera réédité un an plus tard avec un tirage de 1000

[392] Joaquim Morais, « Trinta anos de leitura pública » in « Cabo Verde : 30 Anos de Cultura, Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Praia: 2015.

[393] « Ana Cordeiro: É na ambiguidade e humor retorcido que reside originalidade e qualidade de 'A fita cor-de-rosa' », 4 juin 2014, http://daivarela.blogspot.fr/2014/06/ana-cordeiro-e-na-ambiguidade-e-humor.html, consulté le 4 septembre 2014. Jorge Dias notait déjà en 1959 que « *[a]pesar da originalidade e vigor da produção literária local, o número de obras publicadas é diminuto, o que se considerou ser devido à falta de editores locais e condições económicas desfavoráveis à expansão do livro* ». Jorge Dias, « Prefácio » in *Colóquios Cabo-verdianos*, n° 22, Lisboa : Junta de Investigações do Ultramar, 1959. Luis Romano reprenait cette analyse en 1983 : « *Sofrendo do mesmo mal que tem atacado nossos poetas, os Escritores Caboverdeanos ainda hoje continuam malamente lidos pela Nossa Gente por falta de uma Editora Caboverdeana que os possa divulgar com suficiência.* » Luis Romano, « Reflexões sobre a Arte em Cabo Verde », *Ponto & Vírgula*, n°1, p. 23. Actuellement, outre Ilheu Editora, il existe quelques autres maisons d'édition privées dont Spleen Editora (Praia), Artiletra (Mindelo), Rosa de Porcelana (maison d'édition luso-capverdienne apparue en 2013). Spleen et Ilheu Editora, présentées par le narrateur de *A Morte do Ouvidor* comme « *coisinhas mixurucas* […] *que mal têm onde cair mortas* » [*AMO*, p. 94] sont malgré leur petite dimension, les éditeurs indépendants les plus durables.

[394] « Eu nunca quis ser escritor », op. cit.,

exemplaires. Les tirages des œuvres suivantes tourneront autour de 1000 à 2000 exemplaires. Les livres de Germano Almeida sont donc de véritables *bestsellers* à l'échelle de la population capverdienne qui était en 2010 d'environ 570 000 habitants, proportionnellement ces tirages équivaudraient en France à 100 000 à 200 000 exemplaires. Germano Almeida précise aussi qu'au Cap-Vert on lit beaucoup mais on achète peu.

> *Aqui lê-se muito mas compra-se pouco. Temos uma coisa boa, que é a troca de livros. Às vezes nem é bem troca. Por exemplo, eu compro um livro... Digo eu mas eu já tenho mais cuidado com as pessoas a quem empresto... Porque passam para A, depois para B e depois perdem-se. Eu e a minha sogra brigávamos por causa dos livros. Eu dizia-lhe para ela devolver os meus livros e ela dizia que não, que o livro é para ser lido, que na estante não tem nenhum valor, tem de passar para as pessoas. Há um bocado essa ideia em Cabo Verde, o livro circula*.[395]

Mais si Germano Almeida est bien l'un des auteurs qui vend le plus de livres au Cap-Vert, il ne peut cependant pas vivre de sa plume[396]. Il précisait en 1998 qu'une édition de 1500 exemplaires se vendait en un an et que si *O Testamento* et *A Ilha fantástica* en étaient au Cap-vert à leur troisième ou quatrième édition c'est que ces livres avaient été inclus dans les programmes scolaires[397]. En 2005, interrogé sur ses projets littéraires par la journaliste capverdienne Teresa Sofia Fortes qui le considérait comme « *a principal referência da literatura cabo-verdiana de agora* », il déclarait : « *[n]os próximos tempos vou me dedicar mais à advocacia do que à escrita, porque a escrita dá muito prazer mas não dá dinheiro. Infelizmente, um gajo tem que comer*»[398]. Cette remarque qui ne prend en compte que l'aspect économique de la légitimation de l'activité littéraire rejoint le calcul que faisait déjà le Poète.

> *[...] no presente, é estulto e nada compensatório gastar uma pessoa anos da sua vida a escrever um livro para depois vender no máximo 300 exemplares a 400$00 cada um e desse total receber um misérrimo lucro de dez por cento [...]*. [*OMP*, p. 14]

Il n'en demeure pas moins que le problème se pose aussi sur le plan éthique. Et, l'observation que Germano Almeida place dans la bouche d'un personnage de son premier livre est l'indice de cette autre manière d'envisager cette même question : « *Adélia de Chã de Cemitério que declarou não perceber por que aqueles se preocupavam tanto em procurar uma pessoa para lhe entregar um simples livro* » [*TSN*, p. 149].

---

[395] « Germano Almeida. 'Se o García Marquez escreve essas maluquicese ganha o Prémio Nobel, eu posso escrevero que quiser' » *Jornal i* , op. cit.

[396] Voir annexe n°1 : Editions, les tirages et traductions des œuvres de Germano Almeida.

[397] « Germano Almeida : Amor em tempo de cólera », entretien accordé à Rodrigues da Silva, *Jornal de Letras*, 22 avril 1998, p. 16. Voir aussi Annexe n°1 : Éditions des livres de Germano Almeida, Annexe 4 : Manuels scolaires et Annexe 5: Germano Almeida enseigné à l'université.

[398] Affirmation de la journaliste capverdienne Teresa Sofia Fortes, cf. « Eu nunca quis ser escritor », op. cit.,

La faiblesse du marché éditorial capverdien tient certainement aux limitations économiques d'une grande partie de la population de l'archipel, cependant Daniel Spínola, le président de la Société Capverdienne des Auteurs (SOCA), avançait une autre explication. Il constatait en effet qu'il se publiait un certain nombre d'ouvrages dans l'archipel mais que les Capverdiens lisaient peu cette production car ils préféraient ce qui venait de l'étranger, ce dont il rendait responsable le Ministère de l'Education qui selon lui « *não possui uma política clara no que se refere ao currículo escolar […] não existe um critério transparente na escolha de obras de autores a nível educativo* »[399]. Longtemps, de nombreux manuels scolaires utilisés au Cap-Vert étaient des manuels portugais, mais le ministère de l'Education et des Sports mène depuis quelques années une politique qui vise à en faire produire dans l'archipel et notamment ceux de Langue portugaise, d'Histoire et de Géographie. La remarque de Daniel Spinola semble demeurer pertinente car le manuel de Portugais de la neuvième année de scolarité (équivalente à la troisième en France), qui fut produit au Cap-Vert, n'inclut que quatre textes littéraires d'auteurs capverdiens : un extrait du conte *Mucula* de Fátima Bettencourt, le poème « O único impossível » d'Ovidio Martins, un extrait de *Chuva braba* de Manuel Lopes et un autre de *O Testamento* de Germano Almeida[400]. Quant aux manuels de Langue portugaise des deux dernières années de ce cycle (11ème et 12ème années de scolarité), c'étaient encore en 2015-2016 des manuels portugais dans lequels la littérature capverdienne ne trouve que très peu de place. Notons toutefois que *A Ilha fantástica* figure parmi les cinq œuvres complètes d'auteurs capverdiens recommandées[401]. Il convient également de signaler que les œuvres de Germano Almeida figurent au programme de *Licenciatura* en Langue, Littératures et Cultures – Études Capverdiennes et Portugaises de l'Université du Cap-Vert (Praia)[402]. La présence de références aux œuvres de Germano Almeida dans ces trois documents (le manuel, la liste de manuels, et le programme de *Licenciatura*) montre que

[399] « Cabo Verde produz e edita 'em abundância', mas há fraco consumo nacional », *Notícias.Sapo.cv*, 7 novembre 2011, [en ligne] : http://noticias.sapo.cv/inforpress/artigo/86830.html, consulté le 6 septembre 2015.

[400] Alice Gomes Fernandes de Matos, *Língua Portuguesa – Manual, 9º Ano de Escolaridade*, República de Cabo Verde, Ministério da Educação, Ciência e Cultura. Nous utilisons des données relevées dans Lévine Fonseca Silva, *A Articulação Progressiva Entre os Conteúdos Programáticos da Língua Portuguesa: Análise do Manual do 9º Ano e do Programa do 2º Ciclo*, Licenciatura em Estudos Cabo-verdianos e Portugueses, Universidade de Cabo Verde – Setembro de 2010, [en ligne] : http://www.portaldoconhecimento.gov.cv/bitstream/10961/2046/1/Monografia%20-%20Vers%C3%A3o%20Final.pdf, consulté le 6 septembre 2015. Ce manuel inclut par ailleurs un texte adapté de Michel Laban sur le roman Chiquinho, sept textes d'auteurs capverdiens traitant de faits culturels se rapportant à l'archipel, et cinq textes littéraire d'auteurs d'Afrique lusophone, (deux de Mia Couto, un de Manuel Rui, un de Luandino Vieira, un de Vasco Cabral et un autre de Mario Andrade). La majeure partie des autres textes sont d'auteurs portugais.

[401] Cf. Annexe n° 4 : Manuels scolaires adoptés dans l'enseignement secondaire.

[402] Cf. Annexe n°5 : Germano Almeida au programme de licenciatura en langue, litteratures et cultures – études capverdiennes et portugaises. Les œuvres sélectionnées dans ce programme sont *Os Dois irmãos*, *A Família Trago*, *A Ilha fantástica*.

l'institution scolaire et universitaire capverdienne, qui peine encore à s'affirmer comme l'un des acteurs principaux de la constitution et de la consolidation de l'*archéion* littéraire que ses homologues étrangères ne manquent pas d'être dans leurs pays respectifs, a cependant consacré la valeur canonique de l'auteur[403].

Certaines institutions littéraires tentent de se structurer dans l'archipel, entre autres l'*Associação dos Escritores Cao-verdianos* dont l'activité semble très irrégulière et la toute récente *Academia Cabo-Verdiana de Letras,* constituée en 2013 et présidée jusqu'à son décès par Corsino Fortes, qui devrait compter à terme 40 membres. Plus récemment encore est apparue l'*Academia das Ciências e Humanidades de Cabo Verde* où a été admis Germano Almeida. Contrairement à la première académie dont le siège se trouve à Praia, cette dernière est localisée à Mindelo. Certains observateurs ne manquent pas de relever les difficultés à faire vivre ces deux institutions dans un petit pays comme le Cap-Vert où la culture manque forcément de moyens[404].

O Testamento do Sr. Napumoceno fut l'objet, comme nous l'avons déjà signalé, d'un article dans le journal officiel *Voz di Povo* signé par José Vicente Lopes qui offrait ainsi au roman publié à Mindelo une publicité nationale[405]. Cet avis d'un journaliste qui avait quelques années plus tôt publié un long article sur la littérature capverdienne dans la revue *Ponto & Vírgula*[406] fut considéré par Germano Almeida et ses associés d'Ilheu Editora comme un élément de légitimation puisqu'une courte citation de ce texte fut reproduite sur l'un des rabats de la deuxième édition. Depuis, chaque nouveau livre de Germano Almeida trouve un large écho dans les médias capverdiens. Il nous semble cependant important de noter que Germano Almeida qui, comme nous l'avons montré, mêle inextricablement dans ses textes régime délocutif et régime élocutif – il produit des textes littéraires mais il produit également une critique interne visant à préparer leur réception – se plaint de l'absence de véritable critique littéraire dans l'archipel aussi bien lors d'entretiens qu'il peut accorder que dans le corps même de œuvres :

> *em Cabo Verde, temos um problema: as pessoas lêem mas não têm espírito crítico. Alguém lê um livro e quando termina diz: gostei ou não gostei. Isso é uma questão de dimensão cultural. É a cultura que nos permite vivenciar, dimensionar e*

[403] Il convient de remarquer qu'en choisissant *A Ilha fantástica* parmi toutes les œuvres de Germano, l'institution scolaire capverdienne ne retient pas l'œuvre la plus innovante du point de vue de la thématique.

[404] Cf. Annexe n° 6 : Institutions capverdiennes liées à la culture.

[405] José Vicente Lopes, « O testamento de Napumoceno », *Voz di povo*, Ano XIII, nº 857 (1989), p. 2 du supplément.

[406] José Vicente Lopes, « Novas estruturas poéticas e temáticas da poesia caboverdiana », *Ponto & Vírgula*, n° 16 (p. 19-23) et n° 17 (p. 24-33).

> *comparar. Se não temos esse background não chegamos lá. Isso acontece porque também as pessoas não têm conhecimento da realidade.*[407]
>
> *Mas, disse, escrever para quem, sabes dizer-me ? O índice nacional de venda de um livro está fixado em 300 exemplares, sabias ? Mas vamos admitir que publico um livro de que vendo 200 exemplares e que são lidos no total por mil pessoas. Em princípio poderia ser considerado bom, já que temos uma população que sabe ler de cerca de 20 mil pessoas. Mas já reparaste na absoluta falta de senso crítico que existe a nível de todo o nosso país ? Eu acredito que as pessoas gostam de ler e lêem. Mas já ouviste alguém ler um livro, um artigo de um jornal e para e questionar ou discutir a validade ou oportunidade das opiniões debitadas ? Porque o que acontece no geral é as pessoas consumirem livros, como aliás consomem tudo o que se lhes dá. Infelizmente ainda não aprenderam a apreciar e criticar.* [*OMP*, p. 191]

Si Germano Almeida regrette cette absence de critique spécialisée c'est que, comme tout écrivain, il a besoin de cette forme de légitimation pour asseoir sa position aussi bien sur la scène publique que sur le champ plus restreint de la littérature car « [u]ne œuvre n'est digne d'être interprétée que si elle est interprétée »[408], sachant qu'interprète légitime ne peut pas être un simple lecteur. Faute de spécialistes capverdiens capables d'offrir cette consécration, c'est obligatoirement de l'étranger que les écrivains espèrent voir venir cette reconnaissance. Cette question apparaît également dans le texte même des œuvres almeidiennes qui explicitent souvent le contexte de leur énonciation, c'est ainsi que le Poète remarque :

> *Confesso que me custou ser aceite, especialmente porque não tive a sorte de ver o meu trabalho comentado por nenhum estrangeiro. Porque aqueles de nós sobre os quais um crítico estrangeiro lança os olhos e diz produz uma obra de mérito!, tem abertas as portas da glória. Mas enquanto for só gente nossa a apreciar...* [*OMP*, p. 243]

Et le secrétaire d'ajouter « *se calhar por causa dessa dos profetas da terra é que o Instituto Caboverdeano do Livro costuma preferir os especialistas de fora para apresentar ao público nacional os livros que edita* ».

Germano Almeida a été publié au Portugal dès son premier roman, dans des circonstances que nous avons déjà mentionnées. La publication de ses livres donne toujours lieu à des articles dans la presse portugaise généraliste et spécialisée comme le prouvent les nombreux entretiens accordés par l'auteur que nous citons dans notre travail. Germano Almeida fait ainsi partie des écrivains d'Afrique lusophone qui ont le privilège d'être publiés

[407] « Eu nunca quis ser escritor », op. cit.
[408] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, op. cit., p. 56-57

par des maisons d'édition portugaises[409]. Le rôle que jouent des acteurs portugais dans la formation du canon des littératures africaines de langue portugaise demeure prépondérant depuis Manuel Ferreira, qui fut auteur d'œuvres de fiction que d'aucuns intègrent dans l'histoire littéraire capverdienne[410], fonda et dirigea la revue *África* et la maison d'édition ALAC et fut à l'origine de l'enseignement des littératures africaines en Langue portugaise à l'Université de Lisbonne. Bien qu'elle rappelle ce fait, Inocência Mata relève que les prescriteurs portugais ne sont plus vraiment les mêmes.

> *A partir dos anos 80, no entanto, o que se foi notando é que o percurso se inverteu: se antes era a academia que "sugeria" os lugares e o peso de cada obra/escritor no sistema literário, actualmente são o mercado e os lóbis que condicionam as preferências curriculares, num círculo vicioso em que a consequência alimenta a causa e vice versa: não se estuda quem não se conhece; não se convida quem não é publicado; não se reconhece quem não se conhece. E se Roderick Nehone, João Tala, nomes incontornáveis da actual ficção angolana, não são conhecidos na ex-metrópole (e, repito, daqui para o Ocidente), será Ondjaki a colher tal mérito… Se Armando Artur ou Aníbal Aleluia não são publicados fora de Moçambique, serão os autores da Caminho os eleitos como matéria curricular e objecto de dissertações académicas em Portugal e no Brasil, na Europa e na América... Muitas vezes autores que nem são (re)conhecidos nos seus países…*[411]

Germano Almeida qui s'inscrit dans le système littéraire lusophone[412] n'est pas sans regretter que le manque d'autonomie de leur champ littéraire conduise à ce que la reconnaissance de la valeur littéraire des écrivains africains ne soit possible que dans l'espace élargi de la lusophonie et notamment du centre que constitue l'ancienne puissance coloniale.

> *Até agora não perdemos a dependência em relação ao exterior, e esse exterior é Portugal. É como se houvesse ainda uma certa ausência de capacidade crítica*

---

[409] La liste des maisons d'édition portugaises que publient des auteurs d'Afrique lusophone est longue : Editorial Caminho, Edições Colibri, Instituto Camões, Campo de Letras, Cotovia, Nova Vega, INCM (Imprensa Nacional Casa da Moeda), D. Quixote et Edições Lusófonas. Cf. Marta Raposo, « Panorama nacional da literatura estrangeira em língua portuguesa » Salam Newsletter, février 2010, [en ligne] : http://salalm.org/2010/08/17/panorama-nacional-da-literatura-estrangeira-em-lingua-portuguesa/ , consulté le 4 septembre 2015.

[410] *Morna* (1948), *Hora di Bai* (1962), *Voz de prisão* (1971) sont quelques unes des oeuvres de fictions publiées par Manuel Ferreira qui ont pour cadre l'espace capverdien.

[411] Inocência Mata « A utopia cosmopolita na recepção das literaturas africanas », *Mulemba* n°4, UFRJ, Rio de Janeiro, juillet 2011, [en ligne]: http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigos/imprimir/artigo_4_1.php, consulté le 4 septembre 2015.

[412] Nous adoptons ici la position de Pierre Halen qui défend que la notion de champ est inadéquate dans le cas de la production littéraire francophone puisque les producteurs appartenant à chacun de ces champs satellites n'interfèrent pas entre eux. Pierre Halen préfère dans ce cas parler de système littéraire. Pierre Halen, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone » in Papa Samba Diop, Hans-Jürgen lüsebrink (org.), *Littératures et sociétés africaines : Regards comparatistes et perspectives interculturelles, Mélanges offerts à Janos Riesz*, Tübigen : Narr, 2001, p. 55-68, p. 58-59.

[...]. Se lá fora se diz que Germano Almeida é bom escritor aceita-se em Cabo Verde que ele é bom. Mas se lá fora se diz que é mau....[413]

Le danger que laisse entendre le non-dit de la dernière phrase, Germano Almeida l'a expérimenté à deux reprises lorsque Pires Laranjeira, un spécialiste portugais de littératures africaines particulièrement influent, publia dans le périodique littéraire portugais *Jornal de Letras* deux critiques très négatives où il écrivait que *O Mar na Lajinha* entrait dans la catégorie des textes qu'il jugeait « *descartáveis* » - il englobait dans ce type de livres certaines œuvres de José Eduardo Agualusa - et que *Eva* serait un roman sans qualités littéraires, un roman « *à Irving Wallace* », qui répondait plus aux attentes du marché qu'à des ambitions esthétiques[414]. Dans la réponse qu'il adressa à Pires Laranjeira sous couvert du même journal après la publication de la première critique, Germano Almeida questionnait le fait que celui-ci s'était érigé en « *depositário da dogmática arte de bem escrever nos países chamados de expressão portuguesa* », en « *ente supremo que determina os cânones e os códigos e os dogmas que todos devem respeitar* ». Dans un texte chargé d'une forte dose d'ironie, il constatait dans un premier temps le déséquilibre qui existait dans les rapports entre spécialistes portugais et écrivains africains en matière d'accès aux médias, il interrogeait ensuite la connaissance que les premiers avaient de la réalité des pays dont ils se déclaraient spécialistes, et rejetait finalement la domination de type « colonialiste » que les acteurs portugais du système littéraire continuaient de vouloir faire peser sur les écrivains africains en affirmant que « *o tempo em que os literatos caboverdianos escreviam para Portugal ler e à espera da sua aprovação passou vai para 30 anos* »[415]. Cependant, la situation que conteste cette affirmation, une affirmation qui trouvait sa justification dans les circonstances précises dans lesquelles elle était alors prononcée, nous semble pour l'heure bien réelle et d'autres déclarations de Germano Almeida - dont certaines que nous avons citées précédemment - laissent clairement entendre qu'indépendance politique et indépendance culturelle sont loin d'aller de pair.

Cette situation de dépendance des périphéries africaines vis-à-vis du centre portugais n'est pas sans conséquence sur la production littéraire des écrivains africains comme le

[413] Fernando Peixeiro, « Literatura: Cabo Verde ainda é visto pelos olhos de Lisboa - Germano Almeida », Agência Lusa, 28 mai 2008, [en ligne] : http://expresso.sapo.pt/feeds/lusa/lusaactualidade/literatura-cabo-verde-ainda-e-visto-pelos-olhos-de-lisboa-germano-almeida-cfotos=f332083#ixzz3WGPrMPK3, consulté le 4 septembre 2015.

[414] Pires Laranjeira, « Cabo Verde – Surpresa e decepção », *Jornal de Letras*, 23 juin 2004, p. 22. Cf. Annexe n° 7 : Critiques de Pires Laranjeira et réponse de Germano Almeida

[415] Germano Almeida, « Uma resposta », *Jornal de Letras*, 21 juillet 2004, p. 41. Cf. Annexe n° 7

souligne l'écrivain mozambicain João Paulo Borges Coelho qui, après avoir confirmé que la consécration d'un livre africain écrit en langue portugaise dépend en premier lieu de son succès sur le marché portugais - et brésilien depuis peu –, ajoute « *configura-se uma espécie de síndrome esquizofrénica, em que se escreve para leitores que estão longe de nós sobre realidades que estão longe deles* »[416]. Le spécialiste nord-américain Russell G. Hamilton s'interroge sur le poids des maisons d'édition portugaises sur la « consommation » des œuvres mais il se demande aussi « *até que ponto os leitores implícitos estrangeiros exercem uma influência na própria natureza de determinada obra literária dentro do mundo de espaços abertos pela póscolonialidade* »[417]. Pierre Halen, un universitaire belge spécialiste de littérature comparée, affirme que les producteurs - une désignation sous laquelle il réunit les acteurs qui font les livres et ceux qui leur donnent de la valeur - n' œuvrent pas pour exprimer une identité mais pour obtenir une « reconnaissance » et que

> s'agissant du système littéraire francophone, il n'est guère que deux voies pour l'obtenir : celle de l'assimilation, qui suppose la disparition des marques identitaires étrangères (cas de Michaux), ou au contraire celles de la spécification qui suppose la production et l'exploitation de marqueurs *had hoc*.[418]

Si nous avons déjà montré comment Germano Almeida entend résoudre au niveau linguistique - par la créolisation de la norme européenne du portugais - la tension liée au fait qu'il s'adresse finalement à un public hétérogène constitué à la fois de Capverdiens et de Portugais et plus récemment de Brésiliens, puisque ce pays se positionne de plus en plus comme un second, voire un premier centre du système littéraire lusophone[419], il nous semble intéressant d'observer dans les prochaines parties de notre travail comment se traduit au niveau thématique l'autonomie briguée par Germano Almeida.

Avant de conclure cette partie de notre étude nous nous proposons de revenir sur les critiques que formulait Pires Laranjeira, des critiques qui pointaient deux limites de la

---

[416] « Entrevista a João Paulo Borges Coelho », *Buala*, 5 décebre 2012, [en ligne]: http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-joao-paulo-borges-coelho , consulté le 4 septembre 2015.

[417] Russell G. Hamilton, « A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial », *Via atlântica*, n° 3, décembre 1999, p. 22[en ligne] : http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/48809/52884, consulté le 4 septembre 2015.

[418] Pierre Halen, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », op. cit., p. 66.

[419] Voir à ce sujet le développement de l'enseignement des Cultures et des Littératures africaines dans les universités brésiliennes et le rôle que des chercheurs comme Benjamim Abdala Junior, Rita Chaves, Simone Caputo Gomes, Tânia Macedo, Laura Cavalcante Padilha, Maria Aparecida Santilli, Carmem Lúcia Tindó Secco. Cf. Laura Cavalcante Padilha, « O Ensino e a Crítica das Literaturas Africanas no Brasil: um caso de neocolonialidade e enfrentamento », *Revista Magistro, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas* – UNIGRANRIO, Vol. 1, n°1, 2010, [en ligne]: http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/magistro/article/viewFile/1063/625, consulté le 5 septembre 2015.

littérarité de l'œuvre almeidienne relevant toutes deux de son caractère carnavalesque[420], d'une part ce qu'il qualifie de « *galhofa* » reprenant d'ailleurs un terme utilisé par l'auteur, et d'autre part son penchant excessif pour les « '*divertimentos de putaria' que não' divertem* »[421]. Nous avons déjà montré que Germano Almeida revendique, à titre personnel mais aussi « national », l'inclusion de l'humour et du rire dans la littérature. Nous confirmons également que ses œuvres font toutes une part importante aux plaisirs de la chair, ses personnages faisant preuve d'une inclination particulière pour la satisfaction de leurs désirs corporels, tant alimentaires que sexuels. Il convient de rappeler que le rapport à la corporéité prend une importance particulière dans l'histoire culturelle de l'archipel. En étudiant les textes produits aussi bien par des observateurs étrangers que par des intellectuels capverdiens, João Vasconcelos, auteur d'une thèse en anthropologie sociale et culturelle sur le spiritisme au Cap-Vert, fait le constat que le « déphasage ontologique » entre le corps et l'esprit n'est pas propre aux adeptes de cette croyance.

> *É uma ideia acerca da identidade dos ilhéus bastante antiga, que se encontra em textos pelo menos desde o começo do século XX e que continua hoje em circulação [...]. Mais ainda, é uma ideia que tem pontos de contacto e se funde por vezes com uma outra, segundo a qual existe uma discrepância entre o corpo dos cabo-verdianos e o seu espírito, discrepância essa recorrentemente enunciada em termos racialistas.*[422]

Il nous semble que l'importance que Germano Almeida donne aux corps vient s'inscrire en opposition par rapport à cette longue tradition et relève inconsciemment ou non d'une volonté de cesser de réduire la personnalité de l'homme créole à cette tension plus ou moins pacifique[423] entre une supposée identité africaine animale qui devrait être contenue et une

---

[420] Voir Maria do Carmo Martins Pires, « Les enjeux de la carnavalisation chez Germano Almeida », in Jacqueline Penjon (dir.), *La fête dans le monde lusophone : le carnaval et son cortège*, Cahier Hors-série du Centre de recherche sur les pays lusophones-CREPAL, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 167-180.

[421] Cf. Annexe n° 7.

[422] João Vasconcelos, *Espíritos Atlânticos: Um Espiritismo Luso-Brasileiro em Cabo Verde*, thèse en Anthopologie sociale et culturelle orientée par João de Pina Cabral, Université de Lisbonne, 2007, [en ligne] : http://www.ics.ul.pt/rdonweb-docs/Esp%C3%ADritos%20Atl%C3%A2nticos%20JVasc.pdf, consulté le 5 septembre 2015, p. 268. Nous pourrions citer ici en guise d'exemple deux vers de « Ode a África » de Pedro Cardoso où il identifie les habitants de l'archipel comme « *seus rudes e tisnados filhos – almas de neve em corpos de carvão* », [apud J. Vasconcelos, p. 273] ou l'affirmation de Gabriel Mariano selon laquelle le peuple capverdien était « *um povo de sangue predominantemente negro» qui serait « do ponto de vista cultural, predominantemente luso* » [apud J. Vasconcelos, p. 275-276] ou celle encore de l'historien britannique Charles Ralph Boxer qui veut que, «*com o correr dos séculos, o amálgama racial completou-se, predominando o elemento negro na constituição física e o português no aspecto cultural*» C. R. Boxer, *Relações raciais no império colonial português 1415-1825*, trad. port. Elice Munerato, Rio de Janeiro : Tempo brasileiro, 1967 [1963], p. 48.

[423] Rappelons que Manuel Lopes parlait d'un conflit généré par l'existence chez le Capverdien de deux atiitudes opposées (Cf. « Tomada de vista », *Claridade*, n° 1, 1936, p. 5) dont rendait compte la *morna* : « *Na morna encontramos dois elementos principais que se subdividem depois em elementos de segunda ordem : o apelo da carne, o desejo, a posse – sensualidade - ; e espiritualismo puro, o devaneio, o amor platónico – a*

identité spirituelle qui s'inscrivait pleinement dans la tradition européenne ; cette raison européenne ayant plus ou moins « dompté » le corps africain selon le degré d'assimilation. Le point d'équilibre de cette tension s'est déplacé au fil de l'histoire de l'archipel, le mouvement qui poussait les intellectuels à vouloir être identifiés à l'Europe a tantôt été considéré comme le résultat naturel de cette « aristocratisation culturelle » - thèse défendue par Gabriel Mariano à la suite des *Claridosos*[424] – tantôt comme le signe de leur « aliénation culturelle » - position des africanistes à partir des années 1950. En 1965, Baltasar Lopes opta finalement pour une troisième formule, les Capverdiens n'étaient ni des Européens, ni des Africains mais tout simplement des Capverdiens[425]. C'est en quelque sorte cette troisième voie qu'explore l'énonciation almeidienne en mêlant naturellement dans ses textes ce qui pour certains relèverait de la tradition intellectuelle européenne avec de très nombreuses références à la dimension corporelle de ses personnages qui ne cessent de manger, voire d'engloutir des aliments, et de se livrer ou de parler de leurs ébats sexuels[426] ; une dimension corporelle qu'il n'oublie pas d'attribuer également à son lecteur.

> *E quanto aos leitores, podemos simplesmente convidá-los a fazer uma pausa, um intervalo para meditação : interrompa aqui um bocadinho, dizemos-lhes, pense um pouco no que já leu enquanto saboreia um copo, seja de vinho, seja de grogue, ou simplesmente desentorpeça as pernas numa breve caminhada pela sala [...].* [*AMO*, p. 183]

Le désir de tenir ensemble les choses de l'esprit et du corps nous semble être l'un des motifs de l'écriture almeidienne, lui qui fait dire au narrateur de *As Memórias de um espírito :* « *Quanto a mim, o drama principal da inteligência é ela desumanizar as pessoas e como consequência resistir à conciliação dos diversos indivíduos que existem em cada um de nós.* » [*AME*, p. 291]. Germano Almeida qui insiste dans cette voie, que certains commentateurs relèvent et censurent, paraît vouloir « signifier depuis la périphérie des pouvoirs et des

---

saudade, isto é, dum lado a carne, do outro lado o espírito. Do lado da carne, a perversidade onde o seu aspecto mordaz se contém. Do lado do espírito, a saudade, a ansiedade de partir [...].». Gabriel Mariano insistait lui sur « l'harmonisation des antagonismes » qu'aurait menée à terme le métis de l'archipel. Cf. Gabriel Mariano, « A mestiçagem : seu papel na formação da sociedade caboverdiano », *Suplemento Cultural*, n°1, octobre 1958, p. 18-19 repris dans Gabriel Mariano, *Cultura Caboverdeana: Ensaios*, Lisbonne : Vega, 1991, p. 73.

[424] Gabriel Mariano parle d'une « *mobilidade vertical [...] comandada por uma desvirtuada noção da força aristocratizante da civilização europeia* », Gabriel Mariano« Do funco ao sobrado ou o mundo que o mulato criou » in *Cultura Caboverdeana, Ensaios*, Lisbonne : Vega, 1991, p. 39-81, p. 43. Notons que ce texte fut publié pour la première fois en 1958.

[425] Baltasar Lopes « Prefácio » in Manuel Ferreira, *A aventura crioula*, op. cit., p.14-15.

[426] Les références à des œuvres littéraires ponctuent régulièrement l'ensemble de ses textes. Il nous semble intéressant ici de remarquer que Germano Almeida inscrit cet intérêt pour les choses du corps non pas toujours dans le cadre de son identité africaine mais aussi dans la propre tradition littéraire européenne puisqu'il cite par exemple Pétrone « *Aliás, sempre tive a mania de que me mataria no meio de uma orgia, sempre gostei da morte de Petrónio* », [*AME*, p. 101] à qui est communément attribué le *Satyricon*.

privilèges établis » qu'il abdiquera pas de son droit à ne pas limiter son énonciation à la répétition de la tradition et que, comme nous aurons l'occasion de le montrer dans la suite de notre étude,

> [l]es luttes situées aux limites de la différence culturelle […] peuvent prendre en défaut nos définitions de la tradition et de la modernité ; réaligner les frontières classiques entre privé et public, entre haut et bas ; et remettre en cause les attentes normatives de développement et de progrès.[427]

Pour compliquer encore le jeu qu'il établit avec les différents types de lecteurs, il s'amuse même à faire émettre à ses personnages des avis que certains commentateurs ne manquent pas de formuler à l'encontre de cette présence récurrente de scènes ou de propos licencieux. Alirio suggère ainsi au secrétaire la raison qui pouvait avoir poussé Vasco à insérer dans son journal une scène de ce type : « *se calhar inventou esses passados libidinosos para dar cor à obra, aumentar a venda* » [*OMP*, p. 282][428].

5. PREMIER BILAN

Dans cette première partie de notre étude nous avons d'abord voulu interroger les rapports que les acteurs du champ littéraire capverdien - qui entendaient comme leurs confrères tenir un discours constituant sur leur société - avaient noués avec les acteurs du champ englobant du pouvoir afin de mieux définir les places que l'écrivain Germano Almeida a pu jusqu'ici convoiter et occuper au sein de l'espace public mais au sein aussi du champ littéraire de son pays. Dans un deuxième temps, après avoir rappelé quelques luttes qui avaient opposé des acteurs établis et des prétendants de la scène littéraire au sujet d'une légitimité évaluée à l'aune non pas seulement de la valeur esthétique mais aussi de l'utilité sociale, nous avons montré comment les scénographies imaginées par Germano Almeida dans ses deux premiers romans cherchaient à légitimer son énonciation. Dans *O Testamento do Sr. Napumoceno*, il jouait ainsi du caractère ambigu de la parodie qui tout à la fois se distancie du texte canonique qu'elle prend pour cible - soit *Chiquinho*, le texte paradigmatique de la

[427] Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, trd. de l'anlais par Françoise Bouillor, Paris : Payot, [1994] 2007, p. 31.

[428] Nous reviendrons sur cette scène dans laquelle les deux personnages ont des relations sexuelles avec de très jeunes prostituées pour montrer qu'elle prend un sens très fort dans l'économie du roman et que sa présence ne répond pas à l'objectif qu'imagine Alirio [partie II, chapitre 4.5].

poétique *claridosa* - et s'approprie de son aura pour conforter son autorité alors que dans *O Meu Poeta,* il proposait à ses lecteurs un texte qui mêlait fiction et déclaration d'intention, en somme, un véritable traité d'art poétique par l'exemple. Le recours à des personnages d'écrivains incompétents et donc stériles, tant au sens propre qu'au sens figuré, qui participe également à asseoir la légitimité de l'auteur constitue également un moyen de déconstruire la figure traditionnelle de l'homme de lettres capverdien qui cultivait un sérieux et une gravité contre lesquels s'inscrit Germano Almeida dès son premier roman. Cependant si l'humour demeure une constante de l'écriture almeidienne nous avons montré que l'ironie et la satire si présentes dans ses premières œuvres prenaient des teintes beaucoup moins mordantes, la distance que Germano Almeida semblait mettre entre lui et la société qu'il décrivait se réduisant à mesure que cette même ironie se transformait en humour. La volonté initiale de tenir un discours subversif sur une société dystopique laisse peu à peu place au désir de participer à l'édification et à la consolidation de l'*archéion* créole.

L'étude des relations entre oralité et écriture dans la production littéraire africaine a permis de mettre en évidence la manière dont l'écriture almeidienne réinvente une tradition qui est revendiquée mais qui est cependant jugée insuffisante. Si Germano Almeida rend hommage à la puissance performative de la parole des conteurs, capables à eux seuls de donner à voir des mondes, c'est surtout le rapport qui lie le conteur à son public qui l'intéresse et qu'il cherche en quelque sorte à reproduire textuellement dans ses livres. La scénographie de ses fictions met ainsi généralement en scène un énonciateur qui s'adresse à un auditeur, le discours du premier semblant trouver dans le deuxième une possibilité de se régénérer, de s'autoalimenter par le simple fait de rebondir sur un interlocuteur pourtant muet. La tension entre le plaisir narcissique du verbe et la nécessité de contrôler la réception est toujours perceptible dans l'énonciation almeidienne qui, en se voulant orchestratrice d'une vaste polyphonie, se montre très désireuse de maintenir un lien très étroit avec la société. Bien que la scénographie des œuvres privilégie la dimension de l'oralité, nous avons également constaté que l'écriture, en partie désacralisée puisque l'art littéraire est présenté comme un simple artisanat, apparaissait paradoxalement comme l'apanage d'un cercle d'écrivains plus restreint encore que celui des conteurs, des écrivains sommés comme les conteurs de faire la preuve de la puissance performative de leur énonciation.

Dans le dernier chapitre nous avons finalement cherché à analyser les relations que Germano Almeida entretenait avec les différentes catégories de lecteurs qui étaient les siens. Et pour cela nous avons tout d'abord questionné son rapport à la réalité diglossique de son

archipel, la façon d'envisager le travail de la langue constituant dans ce contexte particulier un facteur qui détermine de façon plus radicale encore le type de récepteurs envisagés. A l'issue de cette étude, il est apparu que Germano Almeida proposait un portugais tout naturellement créolisé que ses lecteurs insulaires jugeaient typiquement capverdien. Ses autres lecteurs étaient invités à faire l'expérience de la créolisation, soit à faire l'expérience de la *morabeza*, une négociation subtile et continue entre adaptation à l'autre et affirmation d'une altérité irréductible. Nous avons ensuite montré comment ce souci de communicabilité conduisait l'énonciation almeidienne à s'assurer de sa propre réception, en prenant en charge la formation de ses lecteurs car, dans les premiers romans du moins, elle prenait à rebours les horizons d'attente configurés par un canon littéraire qu'elle entendait justement dépasser. Or, la bonne qualité de la réception était un facteur d'autant plus déterminant que son discours entendait ne pas se limiter au constat et intégrer en soi la dimension performative d'un agir commun capable de changer l'état des choses. Pour ce faire, ses lecteurs devaient être capables de ressaisir et de parachever son travail de configuration en portant sur son texte le même regard analytique et critique - c'est-à-dire herméneutique - , qu'il portait lui-même sur la réalité, la configuration littéraire almeidienne visant à susciter une refiguration du réel de la part des lecteurs[429].

Finalement, après nous être intéressée aux lecteurs brigués par Germano Almeida, nous nous sommes intéressée aux médiateurs plus ou moins institutionnels qui s'interposent entre l'auteur et ses lecteurs et qui déterminent la réception de ses œuvres, acteurs nationaux et étrangers – et principalement portugais - du monde de l'édition, des académies littéraires, des institutions scolaires et universitaires, des médias plus ou moins spécialisés. Nous avons alors mis en lumière une tension générée par l'hétérogénéité du public de lecteurs que vise son énonciation qui ne se contente pas de vouloir être reconnue par les seuls récepteurs, professionnels et amateurs, qui appartiennent à l'espace capverdien et qui recherche la consécration qui lui vient du ou des centres du système littéraire lusophone, c'est-à-dire du Portugal et depuis peu du Brésil, tout en interrogeant la légitimité de ses (ou de leurs) évaluations et en condamnant dans certains cas sa (ou leur) hégémonie en matière de définition de normes et d'esthétiques.

[429] Nous reprenons ici l'idée de la triple *mimèsis* de Paul Ricœur qui intègre la pré-figuration du monde à partir de l'expérience et du savoir de l'écrivain (*mimèsis* I), la configuration ou synthèse de l'hétérogène résultant de ses choix poétiques (*mimèsis* II), la refiguration qu'effectue le lecteur lorsque, grâce au texte, il change son agir. Dans la troisième partie, nous analyserons en détail les deux premières étapes des *mimèsis* auxquelles se livre Germano Almeida dans ses œuvres fictions. Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 1, Paris : Éditions du Seuil, « coll. Points Essais », 1983, p. 105 et suivantes.

Les rapports que l'écrivain Germano Almeida entretient avec la société sont, comme ceux de tous les écrivains très complexes puisqu'il veut lui aussi se poser en observateur averti du monde, ce qui implique un retrait de l'espace social reposant sur un sentiment de pleine autonomie. Cependant, nous avons commenté le fait qu'il revendique non pas le statut d'écrivain mais celui de conteur d'*estórias* car il entend, dit-il, maintenir un lien très direct avec son public. Si la conception de son œuvre littéraire suppose de fait une distanciation, le souci de sa réception réclame au contraire un fort engagement vis-à-vis de la société à laquelle il s'adresse ; l'œuvre almeidienne semble ainsi vouloir satisfaire aux principes pourtant difficilement conciliables de la poétique et la rhétorique que Paul Ricœur résume ainsi :

> A la différence de la Rhétorique qui subordonne l'ordre du discours à des effets sur l'auditoire, la Poétique ne marque aucun intérêt explicite pour la communication de l'œuvre au public.[430]

En outre, s'il veut réellement tenir le rôle de poids que ces conteurs assumaient dans leurs sociétés, en étant non seulement les dépositaires de la mémoire collective mais aussi les acteurs essentiels de la transmission des normes sociales de leur communauté, Germano Almeida doit s'assurer du fait qu'il s'adresse à un public convaincu de l'autorité de sa parole porteuse d'une intentionnalité didactique d'où l'importance de faire reconnaître la valeur de son énonciation par les autorités *ad hoc*. Au sein même de ses œuvres, le choix de scénographies qui miment la performance des conteurs, interprètes d'un fonds commun d'*estórias*, metteurs en scène, narrateurs, omni-acteurs qui veillaient en outre à être bien entendus de tous en interrompant s'il le fallait le récit pour expliciter et commenter certains passages ou réveiller une attention, lui permet de mobiliser les techniques traditionnelles de la dramatisation du savoir social utilisées par ces passeurs pour garantir la bonne réception de leurs enseignements. Le philosophe Mamoussé Diagne qui la définit comme « l'ensemble des pratiques au moyen desquelles une idée s'élabore et se transmet, se reçoit et se conserve » voit dans cette dramatisation et dans le jeu les vecteurs essentiels du type d'échange à visée essentiellement didactique qui avaient lieu entre les conteurs et leur public[431]. Ces deux vecteurs nous semblent correspondre parfaitement à l'énonciation almeidienne qui, désireuse de transmettre une vision du monde dans une œuvre littéraire qui se veut réellement constituante, veille continuellement à la qualité de sa réception en usant de toutes les techniques permettant de « capturer » l'attention de son public. La dramatisation, le jeu, l'humour, la recherche de la connivence que suppose le discours ironique sont d'autant plus

[430] Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 1, op. cit., p. 98.
[431] Mamoussé Diagne, op. cit., p. 26 et 167.

précieux que la teneur de son message est souvent, à l'inverse de celle des conteurs, en rupture avec les représentations traditionnelles comme le montrera l'étude des configurations spatiales et temporelles de la société capverdienne que proposent les œuvres de fiction de Germano.

PARTIE II

ESPACES DE FICTION(S) ET FICTIONS D'ESPACE(S)

Il n'y a pas un espace, ... il y a plein de bouts d'espaces
[...] Espace inventaire, espace inventé
G. Perec, *Espèces d'espaces.*
Paris : Ed. Galillée, 1985, p. 14 et p. 21

L'homme ne possède pas de territoire intérieur souverain,
il est entièrement et toujours sur une frontière.
T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique,*
Paris : Seuil 1981, p. 148

Sempre acreditei que não é possível nascer e sobreviver nessas rochas vazias
e ser-se igual às outras pessoas de terras ricas em tudo e mais alguma coisa.
Mas mais: amar estas pedras! Não desejar nenhum outro pedaço da terra
porque daqui é que somos e aqui é que nos sentimos em casa.
Esse sentimento de pertença não o temos em nenhuma outra parte do mundo
e então podemos dizer como numa das canções da Maria Bethânia
"que importa todo o mundo, se o mundo todo é aqui?".
Germano Almeida, in M.A. Évora Tavares Teixeira,
Morabeza e literatura: a caboverdianidade em devir

De mim já disseram que efabulo a realidade.
E na verdade nunca saio do nosso espaço.
É ele que proporciona os elementos
e os materiais que transformo em histórias
Germano Almeida
"Germano Almeida : Crónica de uma ilha literária »
Jornal de Letras, 17 septembre 2014, p. 11.

1. LITTÉRATURE ET ESPACE : PRÉCISIONS LIMINAIRES

1.1- L'ESPACE ET LES LITTERATURES AFRICAINES : PRODUCTION ET RECEPTION CRITIQUE

Notre propos étant de définir la paratopie almeidienne telle qu'elle se dessine au travers de la scénographie des œuvres, nous chercherons dans cette partie de notre étude à dresser les contours de l'espace capverdien imaginé et configuré par Germano Almeida tout en tentant d'identifier les places qu'il assigne aux multiples énonciateurs qui apparaissent dans ses écrits. Notre étude cherchera ainsi à « rapporter l'œuvre aux territoires, aux rites, aux rôles qui la rendent possible et qu'elle rend possibles»[432].

Il convient à ce propos de signaler une spécificité de la critique francophone qui s'est attachée au début des années 1960 à la littérature produite dans des espaces autres, des espaces encore coloniaux ou tout juste post-coloniaux, africains en particulier. Au moment même où de nouvelles théories littéraires, nouvelle critique, structuralisme, narratologie, etc., remettaient profondément en cause la valeur référentielle du texte[433], ces littératures firent l'objet de critiques et de travaux universitaires qui s'attachaient à souligner l'étroit rapport qu'elles entretenaient avec le contexte de leur création[434]. L'intérêt pour ces œuvres dépendait bien souvent de l'africanité qui leur était attribuée, de leur enracinement dans la réalité culturelle, sociale et politique des espaces où elles étaient produites. Il s'agissait ainsi de sonder la littérature en tant que phénomène idéologique, porte-voix de préoccupations politiques et sociologiques[435]. Ces orientations[436] trouvent certainement leur origine dans la

[432] D. Maingueneau, op. cit, p. 77.

[433] Cf. Antoine Compagnon, « le monde » in *Le démon de la théorie, littérature et sens commun*, Paris : Éditions du Seuil, 1998.

[434] Lilyan Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature, Bruxelles*, Bruxelles: Ed. Université de Bruxelles, 1963 (cet ouvrage reprend une thèse défendue en 1961 à l'Université Libre de Bruxelles); Jacques Chevrier, *Littératures nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*, coll. « U Prisme », Paris : Armand Colin, 1974. Les titres des ouvrages de ces deux chercheurs qui font figure de précurseurs dans ce domaine d'études rendent compte de ces orientations critiques.

[435] « Les œuvres sont par conséquent, peu abordées par leur qualité d'objet esthétique, de leur rapport au travail créateur de leur auteur. Les caractéristiques formelles sont négligées. Ce qui compte, c'est avant tout le contenu explicite des œuvres et l'incidence de ce dernier sur le plan social, politique, économique, etc. » Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris: Karthala, 1986, p. 165-166.

marque imprimée dans cet espace linguistique par le mouvement de la négritude et la préface de Jean Paul Sartre à *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948) intitulée « Orphée noir » qui ouvrit certainement la voix à ce type de réception critique[437].

Après ces orientations assurément réductrices, que Lilyan Kesteloot[438], le premier chercheur à avoir présenté une thèse de doctorat sur la littérature négro-africaine, a depuis reconnues et regrettées, la critique de la littérature africaine opta souvent pour des approches sociohistoriques des textes qui permettaient d'en proposer des interprétations basées soit sur une histoire littéraire conçue à partir de l'idée d'un temps historique linéaire[439], soit sur des études thématiques. Dans les deux cas, le texte continuait d'être tenu pour miroir de l'espace et de la société qui l'avaient vu « naître ». Ces approches critiques conduisirent parfois, et peuvent encore conduire, à ce que les œuvres soient appréciées non pas tant pour leur valeur esthétique mais pour les informations qu'elles étaient et sont supposées livrer sur le continent africain[440].

Il en fut sensiblement de même pour la littérature produite dans les pays d'Afrique lusophones dont l'enracinement continental et parfois déjà national, peut-être plus que l'identité noire ou nègre, fut bien souvent considéré comme l'étalon de leur valeur esthétique. Les titres des anthologies parues au début des années 50 rendent précisément compte de ces orientations critiques. Il y eut ainsi *Antologia dos novos poetas de Angola* (1950)[441], *Poesia*

---

[436] Notons que ces analyses conduites selon des approches culturalistes étaient pour certains critiques, la preuve de la moindre qualité intrinsèque ou du manque de maturité de ces œuvres littéraires.

[437] Sartre définit le poète africain de la façon suivante : « Il se veut phare et miroir à la fois; le premier révolutionnaire sera l'annonciateur de l'âme noire, le héraut qui arrachera de soi la négritude pour la tendre au monde, à demi prophète, à demi partisan, bref un poète au sens précis du mot 'vates'. Et la poésie noire n'a rien de commun avec les effusions du cœur: elle est fonctionnelle, elle répond à un besoin qui la définit exactement ». Jean-Paul Sartre, « Orphée noir», in Léopold Sédar Senghor, *L'Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache*, Paris : P. U. F., 1948, p. XV.

[438] « Dans un premier temps, nous fûmes si captivés par les idées et les sentiments des auteurs africains que l'on a négligé l'analyse esthétique de leurs œuvres ». Dans ce même texte, l'auteur attribuait à Jean-Paul Sartre et à son célèbre *Orphée noir*, la responsabilité de ces approches différentialistes. Lilyan Kesteloot. « Esthétique africaine et critique littéraire » in *Colloque sur la littérature et esthétique négro-africaines*, Abidjan-Dakar, N. E.A., 1979, p. 307, *apud* Locha Mateso, *op*. cit., p. 185.

[439] Cette approche tendrait à prouver qu'à un moment historique correspond un seul et même type de production littéraire : à la période précédant l'indépendance correspondrait la dénonciation de la réalité coloniale, à l'indépendance, une courte période utopiste, rapidement suivie de l'installation de pouvoirs plus ou moins démocratiques qui donnèrent lieu à une production marquée par la désillusion et le désenchantement.

[440] Cf. Charles Larson. *Panorama du roman africain*, Paris : Nouveaux Horizons, 1975, p. 24, apud Mateso, *op. cit*., p. 173.

[441] Anthologie organisée par Viriato da Cruz et Antonio Jacinto, liés au *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola* constitué en 1948.

em Moçambique (1951)[442], et *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953)[443]. Manuel Ferreira, fondateur et directeur de la revue *África* et des éditions ALAC[444], qui en 1975 introduisit à la Faculté de Lettres de Lisboa, l'enseignement de la *Literatura Africana em Língua Portuguesa,* opta pour la désignation de littérature néo-africaine proposée par Janheinz Jahn[445], et s'opposa aux désignations « *literatura negra* » et « *literaturas dos negros* », soulignant que la couleur de peau des écrivains était une catégorie extra-littéraire[446]. Il justifia cependant le fait d'intégrer dans son anthologie intitulée *No reino de Caliban,* des productions littéraires du Cap-Vert, précédemment écartées dans celle de Mario de Andrade et José Tenreiro, par le fait que les cinq PALOP présentent

> *realidades culturais em evolução dinâmica, onde o contacto de culturas mina as estruturas tradicionais africanas, desagregando, destribalizando, assim em vários pontos tornados em laboratórios de subculturas ou de crioulização, ali se tecem os mais insuspeitados problemas que, em grande parte, se constituem na substância da poesia moderna africana.*[447]

Sa sélection semble ainsi reposer sur deux critères : l'enracinement et de l'engagement ; il précisait en effet que « *cabem aqui, sobretudo, os poetas que, libertando-se de formas sediças, adquiriram uma expressão actual com raízes no espaço geográfico considerado, integrando-se no esforço de reformulação deste nosso tempo* ». Il développait ces mêmes idées quand il expliquait que « *a poesia africana de expressão portuguesa não é feita apenas por africanos. Nela interferem também euro-africanos (brancos nascidos em África) e ainda metropolitanos radicado*s » mais que cela supposait alors de la part de ces non Africains, « *uma adesão cultural, um esforço de compreensão, um esforço de integração, quando não mesmo de aculturação [...] no sentido da africanização* »[448]. Manuel Ferreira, pour qui « *a poesia (a arte) é, acima de tudo, reflexo da realidade social em que o poeta priva. E uma*

---

[442] Supplément de la revue *Mensagem* (revue publiée par la *Casa dos Estudantes do Império*) qui incluait des poèmes de Noémia de Sousa, Rui de Noronha, Fonseca Amaral, etc., organisée par Vitor Evaristo et Orlando de Carvalho.

[443] Cette anthologie publiée par Francisco José Tenreiro et Mario de Andrade n'intégrait aucun poète capverdien. Cette absence s'explique certainement par le fait que ces deux auteurs qui adhéraient aux thèses défendues par la négritude se trouvaient embarrassés face à la créolité revendiquée des écrivains capverdiens.

[444] La maison d'édition ALAC [*África-Literatura, Arte e Cultura*] créée par Manuel Ferreira publiait exclusivement des ouvrages dédiés à l'Afrique.

[445] Janheinz Jahn est l'auteur de *Geschichte der neoafrikanischen Literatur* (E. Diederich, 1966). Cet ouvrage fut traduit en français et publié sous le titre *Manuel de littérature néo-africaine du XVIe siècle à nos jours: de l'Afrique à l'Amérique,* trad. par G. Bailly, Paris : Resma, 1969.

[446] Voir à ce sujet deux de ses articles intitulés respectivement « *Da pertinência ou não pertinência da designação de 'literatura negra'* » et « *O modo de nomear as literaturas africanas* » publiés dans *O discurso no percurso africano : contribuição para uma estética africana I*, Lisboa : Plátano, 1989, pp. 84-92 et 200-215.

[447] Manuel Ferreira, *No reino de Caliban : antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa* – 3ème. éd. - Lisboa : Plátano, 1988, p. 17 [1ère édition, Seara Nova, 1975].

[448] Ibid., p. 22-23.

poesia antes de ser universal começa por ser nacional » précisait encore que les littératures qui n'avaient pas atteint un réel niveau de maturité n'accédaient à un public universel qu'à la condition de faire preuve de « *uma adesão à sua específica realidade* »[449].

Dans un texte publié en 2009, Mia Couto pointait encore cette obligation qu'avaient les écrivains et poètes africains de donner des preuves de leur authenticité en prenant soin « d'enraciner » leurs textes, mais il notait aussi parmi certains jeunes écrivains le désir de s'affranchir de cette contrainte exogène :

> *A África tem sido sujeita a sucessivos processos de essencialização e folclorização, e muito daquilo que se proclama como autenticamente africano resulta de invenções feitas fora do continente. Os escritores africanos sofreram durante décadas a chamada prova de autenticidade: pedia-se que seus textos traduzissem aquilo que se entendia como sua verdadeira etnicidade. Os jovens autores africanos estão se libertando da « africanidade ». Eles são o que são sem que se necessite de proclamação. Os escritores africanos desejam ser tão universais como qualquer outro escritor do mundo. (...) Há tantas Áfricas quanto escritores, e todos eles estão reinventando continentes dentro de si mesmos.*[450]

L'authenticité d'un écrivain situé à la périphérie de la « république mondiale des lettres »[451] se mesure-t-elle à la couleur locale qu'il introduit dans ses textes? Voilà ce que dans un texte intitulé « L'écrivain argentin et la tradition », questionnait déjà José Luis Borges :

> Gibbon remarque que dans le livre arabe par excellence, dans le Coran, on ne trouve pas de chameaux ; je crois que s'il existait quelque doute sur l'authenticité du Coran, cette absence de chameaux suffirait à prouver qu'il est arabe. Il fut écrit par Mahomet, et Mahomet, en tant qu'Arabe, n'avait aucune raison de les distinguer ; par contre, un faussaire, un touriste, un nationaliste arabe auraient immédiatement prodigué chameaux et caravanes de chameaux à chaque page (Je crois que nous, les Argentins, nous pouvons ressembler à Mahomet, nous pouvons croire à la possibilité d'être argentins sans abonder en couleur locale.[452]

La question des marques textuelles de l'identité culturelle des œuvres littéraires que soulèvent ces écrivains nous intéresse, puisqu'il nous faudra identifier les divers éléments qui renvoient à l'ancrage spatial de l'énonciation almeidienne, des éléments qui transcendent souvent les références explicites à son cadre géographique. Comme l'affirme Borges, l'espace peut « informer » les textes de manière indirecte ou implicite, invisible même, l'attestation matérielle, voire, la mise en relief du cadre spatial dans les textes littéraires pouvant dépendre

---

[449] Ibid., p. 54.
[450] Mia Couto, *E se Obama fosse africano?*, Lisbonne : Caminho, 2009, p. 24.
[451] Voir à ce propos Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris : Seuil, 1999.
[452] J. L. Borges, « L'écrivain argentin et la tradition », *Discussion, Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, p. 272.

au premier chef du degré d'extranéité de leurs énonciateurs, narrateurs et auteurs, mais aussi du positionnement qu'ils adoptent et/ou dont ils jouent. Compte également, l'extranéité des récepteurs, narrataires et lecteurs, imaginés par les énonciateurs comme nous l'avons constaté dans le chapitre que nous avons consacré aux lecteurs de l'œuvre almeidienne. Cette donnée pose évidemment la question de sa reconnaissance et donc de ce qu'Umberto Eco désigne par « l'encyclopédie »[453] des lecteurs, destinataires de l'énonciation différée et brouillée que constitue tout texte littéraire.

1.2- UN ESPACE HABITE

Notre intérêt se portera ainsi sur les coordonnées spatiales, explicites ou non, d'un espace appréhendé non pas tant dans son aspect cartographique, territorial et statique, mais plutôt dans ses dimensions sensibles, dynamiques et relationnelles que privilégient les concepts de milieu et d'écoumène développés par Augustin Berque[454]. Défini comme un concept pivot entre l'environnement, qui renvoie à la dimension physique (y compris les artefacts et les phénomènes sociaux induits), et le paysage dans sa dimension sensible comme « relation à la fois physique et phénoménale d'une société à l'espace et à la nature », le milieu implique l'existence d'une double relation à la fois objective et subjective du processus de cosmophanie, c'est-à-dire, de la façon singulière et contingente dont chaque culture se représente son monde[455].

Il nous importe par conséquent de définir la cosmophanie almeidienne qui donne lieu à une géo-graphie aux multiples facettes s'intéressant à la fois aux rapports aux lieux, à leurs usages (mémoriels et identitaires), à autrui et aux interrelations, mais aussi aux délocalisations des rencontres avec l'Autre. En tant qu'interprétation ou prédication, pour reprendre les

[453] Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Le livre de poche, coll. « Biblio Essais », 1979.

[454] L'écoumène, du grec *oikeo* signifiant habiter, définie par cet auteur comme la « relation d'un groupe humain à l'étendue terrestre » se caractérise selon lui par « une imprégnation réciproque du lieu et de ce qui s'y trouve » puisque dans «l'écoumène, le lieu et la chose participent l'un de l'autre ». Augustin Berque développe cette notion dans *Médiance, de milieux en paysages*, Paris : Belin/Reclus, 1990 et *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris : Belin, 2000.

[455] Augustin Berque rappelle le principe de l'humain « formateur de monde » de M. Heidegger puis établit que « le principe de la cosmophanie est universel, même si le Monde qui apparaît [à chaque être vivant] est contingent et singulier, car [celui-ci] interprète – prédique – son entourage en termes propres à son espèce et cette prédication constitue son monde ». A. Berque, « Cosmographie et paysage moderne » in Aline Berge et Michel Collot (dir.), *Paysage et Modernité(s)*, Bruxelles : Ousia, 2007, p. 42-65.

termes d'Augustin Berque, cette cosmophanie ne manque pas de s'inscrire dans une tradition discursive, par conséquent, une mémoire immatérielle dont l'empreinte est parfois plus forte que les constructions matérielles[456]. Ce faisant, nous chercherons à rendre compte de la façon dont cette interprétation des lieux se nourrit des déploiements poétiques et symboliques du sens de l'espace/des espaces capverdien(s) proposés par les nombreux écrivains qui ont précédé Germano Almeida tout en montrant aussi comment elle s'en écarte.

En guise d'exemple, voici quelques propos qu'échangent le narrateur de *A Morte do Ouvidor* et son ami Luis Fernandes quand ils découvrent Cidade Velha en descendant par un chemin qui, selon eux, aurait été emprunté par le poète Eugénio Tavares[457]

> *Isso se não optares por seguir o passeio dominical do poeta Eugénio Tavares à Cidade Velha, disse-lhe, é que a impressão colhida por ele é de todo contrária à que pareces estar a experimentar neste momento. E que diz ele, pergunta Luís Henriques. Nhô Eugénio fala, aliás com imensa tristeza, da estranha sensação que o espectáculo pungente e dolorosíssimo desta cidade cidade morta despertou na sua alma angustiada de português que ama a Pátria e contempla nestes documentos de pedra a grandeza de outrora que, necessariamente, compara com a miséria de hoje, e olha que naquele tempo ainda havia muita coisa de pé. Porém, a imagem que ele representa é um misto de dor e religioso culto que diz ser o sentimento do filho diante das ruínas da casa paterna.*
>
> *Luís Henriques ouviu-me calado, porém acabou por comentar: O Senhor nhô Eugénio Tavares foi sem dúvida um grande homem, um grande poeta e um grande muitas outras coisas grandes, mas também foi um grande exagerado, resta saber o que ele realmente viu, ou até mesmo optou por ver, porque não poucas vezes a gente só vê o que quer ver.* [*AMO*, p. 71-72]

Plus avant, une nouvelle référence à ce même poète :

> *Atravessámos a larga parada até chegarmos junto aos cadáveres estendidos sobre os muros, como Eugénio Tavares tinha chamado aos melancólicos canhões.* [*AMO*, p.115]

---

[456] Roger Brunet définit le « milieu » comme : l'ensemble des « mémoires » qui « informent » le système d'un lieu et propose alors un renvoi vers la rubrique « mémoire » de son dictionnaire où il apparaît que certaines mémoires immatérielles (comportements, relations sociales) ont souvent plus de permanence que des constructions matérielles : « Les lettres, les mots, les langages, les écrits, les mythes sont plus vivants que toute autre création de l'homme », Roger Brunet, *Les mots de la géographie*, Paris/Montpellier : La Documentation française/Reclus, 1992, respectivement p. 302 et 297.

[457] Eugénio Tavares (1867- 1930) connu à la fois comme journaliste engagé, poète et auteur-compositeur de *mornas* fut, bien qu'autodidacte, l'un des grands animateurs de la vie intellectuelle de son temps. Né sur l'île de Brava à laquelle il resta très attaché, il exerça entre 1888 et 1890 la fonction de receveur des impôts à Tarrafal (sur l'île de Santiago) qui devint, selon João José Nunes, ami et biographe, « *a terceira importante componente cultural do poeta, depois da Ilha Brava e São Vicente* », http://www.eugeniotavares.org/docs/pt/biografia/santiago.html , consulté le 24 février 2015.

Et finalement *"E nós durámos quarenta e cinco minutos a fazer o trajeto pela picada de nhô Eugénio".* [*AMO*, p.157]

Lors de cette promenade, les deux amis évoqueront de nombreux autres textes littéraires ou historiographiques relatifs au paysage qu'ils découvrent et aux sensations qu'ils éprouvent. Des vers de Jorge Barbosa et Pedro Cardoso, pour ne citer que les références à des textes poétiques[458], seront également convoqués lors de cette configuration polyphonique[459] de Cidade Velha.

L'étude de la configuration de l'espace capverdien que porte chacune des voix présentes dans notre corpus (narrateurs, narrataires, personnages, les divers textes cités qu'ils soient littéraires, historiographiques, sociologiques, politiques, etc.) sera pour nous le moyen de tenter de définir la ou plus certainement les places d'où Germano Almeida considère le Cap-Vert et par là-même la ou les places qu'il occupe ou entend occuper dans cet espace habité. L'analyse du corpus qui comprend toute la production fictionnelle de l'auteur ne manquera pas de mettre en lumière la nature instable et évolutive de cette paratopie, enjeu d'une négociation perpétuelle entre Germano Almeida et les acteurs du/des champ(s) littéraire(s) au sein desquels il prétend s'inscrire.

1.3- LITTERATURE, ESPACE ET IDENTITE DANS LES « SOCIETES RHIZOME »

La triangulation littérature, identité et espace a fait l'objet de nombre d'études littéraires, sociologiques et même géographiques. Cette triangulation ainsi que chacun des trois concepts pris séparément présente certainement des caractéristiques particulières dans les sociétés postcoloniales comme le défend Amaryll Chanady

[458] Les deux amis citent par exemple quelques vers du poème de Jorge Barbosa intitulé « Depois da chuva », « *quando a chuva passar hei-de ir ao cimo do cutelo para ver o cenário soberbo que a terra tem e sentir o cheiro húmido da terra encharcada* » [*AMO*, p. 77], in Jorge Barbosa, *Obra poética*, Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, p. 87. Ils reprennent également le poème de Pedro Cardoso intitulé « Djom Pó di Pilom » de Pedro Cardoso, « *Badio di tera, Djom Pó di Pilom, qu'é dono di tchom, tamanho, largom, co midjo, rolom, mandioca, fijom, batata, mamom, barnela, cimbrom co pé di polom* » [*AMO*, p. 98], in *Claridade*, n°8, p. 71.

[459] Aux deux voix principales du narrateur et de Luis Henriques, porteuses de regards personnels et donc de représentations et de refigurations singulières, s'ajoutent celles de nombreux autres « spectateurs » et « bâtisseurs » de Cidade Velha.

> Aucun lien simple et exclusif ne peut donc [y] être établi entre le territoire et l'identité. Par ailleurs, celle-ci ne peut plus être basée sur des notions essentialistes comme la langue, la race et la culture, car le monolithisme qui en résulte fausse la réalité la réalité multiculturelle et multiraciale de ces nouvelles sociétés hybrides encore plus que dans le cas de sociétés européennes relativement plus homogènes du XIXe siècle.[460]

La société capverdienne, à l'image d'autres sociétés post-coloniales, s'est composée tant du point de vue humain que culturel au gré de rapports entre groupes humains hétérogènes et inégaux : colonisateurs portugais plus ou moins créolisés, esclaves africains, portugais en situation de marginaux, *cristãos novos*, juifs, déportés politiques, européens, anglais par exemple dans le cas de l'île de Boa Vista chère à Germano Almeida. La perception de cette société « réelle » a été, et continue d'être, modelée par des géo-graphies fictionnelles qui, imbues d'un pouvoir démiurgique, en proposent des interprétations alternatives et contribuent ainsi à constituer les espaces qu'elles représentent.

Dans cette société à l' « identité rhizome » pour reprendre la formule d'Edouard Glissant[461] qui n'est pas liée à la filiation, au territoire et à la conquête mais aux relations entre des cultures différentes, la question identitaire intrinsèquement liée à la problématique de la frontière, de la délimitation se pose obligatoirement dans des termes spécifiques.

[460] Amaryll Chanady, *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris : Honoré Campion, 1999, p. 312.

[461] Il développe cette idée qui trouve sa source chez Deleuze dans *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris : Gallimard, 1996, p. 60.

2. UNE NOUVELLE TERRITORIALISATION LITTÉRAIRE DE L'ARCHIPEL

L'objet privilégié de bien des géographes, au premier rang desquels les tenants de la géographie culturelle renouvelée par Paul Claval[462], semble de moins en moins le « *geos* », la terre, que les traces qu'y impriment les hommes voire même les configurations qu'ils lui donnent. L'appropriation d'un espace, qui d'après les géographes serait à la base de la constitution d'un territoire, passe par une mise en texte dans laquelle l'art en général, et la littérature en particulier, jouent un rôle notable sinon prépondérant[463]. Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans les pages qu'ils consacrent à l'étude de la ritournelle, définissent, quant à eux, le territoire comme un acte ou encore le produit d'une territorialisation[464]. Cette opération et donc son produit, le territoire « serait l'effet de l'art. L'artiste, le premier homme qui dresse une borne ou fait la marque... »[465]. Michel Collot, ne semble pas dire autre chose lorsque, considérant non plus le territoire mais le paysage, il affirme que notre regard *« ne se porte pas seulement sur le paysage […] dans une certaine mesure, il est le paysage»*[466].

Partis de l'étude du comportement animalier et plus précisément de la façon dont les animaux territorialisent leur habitat, Deleuze et Guattari, observent que « [l]'agencement territorial n'est pas séparable des lignes ou coefficients de déterritorialisation, des passages et des relais vers d'autres agencements ». Cet espace, construit et non pas donné, est ainsi traversé par des lignes de déterritorialisation ou lignes de fuite[467], c'est-à-dire, des vecteurs potentiellement aptes à lui faire dépasser ses propres frontières et à le porter vers le monde qui l'entoure. Nous pouvons là encore rapprocher ces considérations sur le caractère projeté, construit et potentiellement ouvert du territoire des remarques sur les questions de point de

[462] Fondateur de la revue *Géographies et cultures* et auteur entre autres de *La géographie culturelle*, Paris : Nathan Université, 1996.

[463] Xavier Garnier, « Perspectives géocritiques sur les littératures francophones », in Marc Cheymol (ed.), *Littératures au Sud*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 97-100, p. 98

[464] « le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les 'territorialise' ». Le territoire est le produit d'une territorialisation des milieux et des rythmes » et construire un territoire consisterait à faire comme les animaux, c'est-à-dire, à décoder ses composants environnementaux, à les détacher de leur contexte pour les orienter à son propre profit. Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Chapitre 11 « De la ritournelle », Paris : Les Éditions de Minuit, p. 386.

[465] Ibid., p. 388-389. Ce concept apparait à plusieurs reprises dans leur trilogie sur le « Capitalisme et schizophrénie » : *Anti-Œdipe*, *Mille Plateaux* et *Qu'est-ce que la philosophie ?*, ainsi que dans *Kafka, pour une littérature mineure*.

[466] Augustin Berque, *Les raisons du paysage (de la Chine antique aux environnements de synthèse)*, Editions Hazan, 1995, p. 25.

[467] G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 393.

vue, de cadre qui font du paysage une mise en forme intentionnelle de l'espace[468] qui impliquent forcément un horizon, un hors-champ, un « *excédent , qui est en son [de l'espace] mode invisible mais co-conscient bien que momentanément hors de l'attention* »[469] tel que le définit Serge Meitinger reprenant le concept de structure d'horizon de Husserl[470].

La déterritorialisation entendue par Deleuze et Guattari comme la déclassification des objets, des animaux, des gestes, des signes (car cette notion traverse la politique, le social et les arts) qui les libère de leurs usages conventionnels envers d'autres usages, d'autres vies est conçue comme un mouvement créatif, et non pas destructif ; une libération de leur ancienne définition qui permet de les réaffecter, de les reterritorialiser[471]. Ces continuelles déterritorialisations et reterritorialisations participent de l'activation de nouveaux processus, que Deleuze et Guattari appellent des « agencements ». Selon ces auteurs, l'homme à l'image de la plante à rhizome, est saisi de l'ivresse de la déterritorialisation, mu par un désir de rompre d' « allonger, prolonger, relayer la fuite, la faire varier, jusqu'à produire la ligne la plus abstraite et la plus tortueuse à *n* dimensions, aux directions rompues. Conjuguer les flux déterritorialisés », pour, ce faisant, procéder à de nouveaux agencements. Écrire devient alors « accroître son territoire par la déterritorialisation, étendre la ligne de fuite »[472] puisque le livre qui n'est pas une image du monde en assure la déterritorialisation[473]. Nous ajouterons, en nous appuyant sur Maingueneau cette fois, que celui qui écrit propose une nouvelle ritournelle, un nouveau discours qui, s'il se livre bien à une déterritorialisation de l'espace

---

[468] « pour l'être d'horizon qu'est l'homme, voué à l'incomplétude, penser le lieu, [l'] espace ou [le] site, ce sera le choisir, le circonscrire et le destiner, d'après son propre point de vue, en l'ouvrant et en travaillant sur l'horizon », Serge Meitinger, « Note sur le paysage comme « lieu pensant » » in F. Chenet, M. Collot, B. Saint Girons (dir.), *Le paysage : Etat des lieux*, Bruxelles : Editions Ousia, 2001, pp. 441-458, p. 444.

[469] « un jeu permanent de « montré-caché », comme un jeu de rapports qui permet à des pans entiers de la réalité (perçue, pressentie, « pré-conçue », intuitionnée) de se dérober comme un invisible tout en restant, bien qu'inapparents, « co-présents ». » Il y a un excédent dans l'horizon « cet excédent », qui est en son mode invisible mais « co-conscient bien que momentanément hors de l'attention », constitue l'arrière-fond de notre perception des choses et du monde. Ce que l'on appelle alors l'horizon de la chose « est fait des relations qu'elle entretient avec les autres objets qui l'entourent. » Serge Meitinger, idem, p. 449

[470] « toute chose donnée dans l'expérience n'a pas seulement un horizon interne, mais aussi un horizon externe, ouvert et infini, d'objets (Objekt) co-donnés (donc un horizon au deuxième degré, référé à celui du premier degré, l'impliquant) : ces objets sont tels que je ne suis pas tourné vers eux actuellement, mais que je peux toujours m'y tourner. » Husserl, *Expérience et jugement*, Trad. franç. D. Souche, Paris : Puf, 1970, p. 38.

[471] Voici ce qu'ils écrivent au sujet des multiples déterritorialisations et reterritorialisations que ne cesse d'effectuer l'homme tout au long de sa vie « dès son acte de naissance, il déterritorialise sa patte antérieure, il l'arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur des branches et des outils. Un bâton à son tour est une branche déterritorialisée. Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche, ou rêve. [...] On ne peut même pas dire ce qui est premier, et tout territoire suppose peut-être un déterritorialisation préalable; ou bien tout est en même temps. » G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993, p. 66.

[472] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 19

[473] Idem, p. 18

précédemment délimité et défini, ne prétend pas moins procéder à une nouvelle reterritorialisation, un nouveau discours constituant en somme.

La déterritorialisation étant toujours synonyme de remise en cause des structures établies, des discours dominants, il est facile de comprendre l'importance que Deleuze et Guattari accordent aux dynamiques de déterritorialisation à l'œuvre dans les littératures qu'ils nomment mineures. Se déterritorialiser permet en effet à l'artiste, et en particulier à l'écrivain produisant une littérature mineure, d' « échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis »[474]. Se déterritorialiser, c'est encore investir un autre espace, ou peut-être aussi investir l'espace autrement, de manière à garantir une distance critique vis-à-vis d'êtres de la même espèce, une distance critique non pas mesure selon Deleuze et Guattari mais rythme[475]. Ce rythme, cette expression, c'est la ritournelle qui trace un territoire[476], le livre qui lui offre de nouvelles lignes de fuite ou encore le nouveau discours constituant que l'œuvre littéraire prétend imposer.

Jean-Marc Moura observe un changement d'appréhension de l'espace entre le roman colonial et le postcolonial qu'il explique ainsi : « le changement de la situation d'énonciation détermine une nouvelle articulation de la représentation et de la connaissance de l'espace »[477]. Ce changement, qu'en utilisant les concepts précédemment développés, nous pourrions qualifier de déterritorialisation, passe par la composition d'une nouvelle ritournelle, et s'entend dans le contexte historique de la décolonisation comme une réponse à la nécessité de garantir une distance critique vis-à-vis de l'ancienne puissance coloniale, de marquer expressivement sa nouvelle appropriation de l'espace. Ce phénomène ne s'est toutefois pas limité au seul moment de la décolonisation, il est une constante tout au long de l'histoire littéraire des pays, et a une résonnance particulière dans le cas de ceux qui ont plus récemment acquis leur indépendance. C'est bien évidemment ce que l'on peut observer tout au long de l'histoire littéraire capverdienne dans laquelle prend part Germano Almeida qui, à sa façon, propose depuis son entrée dans le champ littéraire de nouvelles lignes de fuite au territoire archipélagique.

---

[474] G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris : Éditions de Minuit, Paris, 1972, p. 162.

[475] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 393.

[476] « On appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux », G. Deleuze, F. Guattari, Ibid., p. 397.

[477] Jean-Marc Moura, « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives » in Bessière, Moura, *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs*, p. 173-190, p. 175.

Nous nous proposons maintenant de tenter de mettre au jour et d'analyser les ruptures ou déterritorialisations/reterritorialisations qu'opère Germano Almeida sans oublier que celles-ci ne peuvent s'entendre qu'en prise avec les propositions auxquelles ont procédé par le passé ses prédécesseurs et continuent de procéder ses confrères sur la scène littéraire actuelle. Pour ce faire, nous allons donc dresser une ébauche de cartographie littéraire du Cap-Vert qui soit tout à la fois diachronique, polyphonique et multifocale ou multiscalaire en nous inspirant de la méthodologie comparatiste que propose Bertrand Westphal[478]. Nous concentrerons cependant notre analyse sur quelques motifs-ritournelles ou paires dialogiques de motifs-ritournelles qui nous semblent particulièrement pertinents.

Nous distinguerons tout d'abord deux motifs que Deleuze et Guattari assimileraient aux « ritournelles territoriales qui cherchent, marquent, agencent le territoire »[479] capverdien : un premier qui cherche à rendre compte du surgissement de l'archipel du chaos de l'innommé, puis un second qui se construit en opposition à une territorialisation antérieure jugée par Germano Almeida dépassée et invalidante. Nous nous intéresserons ensuite à un motif de nature dialogique, que ces mêmes penseurs qualifieraient cette fois de ritournelles de fonctions territorialisées qui délimitent par contraste les espaces rural et urbain.

Nous voudrions, ce faisant, échapper à une intégration purement diachronique (histoire de la littérature capverdienne) de l'œuvre de Germano Almeida qui donnerait l'impression d'une progression orientée de cette littérature quand il nous semble que les motifs que nous avons isolés ne cessent d'être retravaillés d'une façon beaucoup plus complexe et d'établir entre eux de multiples connexions rhizomatiques plus proches de la carte ouverte, connectable dans toutes ses dimensions[480], que du simple vecteur orienté d'une chronologie.

[478] Bertrand Westphal définit une méthodologie comparatiste qui consiste à rassembler un corpus d'oeuvres autour d'un lieu pour mener un travail de lectures croisées et interactives entre ces textes et ce lieu. Cf. Bertrand Westphal, *La géocritique, réel, fiction, espace*, Éditions de Minuit, 2007.

[479] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 402

[480] Idem, p. 20

2.1- UN ESPACE SURGI DU CHAOS : STOCHASTIQUE OU PREDESTINATION

Cabo Verde fabrica o seu próprio chão,
inventa a sua própria água,
repete dia a dia a criação do mundo.
José Saramago, "Caboverdiando",
Jornal de Letras, 14 octobre 1998, p. 29.

Certaines données relatives à l'inscription du Cap-Vert dans l'espace connu par les Occidentaux restent encore à établir avec précision. Au vu des différents documents répertoriés à ce jour, l'historien portugais Luis de Albuquerque[481] avance cependant que les îles orientales (Santiago, Fogo, Maio, Boavista e Sal) furent certainement découvertes en mai 1460 par une flottille de deux navires commandés par le Portugais Diogo Gomes et le Génois Antonio da Noli[482], tandis que les cinq autres, situées plus à l'ouest, le furent probablement entre cette même date et octobre 1462. Si, en 1986, l'historien capverdien Antonio Carreira fait encore état d'une tradition non documentée qui veut que certaines îles aient été visitées par des populations originaires du continent africain[483], il est communément admis que l'archipel était inhabité au moment de sa découverte. Dans un poème intitulé « Prelúdio », Jorge Barbosa faisait écho à cette absence de vie humaine :

[481] Voir à ce sujet le chapitre 2 intitulé « O descobrimento das ilhas de Cabo Verde », de Luis de Albuquerque, Maria Emilia Madeira Santos (coord.), *História Geral de Cabo Verde*, Vol. I, Lisbonne : IICT, Praia: DGPC, 1991, p. 23-39.

[482] Ce dernier est le découvreur officiellement attesté par le premier document royal qui fait mention de ces cinq îles (donation du roi Afonso V à son frère l'Infant Fernando datée du 19 septembre 1462) où il est écrit : «*Pedindo-nos o dito Infante que, porquanto foram achadas 12 ilhas : cinco por Antonio de Nole em vida do Infante Dom Henrique meu tio, que Deus haja, que se chamam a ilha de Santiago e a ilha de São Filipe [Fogo] e a ilha das Maias [Maio] e a ilha de são Cristóvão [Boavista] e a ilha do Sal, que são nas partes da Guiné, e as outras sete foram achadas poelo dito Infante, meu irmão, que são estas : a ilha Brava e a ilha de São Nicolau e a ilha de São Vicente e a ilha Rasa e a Ilha Branca e a Ilha de Santa Luzia e a Ilha de Santo António [Santo Antão] que são através do Cabo Verde, em espacial lhe mandássemos fazer esta carta delas* ».

[483] António Carreira publia en 1985 un texte anonyme intitulé *Notícia Corográfica e Cronológica do Bispado de Cabo Verde*, daté de 1784 [Lisboa: ICL, 1985], où l'auteur évoque la présence de population wolof avant l'arrivée des Portugais. C'est sur cette source que se fonde cet historien capverdien pour ne pas rejeter totalement l'hypothèse d'un peuplement antérieur à la colonisation de l'île par les Portugais dans son livre *Cabo Verde : Formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)*, 2ème éd., Mem Martins, 1983, p. 305-312. A la fin du XVIe siècle, Gaspar Frutuoso avait déjà rapporté une première découverte de l'archipel par une expédition nord-africaine : « *Quatrocentos e quarenta anos antes da vinda do Salvador do Mundo a ele, um Hanom, capitão cartaginense, partiu de Andaluzia com sua armada contra a costa d'África e Guiné, e dizem que este foi o primeiro que neste caminho e jornada descobriu as ilhas Bem Afortunadas, que agora chamamos Canárias, e, além delas, 65 outras, que dizem Dórcadas, Hespérias e as Gorganas, que se agora chamam do Cabo Verde, mas não ficaram suas, porque não teve mais que de passada a vista delas.* », Gaspar Frutuoso, *Saudades da terra*, Livro I, Chap. 9, p 64-65. SeaLegacy Publishing, A division of E. G. Duarte & Associates, New Westminster, BC, Canada V3M 5G7, 2005. [en ligne : http://www.sealegacy.com/LivroPrimeiro.pdf, consulté le 22 juillet 2014. Voir à ce sujet José da Silva Horta, « As tradições orais wolof de transmissão cabo-verdiana : a memória de Buumi e dos Njay na ilha de Santiago (séculos XV-XVIII) » in F.X Fauvelle-Aymar et B. Hirsch, *Les ruses de l'historien, Essais d'Afriques et d'ailleurs en hommage à Jean Boulègue*, Paris Karthala, 2013, p. 31-46.

Quando o descobridor chegou à primeira ilha
nem homens nus
nem mulheres nuas
espreitando
inocentes e medrosos
detrás da vegetação.

Différents récits fondateurs proposent une explication à l'existence de l'archipel ainsi qu'à son peuplement. Tous ces récits de fondation posent, comme le font toutes les cosmogonies, l' « interrogation à jamais ouverte sur l'énigmatique dessein d'ensemble »[484] dont participe l'homme. C'est la cohérence de l'espace et donc de la vie humaine qui s'y développe que ces textes cherchent à établir. Dans le cas du Cap-Vert, cette question est d'autant plus aigüe que la pertinence du peuplement de l'archipel était régulièrement mise en cause, jusqu'à un passé récent, par le manque de ressources qu'il offrait à ses habitants, en particulier lors des crises causées par les sécheresses. Nous nous proposons maintenant de confronter ces récits avec la version de cette fondation qu'en donne Germano Almeida dans une chronique intitulée « Cabo Verde é o centro do mundo » incluse dans *Estórias contadas*.

Bien que le peuplement de cet archipel soit relativement récent, différents récits de la mythologie grecque furent convoqués pour expliquer son origine, des récits qui inspirèrent même le nom de Macaronésie[485], désignant l'ensemble biogéographique qu'il forme avec trois autres archipels atlantiques. Situé au large des côtes du Sénégal, de la Gambie et de la Mauritanie, à près de 500 km du promontoire africain qui lui donna son nom, ce micro-État archipélagique de 4033 km2, constitué de dix îles volcaniques dont neuf sont actuellement habitées, fait partie d'une région située entre 15° et 40° de latitude Nord qui inclut également les Açores, Madère et les Canaries. Le nom de Macaronésie renvoie ainsi à différents mythes insulaires que l'imaginaire européen inscrivit depuis l'Antiquité au-delà du détroit de Gibraltar et des colonnes d'Hercules. Dans deux dialogues, le *Timée* et le *Critias*[486], Platon évoque une île, « plus grande que la Lybie et que l'Asie », engloutie par un cataclysme gigantesque. Cette terre à la végétation luxuriante et regorgeant de toutes sortes de richesses, était le domaine des Atlantes, fils du dieu Poséidon et d'une mortelle, Cleito. C'est également dans cette zone située au-delà de l'espace méditerranéen qu'Homère place les Îles Fortunées

[484] Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, Paris : Gallimard, 1985, p. 56.

[485] En décembre 2010, les gouvernements du Cap-Vert, de l'Espagne et du Portugal, réunis à Praia, ont décidé de mettre en place des programmes de coopération dans le but de renforcer le partenariat entre le Cap-Vert et les trois autres archipels qui forment déjà une région ultrapériphérique (RUP) de l'Union Européenne et de développer leurs relations avec les pays de la CEDEAO. Voir à ce sujet l'article du journal capverdien *A Semana* (http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article59327 consulté le 22 juillet 2014.

[486] Platon, *Timée. Critias. Oeuvres complètes*, Paris : Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1970.

où les héros grecs étaient miraculeusement transportés. C'est encore dans ces limites occidentales du monde antique que la mythologie grecque localisait le jardin aux pommes d'or que les Hespérides, les nymphes du couchant, gardaient avec l'aide du dragon Ladon[487].

Les mythes de l'Atlantide et des îles Hespérides ne cesseront d'être repris dans de nombreux ouvrages d'auteurs européens à commencer par l'*Histoire naturelle* de Pline, qui d'après Luis de Albuquerque ne fait que procéder à une synthèse de légendes[488]. C'est néanmoins à cet ouvrage que feront référence aussi bien des hommes de sciences que de lettres. Au tout début du XVIème siècle, Duarte Pacheco Pereira écrira par exemple que les îles du Cap-Vert avaient initialement eu pour nom « *ilhas aspéridas* »[489]. A la fin de ce même siècle, le poète Camões reprendra ces légendes dans le chant cinq des *Lusiades*[490]. Aux XVIIIe et XIXe siècles, ce seront les naturalistes qui réactualiseront ces références lorsqu'ils mettront en évidence des concordances entre la faune et la flore de ces archipels, et procèderont à leur taxinomie[491]. C'est d'ailleurs un géographe et botaniste anglais, Phillip Baker Webb (1793-1853), qui forgea le nom Macaronésie à partir des racines grecques «makaron » et «nesoi» qui signifient respectivement «fortuné» et «îles». Malgré les avancées de leur science, des historiens, parmi lesquels Sena Barcellos[492], contribueront à faire perdurer cet imaginaire antique.

Il est bien probable que certains des livres que nous venons de citer se soient trouvés dans les rayons de la bibliothèque du Séminaire-Lycée de São Nicolau créé en 1866 qui

---

[487] Cf. Annexe n°8 : Carte de l'Afrique de Joan Blaeu, 1662 où l'archipel du Cap-Vert est également identifié sous le nom de « Hespérides ».

[488] Cf. Luis de Albuquerque [*História Geral de Cabo Verde*, op.cit., p. 23] citant la version originale de l'oeuvre de Pline, *Naturalis Historia*, liv. 6, chap. 36.

[489] « *pois já temos escrito do Cabo Verde, e como se antigamente chamou aspérido promontório, assim devemos escrever das ilhas que cem léguas em mar estão, as quais também naquela antiguidade foram chamadas aspéridas segundo Plínio na natural história no seu sexto livro, capítulo trinta e um* » Duarte Pacheco Pereira, *Esmeraldo de Situ Orbis*, Joaquim Barradas de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, apud José Maria Semedo, « The Construction of Natural-Geographical Space in Cape Verdean Literature », in *Portuguese Literary & Cultural Studies, n°8 cape verde : language, literature & music*, Dartmouth : University of Massachusetts, 2003, p. 25-40, p. 27.

[490] « *Entrámos, navegando, pelas filhas / Do velho Hespério, Hespérides chamadas* », Camões, Os Lusiadas, Chant 5, strophe 8.

[491] Citons à titre d'exemple le dragonnier des Canaries (*Dracaena draco*), que l'on retrouve dans l'ensemble des archipels et en particulier au Cap-Vert dont la sève de couleur rouge était appelée « sangue-de-dragão », en référence à Ladon, le gardien du jardin des Hespérides. Signalons qu'une décoration capverdienne du nom de « *ordem do dragoeiro* » vient récompenser ceux qui participent au rayonnement culturel du pays.

[492] *Subsídios para a história de Cabo Verde e Guiné: memória apresentada à Academia Real das Sciencias de Lisboa*. Lisboa : Typographia da Academia Real das Sciencias, 1899-1915. - 7 v. Il est intéressant de noter que le célèbre géographe portugais Orlando Ribeiro prendra la peine de réfuter scientifiquement l'identification de la Macaronésie avec l'Atlantide dans *A ilha do Fogo e as suas erupções vulcânicas*, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1954.

dispensait une éducation classique[493]. José Lopes (1872-1962) et Pedro Monteiro Cardoso (1883-1942), formés dans cette institution à la fin du XIXe siècle pour le premier et au tout début du XXe pour le second y découvrirent probablement ces références littéraires qui imprégnèrent toute leur œuvre poétique[494]. A partir de ces mythes et de ces légendes, les deux poètes investissaient symboliquement leur territoire en construisant un récit fondateur qui faisait de l'archipel, soumis aux aléas climatiques et plus ou moins abandonné par les autorités coloniales, un lieu anthropologique[495] à part entière qui s'inscrivait dans l'histoire universelle, indépendamment de sa métropole. Le peuple capverdien auquel s'adressait explicitement Pedro Monteiro Cardoso pouvait s'enorgueillir d'un passé glorieux et d'une origine divine qui conféraient à son territoire une unité et une cohérence intrinsèque :

Já, pois, vistes, Irmãos Caboverdeanos
Que as nossas lindas e queridas Ilhas
Contam a história dos remotos anos
Da Atlântida, da qual elas são filhas.
Nós pisamos, nós filhos e habitantes,
Talvez a mesma terra que o Atlantas[496]

Bien qu'il n'oublie pas l'inscription de l'archipel dans l'histoire portugaise[497], José Lopes, quant à lui, pose par exemple: « *Das vastas extensões assim submersas/Então ficaram estas nossas ilhas* »[498]. Il est intéressant de remarquer que le passé mythique convoqué renvoyait à des images paradisiaques de bonheur et d'abondance qui contrastaient avec la réalité que devait affronter leur communauté. Pedro Cardoso écrit ainsi :

Referem lendas antigas
Que lá nos confins do mar
As Hespéridas ficavam

---

[493] Manuel Ferreira, « O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido », *Les littératures africaines de langue portugaise, Actes du Colloque international*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, [1985], 1989, p. 246.

[494] José Lopes est l'auteur de *Jardim das Hespérides* (1929), *Hesperitanas*, (1928), *Alma Arsinária* (1952). Pedro Monteiro Cardoso composa pour sa part *Jardim das Hespérides* (1926), *Hespéridas* (1930).

[495] Marc Augé oppose les lieux anthropologiques aux non-lieux ; un lieu anthropologique serait « construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale mais à laquelle se réfère tous ceux à qui elle assigne une place, si modeste soit-elle. Le lieu anthropologique est principe de sens pour ceux qui l'habitent », cf. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Coll. « La librairie du XXIe siècle », 1992, p. 68.

[496] Pedro Monteiro Cardoso, « Irmãos caboverdeanos », in *Hespéridas*, Cabo Verde: 1930, apud Manuel Ferreira, « O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido » in *Les Littératures africaines de langue portugaise, Actes du Colloque international*, op.cit., p. 245.

[497] « *Mas somos filhos, nós, de outros gigantes / Que, « por mares nunca dantes navegados » / Nossas Ilhas tiraram do mistério* », *Hesperitanas*. p. 29, apud Manuel Fereira, op. cit., p.241

[498] José Lopes, « Ilha », *Hesperitanas*, Lisboa, 1929, apud Manuel Veiga, *Insularidade e literatura*, Paris : Karthala, 1998, p. 18.

E o seu famoso pomar.

Paraíso de ventura
Que de encantos lá havia!
Era a terra mais donosa
Que a roda do sol cobria[499]

Manuel Ferreira explique l'intérêt de ces écrivains pour cet « architexte hespéritain » par la nécessité que ces auteurs avaient de construire un sanctuaire spirituel tant contre l'aliénation patriotique que contre l'état de carence extrême qu'imposaient le statut colonial et les conditions climatiques[500].

Les références à ces mythes et à ces légendes qui alimentèrent ce récit de fondation ne disparurent point avec ces deux écrivains. Si Baltasar Lopes, l'un des trois fondateurs et principal animateur de *Claridade*, refusa que cette revue porte le titre d'*Atlântida* ainsi que le voulait Jaime de Figueiredo, un autre de ses fondateurs[501], semblant vouloir oublier, voire renier, le legs de ses deux illustres prédécesseurs, Jorge Barbosa qui participait également de ce même projet, continuait de s'interroger :

"*Destroços de que continente,*
de que cataclismo,
de que mistérios? ...
Ilhas perdidas
no meio do mar,
esquecidas
num canto do mundo
- que as ondas embalam,
maltratam, abraçam..."[502]

Après ce dernier, d'autres écrivains continuèrent de convoquer de manière plus ou moins directe et développée ces récits de la Grèce antique[503], cette cosmologie n'est cependant pas la seule. Nous pourrions citer par exemple celle qu'envisage Mario Lucio

---

[499] Pedro Monteiro Cardoso, op. cit.

[500] Manuel Ferreira, « O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido », *Les Littératures africaines de langue portugaise*. 1985. p. 245-246.

[501] Ibid., p. 247-248

[502] Jorge Barbosa, « Panorama », *Arquipélago*, [1935], repris in Jorge Barbosa, *Obra Poética*, op. cit, p.35-36.

[503] Bien qu'elles aient sensiblement disparu des œuvres des auteurs associés à la publication de la revue *Claridade*, puis de *Certeza* et du *Suplemento Cultural*, ressurgissent épisodiquement dans la littérature capverdienne. Voir Rosendo Évora de Brito, *As Hespérides e eu* (Rio de Janeiro: 1966), Orlanda Amarilis, « *Tosca » (estória*) in *Afecto às letras* (Vários autores, *Afecto às letras, Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto Prado Coelho*. Lisboa: INCM, s.d. [1984]) (cf. Manuel Ferreira,op. cit.), G. T. Didial, *Contos da Macaronésia*, vol. I, Mindelo: Ilhéu Editora, 1992; G. T. Didial, *Contos da Macaronésia*, vol. II, Mindelo: Edições Calabedotche, 1999. Manuel Viana, *Da Macaronésia ao meio-dia, contos*, Ed. de l'auteur, 2005.

Sousa dans «Nascimento de um Mundo » où une multiplicité de références aussi bien européennes qu'africaines[504] est convoquée pour évoquer le surgissement des îles.

PRELÚDIO
O prenhe barro que sustinha o mar
abriu-se como uma boca ou uma flor
e o sopro de um deus imaginário
- que já existia antes de Deus –
fez abrir um pedaço do Mundo
cuja alma já não cabia no corpo…
e nasceram as ilhas
que nadavam e nadavam.

Il exite par ailleurs les versions héroïco-tellurique qu'imagine Corsino Fortes : « *Dos seios da ilha ao corpo da África / O mar é ventre e umbigo maduro / e o arquipélago cresce* »[505] ou Timoteo Tio Tiofe[506].

Parallèlement à ces textes de la culture érudite, il convient de mentionner un autre récit fondateur, appartenant à la culture plus populaire[507] qui apparaît dans « *Dez Grãozinhos de Terra* » une très célèbre *morna* de Jotamont[508] qui constitue certainement la ritournelle, au sens deleuzien du terme, la plus entêtante de l'espace capverdien, un « nome » musical, le petit air qui se propose à la reconnaissance, et restera l'assise ou le diapason de la polyphonie « capverdienne »[509].

Es dez grãozinho di terra
Qui Deus espadjá na mei di mar
És é di nós és cá tomado na guerra

---

[504] Mario Lucio fait référence à la Bible et à l'Antiquité classique européenne (Prométhée, Épicure, Bibliotèque d'Alexandrie, Guerre de Troie, île de Junon, chants grégoriens, etc.), mais aussi à la mythologie africaine (la déesse Elega, les ancêtres kikuyos, la symbolique du jeu wari ou Awélé).

[505] Corsino Fortes, 1975, p. 40.

[506] Timoteo Tio Tiofe est l'un des hétéronymes de João Manuel Varela. Voir par exemple Timóteo Tio Tiofe, *O primeiro e o segundo livros de Notcha*, Mindelo : Edições Pequena Tiragem, 2000.

[507] Jorge Miranda Alfama signale l'existence de la légende qui semble servir de base à cette *morna* selon laquelle « après voir construit le monde, Dieu, fatigué, plaça un pied en Afrique noire et un autre en Europe, secoua les mains bénies d'où tombèrent dix morceaux de glaise. Sans s'en rendre compte, il créait ainsi les dix îles du Cap-Vert et marquait le destin du peuple îlien. », Jorge Miranda Alfama, « Chiquinho », in Manuel Veiga (dir.), *Insularité et littérature aux îles du Cap-Vert*, Paris : Khartala, 1997, p. 257. Maria Augusta Évora Tavares Teixeira transcrit une « *estória* », connue selon elle dans toutes les îles de l'archipel, qui raconte ainsi ce même événement :

- Estória, estória.

- Fortuna do Céu, Amén!

- Era o sexto dia. O Senhor Deus, em sua sabedoria e onipotência, fez o Céu e a Terra, o Sol e a Lua, o Mar bravo e o Mar manso, a nuvem, os astros e as estrelas. O dia e a noite. E Deus viu que era bom. E Deus olhou para as suas mãos. E as mãos de Nossenhor estavam cheias de barro. Era o sexto dia. Fez-se um grande silêncio. E Deus sacudiu as mãos. Eis que dez respingos de barro caíram no meio do mar: à direita, o Barlavento, à esquerda o Sotavento. Obra do acaso. Quem souber mais, que conte melhor! E que o mais novo corra rápido e tente agarrar o saco de dinheiro que está quase entrando no mar. Maria Augusta Évora Tavares Teixeira, op. cit., p. 11.

[508] Jotamont est le surnom de Jorge Fernandes Monteiro, musicien et compositeur capverdien (1913-1998).

[509] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 384-385.

É Cabo Verde terra querida

Tous ces récits de fondation posent, comme le font toutes les cosmogonies, l' « interrogation à jamais ouverte sur l'énigmatique dessein d'ensemble »[510] dont participe l'homme. C'est la cohérence de l'espace et donc de la vie humaine qui s'y développe que ces textes cherchent à établir. Dans le cas du Cap-Vert, cette question est d'autant plus aigüe que la pertinence du peuplement de l'archipel était régulièrement mise en cause, jusqu'à un passé récent, par le manque de ressources qu'il offrait à ses habitants en particulier lors de chaque épisode de sécheresse.

C'est cette cohérence et ce dessein divin que Germano Almeida interroge lui aussi sur un ton qui lui est propre dans un micro-récit qu'il insère dans l'une des chroniques réunies dans *Estórias contadas*. Sa version de la légende de la création de l'archipel reprend l'image présente dans « *Dez Grãozinhos de Terra* » d'un Dieu semant des graines de terre dans l'océan, mais alors que le geste du semeur divin de la *morna* semble impliquer un projet, celui de la version almeidienne insiste dans un premier temps sur son caractère fortuit, voire inopportun. Le Cap-Vert apparaît comme un lieu improbable, impensé et imprévu, un lieu né de l'inadvertance de l'ordonnateur céleste. Le créateur est en effet mis en garde par ses assistants : son sens de l'équité pourrait être questionné par les hommes puisqu'il n'a plus aucune richesse à offrir à ces îles nées de la projection accidentelle des restes de terre glaise utilisée pour créer le monde[511]. Outre ce caractère presque malencontreux, ce qui fait également l'originalité de ce court récit tient à notre sens à l'ironie originelle qui préside à la création de cet espace géographique : la pénurie de ressources naturelles résulte en effet d'un surplus de matière première.

Le geste présenté comme « *divina distração* » [*EC*, p. 12] puisque « *não tinha sido a sua intenção criar mais nada* » [*EC*, p. 11] disqualifie par avance tout type de vie dans ce territoire qui doit son existence à une erreur divine. Aucune vie n'y a été conçue à l'origine des temps, ce qui renverrait à des mythes autochtoniques du type de ceux que proposent en partie les textes hespéritains, qui offrent à ces îles, désolées et dépendantes, une histoire autonome, antique et prestigieuse. Mais cette version invalide également toute possibilité de prise de possession des îles par une vie allochtonique, cette éventualité étant immédiatement rejetée voire interdite par Dieu puisque selon ses dires :

[510] Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde: une hstoire politique de la religion*, Paris: Gallimard, 1985, p. 56

[511] Notons que ces îles seraient à l'origine de la terre dépourvue de nature, que leurs habitants seraient par conséquent les véritables créateurs de leur espace naturel.

> *com tanta terra que já espalhei por aí, por mais empenho e vigor que os meus filhos venham a meter no rigoroso cumprimento da minha ordem de crescerem e se multiplicarem até encherem a terra, ninguém vai ter necessidade de habitar essas ilhas*. [*EC*, p. 11]

La première « explication » de l'existence du Cap-Vert apparaît ainsi liée à un pied-de-nez des Portugais qui, soit par ignorance soit par désobéissance assumée de l'interdiction divine[512], y avaient établi un entrepôt d'esclaves. Il nous semble intéressant de noter que, contrairement à ce qui apparaît dans les textes des auteurs des Antilles francophones, un espace qui partage en partie la même histoire, l'esclavage ne constitue pas ici la matrice absolue de la genèse du Cap-Vert. L'espace anthropologique capverdien résulterait d'une sorte de défi lancé à l'encontre de la volonté divine de garder ces terres à l'écart du monde habité, d'une remise en cause de l'action du créateur divin par ses propres créatures. L'archipel devait son existence à la distraction divine : le créateur parfait avait fait preuve d'inattention et avait donc immédiatement tenté de corriger son erreur et soustrayant, c'est là le sens étymologique du mot distraction, de son œuvre la conséquence malheureuse de son erreur. Ses créatures ne respectent pas le jugement de leur auteur, se soustraient à leur tour du monde qui leur avait été destiné et se permettent de faire œuvre soi-même à partir de la découverte d'un rebut de la création originelle, « c'est l'homme qui recrée le monde à partir de l'île et sur les eaux »[513]. Il convient de remarquer que ce simple mouvement initial de retrait de la création consacrée qui conduit au dévoilement des petits détritus de matière brute initiale que constituent les îles de l'archipel établit de fait l'imperfection de l'œuvre divine, sans compter que l'intervention de tierces personnes pose également la question de l'attribution des droits d'auteur de cette création. Cependant, le mouvement de mise en cause de l'art du créateur par une part de sa création, jugée par lui indigne, ne tarde pas à se répéter. Les Portugais renoncent à parfaire leur création et finissent par oublier, écarter, soustraire de leur œuvre colonisatrice, l'archipel auquel ils avaient commencé à donner forme. Ce monde est ainsi pour la seconde fois considéré comme un rebut qu'il s'agit de mettre à l'écart du nouvel chef d'œuvre consacré, attendu que sa seule présence risquerait d'adultérer sa perfection. Les créatures-créateurs acceptent de reconnaître leur incapacité à réparer l'erreur de leur créateur divin mais cependant faillible, et valident donc son propre verdict, cet « *esquecimento […] diga-se francamente e em boa verdade, se entroncava directamente na*

[512] Noter que ces propos font des Portugais héroïques qui, à l'image de Vasco de Gama, ont bravé les dangers pour donner au monde son vrai visage, son entièreté (« se mais mundo houvera lá chegara »), un peuple ignorant ou désobéissant.

[513] G. Deleuze, *Les îles et autres textes*, Paris : Éditions de Minuit, 2002, p. 12.

divina distracção : não havia riquezas a explorar ! »[514]. La création bannie à deux reprises, abandonnée à elle seule, devient alors son propre créateur. Les créatures abandonnées à leur sort se voient ainsi condamnées à oublier que leur espace insulaire, fruit d'un combat encore en cours entre deux éléments qui s'exècrent, l'eau et la terre, est pour eux un espace dangereux[515]. Cette situation aux marges du monde anthropisable, condamne les Capverdiens à une lutte constante mais surtout inégale contre les éléments, mais aussi contre le dessein ou plutôt l'absence de dessein, puis l'abandon de leurs créateurs, divins d'abord, portugais ensuite. Cette version rejoint la représentation traditionnelle des habitants de l'archipel montrés comme des hommes qui, s'obstinant à accomplir l'impossible - à vivre sur des îles stériles -, ne feraient que perpétuer ce défi originel :

> *Somos os flagelados do vento leste !*
> *O mar transmitiu-nos a sua perseverança*
> *Aprendemos com o vento a bailar na desgraça*
> *As cabras ensinaram-nos a comer pedras*
> *Para não perecermos*
> *Somos os flagelados do vento leste!*
> *Morremos e ressuscitamos todos os anos*
> *para desespero dos que nos impedem*
> *a caminhada*
> *Teimosamente continuamos de pé*
> *num desafio aos deuses e aos homens[...]*[516]

Ce court récit qui débute par un incipit caractéristique « *Conta-se que Deus* […] » prend sur trois paragraphes le contre-pied de ce genre de récit tant par le fond, l'explication avancée étant en réalité une non-explication, que par le ton facétieux et non solennel, pourrait être donné comme un exemple paradigmatique de l'ironie du sort. Il se conclut en effet par deux phrases qui avancent une hypothèse introduite par « *Mas também é muito natural que* […] » qui répondrait pleinement à l'exigence d'un

> monde voulu tel qu'il est par une suprême intelligence qui en garantit la cohérence ; un monde en même temps capable de fonctionner par lui-même en l'absence du dieu d'un tout autre ordre, et dont le fonctionnement est à comprendre pour lui-même.[517]

---

[514] Ibid. p. 12

[515] « Reconnaissons que les éléments se détestent en général, ils ont horreur les uns des autres. Dans tout ceci rien de rassurant. Aussi bien, qu'une île soit déserte doit nous paraître philosophiquement normal. L'homme ne peut bien vivre, et en sécurité, qu'en supposant fini (du moins dominé) le combat vivant de la terre et de l'eau […].Il doit à moitié se persuader qu'il n'existe pas de combat de ce genre, faire en sorte à moitié, qu'il n'y en ait plus.», ibid., p. 11.

[516] Ovidio Martins, « Os flagelados do vento leste », in Mario de Andrade, *Literatura africana de expressão portuguesa*, vol. 1, Lendeln : Kraus Reprint, 1970, p. 34-35

[517] Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde: une hstoire politique de la religion*, Paris: Gallimard, 1985, p. 56.

Le peuple capverdien serait alors le résultat d'une expérience de laboratoire divine, complexe et unique, un échantillon supérieur qui oubliant ses imperfections, ses limitations raciales et culturelles initiales, « *negros na África, brancos na Europa, amarelos nas Ásias e Américas* »[518] ouvrirait la voie à une humanité parfaite à venir. Le créateur divin semblait avoir interdit que cet espace puisse à jamais dépasser le stade d'étendue indéfinie, de *chaos, kenon*, s'inscrire dans l'écoumène, la « partie de la terre occupée par l'humanité », et devenir par conséquent un lieu, tant au sens de lieu existentiel que les Grecs désignaient sous le vocable de *Chôra*, qu'au sens de lieu cartographiable qu'ils nommaient *topos*. Ironiquement, cet archipel sans échelle initiale s'inscrira justement dans l'espace humain en tant qu'« échelle » atlantique, au sens maritime et ancien de ce mot qu'enregistre encore le *Petit Robert*, c'est-à-dire un « lieu où l'on pose une échelle pour débarquer, port, escale »[519]. Et, cet espace proscrit, deviendra même le lieu où deux groupes humains jusque-là étrangers seront mis en contact pour générer une nouvelle humanité. Loin d'être les habitants improbables d'un rebut d'espace, les Capverdiens constitueraient un peuple élu et doté d'une mission : accomplir le dessein secret et final que Dieu aurait secrètement mûri afin de parfaire sa création. Bien que cette hypothèse ne soit pas garantie, elle est présentée comme étant « *muito natural* », elle peut donc entrer dans l'ordre des choses, sans compter qu'elle est avancée sur un ton neutre où la facétie a apparemment disparu. Dans la note finale de *Cabo Verde, viagem pela história das ilhas*[520], Germano Almeida opte pour une autre interprétation de cette même légende, qui ne considère pas la possibilité de ce destin final tenu secret par le Créateur :

> *Creio, porém, que uma coisa fica certa : se é verdadeira a lenda que atribui o aparecimento das ilhas a um gesto de acaso de Deus, há que concluir que Cabo Verde é um bastardo cuja paternidade ele recusou assumir.*

Dans tous les cas, que Germano Almeida s'amuse ou non à imaginer un peuple prédestiné, il est possible de déceler dans ces deux propositions une adhésion à une théorie très diffusée parmi les intellectuels capverdiens, et sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie, d'un archipel laboratoire d'une humanité à venir qui apparaît dans nombre de ses œuvres.

Nous avons tenu à débuter notre étude de l'espace tel qu'il apparait dans les œuvres de Germano Almeida par ce petit texte car nous pouvons y voir : le questionnement de la frontière entre le centre et la marge par le déplacement de la détermination du point

[518] Ibid. p. 11

[519] Cf. « échelle » in Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1992-1998.

[520] Germano Almeida, *Cabo Verde, viagem pela história das ilhas*, p. 265.

d'observation, le monde habituellement sacralisé ou le monde soustrait par cette sacralisation, de la focalisation qui peut être plus ou moins resserrée et donner lieu à une représentation plus ou moins cohérente de l'espace et de ses occupants. Cette histoire pose encore la question fondamentale du rapport qu'entretiennent espace et création. L'espace est sans cesse recréé par des auteurs qui le modèlent selon des desseins conjoncturels qu'ils peuvent développer, redéfinir ou abandonner. L'espace capverdien reconstruit littérairement par Germano Almeida obéira lui également à ces mêmes logiques et pourrait peut-être échapper lui aussi à ses desseins premiers à moins qu'il ne puisse, comme Dieu lui-même, revendiquer dans une pirouette finale une intention secrète qui l'aurait conduit à donner cette forme particulière à sa création finale.

2.2- UN RIRE CATACLYSMIQUE POUR LAVER LES LARMES

nada há mais demolidor que uma esplêndida gargalhada, dada com os olhos e a garganta.
Claro que a boca, as diversas posições da boca têm papel relevante nesse riso-chicote
e bem entendido que é necessário, para que a arma possa ser usada com eficiência,
que se faça a pontaria certeira, isto é, que o riso saia na hora exacta,
nem antes nem depois...
Editorial du dernier numéro de
Ponto & Vírgula, Janv./Mar. 1985

O Testamento do senhor Napumoceno da Silva Araújo, parut en 1989, l'année même où est décédé Baltasar Lopes, l'auteur de *Chiquinho*[521], le plus célèbre roman capverdien, dont le sous-titre « *romance caboverdeano* » fait état de l'importance que son auteur accordait à la question de l'espace géographique, principal générateur d'identité. Initialement tiré à 750 exemplaires, *O Testamento* rencontra un succès immédiat dans l'archipel et tous ceux qui rendirent compte de cette parution mirent en évidence sa thématique et son ton très originaux[522]. Devenu à son tour une œuvre de référence, ce court roman raconte la vie d'un commerçant de Mindelo dont la fortune tenait à un long et très exceptionnel épisode de pluies violentes, un véritable déluge cataclysmique, dans un archipel cycliquement frappé par des

[521] Publié en 1947 bien que de larges extraits insérés dans les premiers numéros de la revue *Claridade* laissent penser qu'il a été rédigé bien des années auparavant.

[522] Citons à titre d'exemple ce qu'ont dit à ce sujet l'auteur lui-même « *O livro teve uma aceitação maravilhosa. Como dizem as pessoas foi um corte com aquilo que se escrevia até então em Cabo Verde, porque era um livro divertido*. » (« Germano Almeida, 'Eu nunca quis ser escritor' », op. cit., p. 2); Ana Mafalda Leite, spécialiste portugaise des littératures africaines « *Sem dúvida que a escrita de Germano Almeida neste romance traz alguma coisa de novo à ficção cabo-verdiana. Diria, por exemplo, que uma necessária e bem-vinda distância e crítica que lhe permitem a ironia […], a paródia e a desdramatização de temas antigos como a estiagem, o 'flagelo' longamente contado das lestadas, os temas insulares que desde os claridosos repunham abordagens necessariamente dramáticas* », (*Colóquio Letras*, n° 131, janvier-mars 1994, p. 255).

sécheresses prolongées, lui ayant miraculeusement permis d'écouler un stock de 10 000 parapluies commandés par erreur :

> *Dez mil guarda-chuvas, numa terra em que são utilizados como guarda-sol porque infelizmente não chove ! Não admitiu ter escrito um zero a mais no pedido[...].* [*TSN*, p. 55]

Tout au long du livre, un narrateur au ton ironique découvre la double vie et la bassesse de ce notable à l'air bêta[523], avare, pleutre, malhonnête, ridicule, etc., traité de « *velho matreiro* » [*TSN*, p. 48] par son propre neveu, qui apparaît comme l'antithèse des héros de la fiction publiée jusqu'alors, d'humbles et braves victimes des éléments naturels et de l'abandon auquel était voué l'archipel. Chiquinho, héros du roman éponyme, jeune homme aux origines humbles, témoin de la vie tragique de nombre de ses compatriotes, lui-même condamné à émigrer en quête d'un avenir meilleur, pourrait être cité comme paradigme de ces héros auxquels les lecteurs pouvaient s'identifier.[524]

L'histoire littéraire est remplie de ruptures plus ou moins fortes et est régulièrement ébranlée par des œuvres qui s'opposent parfois manifestement aux tendances de leur époque. S'il est vrai qu'elle est plus récente que d'autres, celle du Cap-Vert enregistre également quelques célèbres fractures. Nous avons relevé dans la première partie les enjeux d'identité et de pouvoir liés à de telles disputes générationnelles, nous chercherons ici à confronter la configuration de l'archipel que Germano Almeida propose dans ce roman aux versions qu'en donnèrent ses prédécesseurs sur la scène littéraire. Nous nous attacherons notamment à la configuration que proposèrent les jeunes fondateurs de la revue *Claridade* qui marqua à jamais la littérature capverdienne et qui, à l'instar des *mornas*, fixera pour longtemps encore la représentation de l'archipel dans l'imaginaire national et international.

L'apparition de *Claridade* marque l'entrée de la littérature capverdienne dans la modernité, et c'est dans le modernisme brésilien que Jorge Barbosa, Manuel Lopes et Baltasar Lopes[525], les trois jeunes intellectuels qui fondèrent *Claridade*, allèrent chercher un modèle pour dépasser les « *verbosidades ocas e lantejoulas* » et tenter d'ouvrir la voie à « *uma tentativa de emancipação literária, no trajecto da procura de uma personalidade* »[526], ainsi que Jorge Barbosa l'expliquait à son ami Manuel Lopes en 1933. L'analyse du modernisme

---

[523] *« o rosto sério, verrugoso e austero, apenas a larga testa como que a desafiar o mundo, embora as orelhas grandes e pendentes lhe dessem ao mesmo tempo um ar de burro pasmado »*, [*TSN*, p. 50]

[524] On pourrait également citer les personnages des fictions de Manuel Lopes, *Chuva Braba* (1956), *Os flagelados do vento leste* (1960) mais aussi de Manuel Ferreira, *Hora de bai*, *Voz de prisão*, etc., de *Famintos* de Luís Romano (1962), des contes de *Contra Mar e Vento* de Teixeira de Sousa (1972), etc.

[525] Cf. Baltasar Lopes, *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre, Apontamentos lidos ao microfone de Rádio Barlavento*, Praia : cabo verde, Imprensa Nacional, divisão de propaganda, 1956, p. 5-6.

[526] Apud, Manuel Ferreira, « Prefácio », *Claridade*, op. cit, p. XLVIII.

brésilien que propose Antonio Candido[527] nous semble intéressante pour tenter, dans un premier temps, de comprendre la nouvelle configuration de l'espace proposée par les *claridosos* ainsi que les réactions qu'ils suscitèrent chez leurs successeurs, et d'étudier ensuite comment le premier roman de Germano Almeida retravaillait cette configuration *claridosa* de l'espace.

Antonio Candido juge que l'intellectuel brésilien qui a toujours tenté de surmonter un sentiment d'infériorité en cherchant à s'approprier des modèles littéraires étrangers qu'il jugeait plus raffinés, longtemps ce furent bien évidemment des modèles portugais, se trouvait parfois confronté à des situations intenables en raison du fait que la culture, l'histoire et le milieu brésiliens différaient grandement de ceux où baignaient les auteurs qu'il prenait pour référence[528]. Cette tension constante de la vie intellectuelle brésilienne, également qualifiée de déchirement ou de dialectique, entre le localisme et le cosmopolitisme, fut de son avis particulièrement intense au début du modernisme, au moment où la revendication forte, parfois même arrogante aux dires de Candido, d'une identité propre avait recours à des armes soustraites à l'arsenal universel[529] d'un monde en mouvement. Le modernisme devient de ce fait pour lui :

> *a tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro. Nele, [...], fundiram-se a libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências de educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país [...].*[530]

Œuvrer à l'édification d'un Cap-Vert tourné vers l'avenir, mais aussi « *sintonizar Cabo Verde com o Universo* »[531] en d'autres termes, intégrer le concert des nations en participant au même titre que d'autres à la marche du monde, voilà également l'ambition de cette nouvelle génération d'intellectuels. qui militaient pour que l'écrivain capverdien ne soit plus un « *macaqueador de modelo-padrão préestabelecido* »[532] comme l'étaient encore ses

---

[527] Antonio Candido, « Literatura e cultura de 1900 a 1945 », in *Literatura e sociedade*, 9ème éd., Rio de Janeiro : Ouro sobre Azul, 2006, p. 117-145, [en ligne] : http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio_Candido_-_Literatura_e_Sociedade.pdf, consulté le 5 septembre 2015.

[528] Ibid., p. 117.

[529] Ibid., p. 126.

[530] Ibid., p. 131. Il est intéressant de constater que le jugement de Manuel Lopes est exactement le même, le modernisme représenta selon lui « *a expressão definitiva da 'nacionalização' literária brasileira* », apud Manuel Ferreira, op.cit, p. XXX.

[531] C'est ainsi que le personnage d'Humberto exprime le besoin parallèle de « *dar uma nota universal, que enquadrasse o nosso caso nas aspirações que agitam o mundo* » après qu'Andrézinho a fixé « *o nosso condicionamento geográfico e económico* » comme thématique du premier numéro du journal que s'apprête à publier le Grémio Cultural, le groupe que Chiquinho intègre à son arrivée à Mindelo. Cf. Baltasar Lopes, *Chiquinho*, op. cit., p. 140-141.

[532] Termes employés par Quirino Spencer Salomão dans un article en réponse à la « *Profissão de fé* » où le poète établi Pedro Cardoso dénonçait l'inculture poétique du mouvement moderniste. Quirino Spencer Salomão,

vieux maîtres qui, ne saisissant rien de leur réalité, se montraient incapables de s'acquitter de leurs devoirs de porte-parole d'un peuple[533]. Convaincus qu'ils étaient que le Cap-Vert avait désespérément besoin de se connaître et de se faire connaitre pour réellement naître au monde, ils se donnaient pour mission d'étudier leur archipel, de le faire découvrir à ses habitants, puis de proclamer d'abord à la face de la métropole négligente, ensuite du grand frère précurseur sud-américain, et peut-être finalement du monde, qu'il existait chez eux une humanité singulière et méritoire, qui demeurait indument ignorée. Selon eux, cet agenda programmatique ne pouvait être tenu qu'en faisant le pari de la modernité, en marquant une rupture violente avec le provincialisme suiviste de leurs aînés. Ces nouveaux venus adoptaient ainsi un rapport particulier à la modernité qu'Edouard Glissant tient pour la marque spécifique des romanciers américains, parmi lesquels il s'inclut. Cet antillais parlait ainsi d'une «irruption dans la modernité » qu'il explique ainsi :

> Nous n'avons pas le temps, il faut porter partout l'audace de la modernité. Le provincialisme est confortable à celui qui n'a pas fait sa capitale en lui, et il me semble qu'il nous faut dresser nos métropoles en nous-mêmes. L'irruption de la modernité, l'irruption hors tradition, hors la « continuité » littéraire, me parait être une marque spécifique de l'écrivain américain quand il veut signifier la réalité de son entour.[534]

Leur programme, ils le déclinèrent selon plusieurs modalités dans les neufs numéros de *Claridade* : la poésie, la fiction, les articles à caractère scientifique traitant d'ethnographie de sociologie ou de linguistique. Mais le sujet de ces textes adressés tant à Soi-même qu'à l'Autre, ne change pas, il tient dans le mot d'ordre qu'ils se sont fixé : « *fincar os pés na terra* »[535]. Leur esprit se devait d'être constamment nourri par leur propre humus. Inocencia Mata souligne les relations particulières qu'entretiennent encore les sciences sociales et la littérature dans les sociétés africaines qui souffrent d'être plus souvent objet que sujet de connaissance scientifique. Tentant de répondre aux objectifs généralement inconciliables que sont le plaisir esthétique et la fonction gnoséologique, la littérature se met selon cette spécialiste à énoncer des problématiques socio-culturelles, idéologiques et économiques qui

---

« *Poesia e métrica* », in « *Folha literária* », *O Eco de Cabo Verde*, Praia : Cabo Verde, 1934?, p. 3 apud Manuel Ferreira, « Prefácio », *Claridade*, op. cit., p. LVIII.

[533] Ibid., p. LVIII. Pourtant José Lopes semble démontrer le même souci d'inscrire les îles sur la carte du monde quand il écrit dans un poème intitulé « *Tributo filial* », « *Ilhas de Cabo Verde! – No meu verso / Eu quisera elevar-vos tanto, tanto, / Que transmitir pudesse no meu canto/Vossos nomes a todo o Universo!* », *Jardim das Hespéridas*, 1929, p. 235, apud Manuel Ferreira, idem., p. XLIII.

[534] Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris: Gallimard, Collection Folio/Essais, 1997, p. 438.

[535] Adaptation d'une expression créole « *finka pé na txon* », qui pourrait se traduire par « arrimer ses pieds au sol ».

relèveraient plutôt du discours scientifique *stricto sensu*[536]. Inocencia Mata ne s'intéressait alors qu'aux textes post-coloniaux, au sens chronologique du terme, mais sa remarque vaut bien évidemment pour la période antérieure, et tout spécialement pour le mouvement *claridoso*, la volonté de faire partager une altérité anthropologique saturant l'ensemble de leurs textes littéraires de références spatiales et sociales[537]. Andrézinho, le mentor du *Grémio Cultural*, qu'intègre Chiquinho à son arrivée à Mindelo explique ainsi à ses camarades en quête de sujets pour le journal qu'ils prétendaient publier :

> *- Temos matéria abundante à nossa volta [...]. Vocês precisam abandonar motivos estranhos e dar, nos vossos poemas e contos, a nota da realidade ambiente [...].*[538]

Le titre des trois recueils publiés par Jorge Barbosa *Arquipélago* (1936), *Ambiente* (1941) et *Caderno de um ilhéu* (1956) sont tout à fait significatifs de ce sentiment tellurique qui domine la création littéraire de l'époque et démontrent à eux seuls ce désir de fonder l'identité spatiale du Cap-Vert[539], de définir, de délimiter, de décrire, finalement de construire une image *singulière* de l'espace et de ses habitants. Les poèmes de Jorge Barbosa, à l'image de tout ce qu'écrivaient les collaborateurs de *Claridade*, cherchaient à « *da[r] forma às coisas reais, aponta[r] o mar, as rochas escalvadas, o povo a debater-se nas crises, a luta do cabo-verdiano 'anónimo', enfim a terra e o povo de Cabo Verde* »[540].

Toutefois, sachant que « l'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu […] avec toutes les partialités de l'imagination »[541], il convient de s'intéresser aux formes que cette génération donna à la configuration de l'espace insulaire. Si les poètes *Pré-claridosos* se sont approprié, le mythe hespéritain pour contrebalancer par leurs évocations d'un « *paraíso de ventura* », «*a vida que é um lamento* »[542], ceux qui leur succédèrent, attachés à créer, par leurs images, un

---

[536] Inocencia Mata, « A crítica africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? » in Pires Laranjeira, M. J. Simões, L. G. Xavier (ed.). *Estudos de Literaturas africanas: cinco povos, cinco nações, Actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de língua Portuguesa*, Novo Imbondeira, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007, p. 336.

[537] D'après Teixeira de Sousa, le grand géographe portugais Orlando Ribeiro voyait en *Chiquinho* « *ao mesmo tempo obra de ficção e documento de maior interesse para o estudioso* », in *Cabo Verde - Boletim de Propaganda e Informação*, nº 64, 1er janvier 1955, p. 10.

[538] Baltasar Lopes, *Chiquinho*, op.cit., p. 141.

[539] Michel Lussault définit l'identité spatiale comme « l'ensemble des valeurs fixées sur un espace qui constitue une référence utilisée par un/des acteurs qui le pratiquent pour se définir en se distinguant des autres acteurs ». *L'homme spatial, la construction sociale de l'espace humain*. Paris : Seuil, la couleur des idées, 2007, p. 93.

[540] « Apontamentos sobre a poesia cabo-verdiana », in *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, ano III, n° 28, Praia: 1° Janeiro 1952, repris dans *Obras escolhidas de Amílcar Cabral, op. cit.*, p. 25-29.

[541] Gaston Bachelard, « *Introduction* », *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, col. Quadrige, 2012.

[542] Manuel Ferreira, « O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido. » In: *Les Littératures africaines de langue portugaise*. 1985. p. 245

nouveau langage où résonnait **et** retentissait[543] celui qu'ils avaient découvert chez leurs homologues brésiliens[544], et plus précisément nordestins, choisirent de mettre en mots la situation tragique d'un peuple livré à son triste sort sur des îles inhospitalières. Les affres des paysans livrant un combat désespéré contre une terre ingrate où les vents brûlants soufflant du Sahara, les *lestadas*, viennent parachever l'œuvre funeste de sécheresses cycliques[545], la fuite désirée mais impossible, combinée à un attachement déconcertant et cependant irrépressible à cette terre ingrate sont les thématiques lancinantes des œuvres produites alors. Dans « *Paisagem* », Jorge Barbosa termine ainsi l'évocation du paysage où le soleil implaccable a banni tout signe de vie :

> *Árvores pasmadas*
> *sequiosas*
> *com restos ainda*
> *dos ninhos que abrigaram,*
> *deixam rogativas silenciosas*
> *no deslocamento da paisagem!*
>
> *E a terra seca*
> *cheia de sol! [...]*
> *De dentro das casas*
> *Nem fio tenuíssimo*
> *De fumo subindo....*
>
> *Em tudo*
> *o cenário dolorosíssimo*
> *da estiagem*
> *- da fome!* [546]

Ce sont les mêmes images de désolation que l'on retrouve dans la fiction quand elle évoque tant l'espace rural :

> *Para cúmulo apareceram os gafanhotos. Os restos de palha verde iam sendo devorados pelas suas mandíbulas implacáveis. E uma cor única dominava tudo, o*

[543] Gaston Bachelard, pour qui « le poète, en la nouveauté de ses images, est toujours origine de langage » précise que ses images poétiques peuvent résonner mais également retentir chez le lecteur, « Dans la résonance, nous entendons le poème, dans le retentissement nous le parlons, il est nôtre. Le retentissement opère un virement d'être », op. cit., p. 10 et 13.

[544] Se remémorant sa découverte de la littérature moderniste brésilienne, Baltasar Lopes parle de révélation. Baltasar Lopes, *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre, apontamentos lidos ao microfone de Rádio Barlavento*, op.cit., p. 6.

[545] Le Cap-Vert fait partie de ce que les géographes nomment le Sahel, une région semi-aride qui subit régulièrement de longues périodes de sécheresse. Il intègre d'ailleurs le CILSS (Comité permanent Inter-Etats de Lutte contre la Sécheresse dans le Sahel), créé en 1973 qui regroupe aujourd'hui huit autres États. Pour découvrir l'ampleur des sécheresses et des famines qui frappèrent le pays lire: António Carreira, *Cabo Verde (Aspectos sociais. Secas e fomes do século XX)*. 2ème éd. revue et augmentée, Lisboa: Biblioteca Ulmeiro, n° 9, 1984. (1ère éd. 1977).

[546] Jorge Barbosa, « Paisagem », *Ambiente*, in *Obra poética*. Lisboa: INCM, 2002, p. 59-60.

cinzento. O sol peneirava uma claridade baça através da cortina encinzeirada da mormaça[547],

que l'espace urbain de Mindelo où la misère sévit également en raison du manque d'activité du port : « *A ribeira Bote está um atravancamento de casebres. Ela parece uma mãe muito fecunda parindo a pobreza* »[548].

Cette même identité spatiale continuera d'être travaillée tout au long de neuf numéros de la revue *Claridade* mais également dans de nombreuses œuvres littéraires[549]. En guise d'exemple nous nous limiterons à citer *Chuva Brava* (1956), *Os flagelados do vento leste* (1960) de Manuel Lopes[550] ; *Morna* (1948), *Hora di bai* (1962) de Manuel Ferreira, *Famintos* (1962), publié au Brésil mais censuré au Portugal et au Cap-Vert et *Clima* (1963) de Luís Romano ; *Vida e morte de João Cabafume* (1976) de Gabriel Mariano.

Deux autres publications, bien moins durables que *Claridade*, réunirent les générations suivantes et apportèrent chacune une touche propre à cette configuration initiale, *Certeza* (1944-1945) et *Suplemento Cultural do Boletim Oficial de Cabo Verde* (1958)[551]. Oswaldo Osorio, l'un des animateurs d'un troisième mouvement qui lança *Seló* (1962), le très éphémère supplément littéraire du journal *Notícias de Cabo Verde*, *Seló*, convient cependant que les structures sociales demeurant les mêmes que par le passsé,

> *Seló, página dos novíssimos, hoje inserta no « Notícias de Cabo Verde », continuará a aflorar problemas e vivências do espírito aqui e no tempo a que concerne – quase condicionado, na sua expressão, pelos problemas cíclicos do homem caboverdiano.*[552]

---

[547] *Chiquinho*, op. cit., p. 269

[548] Idem, p. 206

[549] António Aurélio Gonçalves, à qui nous aurons l'occasion de faire référence plus avant, écrivait en 1960 que « *Existe um leit-motif nas letras cabo-verdianas no começo do período de que nos temos ocupado até agora : a estiagem – e as suas consequências : a pobreza, a estreiteza de cada meio, a desolação da paisagem, os horizontes que fecham as ilhas no seu círculo…* ». Faisant certainement référence à son cas personnel, qui s'écarte quelque peu de cette tendance générale, et semblant appeler de ses vœux un renouveau des thématiques, il ajoutait que « *O escritor apercebe-se da complexidade da vida e convence-se de que existem outras reacções, outros fenómenos e problemas que merecem ser registados.* », António Aurélio Gonçalves, « *Problemas da literatura romanesca em Cabo Verde* », in *Antologia da ficção cobo-verdiana contemporânea*, Edições henriquinas, 1960, p. XXX-XXXI.

[550] Voici par exemple comment Manuel Lopes conçoit son oeuvre romanesque : « *Os meus escassos trabalhos de ficção (…) reflectem o meio ambiente e resultam da vivência e observação atenta do meio e do homem nele integrado – daí a importância que dou à paisagem física envolvente. É a denúncia da realidade que vivi nas ilhas. (…) O drama dos Flagelados (…) é uma realidade histórica, uma fatalidade geográfica*. » in Michel Laban, *Cabo Verde: encontro com escritores*, Vol. I, op. cit., p. 92.

[551] *Certeza* ne connut que 3 numéros (mars 1944, juin 1944, janvier 1945) et le *Suplemento cultural* – du bulletin *Cabo Verde* - un seul. En mars 1959 parut encorele *Boletim dos alunos do Liceu Gil Eanes* qui n'eut lui aussi qu'une édition.

[552] Osvaldo Osório, « Reflexões », *Seló, Folha dos novíssimos*, n°1, *Jornal de Cabo Verde*, n° 321, 25 mai 1962. Ce supplément ne connaîtra qu'un seul autre numéro le 28 août 1962.

La seule véritable mise en cause de cette configuration spatiale fut celle que Onésimo Silveira formula dans son célèbre opuscule intitulé *Consciencialização na literatura caboverdianana* (1963) où appelant à une nouvelle définition identitaire enracinée dans l'« *húmus étnico-social caboverdian[o]* », il dénonce l'œuvre des *Claridosos*, qu'il juge *« profundamente ferida de inautenticidade* » du fait qu'elle offre « *uma imagem estereotipada do homem caboverdiano* ». Ce qu'il condamne, ainsi que d'autres écrivains de sa génération, c'est le point de vue purement descriptif qu'adoptaient leurs aînés qui, à leur sens, ne faisaient preuve d'aucune intention sociale réformiste[553]. Il est vrai qu'autant les narrateurs des textes de fiction que les sujets poétiques des œuvres publiées alors pouvaient donner l'impression de prendre à leur compte le sentiment de fatalité, l'inertie et la résignation des habitants face aux crises cycliques qu'ils vivaient comme des châtiments divins[554]. A l'inverse, les propos d'Onésimo Silveira rendaient évidemment compte d'importants changements survenus depuis, notamment après la Seconde guerre mondiale : une bonne partie du continent africain avait accédé à l'indépendance, la contestation de la colonisation portugaise avait pris une ampleur internationale[555] et des mouvements indépendantistes s'étaient organisés et luttaient parfois les armes à la main[556]. Pourtant si le ton pouvait être plus revendicatif, plus dénonciateur, les thématiques traitées par cette nouvelle génération restaient paradoxalement les mêmes. De fait, les poèmes témoignaient des aspirations au changement qui se faisaient jour dans l'archipel, mais l'horizon projeté n'était défini que par la négation de la situation de dépendance vis-à-vis de l'environnement auquel était condamné le peuple capverdien. Ce poème d'Onésimo Silveira intitulé *Um Poema Diferente*[557] nous semble un parfait exemple de la configuration littéraire que cette génération donnait à l'espace de l'archipel :

O povo das Ilhas quer um poema diferente
Para o povo das Ilhas:
Um poema sem gemidos de homens desterrados
Na quietação da sua existência;
Um poema sem crianças que se alimentem
Do leite negro das horas abortadas
Um poema sem mães olhando

---

[553] « Os Flagelados do Vento Leste *enquadra-se num realismo puramente descritivo, de que está ausente uma intenção social reformista, o que se torna manifesto no carácter derrotista dos ingredientes seleccionados para a composição da personagem colectiva central do romance, que é a família de José da Cruz.* », Onésimo Silveira, *Consciencialização na literatura caboverdianana*, Lisboa : *Casa dos Estudantes do Império*, 1963, p.15. Les courtes citations précédentes proviennent respectivement des pages 7 et 11.

[554] « *E os velhos diziam que aquilo era o acabar do mundo. Que castigo tinha vindo por causa da maldade de gente-homem* », Luis Romano, *Famintos*, Lisbonne : Ulmeiro, 1983, p. 53.

[555] Voir les condamnations des Nations Unies (14 décembre 1962, 31 juillet 1963)

[556] Début de la lutte armée en Angola 1961, en Guinée Bissao 1963

[557] Onésimo Silveira, « Um Poema diferente » [1962], in Mario de Andrade, *Antologia temática de poesia africana, 1 : na noite grávida dos punhais*, Lisbonne : Editora Sa da Costa, 1977, p. 56.

O quadro dos seus filhos sem mãe...
O povo das Ilhas quer um poema diferente
Para o povo das Ilhas:
Um poema sem braços à espera de trabalho
Nem bocas à espera de pão
Um poema sem barcos lastrados de gente
A caminho do Sul
Um poema sem palavras estranguladas
Nas grades do silêncio...
O povo das Ilhas quer um poema diferente
para o povo das Ilhas:
Um poema com seiva nascendo no coração da ORIGEM
Um poema com batuque e tchabéta e badias de Santa Catarina
Um poema com saracoteio d'ancas e gargalhadas de marfim!
O povo das Ilhas quer um poema diferente
Para o povo das Ilhas:
Um poema sem homens que percam a graça do mar
E a fantasia dos pontos cardeais!

Après *l'indépendance*, le ton change de nouveau, il se fait héroïque, exaltant et enthousiaste, comme dans la poésie de Corsino Fortes[558]. Mais la relation de l'homme, souvent plus rural qu'urbain, à son espace hostile continue de fonder l'identité spatiale de l'archipel que la littérature produite alors contribue à perpétuer. Les textes n'en finissent pas de se faire écho: au roman de Manuel Lopes, Os *Flagelados do vento leste*, avait répondu le poème homonyme « Os *Flagelados do vento leste* »[559] que Ovidio Martins dédiait d'ailleurs à son aîné, présenté comme « *poeta / e romancista patrício* », et répond encore en 1986 l'un des derniers poèmes de *Árvore & Tambor* de Corsino Fortes « *A lestada de lés a lés* »[560] qui une fois encore définit l'homme attaché à son sol :

Somos
Dez rostos de terra crua
E uma pátria de pouco pão [...]
Mesmo que o céu não chova
E o sol e a lua
sejam
cordas partidas no violão da ilha
Mesmo que a chuva seja esta noiva de usura
Este umbigo
Esta corola de ausências
Entre a rocha e o rosto

[558] Corsino Fortes publia les recueils de poèmes *Pão & Fonema* en 1973 et *Árvore & Tambor* en 1986.
[559] Ovidio Martins, « Os *Flagelados do vento leste* », Mario de Andrade, *Literatura africana de expressão portuguesa*, vol. 1, Lendeln : Kraus Reprint, 1970, p. 34-35.
[560] Corsino Fortes, *Árvore & Tambor*, Instituto Caboverdiano do Livro/Publicações Dom Quixote, 1986, p.121-122.

Mesmo
Que o vento
vergue
No eixo da terra E nos mastros da alma
Os ossos & séculos de sangue & secura
Mesmo sendo! Já não somos
Os flagelados do vento leste.

Ces deux derniers vers témoignent de la volonté farouche de croire que l'accession à l'indépendance a définitivement permis de transcender le déterminisme qui contraignait le peuple capverdien, un déterminisme que Manuel Lopes semblait donner comme indépassable en mars 1937, dans la troisième édition de *Claridade* quand, contestant le fait que certains avaient qualifié le Capverdien d'apathique, il affirmait :

> *O drama reside na penosa constatação de que a natureza é, em Cabo Verde, tão rebelde e diabólica, que o homem não consegue vencê-la, que o homem antes de tudo é vítima dela [...].A natureza que envolve estas dez ilhas desqualifica o homem!*[561]

C'est dans ce contexte que Germano Almeida, Leão Lopes et Rui Figueiredo lancent à Mindelo en 1983 leur revue *Ponto & Vírgula* où, suivant la voie tracée par *Claridade*, ils se proposaient de « *parar e repensar a nossa cultura, a nossa vivência, a nossa identidade, a nossa maneira de estar no mundo* »[562]. Suite aux réactions provoquées par la publication dans le premier numéro d'un article intitulé « *A cachupa nossa quotidiana* » signé Baltasar Lopes, les responsables de la revue, publient dans le n° 3 un texte où ils lancent l'interrogation suivante :

> *vamos continuar « atados » ao problema da chuva, que não dominamos, e do milho que as urbes consomem cada vez menos, ou antes, devemos discutir clara e realisticamente as alternativas viáveis com base na tradição cultural existente?*[563]

La société capverdienne indépendante se devait de définir des politiques économiques et sociales nouvelles qui permettraient d'apporter des solutions définitives aux problèmes récurrents de la sécheresse, de la famine, de l'émigration contrainte, dont la littérature avait, programmatiquement et concrètement, fait son principal objet depuis les années 30. Ces problèmes, elle les avait identifiés, mis en mots, configurés dans le sens où, par le récit, elle avait leur donné une cohérence[564] et donc des interprétations qui avaient participé à en identifier les causes, dont une en particulier s'était peu à peu explicitement imposée : le colonialisme. Ces motifs fondamentaux, voire même constitutifs de la littérature capverdienne

[561] Manuel Lopes, « Tomadas de vista » in *Claridade*, n°3, mars 1937, p. 9.
[562] « Da aventura poética do P&V ou de como o P&V nasceu sozinho », *Ponto & Vírgula, revista de intercâmbio* cultural, n° 1, fev.-mar. 1983, p. 2.
[563] « Em defesa da cachupa ou uma leitura „artesanal" do nosso quotidiano », in *Ponto & Vírgula*, n° 3, p. 32.
[564] Dans le sens que donne Ricœur à ce nom (3 niveaux de la mimèsis). Cf. note

devenaient problématiques après l'indépendance qui en avait été projetée comme la condition *sine qua non* de sa solution définitive.

Nous reviendrons dans la troisième partie de notre travail sur le traitement que proposèrent les écrivains capverdiens de ce moment historique quand nous nous intéresserons à la manière dont Germano Almeida l'inscrit lui-même dans ses œuvres. Nous nous limiterons ici à noter que nombre d'observateurs remarquent que, durant les dix à quinze années qui suivirent l'indépendance, la littérature capverdienne fut marquée par deux tendances principales. D'une part, par des écrivains que d'aucuns désignèrent sous le nom de *cantalutistas*[565] qui, plus ou moins liés à la nouvelle administration, chantent un avenir plein de promesses ; d'autre part, par le silence de certains autres « *à espera para tentar surpreender esta nova vivência social* »[566], qui fait que, comme le constate l'éditorial du n° 15 de *Ponto & Vírgula*, « *um texto escrito, literário, reflectindo esta realidade* [la réalité d'après l'indépendance] *ou sobre ela ainda não apareceu. É como se o escritor caboverdeano tivesse ficado paralizado* »[567]. C'est donc dans ce contexte que Germano Almeida, déjà fort d'une expérience de directeur de revue et auteur, sous couvert de pseudonymes, de courts textes de fictions[568], décide d'écrire[569] et de publier *O Testamento do Senhor Napumoceno da Silva Araújo*, alors qu'il dit avoir alors déjà rédigé *O Meu Poeta*, qu'il ne publiera qu'un an plus tard, en 1990[570]. Cette programmation pourrait à notre sens s'expliquer par le fait, qu'avant de proposer au public dans *O meu Poeta* son interprétation des premières années d'indépendance du Cap-Vert, Germano Almeida a peut-être jugé bon de donner une autorité à sa voix en allant se confronter aux thématiques développées par et depuis le mouvement *Claridade* et plus précisément à l'auteur de référence de la littérature nationale qu'était Baltasar Lopes. Notons

[565] En 1984, Timoteo Tio Tiofe (l'un des pseudonymes de l'écrivain João Manuel Varela, qui publia encore sous les noms de João Vário et G. T. Didial) qualifia ce type de poètes de *cantalutistas* (une appellation abondamment reprise ensuite) - en argumentant qu'ils se limitaient à chanter la lutte, le Parti et ses leaders -, et leur production de « *artefactos poéticos e não realmente poesia* », Timoteo Tio Tiofe, « Arte poética e artefactos poéticos em Cabo Verde. Reflexões sobre os últimos 50 anos da poesia caboverdiana », in *Les littératures africaines de langue portugaise*. *Actes du Colloque international*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1989, p. 309-315.

[566] Michel Laban, *op. cit*, Vol. II, 1992, p. 631.

[567] *Ponto & Vírgula*, n° 15, oct-déc 1985, p. 2. José Luis Hopffer Almada fait ce même constat dans « La poésie capverdiennne post-claridade » in *Insularité et littérature aux îles du Cap-Vert*, p. 159

[568] Dans *Ponto & Vírgula*, il publia huit textes intitulés « Estórias » sous le pseudonyme de Romualdo Cruz (n°1, 2, 4, 5, 6, 8, 12 et 17) et deux intitulés « O meu poeta » sous celui de Filinto Barros (n° 9, 10 e11).

[569] A l'occasion de la sortie de *Do Monte cara vê-se o mundo*, il redit encore que ce livre aurait été écrit en 15 jours *Jornal de Letras*, 17-30 septembre 2014, p. 10.

[570] *« […] quando lhe surgiu a ideia da escrita de* O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo, *entretanto, estava a escrever outro livro,* O meu Poeta, *mas sentiu necessidade de parar para escrever num curto espaço de tempo* O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo. » M. M. Lopes Gerreiro, *Germano Almeida e a Nova Escrita cabo-verdiana, Um estudo de o Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*, op., cit., p. 43

par ailleurs que la commémoration du cinquantième anniversaire de l'apparition de la fameuse revue avait donné lieu, trois ans auparavant, à la première grande manifestation culturelle de caractère consensuel[571] organisée par le PAICV au pouvoir.

Cette volonté de venir s'inscrire à la fois dans et contre la tradition littéraire qui érigea *Chiquinho* en œuvre canonique nous la décelons dès le titre[572]. *O Testamento do sr. Napumoceno da Silva Araújo* annonce lui aussi que le roman renferme l'histoire d'un personnage masculin, mais il rend cependant manifeste le fait que Germano Almeida prend le contre-pied du point de vue adopté par Baltasar Lopes. Face à un titre qui, en se limitant au diminutif couramment donné dans l'espace privé aux jeunes personnes prénommées Francisco, suggérait un rapport de proximité et de familiarité, Germano Almeida propose un titre très long qui inclut le nom complet du personnage ainso que les mentions « Monsieur » et « testament » qui renvoient toutes deux à un cadre formel, voire officiel, et donc à une distanciation vis-à-vis du héros. Ce jeu de références et d'écarts se poursuivra tout au long du roman.

Le lecteur découvre très vite, par exemple, que Napumoceno est né, comme Chiquinho, sur l'île de São Nicolau. Son parcours rappelle par bien des points celui du héros de Baltasar Lopes puisqu'il a lui aussi quitté son île natale à l'adolescence pour venir s'installer à Mindelo, chez une parente, dans le but d'y construire un avenir meilleur. Les références à ce roman sont parfois moins directes, c'est par exemple dans le quartier de Alto de Miramar, qui offre une vue sur toute la baie de Mindelo, que M. Napumoceno fait construire sa maison [*TSN*, p. 91], c'est dans ce même quartier qu'était située la maison de Nha Cidália qui hébergea Chiquinho lors de son séjour dans cette ville. Ces détails nous paraissent devoir être considérés comme des clins d'œil qu'un lecteur avisé ne peut ignorer, le roman de Baltasar Lopes étant l'œuvre de fiction de référence du lectorat capverdien. Cependant, ce même lecteur constate également très vite que l'histoire qu'il lit prend à revers tout ce à quoi la tradition littéraire, et en particulier ce roman, l'avait habitué en matière de traitement de l'espace.

---

[571] Il est à signaler qu'après l'indépendance, les *Claridosos*, au premier rang desquels Baltasar Lopes lui-même, avaient souffert d'un certain ostracisme de la part du pouvoir, accusés qu'ils étaient de ne s'être pas véritablement opposés au colonialisme. La commémoration organisée en 1986 mettait fin à cet état de fait en faisant du mouvement et de la revue *Claridade* une étape essentielle de la construction de l'indépendance culturelle de l'archipel. Il est intéressant de noter que Manuel Ferreira se livrait lui aussi à la récupération d'un autre pan de cette construction lorsque, révisant ses positions précédentes, dans la préface de l'édition fac-similée de Claridade de 1986, il intègre les poètes *Pré-claridosos* dans l'histoire littéraire cap-verdienne.

[572] Nous ne considérerons ici que les écarts qui se rapportent à la place et au traitement de l'espace bien que l'écriture de Germano Almeida cherche à se distinguer par bien d'autres aspects que nous aborderons dans les parties suivantes de notre étude.

L'écart est manifeste en ce qui concerne le cadre spatial que Germano Almeida choisit pour son récit. Bien que Napumoceno soit comme Chiquinho originaire de São Nicolau, c'est à Mindelo que se déroule presque toute de l'action. L'évocation nostalgique de la petite maison où était né le narrateur ouvrait, dans le roman de Baltasar Lopes, le récit d'une enfance rythmée par les travaux des champs et les moments de convivialité villageoise ; l'espace rural de São Nicolau était le cadre principal du roman dont seule la deuxième partie se déroulait à Mindelo. *O Testamento* débute dans un lieu intérieur non explicitement identifié et le cadre urbain de Mindelo ne laisse ponctuellement place à des espaces autres que quand sont rapportés de rares passages des écrits de Napumoceno où il évoque des bribes de souvenirs de son enfance ou de voyages à São Nicolau, à Boa Vista ou en Amérique. Citons à titre d'exemple ce court passage caractéristique de la distanciation de Napumoceno, et donc du récit, vis-à-vis de l'espace rural sur lequel se construisait presque exclusivement l'identité spatiale du Cap-Vert:

> *Começou a falar da sua infância em S. Nicolau, mas já eram passados mais de quarenta anos e ele já não tinha a certeza de ser verdade tudo o que dizia, se tudo de que se lembrava existia realmente.* [OTS, p. 99]

Quant à la thématique de la sécheresse, traditionnellement associée à l'évocation de ce monde rural misérable, Germano Almeida la renverse non pour lui donner la place centrale de son récit mais pour en faire l'explication principale de la fortune de son personnage. C'est la chute de fortes pluies, persistantes et meurtrières, qui permet à Napumoceno d'écouler sans aucune concurrence des milliers de parapluies commandés par erreur, puis de se lancer dans la vente de chaux destinée à la reconstruction de la ville.

L'espace social qui apparaît dans *O Testamento* prend également le contre-pied de celui que proposait la tradition littéraire. Le cadre dans lequel se meuvent les personnages du roman est presque totalement exempt de marques de pauvreté et de misère. S'il est vrai que Napumoceno était arrivé à Mindelo dans un grand dénuement « *chegara de S. Nicolau rapazote de pé descalço* » [*TSN*, p. 88], il laisse à sa mort une fortune appréciable qu'il a pris soin de comptabiliser

> *E assim de soma em soma, passando pelo valor das roupas, livros, alfaias, jóias, prédios e outros bens menores, o Sr. Napumoceno estimou que a sua fortuna alcançava a soma de 67 380 547 $ 70.* [*TSN*, p. 31]

Son destin, que Napumoceno tient pour celui d'un *self-made man*, l'oppose bien évidemment à Chiquinho qui, malgré ses efforts et son engagement, se vit finalement condamné à abandonner son pays incapable de lui offrir la moindre opportunité. Sans compter que de *self-made man* il n'a rien puisque l'origine de sa fortune est totalement fortuite, il la doit à un

phénomène météorologique exceptionnel combiné à une erreur personnelle et non à un travail acharné. Et nous ne pouvons nous empêcher de penser qu'avec ce détail Germano Almeida joue encore avec les topiques de la littérature capverdienne qui mettait en scène des personnages prisonniers du destin et donc incapables d'envisager leur avenir[573], des personnages de victimes que tout oppose à l'homme à la « *sorte macaca* » [*TSN*, p. 54], héros de son roman. Napumoceno est, par ailleurs, un « *comerciante de importação e exportação, armazéns de venda a grosso* » [*TSN*, p. 12] or ces individus apparaîssent dans certains romans de la période antérieure, comme des spéculateurs, des profiteurs sans scrupules des crises qui affligent leurs misérables compatriotes[574]. La corrélation entre la fortune du héros, la douleur et la mort de membres de la communauté citadine, « *a mesma chuva que lhe fizera a fortuna igualmente matara dezenas de seus compatriotas abandonados à mercê do destino* » [*TSN*, p. 43] le range évidemment au rang de ces personnages cyniques à qui les auteurs des générations passées ne concédaient jamais le statut de héros.

Le monde dans lequel se meut Napumoceno diffère également de celui de Chiquinho. Les personnages qui évoluent autour de lui sont pour la plupart des notables, des commerçants, des élus, des personnes dont le problème le plus pressant n'est pas de réussir à survivre en faisant face à l'adversité mais de parvenir à améliorer par des moyens pas toujours honorables une situation personnelle sinon prospère du moins à l'abri du besoin. Même le personnage le plus modeste de Chica, la femme de ménage, mère de la fille que Napumoceno reconnaît de façon posthume dans son testament, ne s'inquiète que de la perte de la pension qu'elle recevait mensuellement au moment où elle apprend son décès.

> *já estou melhor, mas foi um choque para nós. O quê que a mãe teve, perguntou Graça. O quê que foi um choque para nós? Chenchene, disse D. Chica. A nossa pensão.* [*TSN*, p. 68-69]

Dans le roman, le souci individualiste des personnages de protéger et d'augmenter leur patrimoine, voire de le transmettre à qui de droit après leur mort, remplace le souci collectif de subvenir aux besoins primaires des membres de la famille - à l'instar des personnages de

---

[573] « *Numa mirada, de relance, para trás [o homem] vê tudo […]; mas se tentar olhar para diante não descortina sequer uma hora na escuridão do futuro. Só o destino sabe ir para diante, apalpar o caminho, estudar os perigos e virar para trás; como um guia que a gente manda ir ali adiante saber o que há para lá da montanha e nada diz depois de voltar para junto de nós* », Manuel Lopes, *Os Flagelados do vento leste*, 2ème éd., Lisboa: Vega, 2001, p. 119.

[574] Dans *Chuva Braba* de Manuel Lopes l'un d'entre eux déclare *: «Não desejo mal ao povo. Sou comerciante. O senhor conhece bem o que são as coisas. Faço cá a minha vida, mas franqueza, franquezinha, a chuva que é bem para uns pode ser mal para outros : cada um se vai governando como pode. A seca pode beneficiar muita gente... [...] Pra quê fingir? Toda a gente aliás sabe que tenho os armazéns a abarrotar de milho [...]. Pelo preço que comprei o milho, é para obter um lucro de cem por cento. »*, Manuel Lopes, *Chuva braba*, Lisboa: Edições 70, 1982, p. 118-119.

Os Flagelados do vento leste -, d'œuvrer avec les capacités intellectuelles dont certains autres ne disposent pas pour améliorer la vie de l'ensemble de la communauté - comme Chiquinho et ses camarades. La moindre possibilité de gestes désintéressés de la part de tout un chacun, et en particulier du personnage central, est immédiatement contredite par les commentaires pernicieux mais néanmoins avérés des différents témoins ou par les rumeurs tout aussi fondées au vu de l'ensemble des propos que Napumoceno rapporte lui-même dans ses écrits dans l'espoir de les démentir. Dans ce passage il déclare ainsi vouloir

> *contribuir com todas as suas forças para que o reino da harmonia e da paz […] chegasse aos desamparados.*
> *Essa fora aliás a razão por que se decidira a aceitar ser eleito vereador da Câmara Municipal de S. Vicente. Porque, ao contrário de quanto diziam os seus detractores, que ele sabia chamarem-no de língua viperina e de homem sem bucho, jamais pretendera lugares de coro ou de palmas [...].* [OTS, p. 43]

Cet écart entre, d'un côté, l'engagement altruiste, la volonté d'œuvrer pour l'intérêt de la communauté et, de l'autre, la recherche forcenée du profit personnel, la préoccupation constante de tirer avantage de la moindre situation, nous semble d'ailleurs manifeste dans ce qu'il est difficile de ne pas considérer comme un autre renvoi décalé à *Chiquinho*. Le héros de Baltasar Lopes intégrait en effet le *Grémio Cultural Caboverdeano* animé par des jeunes gens idéalistes, au premier rang desquels son ami Andrézinho dont le programme intégrait un appel à la

> *renovação de métodos e programas administrativos, renovação de atitudes espirituais que garantissem a expressão particular, e ao mesmo tempo humana, dos nossos problemas*[575][*TSN*, p. 12]

Celui de Germano Almeida rêve un temps d'être admis au Grémio Clube, un cercle fermé regroupant les personnes le plus en vue de la ville et en particulier les commerçants qui ont pignon sur rue. Après avoir côtoyé de près les Ramires, membres de ce cénacle, Napumoceno s'aperçoit que l'opulence affichée par ces notables n'est pas toujours avérée, ce qui lui donne à penser, avec un certain dépit, que ce Grémio est en fait un

> *local de depravação, a começar pela batota e a acabar na prostituição. Pretensamente centro de convívio da fina sociedade mindelense, não passa afinal de coito de matulagem engravatada.* [*TSN*, p. 124-125]

Le contraste est flagrant entre ces personnages individualistes et ceux qui apparaissaient dans les récits *claridosos* comme des membres d'une collectivité en lutte contre les mêmes difficultés, soit parce qu'ils y sont directement confrontés, soit parce qu'ils se sentent solidaires et porte-paroles de semblables abandonnés par tous. Depuis la Génération

[575] *Chiquinho*, op. cit., p. 124-125.

claridadosa, la littérature capverdienne avait participé à la construction d'une territorialisation, d'une configuration de l'identité capverdienne reposant sur l'idée que l'emprise de l'espace géographique sur les hommes était telle qu'elle les condamnait, à quelques rares exceptions près, à n'être entre ses murs de montagnes et d'eau salée que des jouets auxquels quelques individus affranchis pouvaient justement donner une voix collective, mais toutefois singulière, dans le concert des représentations portugaises d'abord, puis internationales ensuite. L'homme n'était en fait qu'une victime collatérale d'une lutte originaire entre les éléments[576], une lutte dans laquelle l'eau, refusant de jouer son rôle de générateur de vie, assumait avec zèle la fonction de geôlier[577]. Dans cette littérature qualifiée de tellurique[578], les personnages n'apparaissaient pas comme les véritables protagonistes de l'action, ils essayaient simplement d'être dans cet espace inhumain qui semble vouloir les en expulser. Les narrateurs consacraient ainsi de longs passages à la description directe du cadre « naturel » et des efforts souvent vains des personnages qui se limitaient à tenter de trouver une petite place, de s'enraciner dans un espace inhospitalier. Bien souvent ces descriptions données par le narrateur étaient complétées par d'autres qui trouvaient leur source dans les regards focalisateurs des personnages, spectateurs impuissants qui enregistraient les conséquences de la lutte titanesque des éléments. Dans *Chiquinho,* le narrateur homodiégétique commence ainsi par localiser l'espace de vie du personnage qu'il fut, cet espace apparaîtra, tout au long du roman, dans son regard comme un cadre rigide où son désir d'action ne trouve pas la possibilité de s'exprimer, un cadre qui finira même par l'expulser. L'ombre de l'île de São Nicolau qui constitue la dernière image qu'il décrit apparaît comme le signe de la victoire de l'espace sur l'homme.

Dans *O Testamento*, le traitement de l'espace est bien différent, Germano Almeida nous propose des personnages qui ne se contentent pas d'être dans l'espace, mais qui s'ingénient à faire avec leur espace ; l'espace vécu a remplacé l'espace de vie[579]. Et c'est non

---

[576] *Os Flagelados do vento leste* commence ainsi: « *Agosto chegou ao fim. Setembro entrou em feio, seco de águas ; o Sol peirando chispas num céu cor de cinza; a luminosidade tão intensa trespassava as montanhas, descoloria-as na atmosfera espessa e vibrante.* », Manuel Lopes, op. cit., p. 13.

[577] Voir par exemple le poème « Écran » de Manuel Lopes publié dans le premier numéro de *Claridade*, « *E fico mudo / ouvindo o vento a cantar na penedia, / olhando para as ondas que não param nunca, / o horizonte sempre igual* [...] », *Claridade*, n°1, mars 1936, p. 4 et 7.

[578] José Luis Hopffer Almada parle par exemple d'un « tellurique servant de texture littéraire à l'homme capverdien en communion avec son environnement » in José Luis Hopffer Almada, « La fiction capverdienne post-Claridade », in Manuel Veiga (dir.), *Insularité et littérature aux îles du Cap-Vert*, op. cit, p. 175.

[579] Les géographes Jacques Frémont et Armand Chevalier, entre autres, ont mis à jour dans les années 1970, un clivage entre le concept d'espace de vie basé sur une représentation statique et prédéterminée de l'espace et celui d'espace vécu qui intègre les interrelations que les hommes établissent entre eux et les lieux qu'ils habitent. Cf. Jacques Chevalier, « Espace de vie ou espace vécu ? L'ambiguïté et les fondements du concept d'espace vécu », *L'Espace Géographique*, n°1, 1974; Armand Frémont, « Recherche sur l'espace vécu », *L'Espace*

plus l'espace en soi mais leur faire qui est au centre du récit. L'espace n'apparaît plus que dans la mesure où il est le cadre de leurs agissements, un cadre dont ils semblent s'être émancipés et qui n'apparaît donc même plus comme l'objet de leurs regards. Le narrateur de *O Testamento* ne décrit plus, il ne fait que mentionner l'espace dans lequel agissent les personnages. La première référence spatiale à Mindelo ne figure par exemple qu'au chapitre II, quand apparaît le nom du quartier périphérique de Lombo de Tanque [*TSN*, p. 11] où se rendent Américo Fonseca et Armando Lima pour découvrir Maria da Graça et lui annoncer qu'elle vient d'hériter d'un père jusque-là inconnu. Aucune description n'est donnée des lieux qu'ils traversent, ce qui compte ce sont uniquement les propos qu'échangent ces deux personnages. D'ailleurs nous pourrions ici rapprocher cette remarque du narrateur dans ce même chapitre

> *No entanto, quando tudo ficou esclarecido e os factos repostos, em primeiro lugar por forças do testamento e mais escritos avulsos e diversos metodicamente numerados e arquivados [...] , em segundo lugar pelas próprias revelações de D. Chica que acabou por achar de seu dever confidenciar com a filha os pormenores da sua concepção - viu-se o que há muito poderia ter sido visto, isto é, aquele cabelo preto fino era o mesmo cabelo do falecido [...].*

qui interroge le fait que le regard soit à même de donner accès à la réalité de ce qu'en 1985 Germano Almeida déclarait à Michel Laban :

> *O cabo-verdiano falou muito da seca, da fome e acomodou-se com estes temas... Era fácil de tratar, a fonte era simples. Penso que, neste momento, importava ver a literatura cabo-verdiana já não como [...]concreta, de descrição de situações, mas de análise das situações. Nós não temos literatura analítica [...] uma literatura que nos levasse à análise do homem cabo-verdiano – da própria posição do homem cabo-verdiano na sociedade.*[580][*TSN*, p. 11]

En même temps que ses mémoires, le narrateur homodiégétique de *Chiquinho* racontait le monde qui l'entourait et qu'il regardait avec un sentiment de solidarité; le narrateur omniscient de *O Testamento* transcrit, confronte et évalue les divers écrits, testament et carnets de mémoires, du personnage principal, découverts et commentés par d'autres figures de lecteurs critiques, principalement incarnés par son neveu et sa fille. Il est ainsi question de faire la vérité sur la vie de Napunocemo, c'est-à-dire sur la façon dont il a négocié par ses décisions et ses agissements la place individuelle à laquelle il prétendait dans l'espace géographique mais surtout social du Cap-Vert. C'est l'analyse des différents discours qui rendent compte de son parcours et non la description de ce qui se présente au regard qui

---

Géographique, n° 3, 1974, p. 231-238. [en ligne] : doi : 10.3406/spgeo.1974.1491 URL: /web/revues/home/prescript/article/spgeo_0046-2497_1974_num_3_3_14, consulté le 2 octobre 2015.

[580] Michel Laban, *op. Cit.*, Vol II, 1992, pp. 631-632.

permettra peut-être de parvenir à la vérité. Le narrateur, comme les personnages, se détournent ainsi des déterminations spatiales pour s'intéresser de près aux représentations que construisent les divers discours.

Germano Almeida faisait donc le même constat qu'Helder, la figure d'écrivain de *Djunga*, un roman que Henrique Teixeira de Sousa publie en 1990, qui assurait que

> *Precisamente devido a esse marasmo, urgia espenicar os nervos do leitor com uma história de quinhentas páginas tensas, sem fome, sem vento leste, sem seca, sem gafanhotos, sem bicho preto, sem mar, sem a evocação do colonialismo, pela procura de novas temáticas entre a humanidade local.*[581]

Il s'apprêtait ainsi à proposer aux lecteurs capverdiens un long roman très éloigné de ce qu'avaient pu lire les lecteurs capverdiens, un roman où l'auteur donnait l'une des toutes premières représentations littéraires à un Cap-Vert indépendant. Et Germano Almeida n'était pas sans savoir qu'il allait de fait « *espenicar os nervos do leitor* », engendrant de vives polémiques, tant sur le plan politique que littéraire. Il aura certainement jugé bon de préparer les lecteurs en se livrant d'abord sur le mode léger et parodique à une déconstruction explicite des approches et des thématiques traditionnelles liées à une identité spatiale fossilisée qu'il était urgent de renouveler, de retrouver

> *na aluvião dos lugares-comuns que a inércia estratificou e adaptá-la as condições de vida de seu tempo. Arrancar a alma viva do acervo de experiências cristalizadas*[582],

pour reprendre les termes employés en son temps par Manuel Lopes lorsqu'il définissait le programme que s'était fixé *Claridade*. Pour tourner la page, il convenait de donner un grand coup de balai impertinent que l'humour se chargerait de rendre plus recevable. Avec ce roman, Germano Almeida s'amuse donc ici de l'ensemble des attentes et des règles du jeu familières à son lecteur et, ce faisant, revendique l'autonomie qu'il prétend donner à sa voix sur la scène littéraire.

[581] Henrique Teixeira de Sousa, *Djunga*, Lisbonne : Publicações Europa-América, 1990, p. 41.

[582] Manuel Lopes, 1950, p. 1, cité par Pires Laranjeira, *As literaturas africanas de língua portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

3. DES ESPACES RURAUX REVISITÉS

3.1- DES ESPACES RURAUX HETEROGENES

Suivant le point d'ancrage du regard porté sur le cadre spatial qu'elles refigurent, les œuvres de Germano Almeida pourraient être réparties en deux grands ensembles. Sachant que l'espace objet des discours des narrateurs et des personnages est toujours le Cap-Vert, nous aurions d'une part les récits portés par des voix qui émanent du « dehors » ; de l'autre ceux qui émanent du « dedans ». Dans les premiers nous pourrions encore distinguer les récits qui proposent une configuration de l'espace urbain de ceux qui s'intéressent à l'espace rural. Et, bien qu'il soit impossible d'établir une périodisation de la production littéraire de notre auteur basée sur ce seul critère thématique, nous constatons toutefois que le dernier récit de cette deuxième catégorie remonte à 1998.

Dans *Dona Pura e os Camaradas de Abril* et *Eva*, les deux romans que nous incluons dans les récits émanant du « dehors », le cadre spatial de l'énonciation est la capitale portugaise. Dans le premier, il s'agit de la Lisbonne des années 1974 et 1975, durant lesquelles se joue la décolonisation de l'ancienne Afrique portugaise et donc aussi du Cap-Vert. C'est dans ce décor que se meuvent des personnages capverdiens qui participent plus ou moins activement à cet événement historique. Dans le second roman, deux hommes circulent dans la capitale portugaise des années 2000, en évoquant leurs rapports avec une même femme, Eva, tout en se livrant à une relecture de cette indépendance. Nous nous intéresserons plus longuement à ces deux romans dans la troisième partie de notre travail consacrée à la refiguration du temps chez Germano Almeida.

Si le cadre de l'énonciation des autres œuvres est essentiellement capverdien, nous pouvons toutefois les ranger dans deux ensembles différents. *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*, *O Meu Poeta*, *Estórias de Dentro de Casa*, *As Memórias de um Espírito*, *O Mar na Lajinha*, *A Morte do Ouvidor* et le tout dernier *Do Monte Cara vê-se o Mundo* renvoient à un espace urbain, et plus précisément à Mindelo, la plus grande ville de l'archipel, après la capitale Praia. Nous analyserons la représentation de cet espace dans une partie ultérieure de notre travail. Restent *A Ilha Fantástica*, *A Família Trago*, *Os Dois Irmãos* et *O Dia das Calças Roladas* dont l'énonciation où du moins l'action a avoir pour cadre le

monde rural de l'archipel. Les deux premières œuvres mettent en scène l'espace de l'île de Boa Vista, dont est originaire l'auteur ; le troisième, une localité indéterminée de l'intérieur de l'île de Santiago ; le dernier, l'île de Santo Antão.

3.2- REALITES ET FICTIONS DES ESPACES RURAUX

A l'image de la plupart des pays africains, le Cap-Vert connaît ces dernières décennies une urbanisation rapide, pourtant, la ruralité reste très certainement l'une des principales caractéristiques qui continue de lui être associée. Si Praia et Mindelo, les deux seules véritables villes concentrent plus de 40% de la population totale[583], la dispersion et l'isolement des localités sur l'ensemble des neuf îles habitées demeurent des réalités tant du point d'un point de vue paysager que démographique.

Ce monde rural, bien souvent considéré comme le conservatoire des traditions, le garant d'une certaine idée d'authenticité, de pureté et par là-même d'identité, fut, ici comme ailleurs, investi par le champ intellectuel et tout particulièrement par une littérature engagée dans la définition et la diffusion de ce que Manuel Castells définit comme une identité de projet. Selon cet auteur, quand ils se considèrent victimes de l'identité légitimante construite par les institutions dominantes, les acteurs de ces champs peuvent en effet décider de construire et de légitimer « une identité nouvelle qui redéfinit leur position dans la société et, par là même, se proposent de transformer l'ensemble de la structure sociale »[584]. Dans *Chiquinho*, Baltasar Lopes attribuait ainsi au personnage éponyme les préoccupations qui l'animaient lui et les autres fondateurs de la revue *Claridade*, dont le premier numéro avait paru en 1936 :

> *Eu tinha de escrever o meu ensaio sobre a vida social de S. Nicolau. Era a alínea que agora me competia no programa do grupo. [...] Tinha de escrever o meu « ensaio ». Esta preocupação estudiosa determinava os meus passos no Caleijão. Eu não sentia mais a curiosidade desinteressada que me levava às*

[583] Selon le dernier recensement (2010), la population totale de l'archipel avoisinait les 492 000 habitants et le taux d'urbanisation était de 61,8%. Mindelo comptait alors un peu plus de 76 000 habitants et Praia plus de 130 000 (chiffres de l'Institut National de Statistiques du Cap-Vert).

[584] Manuel Castells distingue trois types d'identité : l'identité légitimante, construite par les institutions dominantes qui, par opposition, peut engendrer une identité-résistance, créée par des acteurs dévalorisés par le pouvoir, qui elle-même peut évoluer vers une identité-projet, quand ces acteurs tentent de transformer la structure de la société. Manuel Castells, *Le pouvoir de l'identité*, Trad. Paul Chemla. Paris : Fayard, 1999, p. 18.

conversas de nhô Chic'Ana e de nhô João Joana. Filtrava as histórias de nha Rosa Calita através do meu interesse « científico ». Como na minha infância, queria ouvir mais e mais histórias. Elas eram expressões das mensagens da minha gente. Sentava-me junto de Lela e Manduca, como nos outros tempos, mas agora eu ia aos serões munido de papel e lápis, em cata de apontamentos para a poesia folclórica e de contos para a Antologia Popular Cabo-verdiana. Nhô João Joana, nhô Chic'Ana, António Benvinda, eram « documentos » para mim, elementos para o ensaio « vivo », com base na « humanidade palpitante », que eu teria de escrever.[585]

Chiquinho, à l'image du groupe d'intellectuels qui avait créé *Claridade*, cherchait ainsi à cerner, voire même à construire la singularité ontologique de la culture, de l'âme, de l'identité capverdiennes, en puisant, lui l'enfant de Caleijão[586] « *a que haviam dado alguma instrução* »[587], à la source de la culture traditionnelle de son peuple[588]. S'intéressant à la littérature française du XIXe siècle, Jean Canu remarquait déjà qu'« [é]rudits et poètes, remontent à l'envi le fil du temps, montrent une avidité égale d'arriver aux origines de chaque peuple, un amour semblable pour le primitif qui doit trahir le naturel, le caractère foncier des individus et des sociétés »[589].

Germano Almeida ayant commencé à publier quand la spécificité de l'identité capverdienne n'était plus à démontrer, le pays avait déjà accédé à l'indépendance, notre propos sera ici de caractériser la *mimèsis*, au sens d'imitation créatrice que lui donne Paul Ricœur, des espaces ruraux que cet écrivain propose dans ses œuvres afin d'en saisir la ou les possibles significations. Nous baserons principalement cette partie de notre analyse sur *A Ilha Fantástica* et *Os Dois Irmãos*, ne nous interdisant cependant pas de faire référence aux deux autres romans que nous avons inclus dans cet ensemble, et sur lesquels nous aurons l'occasion de nous pencher plus longuement dans d'autres parties de notre travail.

Nous choisissons ainsi, des œuvres qui traitent de deux îles différentes du point de vue géographique, économique et sociologique : l'une étant de Sotavento, l'autre de

[585] Baltasar Lopes, *Chiquinho*, op. cit., p. 258-259.
[586] Une petite localité de l'île de São Nicolau, dont est aussi originaire Baltasar Lopes.
[587] Baltasar Lopes, idem, p. 210.
[588] Le même schéma se répète dans le conte « *As férias de Eduardinho* » de Manuel Lopes, autre cofondateur de la revue *Claridade*, dans lequel le héros est chargé de rédiger un texte sur la réalité agricole de l'île de Santo Antão, où il passe des vacances, destiné à la revue éditée par le groupe de jeunes intellectuels de Mindelo dont il fait partie. Ce conte intègre le recueil *Galo Cantou na Baía e outros contos*, 2ème éd., Lisboa : Caminho, 1998, pp. 83-114.
[589] Jean Canu, « Littérature et Géographie », *PMLA*, Vol. 48, No. 3 (Sep., 1933), pp. 919-942, p. 927, [en ligne] : URL: http://www.jstor.org/stable/458352, Consulté le 19 mai 2008.

Barlavento[590] ; l'une plus grande et montagneuse, offrant donc la possibilité d'un espace intérieur, l'autre plus petite et plate, donnant l'impression de ne se limiter qu'à une bande de sable ; l'une centre démographique et politique de l'archipel, l'autre périphérie de São Vicente, elle-même périphérie, tout du moins d'un point de vue politique, de Santiago. Notons qu'au moment de la publication de *A Ilha fantástica*, Boa Vista était l'île la moins peuplée de l'archipel[591]. Ces deux îles, qui servent de cadre aux deux fictions, se distinguent encore par le rapport qui les lie à Germano Almeida. En effet, Boa Vista est aussi l'île natale de l'auteur, qui y vécut jusqu'au moment où il s'en alla faire des études secondaires dans le très célèbre lycée de Mindelo. A ce propos, Germano Almeida a déclaré :

> *Tenho consciência de que quando escrevo sobre a Boa Vista o meu olhar é particular, diferente do olhar que tenho de São Vicente. Tenho um grande carinho por São Vicente, gosto de viver nesta ilha, mas vejo São Vicente de fora, sempre. Em relação à Boa Vista é diferente, pois mesmo estando fora estou dentro da ilha. Sou um homem da Boa Vista e, então, o carinho que eu tenho pela minha ilha é completamente diferente. Eu penso que a ironia que eu sou capaz de ter sobre São Vicente não sou capaz de ter em relação à Boa Vista. Em relação a São Vicente sou um filho de fora que se sente como filho de fora, mas na Boa Vista sou filho de dentro e sinto-me filho de dentro. Então, o meu olhar sobre a Boa Vista é mais carinhoso.*[592]

Ce regard du dedans qu'il dit porter sur son île natale est donc bien différent de celui qu'il peut poser sur Santiago, l'île *badia* par excellence, dont lui, *sampadjudo*[593], pourrait dire, encore plus que dans le cas de São Vicente, qu'il la regarde du dehors.

---

[590] Le groupe de *Barlavento* (au vent) comprend les îles du nord (Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia et São Nicolau), et du Nord-Est (Sal et Boavista) ; le groupe de *Sotavento* (sous le vent) celles du Sud (Brava, Fogo, Santiago et Maio) se distinguent d'un point de vue géographique (relief, nature des sols et climat) mais aussi sociologique. Des facteurs historiques tels que la date et le type de peuplement, et économiques, tels que le type dominant d'exploitation du territoire (par exemple, les tentatives de mise en place de structures latifundiaires à Fogo et Santiago, inexistantes dans les autres îles) expliquent nombre de ces spécificités.

[591] En 2000, Boa Vista ne comptait que 4200 habitants. Le très fort développement du tourisme qu'a connu cette île depuis a fait doubler sa population en l'espace de dix ans, en effet, d'après le quatrième recensement général réalisé par l'Institut National de Statistique capverdien en 2010, l'île comptait 9200 habitants, soit 2% de la population totale. Toujours en 2010, l'île de Santiago comptait à elle seule 274 000 habitants soit près de 50% de la population capverdienne.

[592] Cf. « Germano Almeida, 'Eu nunca quis ser escritor' », op. cit.

[593] *Badio* est un mot créole dérivé du portugais « *vadio* » qui caractérisait les esclaves fugitifs désignés également comme « *negros armados* », « *revoltosos* » ou « *salteadores* » qui survivaient en bandes plus ou moins organisées et instrumentalisées par les grands propriétaires créoles dans l'intérieur de l'île montagneuse de Santiago. Cette appelation péjorative a été reprise par au début du XXe siècle pour désigner l'ensemble de la population de l'intérieur de Santiago, supposément plus africaine, par opposition à la population des îles de Barlavento, et plus précisément de São Vicente, plus européanisée. Cette désignation à l'origine dépréciative a connu un retournement comparable à celui qu'ont fait subir à l'insulte « nègre » les tenants de la négritude et est aujourd'hui assumée et revendiquée par nombre d'habitants de Santiago. Cf. Maria João Soares, « 'Crioulos Indómitos' e Vadios: Identidade e Crioulização em Cabo Verde- Sécs. XVII-XVIII », [en ligne] : http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/maria_joao_soares.pdf, consulté le 24 juin 2015.

Paru en 1994, *A Ilha Fantástica*, est un recueil d'*estórias* que Germano Almeida avait déjà pour certaines publiées, sous le pseudonyme de Romualdo Cruz, dans la revue *Ponto & Vírgula*[594] entre février 1983 et décembre 1987. Dans une note insérée, en guise de préface de l'œuvre, l'auteur déclare que d'aucunes avaient été écrites, en 1968, alors qu'il effectuait son service militaire à Buela, dans une Angola en pleine guerre d'indépendance, et, qu'en vue de cette publication, il a procédé à leur révision et parfois même à leur réécriture puisque ces histoires « *inicialmente não tinham outro propósito que não fosse reinventar a paz tranquila da ilha da minha infância no angustiante silêncio daquela imensidão desconhecida e hostil* ». Plusieurs d'entre elles figuraient, de fait, dans le même ordre, à une exception près[595], dans les textes intitulés *Estórias* publiés dans *Ponto & Vírgula*. Les différences que présente la nouvelle publication, tiennent à l'expansion et au redécoupage des textes initiaux, huit *estórias* dans la revue et neuf chapitres dans le recueil ; mais aussi à la mise en cohérence des textes par un travail sur les transitions. En effet, si de nombreux personnages étaient déjà récurrents dans les *Estórias* publiées dans *Ponto & Vírgula*, ces récits ne présentaient d'autre lien apparent que leur titre *Estórias* décliné en série[596] .

Le narrateur qui dit rapporter des souvenirs de son enfance passée à Boa Vista, plus précisément dans la petite ville de Sal-Rei, ce qui ne manque évidemment pas de rappeler des éléments de la biographie de Germano Almeida, n'est identifié par aucun nom, et n'a d'autre référence textuelle que le pronom personnel « *eu* », les désinences verbales et autres marqueurs de première personne. Ce narrateur rapporte au passé des histoires dont il n'a pas été, en général, l'acteur principal[597], mais intègre cependant la communauté constituée par les dizaines de personnages du livre. Ces derniers apparaissent, soit comme de simples mentions,

---

Sampadjudo est un mot créole aux origines incertaines qui dériverait de « *são os palhudos* », de « *sempre ajudo* », ou encore « *são para ajuda* ». A l'origine ce terme aurait été donné aux esclaves qui, par opposition aux *badios*, se prêtaient à leurs obligations de travail (cf. : Nelson Eurico Cabral, *Le moulin et le pilon : Les îles du Cap-Vert*, Paris : L'Harmattan, 1980). Il est actuellement utilisé par les habitants de Santiago, les *badios*, pour désigner les habitants des îles de Barlavento et plus précisément de l'île de São Vicente.

[594] *Ponto & Vírgula*, sous-titrée *revista de Intercâmbio Cultural* et créée en février 1983 par Germano Almeida, Leão Lopes e Rui Figueiredo compte 17 numéros, dont le dernier daté de décembre 1987. C'est pour combler le manque de matériaux que Germano Almeida dit, dans un texte préliminaire intitulé « *Nota do autor* », y avoir parfois publié l'une ou l'autre de ses *Estórias*.

[595] Les histoires des chapitres 4 et 5 ont été inversées par rapport à la publication dans *Ponto & Vírgula*.

[596] Les *Estórias* étaient numérotées en chiffres romains, leur numérotation présentant d'ailleurs des incohérences.

[597] Les histoires qui mettent directement en scène le narrateur apparaissent notamment au chapitre 4.

soit comme des protagonistes plus ou moins importants et récurrents des différentes histoires que nous transmet le narrateur, et se voient explicitement rattachés les uns aux autres par des indications qui informent les liens de parenté qui existent entre eux, citons à titre d'exemple Antoninho de *Nha* Augusta ou *Nhô* Fidjinho de Djosa. D'autres personnages, que ce type d'informations n'incorpore pas à cette communauté, s'y trouvent cependant intégrés par des renseignements à caractère géographique qui les inscrivent de fait dans l'espace qu'occupe la communauté ; des éléments qui peuvent même aller jusqu'à constituer une partie de leur nom, c'est ainsi qu'apparaissent, entre autres, Bento de Estância de Baixo ou Mari Concha do Rabil.

La très grande multiplicité des personnages évoqués, leur apparition récurrente dans l'œuvre, construisent un réseau bien dense qui figure pleinement la très grande intégration de cette communauté insulaire. Nous pouvons évidemment rattacher leurs multiples interrelations ainsi que les types d'identification, adoptés aussi bien par le narrateur et que par les personnages eux-mêmes, à une réalité et à des pratiques très usuelles dans ce genre de sociétés rurales. Notons ici que le narrateur prend soin de s'inscrire dans cette communauté aux liens très étroits. Il est le neveu, le frère, le petit-fils, l'élève, le camarade de classe, l'enfant de chœur, etc. des autres personnages. Nous pourrions voir dans cette surdétermination des rapports qui lient ce narrateur, finalement bien souvent hétérodiégétique, aux acteurs principaux des histoires qu'il rapporte, mais dont il n'a pas été le témoin direct, la nécessité de justifier sa crédibilité aux yeux du narrataire. Cette nécessité s'avère plus impérative encore quand il fait référence à des faits ou des personnages relevant d'un passé plus lointain. C'est ainsi qu'il déclare « *Eu ainda conheci bem nhô David* », un personnage disparu depuis longtemps dont l'évocation lui permet d'intégrer la mémoire d'une époque plus reculée encore. Son propos implicite, pourrait alors se rapporter à ce que Michelet expose explicitement dans *Le Peuple* quand il déclare[598] :

> Moi, qui en suis sorti, moi qui ai vécu avec lui, travaillé, souffert avec lui, qui plus qu'un autre ai acheté le droit de dire que je le connais, je viens poser contre tous la personnalité du peuple.
>
> Cette personnalité, je ne l'ai point apprise à la surface, dans ces aspects pittoresques ou dramatiques ; je ne l'ai point vu du dehors, mais expérimentée au-dedans.

[598] J. Michelet, *le Peuple*, Paris : Flammarion, 1974, p. 63.

Ce narrateur use aussi assez régulièrement de la première personne du pluriel, qui dans le texte est, avant même le « je », le tout premier marqueur textuel de sa personne qui apparaît d'ailleurs implicitement pour la première fois dans une déclinaison verbale « *Lela não se conformava com o facto de chamarmos àquela prainha de praia de David* ». Ce « nous » qui revient à différents moments dans le texte, renvoie à un groupe aux frontières mouvantes, et indéfinissables lors de cette première occurrence, car s'il désigne en général la communauté restreinte des enfants de Sal Rei, dont fit partie le narrateur, il peut aussi désigner, comme dans l'exemple qui suit, la communauté que forment, au moment supposé présent de sa narration, le narrateur et la totalité de la population de l'île de Boa Vista:

> *Claro que temos outras praias muito belas. Temos praias de areia grossa e branca e onde o mar é fundo, manso e límpido ; praias de cascalho ligeiro e ondas fortes e também praias paradas como se fossem lagos ou então simples poças d'água.* [*AIF*, p. 12]

Nous n'avons, par contre, pas trouvé d'exemple dans lequel ce « nous » renverrait à l'ensemble qu'auraient formé, à l'époque où sont censés se dérouler les faits rapportés, le narrateur et le reste de la population de l'île ; ce qui pourrait paraître contradictoire avec les nombreux indices, génétiques ou géographiques, de son appartenance à cette communauté, que nous avons précédemment relevés. Ce fait semble pouvoir s'expliquer par le sentiment d'exclusion qu'éprouvent régulièrement les enfants, et principalement le narrateur qui en fait état à maintes reprises, quand les adultes les écartent de certaines conversations, d'événements tels que les accouchements ou les décès :

> *mas quando repararam em nós, disseram que aquele não era lugar para meninos, que as crianças não devem estar onde há morte, e por isso mandaram-nos embora, que saíssemos, que fôssemos para a casa dos nossos pais.* [*AIF*, p. 36]

Ce « nous » pose alors la question du lien qui unit le narrateur à la communauté configurée par le texte, une communauté qu'il inscrit dans son passé puisque les faits sont, non seulement rapportés au passé, mais aussi, et ce, de façon récurrente, renvoyés à un temps totalement révolu par des annotations comme celles-ci « *Mas naquele tempo a Boa Vista era uma ilha com futuro* » [*AIF*, p. 13][599]. Une communauté, dont le souvenir a été conservé ou plutôt reconstruit par sa mémoire, que Maurice Halbwachs conçoit comme collective car :

> D'autres hommes ont eu ces souvenirs avec [lui]. Bien plus, ils [l]'aident à [se] les rappeler : pour mieux [se] souvenir, [il se] tourne vers eux, [il] adopte

[599] *A Ilha Fantástica*, p. 13

> momentanément leur point de vue, [il] rentre dans leur groupe, dont [il] continue à faire partie, puisqu' [il] en subi[t] encore l'impulsion et qu'[il] retrouve en [lui] bien des idées et façons de pensée où [il] ne serai[t] pas élevé tout seul, et par lesquelles [il] demeure en contact avec eux.[600]

Nous dirons ainsi, paraphrasant encore cet auteur, que la mémoire individuelle de notre narrateur, mais également celle de Germano Almeida, en quelque sorte son informateur, n'est ainsi qu'un point de vue sur la mémoire collective de la communauté qu'il évoque, que ce point de vue est orienté par les relations qu'il a entretenus avec d'autres milieux, non seulement au moment même des faits qu'il rapporte, mais aussi durant tout le temps censé s'être écoulé jusqu'à sa présente narration. Citons à titre d'exemple, son expérience d'élève qu'il semble d'ailleurs curieusement partager avec tous les enfants dont il fait mention, comme si l'école était dans les années 50, une réalité pour l'ensemble de cette classe d'âge ; ou bien encore celle d'enfant de chœur qui lui a permis de côtoyer un prêtre italien, très critique vis-à-vis de la réalité coloniale. Quant à Germano Almeida, s'il est né sur cette même île, plus ou moins à la même date que son narrateur, il a depuis fréquenté des milieux très divers qui auront très certainement donné une nouvelle orientation au(x) point(s) de vue qu'il porte sur cette expérience passée puisque, comme le remarque Maurice Halbwachs, nos « souvenirs s'adaptent à l'ensemble de nos perceptions actuelles »[601] Tout ceci place finalement ce narrateur à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des frontières de la communauté qu'il évoque et peut donc expliquer l'apparente contradiction que nous relevions plus haut.

Maurice Halbwachs posait encore que :

> c'est l'image seule de l'espace qui, en raison de sa stabilité, nous donne l'illusion de ne point changer à travers le temps et de retrouver le passé dans le présent ; mais c'est bien ainsi qu'on peut définir la mémoire ; et que l'espace seul est assez stable pour pouvoir durer sans vieillir ni perdre aucune de ses parties. [602]

L'insularité, qui au niveau symbolique, assure la protection de l'identité propre contre la souillure de l'extérieur, semble offrir un point d'ancrage privilégié à cette mémoire à la fois individuelle et collective. De là, l'opposition que le vieux Lela[603] manifeste dès l'incipit face à l'altération de la toponymie. Et l'on pourrait dire avec Françoise Zonabend que, comme un

[600] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, éd. critique par Gérard Namer, Paris : Editions Albin Michel, 1997, p. 51
[601] *Ibid.*, p. 51
[602] *Ibid.*, p. 236.
[603] Ce personnage particulièrement important dans le recueil, apparaît dans l'incipit comme dans l'excipit

village, une île est «d'abord un territoire, dénommé, ordonné et dont quelques catégories offrent une résistance extrême au changement »[604] :

> *Nem mesmo quando a idade e a falta de grogue já o tinham transformado num velho sonolento e apático [...], Lela se conformava com facto de chamarmos àquela prainha de "praia de David". Noutros tempos, quando ainda era um homem calmo e doce mas a quem bastavam dois copos para se transfigurar numa língua atroadora e temível, costumava argumentar com violento sarcasmo que quando os BenOliel arribaram à Boa Vista embuçados nos seus andrajos de mouro fugindo dos desapicos dos infernos, todas as nossas praias já tinham os seus nomes verdadeiros e por isso ofendíamos a memória de um antepassado permitindo que um judeu errante e ganancioso lhe usurpasse o lugar na história da nossa ilha. Aquela foi sempre a "praia de Teodora", dizia ele, é preciso ensinar essa gente a respeitar a nossa tradição, um dia será a praia de Chaves a ter o nome de outro qualquer badameco.* [*AIF*, p. 11]

Et Lela poursuivait : "*os nomes das coisas e dos lugares não nos pertenciam, eram-nos deixados pelos antigos para os transmitirmos aos vindouros, não tínhamos direito de permitir nenhuma mudança*" [*AIF*, p. 12].

Germano Almeida a déclaré, dans l'entretien déjà cité, qu'il aurait décidé d'écrire sur la réalité hors norme de son île après avoir lu *Cent ans de solitude* que Gabriel Garcia Marquez publia en 1967:

> *Quando li Garcia Marquez, a impressão que tive foi esta: afinal, nada é proibido a nível da escrita. As histórias que conto no livro "A Ilha Fantástica" eram histórias que conheci desde miúdo, mas dizia para mim mesmo que se eu as escrevesse, alguém me acharia louco. Mas depois li* Cem anos de Solidão*, de Garcia Marquez, decidi que iria também escrever sobre a minha ilha, Boa Vista, porque as personagens que Garcia Marquez descreve nos seus livros não são diferentes daquelas da* Ilha Fantástica*, e ele ganhou o Prémio Nobel da Literatura. Portanto, vou escrever também sobre a Boa Vista exactamente para dar a conhecer esta realidade da minha ilha.*[605]

Cette déclaration de l'auteur nous amène maintenant à interroger les modalités selon lesquelles est intégrée l'altérité qu'il mentionne et qu'il apparente à celle dont fait état le très célèbre roman colombien, que de nombreux critiques tiennent pour le paradigme du réalisme magique, réalisme magique qu'Amaryll Chanady[606] identifie comme un mode narratif défini par trois caractéristiques précises : d'abord, la présence de deux niveaux différents de

[604] Françoise Zonabend « Pourquoi nommer ? », in Claude Lévi-Strauss, *L'identité. Séminaire interdisciplinaire au collège de France 1974-1975*, Paris, Bernard Grasset, p. 257-279, p. 279.

[605] « Germano Almeida, 'Eu nunca quis ser escritor' », op. cit.

[606] Amaryll Chanady, *Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Londres et New York : Garland, 1985.

réalité dans le texte : le naturel et le surnaturel ; ensuite, la résolution de l'antinomie, c'est-à-dire de la présence simultanée et conflictuelle de ces deux codes antinomiques, à l'inverse du mode surnaturel, qui conserve cette antinomie irrésolue ; finalement, la réticence auctoriale, c'est-à-dire « la rétention délibérée d'informations et d'explications sur le monde déconcertant de la fiction narrée ». Charles W. Scheel note, reformulant ainsi les positions d'Amaryll Chanady, que dans le mode magico réaliste :

> l'attitude de l'auteur implicite est ambiguë : bien qu'il manifeste une éducation moderne dans l'acte même d'écriture fictionnelle, la voix narrative n'est pas fiable, puisqu'elle cautionne le point de vue de focalisateurs faisant acte de croyances archaïques, primitives ou superstitieuses.[607]

Voyons maintenant comment situer *A Ilha Fantástica* par rapport au réalisme magique ainsi défini. L'adjectif présent dans le titre du recueil est le tout premier indice d'une réalité autre que celle communément admise puisque, selon les deux premières acceptions de ce mot enregistrées par le dictionnaire de l'*Academia das Ciências de Lisboa*, est « *fantástico* » soit ce qui n'a pas d'existence réelle, soit ce qui contient des éléments inexplicables selon les lois de la nature, ou incompatible avec elles. Remarquons encore que l'adjonction du déterminant défini « *a* » attribuerait, de façon spécifique et exclusive, ce caractère « fantastique » à cette île.

L'aspect fantastique ou plus exactement magique de l'île, si l'on reprend la terminologie chanadienne, tiendrait à la présence de toute une kyrielle d'êtres surnaturels, qui peuplent l'espace et côtoient les humains :

> *De dia as almas penadas passavam em forma de vento e, arrastando palha, papéis, e outro lixo, formavam um redemoinho sujo e violento que envolvia as pessoas. E então fazia-se rapidamente o pelo sinal e esconjurava-se: Bardamerda, mar de Espanha, vai assombrar tua mãe, vai para o Espaço Superior*. [*AIF*, p. 29]

La mention de l'existence de multiples sorcières, qui semblent très naturellement jouer le rôle d'intercesseurs plus ou moins bénéfiques entre les humains et ce monde surnaturel, renverrait également à ce type de réalité et par conséquent à ce mode narratif. Le narrateur évoque aussi bien celles qui cherchent à manger les nouveaux-nés bien tendres, qui ne sont vulnérables que

[607] Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux, Des théories aux poétiques*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 92.

si l'on sale la peau dont elles se défont pour pouvoir voler[608], que celles à qui l'on peut demander d'ordonner la pluie[609]. Le texte signale encore les compétences, extraordinaires mais imprévisibles, d'autres membres de la communauté, à première vue très normaux, à l'exemple du lunatique Jonzona qui, bien qu'analphabète, se met cycliquement à parler dans un portugais très châtié. Il fait également cas d'animaux aux caractéristiques merveilleuses, vaches aux cornes en chiffon, cochons qui parlent, chèvres qui dansent, truie sans utérus qui donne pourtant naissance à des porcelets, etc..

Notons encore que ce caractère merveilleux de l'espace et des êtres est amplifié par la nature syncrétique des croyances rapportées. Les pouvoirs attribués à Ti Júlia, la sorcière capable de donner des ordres aux saints qu'elle implore, sont révélateurs de la nature composite de la théogonie de cette population insulaire, comme le sont également les cérémonies catholiques et païennes réalisées lors du baptême d'un bateau.

> *Porém e sem de forma alguma duvidar da infinita bondade divina, mal o padre partia era quebrada na proa do bote uma garrafa de vinho, às vezes mesmo uma garrafa de espumante, como forma de também aplacar as outras divindades e dese modo reforçar a sorte e fortuna do bote.* [*AIF*, p. 15]

En raison de cette réalité hybride, génératrice, ou tout du moins dilatatrice, de magie et de merveilleux, la communauté représentée dans *A Ilha Fantástica*, pourrait être assimilée à celles de l'espace américain telles que les a définies Alejo Carpentier ; et ce livre de Germano Almeida pourrait s'apparenter au « nouveau roman latino-américain » que cet écrivain cubain définissait comme « baroque ». Dans son essai intitulé « *lo Barroco e lo real marvilloso* », Alejo Carpentier avançait, en effet, que l'art américain avait toujours été baroque, c'est-à-dire, porteur d'une idée d' « apogée, de richesse expressive maximale », parce qu'il était né d'une civilisation créole[610], riche de métissages, et que la créolité baroque américaine mène donc

---

[608] Lire à ce propos l'histoire de cet homme de Estância de Baixo, marié sans le savoir à une sorcière qui est rapportée dans *AIF*, p. 12-14].

[609] « *Ti Júlia impunha aos santos a obrigação de satisfazerem todos os favores razoáveis que, por intermédio dela, as pessoas solicitavam, normalmente através de meigas orações mas, quando necessário, também pela violência, embora sempre a troco de um pedaço de vela acesa*. » [*AIF*, p. 31].

[610] Le terme créole prend aujourd'hui des significations différentes selon les espaces où il est utilisé. Dans ses premiers emplois ce mot désignait des populations blanches nées dans les colonies du Nouveau Monde, mais très vite il a servi à identifier des groupes différents, soit blancs, soit noirs, soit métis. En Afrique continentale lusophone, le terme *crioulo* désigne selon Miguel Vale de Almeida « *as raízes históricas dos grupos sociais costeiros e urbanos que mediaram entre as administrações ou comerciantes portugueses e as populações do hinterland* », [Miguel Vale, «Crioulização e Fantasmagoria», *Série Antropologia*, Brasília : 2004, n º 365, p. 2]. Au Cap-Vert, *crioulo* est devenu un équivalent de « capverdien ». Pour un état des lieux sur la question, lire Christine Chivallon, « Créolisation universelle ou singulière ? Perspectives depuis le Nouveau Monde », *L'Homme* 2013/3 (n° 207-208), p. 37-74, [en ligne] : http://www.cairn.info/revue-l-homme-2013-3-page-37.htm, consulté le 6 octobre 2015.

« directement » à ce qu'il nommait le réel merveilleux, avant de conclure que puisque le monde merveilleux (latino) américain était baroque, qu'il générait « logiquement » et « spontanément » un art baroque, le « nouveau roman américain » était donc baroque[611] :

> Et pourquoi l'Amérique est-elle la terre d'élection du baroque ? Parce que chaque symbiose, chaque métissage engendre un baroquisme. Le baroquisme américain se développe avec la créolité, […] avec la conscience de l'homme américain d'être autre chose […] d'être créole ; et l'esprit créole est par lui-même un esprit baroque. […] Avec ces éléments apportant chacun son baroquisme, nous rencontrons directement ce que j'ai appelé le « réel merveilleux ».[612]

Boa Vista serait ainsi une île, voire, le parangon de l'île fantastique ou baroque, parce qu'elle résulterait de métissages, qu'elle serait une/l'île créole ; tout comme l'écriture de Germano Almeida serait fantastique ou baroque parce qu'elle donnerait une représentation littéraire de cette créolité.

Reprenant à présent l'analyse à caractère narratologique d'Amaryll Chanady qui établit comme premier critère de ce mode narratif la coexistence de deux niveaux différents de réalités, le naturel et le surnaturel, il nous semble intéressant de noter la manière dont le surnaturel surgit dans le récit. Les phénomènes ou êtres surnaturels, auxquels l'on pourrait encore ajouter, des rapports de causalité qui ne cadrent pas avec ce qu'établit la raison occidentale, citons par exemple ces propos de Ti Júlia, la « bonne sorcière » expliquant la « raison » pour laquelle il fallait absolument lancer de grosses poignées de sel sur les maisons où était né un enfant, « *[c]omo as bruxas voam sempre sem a pele, não podiam pousar sobre a casa por causa do ardor do sal e sem pousar sobre a casa não tinham maneirar de comer a criança* » [*AIF*, p. 16], ne nous sont pas rapportés par des témoins mais semblent éclore de la parole même des personnages et/ou du narrateur. Cette île fantastique paraît engendrée par le souffle d'une oralité à puissance démiurgique. Celui-ci rapporte en effet que lorsque Nho Quirino racontait par exemple l'histoire de Charlemagne et de ses pairs, l'auditoire dont il faisait alors partie voyait réellement ces scènes merveilleuses :

> *E nós o víamos abandonando o leito com dor e esforço, levantando os enormes pesos para provar as próprias forças e depois montando o seu bravo cavalo e dirigindo-se para o campo da luta onde o esperava impaciente o fero Ferrabrás. E víamos as lanças quebradas ao primeiro embate, o lume saltando das espadas, os cavalos empinados, quando nhô Quirino dizia : « Pelejavam tão*

[611] Apud Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux, Des théories aux poétiques*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 55.
[612] Ibid. p 56-57.

> *valorosamente, que centelhas de fogo saíam pelas armas e não se conhecia vantagem ! » Mais tarde li a « História de Carlos Magno e dos Doze pares da França », mas não a achei tão maravilhosa nem tão poética como contada por nhô Quirino.*[*AIF*, p. 53*]*

La réalité relevant du surnaturel est ainsi engendrée, au sens propre, par le verbe ou plutôt les verbes des phrases assertives ou déclaratives qui établissent tout naturellement cette réalité surnaturelle : « *E foi depois de mortos que se transformaram em pateados, porque eram ricos em vida e todas as noites vinham jogar às cartas na casa da Ti Maia* » [*AIF*, p. 28]. Ou bien encore « *eram muito frequentes os casos de almas que eram vistas na ourela do mar a lavar os filhos cujo aborto tinham provocado em vida* » [*AIF*, p. 28]. Le verbe « être » est particulièrement fréquent dans ce genre de phrases qui fondent la réalité bien plus qu'elles n'en rendent compte. C'est la parole, la narration qui établit l'identité naturelle ou surnaturelle des uns et des autres à l'image de ce personnage qui a pour nom officiel Maria da Felicidade mais que tous connaissent d'abord sous le sobriquet de Mari Moringue, puis de Mari Bijome à la suite d'*estórias* qui lui arrivent et qu'elle relate à toute la communauté. Ses narrations finissent par affecter et même définir son identité :

> *Essa pelo menos foi a versão que a Mari Bijóme tinha contado e foi a partir daquela altura que passou a ser conhecida por Mari Bijóme porque disse que enquanto João Manco a forçava a fazer a coisa de não poder ser, ele não se tinha cansado de pedir : bijome ! bijome !* [*AIF*, p. 60]

Amaryll Chanady établit comme second trait distinctif du réalisme magique, « l'antinomie résolue » entre les deux niveaux de réalité, le naturel et le surnaturel, qui lui permet, d'ailleurs, de distinguer le réalisme magique du fantastique. Selon elle, et à la différence de ce qui se passe dans le mode fantastique, le surnaturel n'y est pas présenté comme problématique,

> le surnaturel dans le réalisme magique est accepté comme faisant partie de la réalité. Ce qui est antinomique au niveau sémantique est résolu au niveau de la fiction. […] la réticence auctoriale […] facilite l'acceptation de l'incongru dans le réalisme magique. […] elle intègre le surnaturel dans le code du naturel, qui doit redéfinir ses frontières.

La question serait ainsi de savoir comment l'altérité de cette communauté où abondent les croyances au surnaturel peut être vraisemblablement représentée par Germano Almeida, alors qu'il a opté pour un narrateur qui a fait l'expérience de la rationalité et de l'empirisme modernes. Il est intéressant pour cela de se rapporter au concept de polyphonie de Bakhtine auquel fait aussi appel Chanady, quand elle analyse des techniques narratives qui permettent

aux textes de facture magico-réaliste de présenter cette « irrésolution de l'antinomie » de deux conceptions antithétiques du monde, une polyphonie bakhtinienne qu'elle présente ainsi :

> L'intégration de la « voix d'autrui » chez Bakhtine ne présuppose nullement la reproduction pure et simple, et encore moins la représentation parfaite, des divers discours sociaux à l'intérieur d'une œuvre romanesque, mais plutôt leur représentation efficace, du point de vue sociologique ainsi qu'artistique, par la création d'une hétérogénéité stylistique convaincante et de langages sociaux reconnaissables, l'inclusion de la voix de l'autochtone dans les discours littéraires implique une transformation pour les fins de l'art et de la compréhension.[613]

Dans *A Ilha Fantástica*, cette « voix d'autrui », qui rend compte d'une autre forme d'appréhension du monde, transparaît, grâce au jeu sur l'identité des « je » du texte, au sein même de la voix du « je » narrateur, qui dispose, de fait, d'un double statut narratif, puisqu'il est à la fois le narrateur et l'un des personnages dont il conte les histoires, c'est-à-dire, l'un des membres de ce groupe d'enfants qui constitue le « nous » dont nous avons parlé précédemment. Cette possibilité liée à un effet de focalisation, très commun dans les fictions qui mettent en scène des personnages enfantins, consiste à rendre compte des événements en adoptant justement le point de vue de ces personnages censés ignorer certaines réalités, certaines lois de causalité, qui, en conséquence, se forgent une image potentiellement merveilleuse du monde. Notons que dans le cas de *A Ilha Fantástica*, la focalisation de la majeure partie de la narration est censée être portée par l'enfant que fut le narrateur, un enfant qui n'est censé avoir que neuf ans au moment de la plupart des faits rapportés et qui peut logiquement accepter sans sourciller les réalités surnaturelles que lui rapportent les adultes dotés d'une autorité indiscutable dans le type de société dont il est ici question.

Parfois le narrateur-énonciateur semble néanmoins jouer avec la maxime de qualité que Paul Grice fait découler du principe de coopération indispensable à toute conversation, qui veut que la contribution de chacun des locuteurs soit véridique, qu'il ne doit pas énoncer ce qu'il croit faux sous peine de perdre toute crédibilité[614]. Il semble pour cela nuancer son implication énonciative en remplaçant le marqueur autoréférentiel « je » par des expressions plus indéfinies et englobantes. Citons par exemple « *Ninguém estranhava, todo o mundo sabia que era assim : enquanto o corpo não toma terra, a alma penada fica vagueando pelo mundo* » [*AIF*, p. 129]. Ce jeu avec la vérité qui permet de rendre compte de cette antinomie

[613] A. Chamady, op. cit., p. 86.

[614] Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications* n° 30, 1979, p. 57-72, p. 61, [en ligne] : URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1979_num_30_1_1446, consulté le 20 avril 2010.

sans pour autant la résoudre et qui autorise le narrateur adulte, partie prenante de raison moderne, à rapporter sans les discréditer des points de vue de l'enfant qu'il fut, ainsi que des membres de cette communauté insulaire, transparaît dans l'usage récurrent d'une tournure impersonnelle et donc imprécise proche du « on » français qui peut ou non inclure l'énonciateur qu'il est. Après que Moriçona avait établi que la truie qu'il venait d'examiner « *não era nem macho nem fêmea* », le narrateur rend par exemple compte des commentaires de la maisonnée de la façon suivante, « *[d]ecidiu-se em casa que aquele era um animal necessariamente estranho, que nem valia a comida que comia, até que apareceu prenha* » [*AIF*, p. 139-140]. Cette tournure englobe toutes les personnes vivant sous ce même toit sans toutefois l'inclure nommément dans ce groupe. Relevons encore un des multiples exemples de l'emploi de cette même tournure appliquée non plus à des pensées ou à des paroles mais à des comportements qui relèvent toujours d'un certain type de croyances, « *De dia as almas penadas passavam em forma de vento e, arrastando palha, papéis, e outro lixo, formavam um redemoinho sujo e violento que envolvia as pessoas. E então fazia-se rapidamente o pelo-sinal e esconjurava-se […]* ».[*AIF*, p. 29]

Il nous semble pourtant que *A Ilha Fantástica* ne répond pas entièrement à ces deux derniers critères d'Amaryll Chanady, « la résolution de l'antinomie » et la réticence auctoriale, définie comme , « la rétention délibérée d'informations et d'explications sur le monde déconcertant de la fiction narrée » et que cette œuvre relèverait plus d'un pseudo-réalisme magique dans lequel les événements étranges ne sont pas toujours traités comme des « réalités objectives » mais des croyances, rêves ou hallucinations affectant des personnages et qu'elle présenterait non une « juxtaposition de deux codes logiques mutuellement exclusifs, essentiels au réalisme magique » mais une « hiérarchie de [ces deux] codes ».[615]

Certains éléments paraissent en effet saper en partie l'autorité de cette parole génératrice de réalité surnaturelle. C'est le cas par exemple de la redondance suspecte des énonciateurs qui développent des discours de type argumentatif pour valider la véracité de leurs points de vue, citons à titre d'exemple « *Essa era a prova segura e fora de toda a dúvida* » [*AIF*, p. 18] ou « *para nossa ilustração da verdade tínhamos o exemplo de Jonzona* » [*AIF*, p. 22] mais aussi de la répétition d'expressions qui prétendent garantir la vérité de leurs propos comme «*o certo é que* », « *toda a gente sabe como certo* », « *a verdade é que* », « *para reforçar os seus argumentos* » [*AIF*, p. 166] .

[615] Apud Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux, Des théories aux poétiques*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 90.

Lorsqu'il évoque la veillée funèbre de Djonai, le narrateur met par exemple en scène le questionnement de l'antinomie des deux représentations du monde. L'existence de la réalité surnaturelle est ébranlée non pas directement par lui mais par la présence de Gustavo Andrade, un personnage dont on apprend qu'il est en vacances sur son île natale après un très long séjour à Lisbonne[616], et auprès de qui Lela et Djonga ne veulent passer pour des ignorants. Djonga explique ainsi à cet étranger l'une des coutumes bien particulières des habitants de l'île :

> *Djonga sorriu : Era um costume antigo, ignorância do povo ! Bem que às vezes… ! Ele pessoalmente não acreditava, mas era sobretudo para que não se dissesse que quem de direito não tinha feito tudo. Mas em resumo era isso : o povo acreditava que se se pusesse um espelho na porta da casa depois da morte de uma pessoa era possível ver-se a sua alma a atravessar o espelho. Não que ele Djonga acreditasse ! Mas ! …* [*AIF*, p. 165]

Lela expose, quant à lui, les possibles raisons des visions qui semblent bouleverser la fille du défunt :

> *Lela insistiu, após outra vez sentados e bebendo mais grogue, que eram apenas alucinações, visões motivadas pela fraqueza física ou espiritual. Grandes comoções eram igualmente responsáveis pelas alucinações, assim como casos de fadiga extrema, etc. No caso da Maria Júlia era até normal. Encontrar o pai assim de repente…*[*AIF*, p. 165-166]

Il va même jusqu'à juger les croyances de ceux qui sont convaincus que les morts qui ne trouvent pas le chemin de l'au-delà continuent de hanter les lieux où ils ont vécu :

> *Lela dobrara-se para trás na cadeira e encostava a cabeça na parede, um sorriso de piedade nos fiapos do seu bigodinho : Bem-aventurados os pobres de espírito, comentou.* [*AIF*, p. 166-167]

Le récit de l'arrivée dans l'île du premier poste de radio nous paraît rendre compte lui aussi de ce léger basculement de l'antinomie résolue vers une hiérarchisation des points de vue provoquée par un positionnement évaluateur du narrateur qui abandonne la réticence auctoriale pointée par Amaryll Chanady comme la troisième caractéristique narrative du réalisme magique. Le statut que cet appareil technologique confère à son propriétaire dans

[616] « Apresentou-se, Gustavo Andrade, disse que era da Boa Vista mas vivia fora, em Lisboa, desde os 14 anos e já ia em 55 sem nunca ter voltado, uma vergonha disse sorrindo », [*AIF*, p. 159]

l'enceinte de l'agora de l'*Alfândega*[617], est la preuve que l'autorité due à l'oralité traditionnelle, reposant sur des savoirs consacrés et endogènes, se trouve concurrencée et peut-être bien sapée par des savoirs exogènes véhiculés par une oralité issue de la technique [*AIF*, p. 52, p. 125 et p. 128]. Le narrateur qui invalide explicitement les pouvoirs magiques que les habitants de l'île attribuent à cette radio, « *havia mesmo pessoas que diziam terem visto pequenos homenzinhos dentro do aparelho a falar* » [*AIF*, p. 125], met à mal la validité de leur croyance en un monde surnaturel qui ne serait le résultat que de leur ignorance. « *[A] explicação não era grande coisa, mas isto soubemos depois* » [*AIF*, p. 125], déclare ce narrateur qui se départit ici de sa réticence auctoriale.

Pourtant ce qui distingue le plus *A Ilha Fantástica* des fictions généralement rangées sous l'étiquette du réalisme magique ou du réel merveilleux, c'est le discours du narrateur qui oscille régulièrement entre celui d'une figure auctoriale neutre et en retrait, donnant la parole à des focalisateurs dont la culture serait autre que la sienne, et celui d'un médiateur offrant à un public non initié une explication de type ethnographique de cette même altérité. C'est ainsi que bien souvent une ou des *estórias* viennent illustrer des présentations préalables des us et coutumes des habitants de l'île. Citons, parmi de très nombreux exemples, le cas de la description des usages très règlementés en matière de relations amoureuses entrecoupée par l'évocation des amours de Nininha[618].

Ce regard ethnographique serait à mettre en relation avec le sous-titre de la revue *Ponto & Vírgula*, « *Revista de intercâmbio cultural* », où ont paru pour la première fois ces *Estórias* et l'explication que ses fondateurs donnent du choix de son titre après consultation d'une ancienne grammaire qui indiquait que[619]

> *« [le] P&V indica uma pausa maior que a vírgula e implica uma paragem » … que tanto pode servir para tomar fôlego, como para aclarar ideias… podendo mesmo ser utilizada para pensar. E, assim modestamente guiados pela gramática, optámos por parar e repensar a nossa cultura, a nossa vivência, a nossa identidade, a nossa maneira de estar no mundo…*

---

[617] L'*Alfândega*, [douane] située face au port, sur la place centrale de Sal-Rei est le lieu où les hommes se réunissaient le soir pour discuter de tous types de sujets. Les commentaires sur l'actualité politique étaient du domaine réservé de Nho Fidjinho de Djosa, le seul à posséder une radio. [*AIF*, p. 52].

[618] « *As cartas eram normalmente copiadas do livrinho As Mais Lindas Cartas de Amor, dele se retirava a cópia mais adequada e conveniente aos fins pretendidos […] Mandada a carta esperavam-se alguns dias convenientes […] Pode-se por isso dizer que a carta não dispensava a pegada […] o namoro só se considerava desmanchado quando a rapariga devolvia a carta e o rapaz efectivamente aceitava a devolução"* [*AIF* , p. 62-67]

[619] *Ponto & Vírgula*, n°1, février/mars 1983, p. 2.

L'idée de repenser sa culture inscrit pleinement ce projet dans la lignée des revues précédemment publiées dans l'archipel.

Il est un point que nous n'avons pas encore considéré et qui nous semble pourtant essentiel pour mieux appréhender les éventuelles autres motivations de cette œuvre ; de fait, si nous avons insisté sur les conditions de la représentation de l'altérité culturelle de la communauté insulaire mise en scène dans *A Ilha Fantástica*, nous n'avons pas commenté le fait que le narrateur insiste sur le caractère totalement révolu de cette altérité par rapport au présent de sa narration et qu'il choisit de situer la plupart des histoires qu'il raconte au moment exact où cette altérité cède face à une culture exogène qui semble s'imposer à l'île et à ses habitants. Si l'on convient des deux motivations explicitées par l'auteur, soit dans la préface de la revue, qui fut le cadre de leur première publication, soit dans la note de l'auteur insérée dans l'édition en recueil des textes, qui veut qu'ils aient été écrits pour, en quelque sorte, pallier la nostalgie causée par l'éloignement[620], il est curieux de constater qu'il a choisi de convoquer, par son écriture, une période où cette réalité qui aurait donc des vertus, thérapeutiques ou fondatrices, se trouve en état de déliquescence.

Les écrivains sud-américains, auteurs d'œuvres qui relèvent de ce mode narratif imbriquant surnaturel et réel, n'ont pas tous adhéré au projet véritablement politique que le critique haïtien Maximilien Laroche assignait au « réalisme merveilleux » défini par Jacques-Stephen Alexis en 1956, sept ans après la publication du texte programmatique dans lequel Alejo Carpentier livrait une conception culturelle et esthétique du « réel merveilleux » que nous avons évoqué précédemment. Ce critique soutient que :

> […] si le mot merveilleux est synonyme de religieux et renvoie à toutes les croyances populaires qu'on pourrait à la limite ranger sous la rubrique des superstitions il a aussi par le fait de renvoyer au peuple et à sa culture le sens révolutionnaire, de socialiste si bien que cette utopie, ce merveilleux d'aujourd'hui, est le réalisme, la révolution de demain, et par là est bien un réalisme merveilleux.[621]

Cependant, quand ils optent pour cette juxtaposition, sans hiérarchisation, de deux manières antagoniques de considérer la réalité, donnant l'impression d'esquiver le problème que pose l'incongruité de leur antinomie, ces écrivains laissent bien souvent ce problème à la charge de

[620] « *Estas estórias estão a perseguir-me desde 1968, quando no Norte de Angola eu sonhava a minha Boa Vista.* » [*AIF*, p. 9]

[621] Maximilien Laroche, *Contributions à l'étude du réalisme merveilleux,* Sainte Foy, Québec : GRELCA, 1987, p. 30-31.

leurs lecteurs qui, comme eux, participent de la culture de l'écrit, d'une éducation moderne, et qui partagent les mêmes conceptions du monde. Ce faisant, ils introduisent néanmoins un élément qui vient perturber la représentation « réaliste » du monde et qui, en conséquence, induit implicitement sinon une critique, du moins un certain questionnement de cette vision dominante.

Grâce au contraste entre la figuration réaliste des rapports de domination violente et arbitraire qu'entretient l'administrateur, représentant de l'autorité coloniale civilisatrice, avec les habitants superstitieux mais finalement bien plus humains, et l'évocation des croyances merveilleuses, inoffensives et harmonieuses de cette communauté insulaire, Germano Almeida interrogerait donc au moins partiellement la validité de l'abandon de cette autre conception du monde. L'insistance avec laquelle ce narrateur répète que dans le passé son île avait un avenir[622], la condamnation de l'abandon de la tradition énoncée de façon prophétique par Lela dans l'incipit, devenu « *um ancião meio cego e ensimesmado* » après avoir été vaincu et condamné par l'administrateur à tenir une place et un discours marginaux dans l'excipit[623], la désolation économique et sociale d'une population qui ne peut même plus trouver de soutien ou d'espoir dans des forces surnaturelles bienveillantes[624], tendraient à mettre en évidence les dangers encourus par l'identité quand elle abdique d'elle-même et se soumet librement ou non à l'altérité. Il nous semble intéressant à ce propos de rapporter deux remarques du narrateur qui semblent donner un sens particulier à la parole merveilleuse de la communauté insulaire. La première concerne l'*estória* de la fugue de la statue de Saint Antoine manifestant ainsi son refus d'être transportée dans une autre localité :

> *levou seu tempo para as autoridades eclesiásticas entenderem que se tratava de um verdadeiro e próprio acto de rebeldia, nunca se soube bem se do santo se das gentes da Estância, e declararem a sua fuga milagrosa e estabelecerem definitivamente Santo António como padroeiro da Povoação Velha.* [*AIF*, p. 40-41]

---

[622] Pour ne citer qu'un exemple : « *Mas naquele tempo a Boa Vista era uma ilha com futuro* » [*AIF*, p.13]

[623] Lela enfermé dans la prison continue de proférer un discours dénonciateur mais vain : « *E por longas horas ele assim falou sem parar, as suas palavras atravessando as grades, chocando nas portas fechada* » [*AIF*, p. 222-223]

[624] Ce monde a en effet perdu sa magie en même temps qu'une part de sa créolité - et l'on pourrait ici rappeler la thèse d'Alejo Carpentier -, il ne lui reste plus que le christianisme, lui-même questionné par son représentant institutionnel : « *Já não era o tempo de Ti Júlia forçando os santos e o próprio Deus a agir como era de direito e assim as pessoas faziam promessa de sete vezes rodar a igreja de joelhos com uma vela acesa na mão ou então ira o Norte a pé para ouvir missa de S. João, mas assim mesmo as chuvas só vinham para chocar os gafanhotos. Mesmo padre Higgino um dia não se conteve e directamente do altar, em pleno sermão dominical, questionou Deus quase com ira perguntando-lhe, mas quando, Senhor, te decidirás a compadecer-te deste teu povo ?* » [*AIF*, p. 221]

La seconde vient après le récit des réactions amusées mais incrédules des auditeurs d'une des histoires extraordinaires de Nho Teofilo, dont il est dit que « *as suas mentiras eram conhecidas e repetidas* ». Le narrateur conclut en quelque sorte cette évocation de la façon suivante : « *E assim ia o tempo lentamente escoando na madorra da Boa Vista* ». Dans ces deux cas, la croyance au merveilleux n'est pas présentée comme un trait d'arriération culturelle mais une possibilité de transcender par une parole ludique et, parfois même, parodique ou carnavalesque un pouvoir ou une condition frontalement insurpassables. On comprend alors les conséquences désastreuses, pour des communautés totalement démunies, de l'abandon ou de la décomposition de ce merveilleux porteur de sens qui rappelle un peu celui que Jacques-Stephen Alexis définissait ainsi :

> Qu'est-ce donc que le Merveilleux sinon l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde et de la vie, sa foi, son espérance, sa confiance en l'homme, en une grande justice, et l'explication qu'il trouve aux forces antagonistes du progrès ? [625]

Il ne s'agirait donc pas d'étonner, de surprendre le lecteur en lui proposant de l'émerveiller, de questionner ses conceptions rationnelles par l'intromission de la dimension merveilleuse du monde particulier que constitue *A Ilha Fantástica* mais de prendre acte des conséquences néfastes d'un désenchantement pour des populations totalement démunies et désemparées. Vasco, l'un des personnages centraux de roman *O Meu Poeta*, défend un point de vue assez proche de celui-ci lorsque dans une discussion qui l'oppose à sa maîtresse, il attire son attention sur la situation de la population capverdienne :

> *Repara o povo da nossa terra. Com que direito se poderia retirar-lhes a sua religião, os seus deuses, as suas igrejas, se nada temos que validamente os substitua ? Porque Deus é esperança. A esperança na fome, a esperanças pelas chuvas, a esperança na morte. Enquanto a sociedade não se libertar da miséria, da fome, da doença, até da falta de trabalho, não temos o direito de considerar a religião como ópio*. [*OMP*, p. 79-80]

Après ses objections, il concède finalement que la religion « *era ópio mas um ópio necessário. Pelo menos um escudo* » et il se déclare envieux des « *bem-aventurados […] que acreditam que há um Deus para os socorrer* ». Ce livre pourrait ainsi sonner comme le constat amer de l'achèvement du processus de désenchantement qui a atteint les lieux les plus marginaux et les plus fragiles.

[625] Manifeste de Jacques-Stephen Alexis, « Du Réalisme Merveilleux des Haïtiens », cité par Charles Scheel, « Les romans de Jean-Louis Baghio'o et le "Réalisme Merveilleux" redéfini », *Présence Africaine*, Nouvelle série, n° 147 (3e trimestre 1988), p. 43-62, p. 43-44.

Comment interpréter alors le titre nominal, et apparemment paradoxal, du livre, *A Ilha Fantástica*, qui fait du caractère fantastique de cette île une caractéristique ontologique non soumise aux déterminations temporelles, qui dit que cette île demeure fantastique malgré la réalité du désenchantement qui semble pourtant constituer sa thématique centrale ? Pour avancer une réponse à cette question, nous nous proposons de revenir sur le rôle de la parole en nous intéressant à l'*Alfândega*, l'un des lieux où elle se développe dans des conditions très particulières. Cette agora située sous les fenêtres des bureaux de M. Coralido, l'administrateur tyrannique de l'île, doit inventer des solutions de contournement quand elle prétend contester la privation de liberté d'expression dont elle est victime, des solutions qui peuvent passer soit par :

- un silence ostentatoire devant ce représentant de l'autorité qu'il refuse de saluer comme c'est le cas de Nho Teófilo [*AIF*, p. 79-80]
- la consommation excessive d'alcool qui parce qu'elle discrédite, en apparence, sa parole permet à Lela de tenir, sans trop de risque, des propos très critiques que les multiples *estórias* ne font pourtant que valider mais que le narrateur, adoptant apparemment une position neutre et reprenant l'opinion officielle, juge insolents alors qu'il tient, de la même façon, pour respectueux et dignes d'intérêt ces conversations plus anodines[626],
- une ironie à première vue stérile puisque son énonciateur ne l'adresse, ne la donne à entendre à personne :

> *se calhava o Administrador passar, ele levantava-se muito respeitosamente e tirava o chapéu murmurando qualquer coisa com os lábios, embora explicasse depois que aquilo era apenas um cumprimento irónico, ele levantava-se e tirava o chapéu mas era sobretudo para dizer : Bom dia, Piolho !* [*AIF*, p. 186]

Cette agora devient finalement le lieu d'une parole vide mais dont le rituel prétend peut-être encore donner la preuve de sa potentialité, à l'image de l'attitude de défi muet de Lela, son personnage emblématique : « *O seu palco preferido era a pracinha atrás da Alfândega. Sentava-se sempre nas costas de um banco, a cara voltada para a casa do administrador* » [*AIF*, p. 132]. On pourrait voir dans cette agora muselée qui nous semble constituer le véritable point de fuite de toute l'île et même de tout l'archipel, non pas une utopie (ou plutôt une dystopie) mais une hétérotopie (de crise) dans laquelle le Cap-Vert pourrait éventuellement se regarder comme dans un miroir, ainsi décrit par Michel Foucault :

[626] Cf. Le personnage de Lela que « *era de facto um desaforado quando estava com uns copos* » [AIF, p. 86] mais qui « *quando não tomava era um homem de respeito, de palavra considerada* » [AIF, p. 132]

> Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. [627]

Une hétérotopie qui « fonctionne à plein » puisqu'elle se double ici d'une hétérochronie, d' « une sorte de rupture absolue avec le temps traditionnel » selon les termes de Michel Foucault, qui répond bien à une fonction, par rapport à l'espace restant (soit le Cap-Vert). Une fonction qui consisterait à créer « un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée »[628], un espace où la parole illusoire du marginal Lela renvoie à la parole illusoire d'un Cap-Vert en marge du monde[629]. Ou bien alors, au contraire, à créer un autre espace, « aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation », un espace non plus véritablement réel comme le voulait Michel Foucault mais plutôt littéraire qui fonctionnerait bien comme une compensation mais une compensation purement littéraire dans lequel le manque de liberté d'action est en partie suppléé par une hypertrophie de la parole.

[627] Ce terme d'hétérotopie, Michel Foucault le réservait pour caractériser certains lieux réels (« des lieux qui ont été dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ») qu'il oppose aux utopies (« des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels ») ; Nous proposons ici d'élargir son emploi et de l'appliquer aussi à cet espace fictionnel mais qui fait évidemment référence à ces nombreuses agoras réelles où une parole s'exerce de façon tout à fait codifiée. Cf. Michel Foucault, *Des espaces autres*, in *Dits et écrits*, Paris : Gallimard, 1994, vol. 4, p. 756.

[628] *Ibid.*

[629] « […] le marginal indique une position, dont la meilleure définition est celle de limitations dans l'accès au pouvoir. » selon Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *Keys concepts in Post-colonial Studies*, Londres, New York : Routledge, 1998, p. 135.

Problema não é a língua.
O que eu não entendo é este mundo daqui.
Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*,
Lisboa : Caminho, 1987, p. 42.

Publié en 1995, un an après *A Ilha Fantástica*, et vingt ans après l'indépendance du Cap-Vert, *Os Dois Irmãos* est le quatrième livre de Germano Almeida. Dans un court texte signé « *G. A.* » qui apparaît en ouverture de ce roman nous pouvons lire :

> *A história que serve de suporte a esta estória aconteceu lá pelos anos de 1976, algures na ilha de Santiago. Como agente do Ministério Público fui responsável pela acusação de "André" pelo crime de fratricídio. Só muitos anos depois percebi que "André" nunca mais me tinha deixado em paz. Devo-lhe por isso este livro no qual a realidade se confunde com a ficção.*[*ODI*, p. 7]

Germano Almeida reconnaît également avoir été influencé par un livre de l'écrivain colombien Gabriel Garcia Marquez :

> *Já tinha a ideia na cabeça, mas não sabia como escrever a história. Entretanto, comecei a ler o livro* Crónica de uma morte anunciada, *de Garcia Marquez, gostei, e assim que terminei, comecei a escrever* Os Dois Irmãos. *Reconheço que fui influenciado neste caso pelo livro do Garcia Marquéz.*[630]

La lecture de Gabriel Garcia Marquez, que notre auteur citait déjà à propos de *A Ilha Fantástica*, aurait donc une fois encore servi de déclic. Rappelons que Germano Almeida déclarait avoir trouvé dans le Macondo de *Cent ans de solitude* une autorité qui offrait un droit de cité littéraire à l'altérité magico-fantastique de son île de Boavista[631]. Cette fois, ce serait cependant moins la thématique que la technique narrative de l'écrivain sud-américain qui l'aurait séduit.

Les parallèles entre les deux livres sont très aisés à établir. Tous deux sont, par exemple, racontés « à l'envers » et il suffit pour s'en convaincre de lire leur incipit. Le narrateur de *Chronique d'une mort annoncée* débute son récit par la phrase suivante : « Le jour où il allait être abattu, Santiago Nasar s'était levé à cinq heures et demie du matin…»[632]. Celui de *Os dois Irmãos* déclare pour sa part *:*

> *O juiz acabaria por considerar como provado que André Pascoal matou o irmão em circunstâncias não de todo perfeitamente esclarecidas mas que no entanto*

[630] Interview de Germano Almeida, *Kriolidadi*, supplément de *A Semana*, 11 février 2005, p. 3. [en ligne] : http://www.asemana.publ.cv/PDF/4210e12973e6c.pdf, consulté le 25 juin 2015.
[631] « Germano Almeida, 'Eu nunca quis ser escritor' », op. cit.
[632] Gabriel Garcia Marquez, *Chronique d'une mort annoncée*, Trad. Claude Couffon. Paris : Grasset, 1981, p. 9.

> *apontaram a sua convicção para a prática de um crime de homicídio voluntário.* [*ODI*, p. 11]

Il s'agit par ailleurs de deux récits circulaires, qui se terminent par l'évocation du crime qu'ils annoncent au tout début, cette circularité n'étant en aucun cas un gage de perfection ou de parachèvement puisque cette structure ne fait que mettre en évidence les béances des histoires que tous deux prétendent raconter. L'impossibilité pour le narrateur de *Chronique d'une mort annoncée* aussi bien que pour le juge de *Os Dois irmãos* de mener à bien, malgré tous leurs efforts, la tâche qu'ils se sont fixée, c'est-à-dire, comprendre réellement la raison de ces assassinats, creuse un abîme dans chacun des deux textes. Dans le premier, le narrateur en quête de vérité ne parviendra pas à établir pourquoi aucun des villageois n'a pu empêcher le crime alors quand tous avaient connaissance des intentions des deux meurtriers; dans le second,

> *não obstante o seu evidente empenho em esmiuçar até aos mais ínfimos pormenores todos os eventuais factos ou palavras e mesmo os próprios gestos de todos os intevenientes no processo que de algum modo pudessem contribuir para um hipotético esclarecimento da verdade* [*ODI*, p. 11],

le juge est contraint d'admettre qu'il a été incapable d'établir les circonstances exactes du crime et d'expliquer le comportement du prévenu qu'il lui a, toutefois, fallu juger.

Il serait possible d'établir nombre d'autres parallèles, ne serait-ce que sur le plan des thématiques abordées : la question de l'honneur dans des communautés patriarcales, par exemple. L'objet de notre étude étant ici de questionner la représentation de l'espace rural que nous livre Germano Almeida, nous ne ferons appel à l'œuvre de Garcia Marquez que dans la mesure où elle nous permettra de mettre en lumière les relations très spécifiques qui s'établissent dans le roman capverdien entre les différents niveaux d'énonciations, dont celui de l'auteur lui-même ; notre objectif étant aussi de montrer si ces relations diffèrent ou non de celles qui se nouaient dans *A Ilha Fantástica*, que nous avons analysées précédemment.

Revenons maintenant aux propos de Germano Almeida qui faisaient état, d'une part, de son intérêt pour le fait divers qui sert de base à son quatrième roman et, d'autre part, de son incapacité à raconter cette histoire, difficulté surmontée après la lecture de *Chronique d'une mort annoncée* de Gabriel Garcia Marquez. La manière de raconter une histoire, c'est-à-dire de mettre en forme, d'organiser le récit, dépend principalement de la détermination de la prise en charge de sa narration, en d'autres termes, du choix du point de vue porté sur les faits narrés, c'est-à-dire, de l'identité du regard à l'œuvre.

Dans son roman qui raconte l'histoire d'un meurtre, Garcia Marquez opta pour un narrateur chroniqueur, ami d'enfance du personnage de la victime, qui, 27 ans après les faits dont il fut en partie témoin, et de retour sur les lieux de son enfance, mène une enquête pour tenter de comprendre pourquoi personne n'a pu empêcher l'assassinat annoncé, « lorsque je revins dans ce village oublié pour essayer de refaire avec des éclats épars le miroir cassé de la mémoire »[633] déclare-t-il dans les premières pages. Le narrateur tente donc de reconstituer le miroir brisé de la mémoire. Ce narrateur homodiégétique selon la terminologie de Gérard Genette, qui curieusement « *se erige en narrador omnisciente* » selon Maria del Milagro Caballero Wangüenert[634], rapporte, en bon enquêteur, tout un éventail de témoignages et de souvenirs des habitants du village, de documents écrits, lettres et extraits du rapport de mise en accusation du juge d'instruction, encadrés par des considérations et des souvenirs personnels, exprimés à la première personne. La marque de la première personne du pluriel apparait parfois, semblant établir comme une synthèse des différents points de vue.

> *Durant des années, nous fûmes incapables de parler d*'autre chose. Notre comportement quotidien, jusqu'alors dominé par la routine la plus linéaire, s'était mis à tourner brusquement autour d'une même angoisse collective. Les coqs de l'aube nous surprenanient en train d'essayer de reconstituer la chaîne des nombreux hasards qui avaient rendu l'absurde possible; et il était évident que nous n'agissions pas par simple désir de percer le mystère, mais parce que personne ne pouvait continuer à vivre sans savoir exactement la place et la mission que la fatalité lui avait assignées.[635]

Notons d'ailleurs que cette communauté de point de vue affleure également dans de nombreuses annotations dont nous ne donnerons qu'un seul exemple : « Je le vis dans son souvenir »[636].

Face à ce qu'il juge incompréhensible et même inconcevable, le narrateur, un journaliste qui fut vendeur d'encyclopédies et de livres de médecine, incorpore à sa narration foule d'autres énoncés, transcrits au style direct ou indirect, porteurs de tout autant points de vue, dans l'espoir de parvenir à appréhender, l'altérité de ce « *village oublié* », dont il a fait partie dans le passé. Cette quête s'avérera vaine, et il ne restera alors pour seule explication que la fatalité, l'enchaînement non rationnel et donc magique des événements.

---

[633] Gabriel Garcia Marquez, op. cit., p. 14

[634] Maria del Milagro Caballero Wangüenert, *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 12, Madrid, Ed. Univ. Complutense, 1983, pp. 181-188, p. 181. [en ligne] : http://revistas.ucm.es/fll/02104547/articulos/ALHI8383110181A.PDF, consulté le 7 juin 2014.

[635] Garcia Marquez, op. cit., p. 161.

[636] Ibid. , p. 15.

C'est ainsi d'une place charnière mais instable que s'exprime le narrateur de *Chronique d'une mort annoncée*. C'est certainement ce qui explique que sa narration porteuse d'un regard à la frontière de deux mondes étrangers l'un à l'autre intègre, ces dires et ces écrits d'autres personnages qui font eux partie de l'un ou de l'autre monde, la mère de la victime ou le juge d'instruction pour n'en citer que deux. C'est de cette même place que s'exprimait le narrateur adulte de *A Ilha fantástica*, qui avait passé son enfance sur l'île, en était parti et avait fait l'expérience d'un ailleurs urbain et moderne, et qui assumait finalement le rôle de passeur de cette « voix » autre puisqu'il parlait à la croisée du Cap-Vert « profond », rural, communautaire et magique, d'une part et du Cap-Vert occidentalisé, moderne et rationnel de l'autre.

C'est pour un tout autre point de vue narratif que Germano Almeida a opté dans *Os Dois Irmãos*. Nous allons maintenant chercher à identifier le point de vue d'où émane la narration de ce roman qui se singularise parmi la production de l'auteur puisqu'il fait partie des rares récits où il n'use pas d'un narrateur qui s'exprime à la première personne. Il convient ici de remarquer que parmi les œuvres de fiction de Germano Almeida, seuls *O testamento do Senhor Napumoceno*, *O Dia das Calças Roladas*, la troisième et dernière *estória* de *Estórias de Dentro de Casa* et *Os Dois Irmãos* échappent à un « je » narrateur qui bien souvent phagocyte l'histoire qu'il prétend raconter.

3.4.1- REGARDS AVEUGLES : IMPOSSIBLE FOCALISATION INTERNE

Os Dois Irmãos ne « raconte » pas le fratricide de João par André, il retrace les deux jours du procès durant lesquels ce dernier fut jugé par un tribunal composé d'un juge, plutôt bonhomme et pragmatique mais obstiné dans sa quête de vérité, d'un procureur quelque peu exalté par son rôle et sa position et d'un avocat expérimenté, goguenard et bon vivant. Le cadre spatial n'est donc pas le hameau, situé dans l'intérieur de l'île de Santiago, où le crime a été commis mais l'hétérotopie à la fois éducative et théâtrale[637] que constitue l'école du village le plus proche où s'est tenu le procès. Le lecteur n'a accès à la « scène du crime », qui semble pourtant essentielle à sa compréhension, qu'à travers le regard que portent sur elle les différents personnages de la « scène judiciaire ».

Dans le premier paragraphe, le lecteur découvre les conclusions du juge ; dans les deux suivants, il apprend que les efforts de ce dernier resteront infructueux et que, malgré la

[637] Nous reviendrons plus avant sur cette double caractéristique qui nous semble essentielle.

multiplication des témoignages sollicités, il ne réussira pas à établir la vérité des faits qu'il doit juger. Notons que Germano Almeida pousse plus loin encore que Garcia Marquez la transgression de la règle du suspens en vigueur dans la littérature policière qui veut qu'il convient de maintenir le lecteur en haleine le plus longtemps possible; il va de fait jusqu'à écrire, avant même de commencer à la raconter, que l'histoire de la recherche de la vérité menée durant le procès sera vaine.

Le ton de ces paragraphes et de la suite du récit qui se divise en cinq parties inégales, numérotées en chiffres romains, elles-mêmes composées de chapitres en nombre variable, numérotés en chiffres arabes, s'apparente à celui d'un rapport établi par un observateur neutre et extérieur aux faits rapportés ; un observateur qui aurait assisté à l'ensemble du procès, aurait eu connaissance des différents documents juridiques, interrogatoires, compte rendu d'autopsie, sentence, etc., qui aurait également recueilli les confidences du juge faisant état de ses regrets de n'avoir pas entièrement élucidé l'affaire. Ce rapport apparemment impartial construit une re-présentation, scripturale et éclatée, du procès d'André. Ce procès, comparé à un spectacle théâtral par les membres du tribunal[638], devait, grâce à une confrontation des dépositions partiales et parcellaires des témoins et du prévenu, permettre au juge d'évaluer la responsabilité pénale de ce dernier après avoir re-construit les circonstances et l'enchaînement des faits qui avaient conduit au crime. A cette occasion, les témoins iront même jusqu'à se livrer à une véritable tentative de représentation comme c'est le cas de José Furtado

> *Diante do tribunal ele chegou mesmo a imitar os diversos sons e outros guinchos de alguns animais que conhecia ou imaginava, numa vã tentativa de reproduzir o lancinante grito de André* [*ODI*, p. 14-15]

Les propos des uns et des autres nous sont rapportés, soit de façon condensée, soit aux styles indirect, indirect libre et même direct, mais sans qu'apparaissent dans ce dernier cas les marques graphiques en usage.

> *E assim André pôde prosseguir contando a sua chegada à Praia ainda naquela tarde mas já com o Sol tão baixo e com um tempo tão escuro que aconteceu de facto ele recear que o avião não encontrasse a pista e se despenhasse algures e, sorrindo com uma doce ingenuidade, disse que se lembrava de ter pensado, caramba, vir de tão longe para vir morrer na minha terra mas mesmo assim ainda longe da minha casa!* [*ODI*, p. 25]

Ce flottement constant dans la façon de rendre compte des différents points de vue contribue à semer le doute sur la place qu'occupe l'observateur/rapporteur qui, dans une même phrase,

[638] L'avocat refuse la proposition du procureur de se défaire de leurs habits protocolaires : « *Se nos depojarmos destas tristes capas pretas, disse com vigor irónico, não creio que alguém nesta vila venha alguma vez a dar o devido crédito a este importante acto que tanto nos está a custar a encenar* », [*ODI*, p. 88].

peut à la fois apparaître comme un tiers plus ou moins neutre par rapport aux propos dont il fait état et disparaître presque entièrement derrière les points de vue des personnages.

Dans un article que nous avons consacré à la question du paysage dans les œuvres de Germano Almeida[639] nous reprenions deux considérations essentielles pour penser cette notion. En premier lieu, le paysage est « inséparable du sujet qui le perçoit. »[640], ensuite il constitue « une vue d'ensemble qui embrasse une certaine étendue de pays », sans oublier que dans le « regard porté sur le pays il y a une visée, attentive et intentionnelle »[641]. Nous constations alors que la représentation de l'espace chez Germano Almeida renvoyait moins à l'idée de paysage qu'à celle de lieu, défini comme un espace délimité par une topographie et une toponymie et fortement marqué tant du point de vue culturel que social.

Voyons précisément ce qu'il en est dans *Os Dois Irmãos*. Les informations sur la scène du crime dans son sens large, c'est-à-dire non seulement l'impasse où João a été poignardé mais aussi l'ensemble du hameau et de ses habitants, proviennent de deux types de canaux. Il y a celles qui nous sont données « directement » dans les transcriptions, au style indirect ou indirect libre[642], des auditions des témoins et du prévenu. Il y en a d'autres plus « indirectes » qui apparaissent dans les transcriptions des conversations ou des remarques des membres du tribunal, des indications figurant dans les différentes pièces judiciaires produites à l'occasion du procès et de la sentence que le juge aurait mis 38 jours à écrire [*ODI*, p. 150-151]. Dans le premier cas, les émetteurs de ces informations appartiennent à ce hameau, dans le second, leurs auteurs sont des personnages citadins qui considèrent avec plus ou moins de sollicitude ce monde rural dont ils se déclarent totalement étrangers.

Les points de vue les plus ancrés dans l'espace rural sont certainement ceux du père, de la mère, de l'oncle Doménico, du jeune João o Tanso et de José Furtado, le *cabo chefe* [643] du hameau. Aucun d'eux ne fournira d'éléments capables d'éclairer le juge sur les circonstances du crime. Nous citerons en guise d'exemples les réponses bien hermétiques que le père apporte aux questions du tribunal :

---

[639] Maria do Carmo Martins Pires, « Le Cap-Vert de Germano Almeida : un pays sans paysage ? », *Cahier n°16 du Crepal*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 69-80.

[640] Michel Collot « Le paysage dans la critique thématique » *in* Michel Collot (dir.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles : Editions Ousia, 1997, p. 198.

[641] Article « paysage » de Jean-Louis Tissier in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Lévy Jacques, Lussault Michel (dir.), Belin, 2003, cité par Gérard Granier, « Comment définir la notion de paysage ? La réponse des dictionnaires de géographie », [en ligne] : www.rouen.iufm.fr/publication/TRAMES/trames11/tr11_granier.pdf, consulté le 30 mai 2014.

[642] Nous développerons cette question plus avant.

[643] Fonctionnaire qui représentait localement les autorités administrative et policière.

> *Instado a repetir ao Tribunal o quanto tinha dito ao réu no dia da chegada deste, disse não poder lembrar-se tintim por tintim. Supunha no entanto que lhe teria feito as exortações normais de um pai a um filho em ocasiões como essa em que uma desgraça como a que tinha acontecido se abate sobre uma família. [...] Perguntado se teria dito ao filho "faz com ele o que entenderes", respondeu que seu filho era já um homem de 24 anos, casado, chefe de família, e melhor que ninguém deveria conhecer o seu dever, razão por que certamente não precisaria de conselhos acerca de como decidir sobre uma vergonha daquela natureza.* [*ODI*, p. 62]

Nous pourrions aussi citer le témoignage de José Furtado qui détaille les obstacles improbables qui auraient ralenti sa marche et l'auraient fait arriver trop tard dans l'impasse pour empêcher le crime[644]. Remarquons d'ailleurs que l'incapacité de ces témoins à fournir au Tribunal les informations nécessaires se manifeste de diverses façons, leurs propos pouvant apparaître fragmentaires, incohérents ou répétitifs. Et quand ce ne sont pas les villageois qui, incapables de fournir les explications demandées par les membres du tribunal, finissent par se taire, ce sont ces derniers qui, frappés de stupeur devant l'altérité extrême de leurs propos, les regardent interdits.

> *Era língua de mais para ficar só assim, resumiu Doménico num gesto dramaticamente corajoso diante do atónito Tribunal, como se ainda continuasse reputando absurda infantilidade ter André esperado 21 dias para fazer o que devia ter feito logo na hora da sua chegada e sem quaisquer delongas que não fosse a distância que o separava do João.* [*ODI*, p. 18-19]

Certains de ces personnages ruraux ont fait l'expérience de l'espace urbain et sont en partie conscients que d'autres vivent et pensent différemment d'eux. Le père à qui l'on demande s'il a voyagé hors des îles déclare que dans sa jeunesse, il était allé en ville et que

> *feliz ou infelizmente, tinha chegado à conclusão de que não tinha valido a pena aquela longa e cansativa jornada. As pessoas da cidade eram gente em tudo diferentes das suas gentes, quer na forma de viver quer na forma de estarem uns com os outros*. [*ODI*, p. 188]

Pourtant, les uns comme les autres sont tellement inscrits dans leur monde qu'ils n'accèdent pas à « un horizon » de ce lieu qui leur permette de penser leur espace d'après leur propre point de vue, c'est-à-dire de « le choisir, le circonscrire et le destiner, […] en l'ouvrant et en travaillant sur l'horizon »[645]. Ces villageois ne peuvent en aucune manière proposer au juge une image cohérente d'eux-mêmes parce qu'ils n'ont pas fait l'expérience de cet horizon

[644] *ODI*, chapitres 1 et 2 de la IIIème partie.

[645] Serge Meitinger « Note sur le paysage comme « lieu pensant » » in Chenet F., Collot M., Saint Girons B. (dir.) *Le paysage : Etat des lieux*, Bruxelles : Editions Ousia, 2001, 541 p., p. 449.

fécondant que Serge Meitinger, reprenant les thèses de la phénoménologie et en particulier la notion de structure d'horizon d'Husserl, définit ainsi :

> un jeu permanent de « montré-caché », comme un jeu de rapports qui permet à des pans entiers de la réalité (perçue, pressentie, « pré-conçue », intuitionnée) de se dérober comme un invisible tout en restant, bien qu'inapparents, « co-présents ». […] Ce que l'on appelle alors l'horizon de la chose est fait des relations qu'elle entretient avec les autres objets qui l'entourent.[646]

Dans l'espace clos où ils évoluent, rappelons qu'il s'agit d'un hameau perdu derrière les rochers au fin fond de l'île de Santiago[647], ces personnages ne se figurent aucun excédent qu'ils pourraient investir pour être à même de construire une perception individuelle de soi. Les trous de mémoire, la surdité et la cécité que l'oncle Doménico oppose aux insistantes demandes d'éclaircissement du tribunal apparaissent ainsi comme une traduction en termes aussi bien sensoriels qu'intellectuels du paradoxe de l'identité qui ne peut se concevoir autrement que dans son rapport à l'altérité.

> *Doménico viria a nunca se lembrar deste pormenor. Acabou por admitir durante a audiência que era certo haver em todo o ambiente da aldeia qualquer coisa que estava correndo ao contrário, mas o que pensava era que se nesses dias não se tinha dirigido ao sobrinho para o abraçar tinha sido certamente porque o sol que lhe estava de frente lhe tinha impedido de o ver e o facto de não ter respondido aos seus chamamentos deveria ser atribuído à circunstância de ele, já com idade bastante avançada, estar a ficar um tanto duro de ouvido.* [*ODI*, p. 119]

Trois autres personnages, eux aussi issus de ce même espace rural, auraient sans doute pu fournir au juge, grâce à leur expérience de l'ailleurs, une vision cohérente de cette société. C'est certainement ce sentiment qui explique l'obstination du juge à les interroger et à écouter leur moindre parole. Les deux premiers sont André, le prévenu, et Pedro Miguel, le fils de José Furtado. L'un comme l'autre ont quitté leur village et sont partis travailler à Lisbonne, dans l'espoir d'une vie meilleure. Après avoir fait l'expérience de cet horizon lisboète, ces deux émigrés de retour dans leur village natal, étaient virtuellement susceptibles d'en proposer une représentation personnelle et cohérente. Il n'en sera rien. Considérons d'abord le cas de Pedro Miguel qui ne peut témoigner que de la vie lisboète d'André, et s'avère donc incapable de jouer le rôle de l'informateur averti que le Tribunal voyait en lui, n'étant même pas en mesure d'expliquer ce qui, au moment même où se jouait le drame, l'avait plongé dans un état tout à la fois apathique et aphasique.

[646] Ibid., p. 449.

[647] Le récit qu'André donne de son voyage de retour donne la mesure de la distance spatiale mais aussi temporelle qui sépare cette communauté du monde moderne.

> *Não é nada contigo, meu filho, repetiu na audiência as palavras do pai, embora não tenha sabido explicar se tinha sido o próprio cansaço ou a nota trágica que tinha pressentido na voz do seu velho o que o tinha esmagado no banco e impedido de fazer mais perguntas, tanto mais que quase de seguida voltaria a adormecer, ali mesmo sentado onde estava, os cotovelos apoiados nos joelhos, a cara entre as mãos.* [*ODI*, p. 15]

Au travers des témoignages d'André, étayés en partie par ceux de Pedro Miguel, se dessine l'histoire d'un être de chimère, au sens de composite mais aussi d'illusoire, une histoire structurée par le sentiment de la fatalité qui prend la forme d'une tragédie.

Très vite après s'être installé à Lisbonne, la nostalgie de son village natal « *tinha acabado por se diluir na azáfama do pesado trabalho a que não estava acostumado, e pelos fins até já se sentia habituado a viver sozinho* » [*ODI*, p. 23]. De retour dans son île, il peut porter un regard d'ensemble sur ce monde qui l'a vu naître. Le champ lexical de la vue, notamment les verbes « regarder » et « voir », est très présent dans les passages qui rapportent ses témoignages. Lors de son voyage de retour, qui s'apparente à une rétrogression[648] en milieu très inhospitalier, il raconte par exemple que touchant enfin au but, *« ainda de longe tinha visto o pai junto da porta »* [*ODI*, p. 30-31]. Mais cette capacité à voir et à observer son environnement va de pair avec un véritable sentiment de malaise et d'oppression qui déclenche en lui un violent désir de fuite.

> *pouco depois sentado à mesa olhava em redor e via o sol do princípio da tarde entrando pela casa e pelas janelas abertas e via as paredes caiadas, as teias de aranha no tecto, num nicho o busto de um santo que ninguém sabia quem era, e depois do almoço olhou o pai que vagarosamente enrolava outro cigarro [...] ele sentia-se já sufocado naquele ambiente pesado e desejou sair dali.* [*ODI*, p. 66]

Cette aptitude à percevoir finalement son village natal, il la doit au fait que son expérience lisboète lui a permis de briser les barrières de ce monde clos, d'ouvrir l'horizon « *daquele mundo fechado por aquelas rochas agressivas e valores imutáveis* » [*ODI*, p. 114] . Mais la capitale portugaise ne l'a pas seulement doté de cette faculté, elle l'a parallèlement dépossédé de son identité première et son regard n'est pas celui d'un homme qui, investi d'un savoir double, peut vivre dans l'entre deux et passer à sa guise de son nouveau monde, citadin et moderne, à son ancien monde, rural et traditionnel. La position qu'il ambitionnait certainement mais qui semble bien chimérique.

> *Pela primeira vez em toda a sua vida olhava a sua aldeia e estava a dar-se conta de quanto ela era pequena e triste e coscuvilheira. Sentiu que a via com os olhos*

[648] Telle qu'elle est racontée, cette rétrogradation douloureuse à travers une nature inhospitalière, sous une chaleur infernale, s'apparente à un véritable chemin de croix, la valise alourdie par des effets appartenant au monde développé rendant encore plus difficile ce reflux.

> *de um estranho que se surpreendeu a lamentar a vida sem futuro do rapazinho a quem tinha pedido que fosse chamar a Maria Joana.* [*ODI*, p. 111]

Il peut voir oui, mais avec le regard d'un étranger qui n'est plus apte, par nature, à proposer au monde moderne un décodage de ce monde ancré dans la tradition, puisqu'il en a lui-même perdu l'intelligence. Et, paradoxalement, après la vision vient l'incompréhension, une incompréhension qui n'est autre que celle qu'expérimentent ceux qui appartiennent au monde moderne dans lequel il a basculé :

> *E enquanto a esperava ia pensando como era ainda possível viver-se sem electricidade, sem água canalizada, sem casa de banho, que esperança haveria para aquela gente ali encafuada para além de deitar os dias para trás e esperar a morte com resignação numa aldeia que estava perdida nos confins da ilha, tão distante de tudo, que até àquele dia nem um aparelho de rádio lá tinha entrado...* [*ODI*, p. 111]

Le cheminement d'André ne s'arrête cependant pas à cette prise de conscience. Et le caractère tragique de son histoire tient au fait que la liberté lui est offerte au prix d'une très grande solitude ; que le sentiment de liberté est ambivalent et va chez lui de pair avec celui de l'exclusion, du bannissement ; qu'il n'avait pas pris conscience de la difficulté de vivre sans attaches et sans racines. Face au vertige de la liberté, il se trouvera immobilisé par une puissante force d'inertie qui le dépassera et le ramènera dans un état de semi-conscience, de folie même[649], du côté des racines.

> *foi de certa forma aliviado que constatou que já não pertencia ao povoado, que estava já distante e livre daquele mundo fechado por aquelas rochas agressivas e valores imutáveis. Olhava para si mesmo e até para as suas próprias roupas e sentia-se ali a mais, um estranho naquela aldeia perdia porque diferente dos demais até na forma como andava entre as pedras com os seus sapatos de passeio. Mas ao mesmo tempo uma imensa lassidão o impedia de voltar a partir, embora soubesse que era o que tinha que fazer porque estava livre da sua aldeia e da sua pequenez, que já não pertencia àquela mundo que nada era capaz de mudar.* [*ODI*, p. 114]

L'impossibilité de revendiquer plusieurs places à la fois, il en prend lui-même conscience assez rapidement, ce qu'il aura plus de mal à comprendre et surtout à admettre et qui contribuera certainement à lui faire abandonner sa nouvelle position, c'est l'ostracisme dont il

[649] Pour preuve, le rêve délirant qu'il raconte avoir fait le jour du drame et l'état halluciné dans lequel il traverse ensuite le hameau pour provoquer et tuer son frère : « *sentiu que estava sendo arrastado e empurrado para dentro de um poço cujo fundo não conseguia ver [...] aterrorizado como estava diante daquela bocarra negra que aos poucos o engolia [....] sonhou que boiava num mar parado, uma quietude imensa no seu corpo boiando sobre uma água mansa, e deixou-se arrastar por um mar calmo que o engolia e afogava numa serenidade de morte, ele finalmente em paz com os seus [...]. Foi-se aproximando da porta cambaleando e pouco depois e sem bem saber o que fazia começou a gritar por João.* » [*ODI*, p. 236-238].

est victime de la part de ceux qu'il tenait pour les siens : « *Contudo, não foi de imediato que André tomou consciência dessa rejeição. Pelo contrário, só a pouco e pouco foi adquirindo essa percepção* » [*ODI*, p. 114]. C'est ainsi que, lui qui était arrivé libre « *com nenhum propósito definido, nenhuma forma pensada de agir* » [*ODI*, p. 21], sans aucune intention de vengeance, se soumettra aux préceptes de ce monde sans horizon où « *ninguém consegue escapar ao destino que traz escrito de dentro da barriga da sua mãe* » [*ODI*, p. 74].

3.4.2- INSTIGATEURS DE REGARDS : DISTANCES, FOCALES ET MISES AU POINT

Après avoir mis en lumière, par l'analyse de ces témoignages, l'impossibilité de faire entendre la voix de cette altérité rurale et traditionnelle et d'en donner une image, de la donner à comprendre, y compris par la bouche de personnages hybrides qui semblaient pourtant à même de jouer le rôle de passeurs, de traducteurs, nous voudrions revenir aux propos que tenait Germano Almeida au sujet de l'écriture de ce livre. Ces déclarations nous semblent liées à son questionnement quant à la manière, voire la possibilité, de donner une représentation littéraire de l'altérité radicale à laquelle le confrontait l'écriture de cette histoire de fratricide, lui qui reconnaissait n'avoir pas compris, lors du jugement auquel il aurait participé, ni l'accusé qui lui aurait inspiré le personnage d'André ni sa communauté *badia*. La difficulté était donc pour lui de trouver le moyen de donner à voir et à entendre cette altérité par essence impénétrable[650].

Nous avons vu précédemment comment les deux seuls personnages hybrides se trouvaient disqualifiés pour jouer ce rôle de passeurs/traducteurs de mondes. Bien que Germano Almeida déclare avoir découvert, à la lecture du roman colombien, comment raconter l'histoire de *Os Dois Irmãos*, force est de constater que la prise en charge de la narration est ici bien différente de celle qu'assume le narrateur multi-facettes, au regard à la fois extérieur et intérieur de *Chronique d'une mort annoncée*. La narration n'est en aucune façon prise en charge par un protagoniste « passeur » qui ferait œuvre de traducteur d'un monde Autre. Pour Paula Gandara[651], le narrateur de Germano Almeida

> *vive num espaço virtual em que quase desaparece. Ou seja, a invasão explicatória de todos os acidentes de percurso porque passam as diversas personagens [...]*

[650] Rappelons que cette incapacité à voir l'autre existe aussi dans l'autre sens. André, l'émigré contaminé par l'étranger, semble ainsi transparent au regard de son père : « *o velho estava efectivamente surdo a qualquer som vindo de André e igualmente cego à sua presença, e de tal modo que se ele se encontrava num qualquer lugar onde o pai ia passar tinha que ser ele André a desviar-se para evitar que embatessem*. » *[*ODI*, p. 208]*

[651] Paula Gandara, « O momento do 'Crime' e uma breve contextualização: dois irmãos et al. de Germano de Almeida », *Expressão*, n° 5.2, 2001, p. 109-116.

> *acaba precisamente por se metamorfosear numa falta-presença, já que o Autor guia o leitor pelos escaninhos dos espaços de cada um, apresenta e cumpre todas as suas pistas de leitura e, depois, nunca se encontra como narrador na primeira pessoa. Ele mantém-se uma figura invisível, quase divina, na criação das várias realidades-ficções-discursos.*

De fait, pas une seule marque textuelle explicite de la présence d'un énonciateur qui raconterait cette histoire.

Pour autant, nous ne pouvons pas dire que nous ayons affaire à un récit donné par un narrateur omniscient car ce dernier n'est pas plus informé que les autres personnages de ce qui s'est réellement passé au moment du meurtre. Il nous semble donc intéressant de tenter d'identifier la place d'où cette entité semble considérer les faits, les gestes et les dires dont il rend compte et, ce faisant, de préciser son point de vue grâce à l'analyse précise du récit qu'il nous en donne.

L'originalité de la solution retenue tient selon nous au choix de la scénographie judiciaire du récit. En choisissant de raconter l'histoire du procès et non celle du crime, Germano Almeida opte pour une première mise à distance à la fois spatiale et temporelle des faits qui forment l'intrigue de son livre. Les débats du tribunal donnent lieu à une véritable re-présentation des événements, une re-présentation mise en scène par les autorités judiciaires et en particulier par le juge qui avant de juger se doit de comprendre, de « se faire une idée claire des causes, des motifs de l'enchaînement logique »[652], d'établir les motivations de chacun des protagonistes du drame ; soit le « *contexto factício preciso em que se desenrolou a tragédia* » [*ODI*, p. 148], ou encore l' « *essência do contexto criminoso* » [*ODI*, p. 151] ainsi qu'il l'écrit lui-même dans sa sentence. Et c'est ainsi que pour comprendre les faits, le juge

> *esforçava-se embora inutilmente para pôr de pé um quadro coerente onde logicamente pudesse fazer entrar não apenas André e João como igualmente os seus pais e o tio Doménico e mesmo José Furtado, e buscar compreendê-los como seres humanos vivendo num meio que os tinha condicionado desta ou daquela maneira.*[*ODI*, p. 145]

Cette mise à distance, cette mise en scène, qui aurait dû permettre de comprendre au sens étymologique du terme, c'est-à-dire de « saisir ensemble » toute l'affaire, échoue ; il reste d'importantes zones d'ombre à la fin du procès : « *O juiz acabaria por considerar como provado que André Pascoal matou o irmão em circunstâncias não de todo perfeitamente esclarecidas* » [*ODI*, p. 11]. La sidération des membres du tribunal devant l'altérité fait que ceux-ci semblent avoir du mal à adopter la bonne focale pour saisir les comportements de la

[652] Troisième acception du verbe « comprendre » définie par le *Petit Robert*.

communauté à laquelle ils sont confrontés. Le juge, le procureur et l'avocat éprouvent des difficultés à appréhender dans son intégralité cette microsociété car leurs regards qui cherchent à « *esmiuçar até aos mais ínfimos pormenores* » [*ODI*, p. 11] dans le but déconstruire la « *globalidade de toda aquela tragédia* » [*ODI*, p. 154] finissent par se perdre dans l'objet qu'ils prétendent examiner en le disséquant. Cette image médicale apparaît dans le texte à propos du traitement qu'ils infligent à João-o-Tanso, le témoin inattendu, qui « *dentro desta perspectiva […] apareceria sendo esmiuçado e dissecado pelo Tribunal, como se não apenas o seu espírito mas todo o seu corpo estivesse ali presente a ser examinado*. » [*ODI*, p. 154]

Nous observons aussi que, dès le début du procès, le procureur, l'avocat et le juge s'opposent sur la pertinence du témoignage d'André. Alors que le juge encourage le prévenu à parler librement, « *que lhe fizesse o favor de aceitar continuá-la [*son histoire*] para que ele ficassse com elementos que lhe permitissem em consciência julgá-lo* » [*ODI*, p. 37-38]; le procureur met en cause l'à-propos de son récit, « *o digno agente [...] já desesperado com aquela longa descrição tão arredada dos factos processuais* », « *parecia cada vez mais ansioso pelo fim dessas explicações marginais* » [*ODI*, p. 27 et p. 29]. Cette difficulté à discriminer l'essentiel du détail, le centre de la marge, est révélatrice de l'incapacité des membres du tribunal, et tout particulièrement du juge, véritable maître d'œuvre de la scène judiciaire, à orienter les regards des témoins et du prévenu[653]. Malgré une deuxième tentative de représentation, les travaux seront en effet prolongés d'une journée et les différents protagonistes interrogés une nouvelle fois, le tribunal ne pourra mener à terme la recherche de la vérité :

> *E a verdade é que também para o Tribunal não foram de todo perceptíveis as circunstâncias que o tinham feito deixar passar cerca de três semanas entre o seu aparecimento no povoado e a verificação da vingança*. [*ODI*, p. 12]

Alors que le procès devait lever le voile sur le crime et la communauté où il s'était produit, les regards que propose la mise en scène judiciaire n'en reconstituent qu'une représentation fragmentaire, floue et distordue[654].

---

[653] « *Seria a instâncias do digno agente do Ministério Público que ela acabaria por esclarecer o que tinha visto com os olhos da sua alma [...]* » [*ODI*, p. 74]

[654] Les lacunes du travail du juge sont annoncées dès le début du livre. Malgré tous ses afforts celui-ci « *apenas tinha conseguido obter uma leve clarificação da completa nebulosidade que desde o início tinha rodeado o crime de André* », [*ODI*, p. 12].

Tandis que cette communauté *badia* échappe à toute compréhension et se dérobe inexorablement, une image se précise à mesure qu'avance le récit : celle que forme le groupe des trois membres du Tribunal qui, contrairement aux usages, paraissent constituer un bloc, un front qui fait face à la masse des autres personnages. Dans un mouvement de champ contre champ, on bascule régulièrement de l'image floue et parcellaire de la scène du crime que tentent difficilement de reconstituer les témoins sur l'ordre de ces trois individus à l'image d'une partie bien précise de la scène judiciaire. Plus le flou s'installe dans la première image plus les réactions d'incompréhension, d'effarement, d'exaspération des trois juristes sont patentes. Face à la description du voyage de retour que produit André s'impose ainsi l'image de l'agacement du procureur confronté à la chaleur et aux mouches de la salle de classe non climatisée.

> *O advogado parecia dormitar na sua cadeira, enquanto o digno agente continuava abanando-se furiosamente com o seu leque de papel lançando olhares homicidas para o lento André desfiando agora o rosário da sua dormida na Pensão Serginho[...].*
>
> *Você ainda é jovem, interrompeu-o mordaz o digno agente que já desesperado com aquela longa descrição tão arredada dos factos processuais, dividia agora a sua atenção entre André e as moscas que insistiam em atormentar a sua testa [...].* [*ODI*, p. 25 et 27]

Et c'est bien un portrait du juge qui apparaît en creux au moment où celui-ci fait le constat de la méconnaissance de son peuple et de son incapacité à composer le cadre dans lequel les faits qu'il doit juger trouveraient leur sens:

> *O preciso estabelecimento desse contexto tinha desesperado todo o Tribunal durante esses dois dias de audiência, mas muito especialmente o meritíssimo que amarrado à lei, mas igualmente dependente da sua consciência, esforçava-se embora inutilmente para pôr de pé um quadro coerente onde logicamente pudesse fazer entrar não apenas André e João como igualmente os seus pais e o tio Doménico e mesmo José Furtado, e buscar compreendê-los como seres humanos vivendo num meio que os tinha condicionado desta ou daquela maneira. Estou com a estranha sensação de que afinal das contas muito pouco conheço o meu povo, disse absorto durante um dos intervalos que foi proporcionando ao longo da tarde.* [*ODI*, p. 145]

En guise de redoublement et mais aussi d'élargissement de ce mouvement de champ contre-champ, survient plus ou moins régulièrement le récit de scènes qui se déroulent dans un autre espace ; le récit du jugement du fratricide, qui se tient dans la salle de l'école et qui

constitue le thème central du récit, étant interrompu par celui des conservations qui s'engagent entre ces mêmes protagonistes lors de chacune des interruptions de séances :

> *ordenou uma suspensão de audiência por dez minutos, tempo durante o qual os três se juntaram na empena da escola, o juiz chupando deliciado um longo cigarro*. [*ODI*, p. 29-30]

ou encore « *Assim, quando o Tribunal se recolheu pela terceira vez naquela manhã na sombra da empena exterior da escola* » [*ODI*, p. 48]. Dans cet espace *off*, l'ombre du mur de l'école, et durant les poses qu'ils se ménagent, le juge, le procureur et l'avocat se retrouvent pour échapper à la chaleur étouffante de la salle improvisée du tribunal, pour se restaurer et échanger leurs impressions sur les débats. Leurs conversations occupent jusqu'à un chapitre entier dans chacune des cinq parties qui composent le roman[655]. Dans ces passages ou chapitres, insérés comme en contrepoint, ces trois personnages de la scène principale se livrent à la glose des séquences dont ils sont à la fois les témoins et les instigateurs. L'image fragmentaire et distordue du monde *badio* construite à travers les regards plus ou moins directs des témoins et du prévenu que manipulent le tribunal, est ainsi complétée par les commentaires en mode *off* de ces trois personnages urbains qui, après avoir observé les protagonistes ruraux, commentent leurs propos, c'est-à-dire, leurs regards.

> *A grande vantagem que João-o-Tanso teve sobre si, disse irónico o digno agente ao ilustre causídico durante o almoço para o qual foram finalmente chamados, é que, não tendo percebido uma única palavra de quantas bojardas você lhe atirou para o desequilibrar, não fez mais que repetir* ispsis verbis *quanto me tinha dito pouco antes, sem alterar uma vírgula, sinal portanto de que não é tão tolinho como você quis fazer-nos acreditar*. [*ODI*, p. 101]

C'est ainsi que parallèlement au jeu de focales, nous avons affaire à un jeu de miroirs mettant en scène une duplication des regards. La scène judiciaire, véritable scène théâtrale, trouve son pendant dans l'espace délimité par l'ombre du mur de l'école où se retirent trois de ses acteurs principaux, et qui pourraient s'apparenter à une partie des coulisses[656]. Le mur, qui est à cinq reprises matérialisé dans le livre par le changement de chapitre constitue comme une surface de réflexion pour l'image construite dans la scène principale. C'est cet ingénieux dispositif narratif qui permet d'opérer une mise en abyme intermittente du procès, lui-même redoublement de la scène du crime. Ces passages ne se limitent pas en effet à de simples

[655] Le chapitre 5 des 1ère et 2ème parties, le chapitre 4 de la 3ème, le chapitre 3 de la 4ème et le 1er chapitre de la 5ème.

[656] Une partie seulement car il est fait référence à la partie opposée de cet espace où se retrouvent les autres protagonistes du procès (témoins et prévenu) ainsi que le public. L'huissier qui se tient dans un lieu indéterminé sert de relais entre les deux mondes totalement hermétiques dès que la séance est levée. C'est lui qui annonce la reprise de la séance, fait passer les messages de l'avocat en quête de nourriture…

gloses interlinéaires où sont expliqués, commentés ou interprétés les propos tenus durant les séances. D'abord parce qu'ils débordent l'espace marginal auquel ils devraient se cantonner et prennent des proportions inhabituelles, quand ils n'occupent pas des chapitres entiers ; ensuite parce que les échanges qui y sont rapportés se réfèrent à des sujets très variés et parfois volontairement étrangers à la scène judiciaire en cours. Le message que l'avocat fait remettre au juge et au procureur pour les inviter à partager son déjeuner en est la preuve :

> *Tomei a liberdade de mandar preparar repasto geral e muito gostaria de ter a honra da vossa companhia. PS : Detesto falar de trabalho durante uma refeição.* [*ODI*, p. 47]

Pour ce qui est du domaine littéraire, la mise en abyme est définie par Lucien Dällenbach dans son célèbre ouvrage intitulé *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, comme un « miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spécieuse »[657]. Dans *Os Dois Irmãos*, ce procédé prend la forme d'un jeu de regards qui rappelle l'exploitation que certains peintres ont pu faire du pouvoir de révélation des miroirs[658]. Les trois membres du tribunal ne se limitent pas durant ces pauses, à émettre des commentaires qui permettraient de compléter, d'enrichir la représentation de la scène principale en portant sur elle des points de vue différents. Leurs sujets de conversation vont de l'alimentation, à la polygamie en passant par le rôle, les conditions de travail et l'image des avocats, des procureurs et des juges, la distance entre l'institution judiciaire et la population, l'émigration et ses conséquences sur la culture capverdienne, etc. Et c'est donc comme si cette mise en abyme ne proposait pas une « reduplication simple » du sujet de la scène judiciaire mais que, grâce à cette déportation vers un hors-champ, vers les coulisses, elle faisait apparaître un autre thème du récit.

3.4.4- REGARD BOOMRANG : TEL EST VU QUI CROYAIT VOIR

Le dispositif narratif indique qu'ici, contrairement à ce que l'on observe en partie dans *A Ilha Fantástica* ou dans *A Família Trago*, le regard de Germano Almeida ne relève pas de la tradition ethnographique de l'anthropologie sociale et culturelle qui a pour but, selon Bronislaw Malinoski, de « saisir le point de vue de l'indigène, ses rapports avec la vie, de

[657] Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 52.

[658] *op. cit.*, p. 19-22. Lucien Dällenbach cite entre autres le très célèbre tableau connu sous le nom de « Mariage Arnolfini » dans lequel un petit miroir convexe suspendu sur le mur du fond entre les deux époux permet de dévoiler un autre point de vue sur l'espace représenté, et plus précisément son pendant en contrechamp.

comprendre *sa* vision de *son* monde »[659]. L'intégration d'un hors-champ en regard de la scène principale prouve que l'intérêt de l'auteur ne paraît pas tant porter sur l'espace rural que sur les rapports qui se nouent entre deux espaces sociaux que tout oppose : un Cap-Vert traditionnel et un Cap-Vert, moderne et nouveau, projeté au matin de l'indépendance[660] et représenté ici par ces trois agents de l'institution judiciaire. Ces rapports apparaissent d'autant plus complexes que la nécessité de donner voix au peuple capverdien entravé par l'autorité coloniale avait étayé tout le discours anticolonial[661]. Le PAIGC au pouvoir développait ainsi un discours valorisant la spécificité de la culture nationale tout en promouvant l'établissement de rapports plus directs entre le pouvoir et la population. Le texte rend d'ailleurs compte de ces orientations politiques, quand il est question de l'« *ambiente rural que se quer promover* » [*ODI*, p. 49] ainsi que du fait que :

> *Tinha sido com o espírito de se levar a Justiça para cada vez mais perto do povo que superiormente fora determinado que o Tribunal se deslocaria à aldeia mais próxima da povoação de André a fim de ali se realizar o seu julgamento.* [*ODI*, p. 47]

Confronté à une altérité plus radicale que celle de son île natale de Boa Vista, Germano Almeida renonce au réalisme magique et au projet de représenter sans médiation la perspective du Capverdien rural et traditionnel[662]. Il rejette alors l'option du narrateur homodiégétique, forcément impliqué dans le récit et paraît opter pour la solution, retenue de façon paradigmatique par Faulkner dans le roman *Le bruit et la fureur*, qui permet de rapporter des événements à partir de points de vue différents voire contradictoires, et non hiérarchisés, dans le but de problématiser la relation entre la réalité et son interprétation. Cette observation semble néanmoins s'opposer aux déclarations de Germano Almeida que nous avons déjà évoquées où il affirmait avoir trouvé la solution qui lui a permis de raconter cette histoire après avoir lu le roman de Garcia Marquez *Chronique d'une mort annoncée*. En effet, à la différence de Faulkner, ce dernier introduit dès le début un narrateur homodiégétique qui, s'il ne parvient pas à élucider le mystère de la mort de son ami et à « refaire avec des éclats épars le miroir cassé de la mémoire »[663], fait néanmoins œuvre d'ordonnateur des différents autres points de vue rapportés en guidant finalement le lecteur parmi ces éclats de discours.

---

[659] Bronislaw Malinowski, *Les argonautes du Pacifique occidental*, Paris : Gallimard, [1922] 1963, p. 81 (Italiques de l'auteur).

[660] Rappelons que ces faits sont censés avoir eu lieu « *lá pelos anos de 1976* » [ODI, texte en exergue]

[661] Voir par exemple, Amilcar Cabral, « O papel da cultura na luta pela independência », *Obras escolhidas de Amílcar Cabral*, op. cit., p. 234-247.

[662] Nous avons montré précédemment que même dans *A Ilha Fantástica*, la narration almeidienne ne présentait pas les caractéristiques inhérentes selon Amaryll Chanady au réalisme merveilleux.

[663] Garcia Marquez, op. cit., p. 14

Pourtant, si dans *Os Dois Irmãos* la figure d'un narrateur semble s'effacer derrière une multiplication de perspectives, fragmentaires et contradictoires, sur les événements considérés dont aucun des protagonistes ne paraît détenir la vérité, une multiplication d'éclairages qui, selon nous, relèverait plus du jeu de miroirs que du kaléidoscope formé par les « éclats épars» évoqués par le narrateur colombien, nous ne dirions pas comme Paula Gandara que

> *a invasão explicatória de todos os acidentes de percurso porque passam as diversas personagens [...] acaba precisamente por se metamorfosear numa falta-presença, já que o Autor guia o leitor pelos escaninhos dos espaços de cada um, apresenta e cumpre todas as suas pistas de leitura e, depois, nunca se encontra como narrador na primeira pessoa. Ele mantém-se uma figura invisível, quase divina, na criação das várias realidades-ficções-discursos*.[664]

De même que, dans le tribunal, les propos des uns et des autres sont tenus sous le contrôle du juge qui convoque, donne ou non la parole, exige des précisions complémentaires, rappelle à l'ordre, etc., dans le roman, tout le texte est bien évidemment contrôlé par l'instance narrative qui fait montre de sa fonction de régie en soulignant par exemple dès l'incipit qu'elle a la mainmise sur l'organisation, l'articulation du récit qu'elle livre à son narrataire. Le narrateur démontre par l'emploi du conditionnel à valeur temporelle[665], ou futur du passé, du premier verbe du récit, que contrairement aux personnages, prisonniers de la trame temporelle des événements, il connaît la fin du procès qu'il va raconter :

> *O juiz acabaria por considerar como provado que André Pascoal matou o irmão em circunstâncias não de todo perfeitamente esclarecidas mas que no entanto apontaram a sua convicção para a prática de um crime de homicídio voluntário.* [*ODI*, p. 11]

Dans la narration, ce conditionnel « temporel » ainsi que de très nombreux autres anachronismes (prolepses et analepses) redoublent la distorsion du temps linéaire et objectif inhérente au procès. Le narrateur apparaît ainsi comme une instance apparemment supérieure qui, à l'image du juge régulant l'ordre, la durée et la fréquence de la temporalité discursive du procès, fait savoir et tient à montrer qu'il contrôle la temporalité narrative de son récit[666].

Pourtant, à l'instar de ce juge qui s'avoue finalement perturbé dans ses certitudes de magistrat garant d'un droit reposant sur le concept moderne du libre-arbitre, *« terminou*

---

[664] Paula Gandara, « O momento do 'Crime' e uma breve contextualização: dois irmãos et al. de Germano de Almeida », Expressão, n° 5.2, 2001, p. 109-116.

[665] Ce conditionnel « temporel », ou « futur du passé » comme il est aussi dénommé, apparaît d'ailleurs de façon itérative tout au long du texte et se double souvent aussi de la périphrase verbale, composée de aller (*ir*) ou de venir (*vir*) suivi d'un verbe, qui lui est équivalente : « *André [...] logo se afastou e dobrou a esquina onde viria a encontrar-se com o José Furtado. E este, por sua vez, confirmaria que quando falou com ele André estava com voz de quem quer chorar [...]*. » [*ODI*, p. 179].

[666] Nous reviendrons dans la troisième partie sur la configuration temporelle des œuvres almeidiennes.

mesmo por confessar nunca ter ficado de todo em paz consigo próprio com quanto tinha finalmente dado apurado » [*ODI*, p. 151], ce narrateur surplombant laisse paraître un certain malaise quand il prend autant de distance vis-à-vis de l'histoire. Jamais il n'assume pleinement l'énonciation puisque la marque de la première personne est totalement absente et il multiplie les écrans entre lui et le drame dont il est question dans son récit. Il ne raconte pas l'histoire du fratricide, il ne fait que rapporter les prises de paroles des protagonistes lors du procès de ce crime, tout en laissant bien clair par la bouche de l'avocat, qualifié à cet instant de « *velho* » dans le sens de sage et d'expérimenté, que le procureur est naïf de croire qu'il est possible de parvenir à établir la vérité des faits car

> *desde muito antigamente que toda a gente sabia, e todos os juristas por maioria de razão, [...] um dos direitos universalmente reconhecidos a todos os réus é justamente o direito de não só omitir a verdade, caso ela não lhes interesse, mas mesmo o direito de mentir descaradamente e com quantos dentes têm na boca, se o considerarem conveniente para o seu interesse e a bem da sua defesa* [*ODI*, p. 40]

Le positionnement, individuel et relatif, de l'avocat, du procureur et du juge, les trois personnages extérieurs à la communauté *badia*, nous semble d'ailleurs très intéressant car Germano Almeida a une expérience directe ou indirecte de ces trois charges. S'il exerce depuis un certain temps la profession d'avocat, qui dans la structure judiciaire a pour rôle de défendre les intérêts particuliers de ses clients, il fut à son retour au Cap-Vert procureur de la république ; c'est d'ailleurs la fonction qu'il dit avoir exercé lors du procès qui lui aurait inspiré ce roman[667]. Voici comment le « *digno agente* » du ministère public, définit sa mission par rapport à celle du juge :

> *o digno agente [..] fazia questão que ficasse assente que se todos naquela sala se preocupavam com a realização e concretização do DIREITO e da JUSTIÇA, ele pessoalmente, por maioria de razão e dever de ofício, não visava qualquer outro objectivo para além da descoberta da verdade material, porque era quanto lhe competia na qualidade de fiscal da legalidade e representante supremo do interesse público.* [*ODI*, p. 23-24]

Ce procureur dit œuvrer en faveur de l'intérêt public, en d'autres termes en faveur de la nation, s'opposant ainsi à l'expression de l'individualité de cette communauté *badia*, qui menace par son altérité la cohérence programmée de cette même nation. Le juge, qui aurait pour tâche, selon ce même procureur, de faire respecter le droit et de rendre la justice, se

[667] Dans le texte placé en ouverture du roman il dit même avoir été le procureur dans le cas qui a servi de base à ce roman.

trouverait dans la position inconfortable de faire appliquer le droit, qui définit la norme sociale et nationale, tout en garantissant la justice, ce qui implique la reconnaissance et le respect des droits individuels et particuliers. L'instance narrative choisie par l'auteur, qui apparaît comme un doublon hiérarchiquement supérieur du juge, se trouve confrontée à ce même dilemme, ce qui peut expliquer son retrait apparent par rapport à l'histoire qu'il a pourtant choisie pour thème.

Cependant, le juge qui apparaît durant les deux jours qu'a duré le procès comme un arbitre très libéral des discours[668] et souvent même comme un simple observateur, a finalement été contraint d'établir et de rédiger une sentence, malgré ses doutes et ses hésitations et, ce-faisant, il a dû faire état d'un jugement personnel, quoique subordonné à un cadre institutionnel.

> *Porém o meritíssimo, que, após o julgamento, levaria 38 dias a meditar a douta sentença antes de a escrever e acabaria depois disso por rasgar 9 rascunhos quase acabados, sempre à procura de uma posição definitiva em que pudesse tranquilamente amparar-se, [...] e terminou mesmo por confessar nunca ter ficado de todo em paz consigo próprio com quanto tinha finalmente dado apurado. Aliás durante a leitura da longa sentença que finalmente viria a condenar André, ele interrompeu-se várias vezes para o olhar com uma ternura bem diferente da severidade que todos lhe conheciam.* [*ODI*, p. 150-151]

A l'instar de ce juge, le narrateur qui se présente en définitive comme un regardeur de regardeurs, n'échappe pas à la règle qui veut que

> quand nous regardons l'œil qui est en face de nous, notre visage se réfléchit dans ce que nous appelons la pupille, comme dans un miroir ; celui qui regarde y voit son image.[669]

Michel de Certeau qui définissait l'hétérologie comme un discours de l'autre, qui est tout à la fois discours sur l'autre et discours où l'autre parle, « un art de jouer sur deux places» regardeur/regardé, sujet/objet, une manière d'évaluer dans un lieu ce qui manque dans l'autre, l'aménagement d'un espace intermédiaire, une scène réversible, notait que, dans ce type de discours, le dernier mot n'appartient pas nécessairement au sujet premier et que la critique n'épargne pas l'énonciateur, qui peut être atteint par ricochet. Michel de Certeau identifiait le

[668] La bienveillance du juge vis-à-vis de témoins et de l'accusé s'oppose au sarcasme du procureur : « *André estava ainda às voltas com a sua bagagem e o bilhete Sal-Praia quando o digno agente considerou que ele estava exagerando as suas dificuldades de ligação [...] que aquela parte não tinha qualquer interesse para o caso dos autos, mas de pronto o meritíssimo interveio fazendo sinal a André para prosseguir como lhe desse na cabeça.* » [*ODI*, p. 24-25]

[669] Platon, *Alcibiade*, trad. M. Croiset, Paris : Gallimard, coll « Tel », 1991, pp. 70-71.

possible effet boomerang de cette expérimentation d'une parole en liberté.[670] Il suffit pour s'en convaincre de relever les marques de la subjectivité du regard porté sur l'objet observé, ironie vis-à-vis des trois membres du Tribunal, analogies et comparaisons, projections de sentiments, interprétations de gestes et de paroles, etc.. Voici celles que nous relevons dans ce très court passage

> *E, no entanto, parecia não ter André chegado com nenhum propósito definido, nenhuma forma de agir ou de pensar. Não vim cobrar vingança diria enfático e num gesto sincero, como se acima de tudo estivesse preocupado em ser compreendido, vim apenas procurar saber o que se estava a passar na minha família.* [*ODI*, p. 21]

C'est, selon nous, le malaise de l'auteur vis-à-vis de ce monde *badio*, à la fois garant de la spécificité et donc de l'identité capverdienne mais aussi frein au projet de modernisation, qui explique le choix d'une instance narrative scrupuleusement maintenue dans le hors-champ, et d'une mise à distance redoublée de cette altérité déstabilisante, et qui devient le sujet même du roman du fait du caractère réflexif du regard-miroir. Nous pourrions rapprocher la tendresse inhabituelle du juge envers André et sa communauté qu'il avoue ne pas connaître,

> *[e]stou com a estranha sensação de que afinal das contas muito pouco conheço o meu povo, disse absorto durante um dos intervalos que foi proporcionando ao longo da tarde* [*ODI*, p. 145]

du sentiment de l'inéluctabilité de la modernité mêlé à la mauvaise conscience de celui qui est témoin, mais certainement aussi un peu acteur, des transformations qui engloutissent un monde « grégaire », condamné à disparaître, où les individus sont immergés autant dans leur groupe que dans la terre[671]. Ce même sentiment ressort d'une déclaration de Germano Almeida où, après avoir rappelé les informations qui apparaissent dans le court texte en exergue, il explique

> Eu *também pensava que esse género de história já não acontecia em Cabo Verde. Passaram 30 anos e espero que já não aconteçam histórias dessas no nosso país. Se compararmos o Cabo Verde de 1975 com o de agora, temos razões para nos sentirmos orgulhosos daquilo que fizemos. [...] Depois do julgamento, ainda fiquei em Santiago, conheci melhor as pessoas e entendi que aquele era um comportamento normal na comunidade de onde provinha o acusado. Temos que reconhecer que temos sub-culturas em Cabo Verde. Desde a independência têm-*

[670] L'hétérologie est un concept employé par Michel de Certeau en premier lieu pour qualifier l'histoire, qui est une discipline dans laquelle un narrateur rapporte des faits et des témoignages sur l'autre qui lui est nécessairement muet : il est cet « autre toujours manquant et toujours présupposé ». Ainsi, l'hétérologie est un discours sur l'autre, dans lequel un narrateur fait parler l'autre, mais, en même temps, révèle que lui-même se situe en contre-point par rapport à son objet. Cf. Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse, entre science et fiction* (1987), Paris: Gallimard, coll. « Folio-Histoire », 2002, chap. VII.

[671] Cf. Paul Lefort, « Marx : d'une vision de l'histoire à l'autre », *Les formes de l'histoire*. 1978, p. 195-233, p. 206 et suivantes.

se diluído e estou convencido de que vai ser uma só, mas ainda não está. Vim a compreender que esse indivíduo de Santiago tinha sido vítima da sua realidade. Ele não poderia fazer outra coisa senão aquilo que fez, caso contrário passaria a ser um homem desprezado. De maneira que eu disse: tenho que me reabilitar escrevendo este livro.[672]

Nous remarquons que ce sont là les mêmes sentiments qu'éprouvait Marx quand il s'exprimait sur le colonialisme britannique face à la « nature » de la société indienne :

> aussi triste qu'il soit du point de vue des sentiments humains de voir ces myriades d'organisations sociales patriarcales, inoffensives et laborieuses se dissoudre, se désagréger en éléments constitutifs et être réduites à la détresse, et leurs membres perdre en même temps leur ancienne forme de civilisation et leurs moyens de subsistance traditionnels, nous ne devons pas oublier que ces communautés villageoises idylliques, malgré leur aspect inoffensif, ont toujours été une fondation solide du despotisme oriental, qu'elles enfermaient la raison humaine dans un cadre extrêmement étroit, en en faisant un instrument docile de la superstition et l'esclave de règles admises, en la dépouillant de toute grandeur et de toute force historique. […] Nous ne devons pas oublier cette vie végétative, stagnante, indigne, que ce genre d'existence passif déchaînait d'autre part, par contrecoup, des forces de destruction aveugles et sauvages, faisait du meurtre lui-même un rite religieux en Hindoustan. Nous ne devons pas oublier que ces petites communautés portaient la marque infamante des castes et de l'esclavage, qu'elles soumettaient l'homme aux circonstances extérieures au lieu d'en faire le roi des circonstances, qu'elles faisaient d'un état social en développement spontané une fatalité toute-puissante, origine d'un culte grossier de la nature, dont le caractère dégradant se traduisait dans le fait que l'homme, maître de la nature, tombait à genoux et adorait Hanumân, le singe, et Sabbala,la vache.
>
> Il est vrai que l'Angleterre, en provoquant une révolution sociale en Hindoustan, était guidée par les intérêts les plus abjects et agissait d'une façon stupide pour atteindre ses buts. Mais la question n'est pas là. Il s'agit de savoir si l'humanité peut accomplir sa destinée sans une révolution fondamentale dans l'état social de l'Asie. Sinon, elle fut un instrument inconscient de l'Histoire en provoquant cette révolution. Dans ce cas, quelque tristesse que nous puissions ressentir au spectacle de l'effondrement d'un monde ancien, nous avons le droit de nous exclamer avec Goethe :
>
> *« Sollte diese Qual uns quälen*
> *Da sie unsere Lust vermehrt*
> *Hat nicht Myriaden Seelen*
> *Timur's Herrschaft aufgzehrt ? »*[673]

[672] Interview de Germano Almeida, *Kriolidadi*, suplemento de *A Semana*, op. cit.

[673] K. Marx, « La domination britannique en Inde », in K. Marx et F.Engels, *Du colonialisme en Asie. Inde, Perse, Afghanistan*, Paris : Mille et une nuits, 2002, édition établie par et postface de Gérard Filoche, p. 32-34. Traduction des vers de Goethe tirés du *Divan occidental-oriental*, proposée en note dans l'ouvrage cité : « Cette peine doit-elle nous tourmenter/Puisqu'elle augmente notre joie,/Le joug de Timor n'a-t-il pas écrasé/Des myriades de vies humaines ».

Le parallèle entre la position des anciennes puissances coloniales vis-à-vis des peuples qu'elles dominaient et celle du nouveau pouvoir indépendant par rapport à la population qu'il gouverne est d'ailleurs établi à plusieurs reprises dans le texte lui-même.

> *Mas o que vem acontecendo, [...] é que continuamos julgando os nossos irmãos como estrangeiros, nós como invasores da sua terra e dos seus costumes e valores, aplicando-lhes as nossas leis em nome de valores que não são os seus e, cúmulo maior do desrespeito!, falando-lhes e condenando-os numa línguagem de que eles não entendem patavina*. [*ODI*, p. 84][674]

Ce constat de l'avocat semble rejoindre la critique que Homi Bhabha adresse aux tenants de l'universalisme qui, aspirant à l'unification des divergences, projettent un développement, synonyme d'éradication de l'histoire de l'Autre.[675]

Spécialiste en Littératures Africaines de langue portugaise, Inocencia Mata invite, pour sa part, les études post-coloniales à s'intéresser aux dynamiques des relations entre centre et périphérie et dénomme « internalisation de l'Autre » la réactivation des anciennes relations de pouvoir oppressives qui s'opère après les indépendances[676]. Les nouvelles autorités ont d'autant plus de mal à assumer cette internalisation de l'Autre, conduisant de fait à sa marginalisation, que c'est au nom de la spécificité d'une identité que l'autonomie, puis l'indépendance, vis-à-vis du centre impérial avaient été revendiquées. Or, c'est bien souvent à ces seules mêmes communautés, aujourd'hui victimes de certaines formes d'exclusion, que le pouvoir colonial reconnaissait une identité propre, mais toutefois subalterne[677].

La pétrification, la cécité ou le somnambulisme qui atteignent les membres de la communauté d'André, à l'image de son père hiératique, de sa mère muette - incapable de la moindre parole pour empêcher la tragédie qui verra l'un de ses fils en tuer un autre -, de son

---

[674] Ce même questionnement, sans réponse, apparaît encore pages 85, 104 et 203.

[675] Homi Bhabha écrit : « Selon moi, il s'agit d'une tentative d'universaliser le fantasme spatial de communautés culturelles modernes comme vivant leur histoire sur un mode 'contemporain' dans 'un temps homogène et vide' du Peuple-comme-Un […] prive finalement les minorités des espaces marginaux, liminaux d'où elles peuvent intervenir dans les mythes unifiants et totalisants de la culture nationale. » cf. Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, Paris : Payot, 2007, p. 376. L'auteur consacre la conclusion de cet ouvrage intitulée « 'Race', temps et révision de la modernité » à cette même question.

[676] Inocencia Mata, « A crítica africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? », in Pires Laranjeira, M. J. Simões, L. G. Xavier (ed.). *Estudos de Literaturas africanas: cinco povos, cinco nações, Actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de língua Portuguesa*, Novo Imbondeira, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007, p. 336-347.

[677] Chelmicki et Vernhagen, écrivaient en 1841 que les Noirs libres qui habitaient l'intérieur des îles, communément appelés *vadios* « *fazem uma classe mui e totalmente destacada da população das villas e logares que allí têem nomes de villas* » vivant du travail de la terre et que cette classe était le « *verdadeiro typo dos habitantes* » de l'archipel. J. C. de Chelmicki, F. A. de Varnhagen, *Corografia Cabo-Verdiana ou Descripção Geographico-Historica da Província das Ilhas de Cabo Verde e Guiné*, 2 vols, Lisboa: Typografia C.C da Cunha, Costa do Castello, nº 15, 1841. Tomo II, p. 326.

frère aveuglé par le sang qui semble être englouti par la terre[678], ou de lui-même saisi par un état d'hypnose qui le prive de son libre-arbitre et le conduit à aller au-devant de João pour le tuer[679], symbolisent la disparition à laquelle est vouée ce monde incapable de s'adapter à l'inéluctabilité de la modernité. La « *pasmada resignação diante de uma ineluctável fatalidade* » [*ODI,* p. 238] qui saisit l'ensemble de la communauté se reflète dans la résignation finale du juge qui, quoiqu'il ne soit point parvenu à établir sa responsabilité, n'en finit pas moins par caractériser l'acte d'André d'homicide volontaire [*ODI,* p. 11] et accomplit ainsi sa mission, juridique mais aussi didactique, d'instaurer un nouvel ordre légal.

[678]*« [João] caminhava como se estivesse sonâmbulo com qualquer problema nos olhos […]. E enquanto a procissão continuava a caminho do pai de André, joão perdia-se no campo andando sem destino. » ODI*, p. 160

[679] « *Levantou-se aos apalpões como se estivesse cego e procurou a rua porque estava a precisar de ar. Caminhou para o lado donde vinha a festa. [...] Foi-se aproximando da porta cambaleando e pouco depois e sem bem saber o que fazia começou a gritar por João*. » [*ODI*, p. 237-238].

4. DES PLIS ET REPLIS DES ESPACES URBAINS

Personne ne sait mieux que toi, sage Kublai,
qu'il ne faut jamais confondre la ville
avec le discours qui la décrit.
Et pourtant,
entre la ville et le discours,
il y a un rapport.
Italo Calvino, *Les villes invisibles*,
Paris : Seuil, 1974, p. 75

4.1- UN ESPACE DEJA INTEGRE PAR LA LITTERATURE CAPVERDIENNE

Après cette étude des configurations almeidiennes de l'espace rural dont nous avons montré qu'elles renvoient soit au concept d'inquiétante étrangeté dans le cas de l'évocation de l'espace *badio* de l'intérieur de Santiago, soit à celui d'hétérotopie refuge duquel procède la remémoration de la Boa Vista de son enfance, il nous semble pertinent de nous intéresser maintenant à la représentation que Germano Almeida nous livre dans ses romans de l'espace urbain. La ville, ce lieu dont l'air rend libre à en croire la célèbre maxime reprise par Max Weber pour qui « la promotion sociale – de la servitude à la liberté – était rendue possible grâce à l'argent acquis par l'activité économique »[680], ce « milieu humain dans lequel des inconnus se rencontrent »[681], cet « habitat naturel de l'homme civilisé »[682] associé par conséquence aux idées de modernité et de progrès, de cosmopolitisme et d'identité aussi bien politique que sociale et culturelle, de public et de privé nous apparaît comme un prisme intéressant pour tenter de continuer à définir la paratopie almeidienne.

Quoique Germano Almeida semble insinuer qu'il innove en faisant de la ville le cadre privilégié de sa fiction en déclarant par exemple que « *os claridosos escreveram sobre a parte rural de Cabo Verde, eu escrevo sobre o homem urbano, sobretudo o homem urbano de S. Vicente* »[683], la littérature capverdienne s'intéresse depuis longtemps à l'espace urbain,

[680] Max Weber, *la ville*, Paris : Aubier-Champ Urbain, 1982, p. 52.
[681] Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris : Seuil, 1979, p. 42.
[682] Formule du sociologue américain Robert E. Park, l'une des principales figures de l'École de Chicago. Cf. Robert E. Park, Yves Grafmayer, Isaac Joseph, *L'école de Chicago : Naissance de l'écologie urbaine*. Paris: Aubier, 1984, p. 79.
[683] « Entrevista a Germano Almeida – Correntes d'Escritas – Encontro de Escritores de Expressão Ibérica, Póvoa de Varzim, 18 de Fevereiro de 2005 », *In* Ilda Paula Flores Fernandes, *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo de Germano Almeida: contributos para o entendimento da especificidade da Literatura Cabo-verdiana*, Mémoire de Master en Littérature dirigé par Maria do Carmo Castelo Branco Sequeira, Université Fernando Pessoa, , Porto, 2007.

comme nous le montreront les références que nous serons amenée à pointer dans cette partie de notre étude. Plusieurs explications peuvent être avancées pour expliquer cette appétence pour la ville. D'abord, cet espace était bien souvent le cadre de vie de ceux qui s'aventuraient sur la scène littéraire. En effet, après avoir acquis les compétences requises dans les rares lieux de formations existants[684], ces individus étaient fréquemment conduits à vivre à Praia ou à Mindelo, les deux villes de l'archipel qui concentraient l'essentiel de l'administration coloniale où ils trouvaient à s'employer, l'activité littéraire étant loin de leur garantir des revenus suffisants. Ensuite, c'était également là que vivait l'essentiel de leur maigre lectorat car le très faible taux d'alphabétisation était supérieur dans ces deux villes, mieux loties en matière de structures éducatives. Une raison supplémentaire à cet attrait de la ville était liée à l'aspiration à la modernité qui animait tous les collaborateurs de la revue *Claridade* et dont nous avons fait état dans le cadre de notre étude du surgissement de Germano Almeida sur la scène littéraire. Nous ajouterons que cette aspiration était déjà manifeste parmi leurs prédécesseurs bien souvent convaincus que les idéaux républicains pourraient faire advenir la Civilisation sur leur archipel en l'instillant d'abord dans ses deux villes. Des écrivains tels que Pedro Monteiro Cardoso, Eugénio Tavares ou José Lopes, encore imprégnés des modèles littéraires romantiques, toujours pétris de références bucoliques et dès lors incapables d'envisager de composer des poèmes en prise avec la réalité urbaine, n'en étaient pas moins très demandeurs de modernité comme en témoignent les articles qu'ils publiaient parallèlement à leur œuvre poétique dans les divers journaux et revues qui paraissaient sur l'archipel. La description qu'Eugénio Tavares donne en 1899 de la ville de Mindelo laisse ainsi transparaître un réel éblouissement :

> *o extraordinário movimento da navegação inter-oceânica, a estonteadora actividade de uma robusta vida comercial, o espectáculo verdadeiramente original duma população flutuante que os grandes transatlânticos despejam ali, e que, desembarcando de manhã e partindo à noite, fazem daquilo uma enorme feira cosmopolita, um acampamento de multidões que passam para a América e que regressam à Europa e Ásia*[685].

Si l'intérêt pour la ville n'est donc pas nouveau chez les hommes de lettres capverdiens, il est cependant naturel que cet espace qui a évolué au cours des temps n'ait pas toujours été perçu de la même manière. Les études consacrées aux littératures africaines font généralement état d'une évolution dans la façon dont les écrivains abordent cette thématique.

[684] Voir à ce propos le rôle du Séminaire-Lycée de São Nicolau créé en 1866, auquel nous avons fait référence précédemment.

[685] Eugénio Tavares, *Pelos Jornais*, Praia, ICL, 1997, p. 43, apud Ana Cordeiro, « Mindelo : entre ficção e realidade », *Buala*, 17-06-2010. [en ligne]: http://www.buala.org/pt/cidade/mindelo-entre-a-ficcao-e-a-realidade#footnote10_51b8h9t, consulté le 10 novembre 2014.

S'intéressant aux littératures africaines francophones des années 1980-1990 et se basant sur les analyses antérieures de Mohamadou Kane[686], Lydie Moudileno[687] établit qu'avant 1980, les représentations de la ville reposaient sur une construction binaire, que cet espace était essentiellement conçu dans la relation d'opposition qu'il entretenait avec l'espace rural. Le village apparaissait comme un symbole d'authenticité et de partage quand la ville, elle, renvoyait à l'administration coloniale et à l'individualisme. En parcourant les longues distances qui séparaient ces deux espaces, les héros des romans étaient bien souvent amenés à vivre dans leur chair le conflit déchirant et parfois insurmontable entre tradition et modernité. Ces personnages se trouvaient ainsi à devoir choisir, de façon irrémédiable et sans possibilité de nuance et de composition, entre authenticité et assimilation. Nous pouvons facilement étendre cette observation relative aux littératures africaines francophones à celles de l'Afrique lusophone. Lors d'une conférence prononcée à la *Casa dos Estudantes do Império* en 1959, Agostinho Neto observait ainsi que les écrivains angolais, assimilés puisqu'ils vivaient généralement dans les villes et ne parlaient plus les langues africaines, pouvaient avoir des difficultés à porter dans leurs poèmes la voix du peuple « indigène »[688]. Cette remarque montre combien le passage du monde rural, du *mato* des indigènes, à la ville des colons ou des assimilés, marque une coupure entre deux univers aux antipodes, deux univers qui s'excluent mutuellement et qui ont donc beaucoup de mal à se parler.

Comme dans bien des romans africains, le narrateur homodiégétique de *Chiquinho* commence son récit par la remémoration de son enfance passée dans un cadre communautaire et traditionnel, celui de son village situé sur l'île de São Nicolau. Mais contrairement à ce qui se produit dans des romans comme *L'enfant noir* (1953) de Camara Laye qui conduit son héros de Kouroussa à Conakry, la découverte de la ville de Mindelo ne provoquera chez Chiquinho aucun malaise profond[689]. Au contraire, il attendait le départ vers la ville avec une certaine impatience,

> *S. Vicente era para mim a terra em que a civilização do mundo passa em desfile. Estava farto de ouvir falar no Porto Grande, no seu movimento, nos vapores de*

---

[686] Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition,* Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines, 1983.

[687] Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990, document de travail n° 2*, Dakar : Codesria, 2003, p. 49, [en ligne] : http://www.codesria.org/IMG/pdf/Moudileno.pdf, consulté le 10 novembre 2014.

[688] « *É mais triste que espantoso que uma grande parte de nós, os chamados assimilados, não sabe falar ou entender qualquer das nossas línguas! [...]Este desconhecimento das línguas que impede a aproximação do intelectual junto do povo cava um fosso bem profundo entre os grupos chamados assimilados e indígena* », Agostinho Neto, conférence prononcée le 18 novembre 1959 à la *Casa dos Estudantes do Império* de Lisbonne, op. cit.

[689] Le narrateur ne rapportera qu'un sentiment de solitude très passager le soir de son arrivée à Mindelo. Baltasar Lopes, *Chiquinho*, op. cit., p. 122.

trânsito, nas imagens da Europa que passeiam pela cidade. Queria ver o mundo[690].

Cette fascination de la ville apparaît dans de nombreux autres récits d'écrivains animés d'une volonté d'affirmer la spécificité de la société capverdienne. Et cette attirance pour la modernité et l'ouverture au monde qu'offrent l'espace urbain ne leur semble aucunement contradictoire avec leur volonté de faire valoir la spécificité de leur culture. Ainsi, dans *Chuva Braba* du *claridoso* Manuel Lopes[691], le personnage de Mariano vante à Mané Quim, jeune paysan de Santo Antão, l'animation et l'abondance qu'offre Mindelo [São Vicente] :

Pois, S. Vicente é terra sabe, vais ver. Tem gente pra cima e pra baixo, como nos campos do Norte no dia de Sto André, ou Porto Novo na véspera de S. João. Tem automóveis, lojas sem destino, botes em penca na ourela dos cais. Mete Porto Novo mais de dez vezes dentro[692].

C'est ce même désir d'urbanité qui transparaît dans le poème « *Nostalgia* » de Jorge Barbosa :

Cidades
Terras distantes
Que apenas sei existirem
Por aquilo que se diz..

La foi dans les bienfaits de la ville qui sous-tend les textes d'information ou d'opinion, dans les premiers temps, puis les textes littéraires quand surgit la Génération *claridosa*, de l'ensemble des hommes de lettres de l'archipel tient certainement à la singularité de l'espace capverdien dont le caractère insulaire présuppose, selon Jean-Michel Racault[693], l'intrusion de ce qui lui est extérieur. La société qui s'est développée sur ces îles est en tout état de cause plus composite que celles du continent voisin. A l'image des sociétés elles-mêmes insulaires des Caraïbes, dont Édouard Glissant a écrit que, nées de la créolisation, leur véritable genèse « c'est le ventre du bateau négrier et c'est l'antre de la Plantation »[694], la société capverdienne ne peut pas se valoir d'un espace ancestral, unique et originel. Voilà

[690] *op. cit.*, p. 116.

[691] Manuel Lopes est l'auteur d'un poème intitulé « Écran » publié dans le 1er numéro de la revue Claridade où il écrit « *Para além destas ondas que não param nunca,/atrás deste horizonte sempre,/(...)/- há olhos cheios de outra imagem do mundo,/nervos febris picados do delírio da civilização/que a distância do Atlântico dissolve antes de chegar,/há o "homem no meio da multidão*" [...] », *Claridade*, n°1, mars 1936, p. 4.

[692] Manuel Lopes, *Chuva Braba*, 2e éd., Lisbonne : Caminho, 1997, p.164.

[693] Jean-Michel Racault écrit : « L'île déserte, île 'en soi ' précédant toute conscience humaine, n'est après tout qu'une hypothèse ou une impensable fiction. La figuration de l'île présuppose l'intrusion de ce qui lui est extérieur.», Jean-Michel Racault « avant-propos : de la définition de l'île à la thématique insulaire » in J.-C. Marimoutou, J.-M. Racault (éd.), *L'insularité, thématique et représentations : Actes du colloque international de St Denis de la Réunion*, Avril 1992. Paris : L'Harmattan, 1995, p.13.

[694] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris : Gallimard, 1997, p. 36.

certainement l'une des raisons qui explique pourquoi l'opposition entre espace rural et espace urbain ne se déclina pas de façon aussi antithétique dans la littérature de l'archipel.

Dans la troisième partie de notre travail, nous nous intéresserons plus en détails à la manière dont Germano Almeida rend compte, notamment dans *A morte do Ouvidor*, du surgissement de la société créole capverdienne. Nous limiterons ici à préciser que, du fait de la très faible productivité de l'activité agricole sur des sols pauvres et manquant d'irrigation, c'est moins dans les plantations, que dans les villes-ports[695], de Ribeira Grande d'abord, et de Mindelo ensuite - sans compter évidemment l'actuelle capitale -, que le Cap-Vert se modela peu à peu. Chacune d'elles étant le fruit d'un contexte historique spécifique, Traité de Tordesilhas pour Ribeira Grande, et *Pax Britannica* issue de la Convention de Vienne pour Mindelo, ces villes firent office de véritables creusets de la société capverdienne[696]. Des communautés humaines dissemblables mises en contact dans l'espace exigu de ces villes matricielles, ou villes-utérus, donnèrent naissance à l'identité créole de l'archipel. Les espaces urbains de l'archipel pouvaient donc difficilement n'être imaginés, à l'instar de ce qui advenait dans d'autres contextes, que comme des endroits où une pureté originelle courait le risque de se dégrader.

Aujourd'hui, ces territoires enclaves, pour reprendre la terminologie de Correia e Silva, qui insiste sur leur caractère presque extra-territorial en se basant sur le fossé qui les séparait de leur arrière-pays[697], ont irrigué de leur culture l'ensemble de l'archipel. La population capverdienne est en grande majorité urbaine, la capitale Praia et Mindelo comptent à elles seules près de la moitié des habitants de l'archipel[698]. A l'image de ce qui se produit sur l'ensemble du continent africain, la ville est devenue le lieu de définition incontournable de la réalité sociale. Cette réalité à la fois démographique, économique, politique et culturelle explique certainement que, plus encore que ces prédécesseurs, Germano Almeida ait fait de l'espace urbain le cadre privilégié de sa fiction.

---

[695] Les villes-ports sont pour Correia e Silva un objet épistémologique incontournable pour une sociologie historique du Cap-Vert car elles constituent « *uma das manifestações concretas mais importantes do fenómeno de inserção deste arquipélago nas rotas e fluxos transatlânticos*. » António Leão Correia e Silva, *Combates pela História*, Praia: Spleen Edições, 2004, p. 170.

[696] Correia e Silva parle de « *cadinho portuário* », c'est-à-dire de creuset portuaire et, jouant avec les mots «*boca* » (bouche), « *bocadinho* » (petit morceau, petite bouchée) et finalement « *cadinho* » (creuset), il file la métaphore, pour ajouter que cet espace matriciel était initialement très limité un « *bocadinho, isto é, […] um cadinho na boca do porto* », ibid., p. 175.

[697] Idem, p. 173-175.

[698] Selon le dernier recensement (2010), la population totale de l'archipel avoisinait les 492 000 habitants et le taux d'urbanisation était de 61,8% (source : l'Institut national de statistique du Cap-Vert).

Nous pouvons cependant remarquer que si notre auteur ne délaisse pas totalement la capitale Praia, qui apparaît surtout dans *A morte do ouvidor*, c'est la ville de Mindelo, où il vit depuis de nombreuses années, qu'il privilégie dans ses romans. En effet, aussi bien dans *O Testamento do Sr. Napumoceno*, que dans *O meu Poeta*, A *morte do meu poeta*, *Estórias de dentro de casa*, *As memórias de um espírito*, *O mar na lajinha* et son dernier roman *Do Monte Cara vê-se o mundo*, les personnages se meuvent dans la deuxième ville de l'archipel qui comptait en 2010 un peu plus de 76 000 habitants face aux plus de 130 000 qui vivaient à la même date dans la capitale, Praia[699]. A ces romans s'ajoutent de nombreux autres textes plus courts qui renvoient eux aussi à l'espace urbain de Mindelo. A titre d'exemple, nous en citerons ici deux qui rendent compte de deux approches différentes : d'abord une chronique à caractère historique intitulée « *S. Vicente : a miragem do paraíso* » publiée dans le journal capverdien *A Semana*[700] ensuite un texte intitulé simplement « Mindelo », publié en mai 2012 dans la revue portugaise *Colóquio*, sous la rubrique « Fiction », à l'origine de son tout dernier roman[701]. Nous proposons de reprendre l'appellation de cycle *mindelense* utilisée par Ana Cordeiro pour parler de l'ensemble des textes se rapportant à cette ville.

Dans le but de tenter de montrer comment Germano Almeida retravaille dans ses œuvres cet espace urbain, dont nous avons souligné la place spécifique que lui assigne l'histoire de la société capverdienne, nous nous intéresserons pour commencer à la configuration donnée à la capitale dans le roman *A Morte do ouvidor* qui, par le biais de ces deux récits enchâssés, en vient à mettre en miroir cinq versions de villes différentes[702].

---

[699] En 2000, la capitale concentrait à elle seule plus de 22% de la population de l'archipel, Judite Medina do Nascimento, *La croissance urbaine et le système de gestion et de planification à Praia, Cap-Vert*, Thèse de doctorat en Géographie et aménagement du territoire, sous la direction de Michel Lesourd, Université de Rouen, 2009, p. 91.

[700] Cette chronique publiée le 20 aout 2010, fait partie d'une série intitulée *Viagem pela história das ilhas*, [en ligne] : http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article55366, consulté le 1 décembre 2014.

[701] « Mindelo », *Revista Colóquio/Letras*, n° 180, mai 2012, p. 133-139. Le roman *Do Monte Cara vê-se o mundo* apparaît comme une expansion de cette fiction courte.

[702] Le roman met en scène deux personnages principaux qui vivent à Praia, le narrateur et son ami Luís Henriques, dont nous accompagnons les travaux de recherche et les questionnements liés à l'écriture d'une histoire survenue dans la deuxième moitié du XVIIIème siècle à Ribeira Grande mais également à Praia.

Gardez-vous bien de leur dire que parfois des villes différentes se succèdent sur le même sol et sous le même nom...
Italo Calvino, *Les villes invisibles*

La configuration almeidienne de Praia, la capitale, présente des caractéristiques différentes de celle de Mindelo, ce qui nous conduit à envisager son étude de façon séparée. Il convient de noter que, s'il continue de déclarer qu'originaire de Boa Vista et non de Mindelo, il observe cette ville d'un œil étranger, il n'en reste pas moins que Germano Almeida habite et fait pleinement partie de la société de São Vicente. A l'inverse, son expérience de vie à Praia est beaucoup plus limitée ; il y aurait passé environ deux ans à son retour au Cap-Vert alors qu'il était procureur de la République[703], puis de nouveau quelques temps au tout début des années 90, après avoir été élu député sur les listes du MpD.

C'est dans *A morte do ouvidor* que Germano Almeida nous propose une configuration de cette ville bien différente, par son histoire, sa démographie, son urbanisme et son rôle politique, une configuration qui s'articule selon des modes très éloignés de ceux qu'il adopte pour Mindelo. En effet, alors que les personnages foisonnent dans les fictions qui ont pour cadre la ville de Mindelo, ceux qui, dans ce roman, sont sensés habiter l'espace de l'actuelle capitale sont très peu nombreux. Il y a en tout et pour tout Reinaldo Tavares, le narrateur journaliste[704], Luis Henriques, un émigré originaire de Praia de retour après quarante longues années passées au Portugal, soit un « *badio de Lisboa* » selon Reinaldo qui l'héberge durant son séjour dans cette ville, Eva, une chef d'entreprise d'origine portugaise installée là depuis l'indépendance, Zé Manel, son mari, Dulce, une *badia* avec qui Luís Henriques entretient une relation amoureuse et finalement l'employée de maison du narrateur. Et donc, si dans le cycle *mindelense*, Mindelo se dessine avant tout au travers des diverses occupations des personnages qui peuplent les récits, Praia apparait quant à elle de façon plus directe à la faveur des comptes rendus des différents déplacements du narrateur et de son hôte.

[703] Germano Almeida dit y avoir vécu à son retour au Cap-Vert entre 1976 et 1977, il exerçait alors la fonction de procureur de la république.

[704] Son nom ne figure pas dans ce roman mais il s'identifie au narrateur de *Eva* dont nous savons qu'il s'appelle ainsi. Au début de ce roman, Reinaldo Tavares dresse comme une biographie personnelle où il apparaît qu'il est originaire de São Vicente; qu'après avoir fait des études de journalisme au Brésil, il est rentré au Cap-Vert en 1977 pour trouver à s'employer, dans un premier temps, comme professeur de lycée, puis finalement comme journaliste après l'ouverture au multipartisme.

La maison de Reinaldo Tavares se situe dans le quartier dénommé Achada de Santo António[705], l'un des plus prospères de Praia où se trouvent l'Assemblée Nationale et les ambassades ; c'est à partir de cette base que, seul ou conduit par son hôte, Luis Henriques redécouvre la ville de son enfance.

> *Propositadamente tinha estabelecido como programa para os seus dias na ilha levá-lo a revisitar os lugares que tinha deixado há quarenta anos atrás e que pouco ou mesmo nada tinham já a ver com os tempos do seu passado.*[*AMO*, p. 238]

Luis Henriques programme de son côté l'itinéraire de ses promenades matinales. Les circuits qu'il projette, sans parvenir toujours à les mener à terme, le conduisent à circuler soit en quête de la ville de son enfance, quand bien même le narrateur lui certifie que « *[a] Praia da tua infância perdeu-se, não estamos a discutir se para melhor ou para pior, a única verdade é que já não existe* » [*AMO*, p. 238], soit à découvrir des quartiers apparus depuis son départ et surtout durant les deux dernières décennies

> *Luís Henriques começava o dia com um passeio madrugador atravessando a Achada, descendo pela cruz do Papa e caminhando em direcção à Prainha. No primeiro dia tinha experimentado conhecer o célebre bairro do Palmarejo*[706]*, porém a eterna pestilência dos esgotos na ribeira próxima de Quebra Canela tinham-no feito desistir.* [*AMO*, p. 96]

Les images de Praia qui ressortent de ces descriptions, plus exactement de ces annotations, sont bien différentes des images de Mindelo qui se dégagent des œuvres du cycle *mindelense*. La propre mise en scène de la redécouverte de la ville, qui met perpétuellement en balance la petite ville coloniale gardée en mémoire par Luis Henriques et la capitale d'un pays qui fête ses trente-cinq ans d'indépendance souligne l'importance du développement qu'a connu Praia depuis la fin des années soixante, date du probable départ pour Lisbonne de ce dernier[707]. Tout au long du roman, Germano Almeida construit l'image d'une capitale en pleine expansion, une ville aux formes irrégulières, aux contours indéfinis, tant à cause de son relief très marqué - qui apparaît dans les commentaires qui surgissent à l'occasion des retours de promenade de Luis Henriques - que de sa croissance continue qui fait se multiplier les quartiers : « *Saímos sem rumo definido. Já lhe tinha dado algumas voltas de carro pelos*

[705] Ce quartier se situe sur l'un des nombreux plateaux, sur lesquels s'étend la ville. Les *achadas* sont des petits plateaux (ce terme est également utilisé à Madère) découpés par des vallées appelées *ribeiras*. L'un des premiers et plus grands plateaux urbanisés fut d'ailleurs dénommé Plateau, un nom qu'il conserve encore.

[706] Palmarejo est le fruit et le reflet de la forte expansion urbaine des années 90. Ce quartier habité par la classe moyenne est aujourd'hui considéré comme un quartier noble de la capitale. Il concentre des immeubles de plusieurs étages, de larges rues, des commerces, des écoles, etc.

[707] Il est dit que Luís Henriques revient à Praia après plus de quarante années passées à Lisbonne et le livre a été publié en 2010.

diversos bairros, desde os mais modernos e respeitáveis aos mais sujos, degredados e chamados problemáticos » [*AMO*, p. 300]. Sans compter le fait que, ces lieux se développant presque tous de façon non planifiée, l'orientation y devient très difficile même pour le narrateur qui pourtant y réside : « *Tínhamos feito a viagem mais ou menos em silêncio* [...] *concentrado como me encontrava, primeiro em descobrir, no labirinto de casas em que se transformou o Palmarejo, a vereda que deveria conduzir-nos ao início da via rápida* » [AMO, p. 53][708].

Les deux amis font par ailleurs de multiples références aux divers travaux réalisés depuis l'indépendance, la construction de différents édifices publics tels que l'Assemblée nationale, le Palais du Gouvernement dans une ancienne zone insalubre et marécageuse, la réalisation d'infrastructures modernes telles que la voie rapide de Praia, cette « *estrada de quatro vias, direita, larga e asfaltada e asseada, contrastando com os trilhos de simples terra batida do seu tempo* », ou le nouvel aéroport dont la piste et les salles « *novas e frescas de ar condicionado e bastante amplas quando comparadas com o antigo barracão de há cinquenta anos onde sufocávamos de calor enquanto o avião se atrasava* » [*AMO*, p. 80 et p. 79] font la fierté de tous les Capverdiens.

Ils n'oublient cependant pas de signaler les insuffisances encore notables, à l'image des fréquentes coupures de courant électrique, ainsi que les errements d'un développement assurément trop rapide. Leurs discussions tournent également autour de certains programmes de modernisation, pas toujours compatibles avec la réalité locale et les véritables besoins de la population, à l'instar de certaines routes surdimensionnées au regard de la circulation routière existante. Lorsque le narrateur l'apostrophe en lui disant : « [...] *espero que tenhas reparado não estar a faltar muito para termos tudo isto asfaltadinho e bonitinho como nas melhores terras civilizadas* », Luís Henriques rétorque, à bon escient, « [...] *não estou é a ver movimento de meios de transporte a justificar todo esse luxo em estradas asfaltadas e condenadas a se degradarem neste sol impiedoso* » [*AMO*, p. 54]. Le narrateur se montre soucieux de prouver à son ami, resté à l'écart de l'aventure de la construction du pays, que,

[708] Judite Medina do Nascimento confirme cette croissance incontrôlée et préoccupante de la ville : « L'habitat précaire se dissémine dans le tissu de la ville à un rythme très accéléré. L'occupation des versants est préoccupante car elle n'obéit à aucune règle ou norme urbanistique. Les quartiers d'habitat précaire occupent des positions géographiques stratégiques puisqu'ils se trouvent aux entrées et aux sorties de Praia, ce qui fait d'eux, les vitrines de la ville capitale. », op. cit., p. 229-302.

contrairement à ce que d'aucuns prédisaient en 1975[709], le pari de l'indépendance s'était avéré gagnant. Pourtant, il prend parfois un malin plaisir à évoquer certains ratages liés à l'introduction intempestive de nouveautés en totale inadéquation avec les capacités du pays. Il rappelle ainsi les scènes incongrues observées lors de l'installation de feux tricolores, l'un des événements qui devaient marquer le vingtième anniversaire de l'indépendance

> *[…] até semáforos já tivemos a orientar o trânsito nas ruas de terra batida, tudo a querer imitar as grandes cidades a sério. Por pouco tempo, é verdade, infelizmente aquilo não resultou, umas vezes estavam avariados, entrava uma cor e nunca mais mudava, desse modo paralisando a circulação, outras vezes, em plena confusão das horas de ponta, faltava repentinamente a energia eléctrica, ou então simplesmente a central não fornecia energia suficiente para fazer movimentar aquelas giringonças, e era preciso sair às pressas à procura de um polícia sinaleiro para vir pôr ordem à barafunda que subitamente se instalava [...].* [*AMO*, p. 26-27]

Le narrateur dénonce sur un mode léger le désir des autorités capverdiennes de vouloir faire montre d'un niveau de développement et de modernité plus convoité qu'avéré, ce qui les conduit à surestimer les capacités de l'archipel. Selon ses dires, les dirigeants donneraient parfois même l'impression de confondre la seule croissance avec le développement nécessaire[710] et de se contenter de recouvrir d'un vernis de développement une réalité qui demeure bien différente de celle dont ils parlent dans leurs discours et qu'ils voudraient mettre à l'actif de leur action. Praia ne serait pas une vraie ville mais une simple imitation comme l'indique les mots soulignés dans la citation ci-dessus, une tentative de camouflage rapide.

Le décalage entre l'imitation et le modèle, la réalité du camouflage ne manque pas de se faire jour car elle est constitutive de l'idée même du camouflage comme le souligne Lacan[711]. Cela est évident quand le procédé reste véritablement superficiel, parce que la machinerie du simulacre finit par craquer. L'épisode des feux tricolores mentionnés dans l'extrait cité ci-dessus en est un bel exemple : ce que l'on voulait cacher, les carences en matière d'équipements, apparaît alors sous les feux de la rampe. Mais les situations peuvent aussi se révéler plus complexes. Parfois, elles mettent en jeu de véritables négociations entre

---

[709] « *Por azar, quando chegámos a casa mais uma vez não havia energia eléctrica. Logo hoje, caramba, eu que queria tanto impressionar este gajo, mostrar-lhe como o nosso Cabo Verde nada tinha a ver com o dele, razão por que a nossa esparança de vida tinha praticamente duplicado em apenas vinte anos!* », [*AMO*, p. 81]

[710] En découvrant les marques de développement que lui signale son ami, Luis Henriques s'inquiète : « *O meu receio é que se continue confundindo o simples crescimento com o necessário desenvolvimento* », [*AMO*, p. 80]

[711] Jacques Lacan, apud Homi Bhabha, *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2007, p. 197.

des modèles très éloignés qui sont subitement placés en contact ; c'est ce qui survient avec l'urbanisation accélérée. L'expansion effrénée de la ville, semblant échapper à tout encadrement et à toute programmation, déborde totalement les infrastructures urbaines existantes. Son avancée laisse derrière elle des traces indélébiles qui échappent à tout contrôle, les reliefs répugnants et nauséabonds de la « digestion » du modèle, en d'autres termes, les montagnes de détritus et d'excréments et leurs odeurs pestilentielles. Luis Henriques, qui arrive de Lisbonne, ne peut s'empêcher de remarquer :

> *não se compreende que uma cidade capital que se quer de tantos pergaminhos tenha também tanto lixo, se calhar já estás habituado mas eu que ainda estou estrangeiro sinto-me a sufocar com o cheiro da merda que parece estar a nascer da terra.* [*AMO*, p. 81]

Il répètera maintes fois cette critique en insistant sur la dégradation survenue depuis son départ, comme quand il constate que la Praia Negra qui était « *uma praia alegre, de calhaus roliços que pareciam gargalhar com as ondas* » s'est transformée en un « *charco infecto* », en « *sarjeta* » [*AMO*, p. 80-81]. Passés les quelques jours qui lui auront permis de mesurer l'importance du phénomène, il finira par admettre que la question n'est pas nouvelle.

> *Foi depois de ver as acumulações de lixo e outros dejectos que cercam a cidade que deixou finalmente de dizer mal da Praia Negra e da ETAR*[712]*, concluindo filosoficamente que o lixo na Praia é um problema histórico e cultural, talvez mesmo congénito e hereditário, tal qual aliás a prostituição e o paludismo.* [*AMO*, p. 300]

Le narrateur de son côté admet que Praia cesse peu à peu d'être une ville pour se transformer allègrement en un monstre informe, « *cada vez mais a bela Praia se descaracterizava como cidade, alegremente se transformando num monstro informe* » [*AMO*, p. 81]. Cette dimension festive attachée à l'évocation de la fange rappelle la célèbre image du Léviathan de Victor Hugo, à la différence qu'ici « le troisième dessous » de cette société humaine est ostensible[713] et Praia serait ainsi un Léviathan exposant ses viscères à la vue de tous.

Les deux amis sont par conséquent partagés entre la condamnation de ce qu'ils estiment être incompatible avec le niveau de développement souhaitable de la capitale et donc de leur pays : « *Na realidade da nossa vida presente e diária somos sem tirar nem pôr um*

[712] ETAR : Station de traitement des eaux usées construite en 1997, rénovée en 2007. Elle est située dans le quartier de Palmarejo, voisin de celui où habite le narrateur.

[713] « Les sociétés humaines ont toutes ce qu'on appelle au théâtre un troisième dessus », « ces fétides écoulements de fange souterraine que le pavé vous cache, savez-vous ce que c'est ? […] c'est du sang chaud dans vos veines, c'est de la santé, c'est de la joie, c'est de la vie. », Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1985, respectivement p. 569 et 991-992.

país e um povo que ainda cheira a caca fresca e quente, de que, aliás, não nos libertaremos tão cedo » [*AMO*, p. 97] et le constat que ce phénomène représente le prix à payer pour voir advenir le progrès que chacun ambitionne : « *É o progresso, dizia-lhe, é o preço que temos que pagar pelo progresso, pelo crescimento, pelo desenvolvimento* » [*AMO*, p. 25]. Il se pourrait même qu'il constitue, pour Germano Almeida, l'épiphanie d'un monde nouveau encore en gestation, et, pour cette raison même, difficile à circonscrire et à identifier. Pour preuve, voici comment Germano Almeida évoque dans *Do Monte Cara vê-se o mundo* les temps glorieux de Mindelo :

> *naqueles tempos em que Mindelo era não só o pulmão por onde Cabo Verde respirava e o reduto nacional por onde entravam todos os elementos de progresso que o mundo nos enviava mas também uma espécie de gigantesco caixote de lixo onde alegremente se vinham acumular todos os dejetos do arquipélago e também bastante do mundo em geral.* [*AMO*, p. 175]

Or, c'est dans cette poubelle que s'est constituée, selon lui comme selon bien des historiens, une bonne part de ce qui fait aujourd'hui l'identité culturelle de l'archipel. Cette lecture nous semble d'autant plus fondée que, dans le roman, l'actuelle capitale ne s'oppose pas seulement à la petite ville que Luis Henriques avait laissée quarante années auparavant. La construction du roman se dédouble en deux histoires : celle de la mort de l'*Ouvidor* dont la scène principale est Ribeira Grande, la première ville-port de l'archipel, et celle de la préparation du livre que compte en tirer Luis Henriques qui a pour cadre Praia, sa capitale actuelle. Cette structure, sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie de notre étude, construit de fait un théâtre urbain à plusieurs dimensions aussi bien spatiales que temporelles. La Ribeira Grande du XVIIIe siècle qui, par le jeu de quelques brèves références, en enchâsse elle-même de plus anciennes encore ; la Ribeira Grande du XXIe où les deux amis se rendent à plusieurs reprises « *em trabalho de pesquisa urbanístico-patrimonial para identificar os locais onde teria decorrido a acção da história que pretendíamos contar* » [*AMO*, p. 97] et où ils ont bien du mal à retrouver des indices de grandeurs passées ; la Praia du XVIIIe siècle, qui n'est encore qu'une petite localité principalement constituée de maisons en paille ou en torchis couvertes de chaume ; la Praia encore coloniale de la fin des années soixante et finalement la Praia actuelle. Les rebonds spatiaux et temporels des récits enchâssés construisent finalement, par le jeu des reflets dans ces différents miroirs, une image multidimensionnelle du phénomène urbain qui apparaît ainsi constitutif d'une identité culturelle de l'archipel toujours en cours de gestation [*AMO*, p. 319 et suivantes]. Une gestation brouillonne, débridée et impondérable. Dans *A Morte do Ouvidor*, Germano Almeida prend acte de l'ampleur du

phénomène qui s'étend actuellement à l'espace rural de l'intérieur de l'île de Santiago, un espace qui apparaissait, dans *Os dois irmãos* totalement replié sur des traditions ancestrales et réfractaire au moindre changement. La recherche des lieux où se seraient passés une partie des faits relatifs à l'histoire de la mort de l'*Ouvidor*, conduisent les deux amis à Santa Catarina où le narrateur toujours facétieux constate :

> *Santa Catarina hoje em dia é cidade. Uma cidadezinha rural, bem entendido, onde ainda encontras bicharada como cabras, porcos e vacas passeando e cagando pelas ruas, mas na mesma cidade de nome, e antes de dizer mal não te esqueças que com muito menos, isto é, tendo como única habilitação administrativa ser terra dos antepassados de um antigo governador colonial, São Filipe no Fogo foi elevada à dignidade de Cidade. Ora Santa Catarina já tem liceu, já tem escola técnica, já tem palácio da justiça, para além de ser espaço nacional que mais membros do governo e com maior duração no poleiro já forneceu ao Cabo Verde independente.* [*AMO*, p. 330]

Cet espace où les marques d'une civilisation urbaine, technique, côtoient des vestiges encore très manifestes d'un monde animal, scatologique, ce mélange des genres dans lequel un regard exogène pourrait déceler de l'hétérogène incohérent, est au contraire présenté, pour reprendre la notion définie par Homi Bhabha, comme un tiers espace fructueux puisque malgré la pointe d'ironie du narrateur il a permis l'éclosion de deux personnalités importantes de la vie politique nationale[714].

Au terme de l'analyse de cette mise en fiction de Praia nous pouvons conclure que Germano Almeida construit dans *A Morte do Ouvidor* l'image d'une capitale qui ne présente certes pas tous les attributs d'une ville moderne et développée. Cependant la confusion qui y règne, ses infrastructures urbaines défaillantes ou inadaptées, en matière sanitaire notamment, critiquées dans un premier temps par les deux héros et principalement Luis Henriques, porteur du regard le plus extérieur, finissent par être jugées comme les marques d'un développement tout aussi imprévisible que bouillonnant et fécond. Dans ce roman publié trente-cinq ans après l'indépendance du pays, Praia apparaît ainsi selon nous comme la nouvelle matrice où se développe *in vivo* un nouveau Cap-Vert qui, tout à la fois, déconcerte intrigue et fascine autant Luis Henriques, le *badio* de Lisbonne, que Reinaldo Tavares, l'ancien *mindelense* devenu *badio* d'adoption et certainement aussi le natif de Boa Vista et *mindelense* d'adoption qu'est Germano Almeida.

[714] Germano Almeida fait ici allusion à António Mascarenhas Monteiro (Mpd), qui assuma deux mandats de président entre 1991 et 2001 et à José Maria Neves (PAICV), qui exerce depuis 2001 la fonction de Premier Ministre. Le fait que ces deux hommes politiques soient des deux grands partis de gouvernement atténue selon nous la pointe d'ironie que l'on pourrait détecter dans la remarque du narrateur.

Toute ville véritable est pour nous une ville imaginaire.
Celles qui ne se laissent pas reconstruire
dans l'imaginaire sont des villes inhabitables.
Jean Ladrière, *Vie sociale et destinée,*
Gembloux, Duculot, 1973, p. 141

Après nous être intéressée à la configuration que Germano Almeida donne de la capitale, nous jugeons utile de compléter l'analyse de son rapport au phénomène urbain, matriciel en matière d'identité culturelle de l'archipel, par l'étude de l'image de sa grande rivale Mindelo[715], qu'il façonne au travers des romans du cycle *mindelense* que vient d'enrichir *Do Monte Cara vê-se o mundo*. En guise d'introduction à notre étude nous jugeons bon de faire référence à un texte souvent cité que Roland Barthes consacre à la sémiologie de la ville[716]. Il y défend que la ville, parce qu'elle est un espace humain a toujours été signifiante, elle est un *roman*[717].

Dans un très célèbre essai, Sergio Buarque de Holanda établit une distinction entre la colonisation portugaise et espagnole basée sur le fait qu'elles auraient attribué une importance et un rôle différents au phénomène urbain[718]. La ville conçue comme un puissant instrument de domination par les « carreleurs » espagnols avait été planifiée selon un esprit rationnel tandis que les « semeurs » portugais se seraient contentés de les laisser croître selon les aléas géographiques, sociologiques et économiques. Mindelo est pour ainsi dire « née ville », comme le remarque le narrateur de *Do Monte Cara vê-se o mundo* quand il suppose que le rêve persistant chez tous les *mindelenses* d'une nouvelle ère de prospérité

> *tem [certamente] a ver com o galopante povoamento da ilha e concomitante aparecimento da cidade , duas realidades que ao fim e ao cabo acabam por se confundir.* [*DMC*, p. 204]

[715] Mindelo est souvent présentée comme la capitale des îles de Barlavento (São Vicente, Santo Antão, Sal,Boa Vista, São Nicolau) face à Praia qui étend son influence sur les îles de Sotavaento (Santiago, Fogo, Brava, Maio). Michel Lesourd parle de l'archipel comme d'un « espace réticulé à deux centres », Michel Lesourd, *Etat et société aux îles du Cap-Vert*, Paris : Karthala, 1995, p. 139.

[716] Roland Barthes, « Sémiologie et urbanisme », Conférence, in *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 261-271.

[717] Nous employons ce terme dans le sens qu'on lui prêtait au Moyen-Âge, c'est-à-dire une œuvre qui contait les aventures *fabuleuses, galantes ou grotesques* de héros *mythiques, idéalisés ou caricaturés*, le héros étant ici la ville de Mindelo.

[718] Sergio Buarque de Holanda, « O semeador e o ladrilhador », in *Raízes do Brasil*, Companhia das Letras, 2003, p. 93-119.

Sa localisation fut déterminée par la profondeur de sa baie, adaptée à la navigation maritime en plein essor, mais aussi par le peuplement presque nul de l'île qui permettait de concevoir un projet urbain moderne, libre de toute contrainte et parfaitement adapté à une vision utilitariste de l'espace[719]. Ville édifiée au siècle du progrès et de la civilisation, et répondant de plus à des besoins précis des sociétés commerciales britanniques, il est naturel que l'entrecroisement des discours de la ville et de la civilisation ait ourdi là une trame singulière[720]. Les représentants des sociétés commerciales souvent étrangères dénonçaient régulièrement le manque d'intégration des normes urbaines de la part d'une population « primitive », les autorités administratives locales se plaignaient de l'insuffisance des moyens alloués par la métropole pour donner à la ville la dimension à laquelle sa baie naturelle profonde lui permettait légitimement d'aspirer[721]. Face à ces pouvoirs économiques et politiques, auxquels elle pouvait être plus ou moins liée, une ville lettrée[722] émergea peu à peu qui modela elle aussi les contours de la ville imaginaire et imaginée au gré de l'évolution du contexte tant local qu'international.

Mindelo est certainement la ville capverdienne qui a inspiré le plus grand nombre de textes, au sens large du terme, à des auteurs aussi bien *mindelenses* de naissance ou d'adoption que visiteurs d'un jour. L'image de Mindelo, qui gagne son statut de ville en 1879[723], sera donc façonnée par tout un ensemble de discours dont le discours colonial et sa mise en scène de l'ordre et de la civilisation qui apparaissent dans les représentations photographiques des séries de cartes postales produites durant toute cette période[724]. Il est cependant curieux de constater que des cartes postales du centre de Mindelo affichant la géométrie linéaire de ses rues, l'architecture de ses édifices notables, les passants de la Praça Nova et voulant imposer l'idée d'une rationalité occidentale et d'une atmosphère typiquement

[719] Cf. Annexe n° 9 : Plan de Mindelo projeté en 1838.

[720] Au sujet de ces notions d'urbanité, de civilisation et de discours, voir Robert Moses Pechman, « Pedra e discurso: cidade, história e literatura », *Revista Semear*, Rio de Janeiro, Instituto Camões, PUC-Rio, n° 3, http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/semiar_3.html, consulté le 9 janvier 2015.

[721] Une partie de la population de Mindelo aspirait à vivre dans un espace urbain offrant toutes les commodités liées au progrès comme le laisse entendre le nom d'un de bar de la ville. Cf. Annexe n° 10 : Publicité pour le *Bar Progresso*.

[722] Terme que nous reprenons au critique uruguayen Angel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca, 1998.

[723] Le décret Royal du 14 avril 1879, donna à la localité le statut de ville : « *Cidade do Mindello de São Vicente* » (*B.O da Província de Cabo Verde*. Nº 20/1879, Praia : Imprensa Nacional de Cabo Verde. 1879.)

[724] Roberto Zaugg explique que la majorité des cartes postales sur le Cap-Vert représentaient l'île de São Vicente par le fait que cette production était liée au trafic transatlantique qui privilégiait alors le Porto Grande de Mindelo « Entre europeização e africanização, a construção visual de Cabo Verde nos postais do período colonial », *Revista de Estudos Cabo-Verdianos*, nº 4, p. 167-193. [en ligne] : http://www.unicv.edu.cv/images/stories/EdicoesUniCV/Revista4/11.pdf.pdf, consulté le 8 janvier 2015.

européenne[725] contrastent avec celles dont les images et les légendes semblent au contraire renvoyer à un espace et à des populations primitives et sauvages. L'explication de ce paradoxe tient certainement au fait que ces deux catégories de cartes postales étaient produites pour des publics différents, et celui de la deuxième catégorie étaient probablement constitué par des voyageurs en escale, friands d'un exotisme plus imaginaire que réel. La volonté coloniale d'imposer une image européenne de Mindelo se traduisait par des règlementations auxquelles fait allusion Maribel la vendeuse ambulante de la Plage de Lajinha quand, évoquant sa vie d'avant l'indépendance, elle confie qu'elle vivait :

> *no constante sobressalto de estar sempre a fugir e a esconder-se dos polícias que diziam que Mindelo não é África, não se podia ter vendas de frua em balaios na cabeça das mulheres como nas terras da negragem.* [*OML*, p. 43]

Maribel fait alors allusion à une figure historique, Mota Carmo, qui administra la ville dans les années 1940, décrit comme :

> *o diabo em pessoa, ruim de tripa preta e maus fígados [...] chegou ao ponto de proibir as pessoas de dançarem a coladeira e tocarem tambor nos dias da festa de S. João...* [*OML*, p. 43]

Ce discours européanisant ne se limite pas à de la propagande, la ville offrait véritablement la possibilité d'un mode de vie urbain qui copiait celui des capitales occidentales. Le développement du Porto Grande, à partir de la seconde moitié du XIXème siècle, avait procuré à une partie de sa population, un embryon de bourgeoisie commerciale, une aisance qui lui avait permis d'accéder et donc de demander et même de participer à créer une offre de services et de distractions compatibles avec leur nouveau statut. Sans compter que la présence de nombreux étrangers, principalement anglais, motivait également cette européanisation de l'espace urbain. On trouvait à Mindelo un lycée, des revues et des journaux, des commerces, des lieux de distraction, un cinéma, des clubs de sport, de multiples bars, le Grémio Club, etc. Ces marques d'urbanité contrastaient avec la ruralité misérable du reste de l'archipel, à laquelle échappait seulement la capitale Praia[726]. C'est pourquoi cette ville a pu être présentée dans un article de journal de 1920 comme « *o sol económico da colónia*»[727]. Augusto Miranda son auteur, par ailleurs directeur du journal, défendait l'idée qu'il était urgent de doter la ville d'infrastructures liées à la distribution d'eau canalisée, à l'assainissement et à l'illumination et d'installations portuaires compatibles avec le trafic

[725] Ibid.
[726] Cf. Annexe n° 10: Publicité pour le *Bar Progresso*.
[727] Augusto Miranda, « Cabo Verde : ilhas adjacentes », *Cabo Verde*, n° 2, 20 juin 1920.

maritime. Cette opulence relative fit naturellement de Mindelo la référence urbaine de l'archipel, la ville « où la promotion sociale – de la servitude [du paysan attendant désespérément la pluie] à la liberté – était rendue possible grâce à l'argent acquis par l'activité économique »[728]. Cette image s'est conservée dans l'imaginaire capverdien malgré les très nombreuses crises qui aggravèrent dès la fin des années 1880, une situation déjà bien moins florissante[729]. Voici ce que déclare le personnage Pepe au Narrateur au sujet de ces concitoyens

> *É evidente que te falam de Mindelo de hoje em dia exactamente como se sonha a Mindelo do passado, naqueles gloriosos tempos ditos de abundância e fartura geral*. [*DMC*, p. 168]

Ce Mindelo construit par l'administration et le pouvoir coloniaux et d'une certaine forme reprise à son compte par une bonne partie de la société capverdienne contrastent avec les descriptions qu'ont pu faire de la ville des étrangers qui ne faisaient qu'y passer. Roberto Zaugg cite par exemple Alfred B. Ellis (1852-1894), un officier ethnographe qui passa par São Vicente en 1873 et écrivit ensuite que Mindelo « *é a cidade mais mísera e imoral que alguma vez vi* », où vivaient des « *senhoras portuguesas mestiças castanhas e amarelas* », « *crianças nuas* » auxquelles il attribuait une « *rapacidade de abutres* »[730]. Cet écart manifeste entre les représentations du pouvoir colonial, des habitants et des étrangers s'explique par les conflits entre la signification et la fonction, entre la signification et la raison et finalement la signification et la réalité elle-même qu'identifie Roland Barthes dans l'article cité précédemment[731]. Mindelo ne parle par le même langage à ces regardeurs, pour reprendre la formule de Roland Barthes, car eux-mêmes ne l'habitent pas, ne la parcourent pas, ne la regardent pas nourris de la même expérience, des mêmes attentes et des mêmes désirs.

La littérature et les *mornas*[732] apportèrent de nombreuses pierres pour l'édification de ce Mindelo imaginé ou imaginaire qui ne cesse de venir parasiter tout regard porté sur la ville

---

[728] Max Weber, *la ville*, Paris : Aubier-Champ Urbain, 1982, p. 52

[729] « *O movimento marítimo, que tinha subido até 1881, mantém-se estacionário até 1890, depois do que começa a decrescer, atingindo o Porto Grande o seu máximo em 1889, com 2.265 entradas, e uma importação de quase quatrocentas mil toneladas de carvão.* », João Almeida, *O Porto Grande de S. Vicente de Cabo Verde*, Lisboa, 1938, apud Maria da Luz Mello. *A cidade do Mindelo: identidade cultural e linguística (1850 – 1975)*. Mémoire de Master sous la direction d'Ana Maria Brito, Universidade do Porto, Porto / Mindelo, 2010, http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/55924/2/tesemestmariamello000127575.pdf, consulté le 8 janvier 2015.

[730] Affred B. Ellis, *West African Islands. London: Chapman and Hall*, 1885, p. 127 et 144, apud.Roberto Zaugg, op. cit., p. 172

[731] Roland Barthes, op. cit., p. 264

[732] Nous citons à titre d'exemple quelques vers traduits en portugais du poème intitulé *Sanvcênte já Cabá na Nada* [São Vicente n'est plus rien maintenant] écrit en créole par Sergio Frusoni qui inspira la célèbre *morna*

réelle. En effet, si l'on devait, comme le suggère Jean Ladrière[733], mesurer son degré d'habitabilité au nombre de reconstructions imaginaires qu'il a inspirées, Mindelo figurerait certainement parmi les villes d'Afrique lusophone les plus habitables, contrairement à ce que les ressources limitées de son espace physique et en particulier l'extrême rareté de l'eau potable ne le laissaient envisager[734]. Cherchant ici à analyser la reconfiguration almeidienne de Mindelo, nous serons amenée à convoquer quelques-unes des multiples réécritures littéraires que cette ville a suscitées. En raison de la place qu'il occupe dans la littérature capverdienne, la configuration qu'en livre le roman *Chiquinho* est certainement la plus connue mais la plus riche, de l'avis de Germano Almeida[735], est celle qu'a élaborée tout au long de ses courtes nouvelles, réunies en 1998 dans un volume intitulé *Noite de vento*[736], l'écrivain António Aurélio Gonçalves. Cette figure mythique plus connue de ses concitoyens sous le nom de Nho Roque a plusieurs point commun avec le narrateur de *O mar na Laginha* ou *Du Monte Cara vê-se o mundo*, c'était lui aussi un infatigable arpenteur de la ville et un témoin attentif de la vie *mindelense*[737].

«*Um vez Sancente era sabe* » [Avant São Vicente était agréable], in Mesquitela Lima, *A Poética de Sérgio Frusoni*, Lisbonne/Praia : Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1992, pp. 14-15(traduction de Mesquitela Lima) :

E aquele movimento no porto! ...
.....
No costado dos barcos é que era coisa! ...
Gente em barda! Botes sem conta! ...
E no meio de uma algazarra,
duma afronta:
catraeiros contratando fretes...
pescadores propondo trocas...
mergulhadores juntando nas bocas,
as moedas de prata apanhadas no fundo...
e o dinheiro, o dinheiro de todo o mundo,
(xelim para mim, xelim para ti, xelim para mim)...
a passar duma mão para outra,
de madrugada até à noite...

[733] « Toute ville véritable est pour nous un être imaginaire. Celles qui ne se laissent pas reconstruire dans l'imaginaire sont des villes inhabitables. », Jean Ladrière, *Vie sociale et destinée*, Ed. Duculot, Gembloux, 1973, p. 141 apud Pierre Ansay, René Schoonbrodt, *Penser la ville: choix de textes philosophiques*, Bruxelles: Archives d'Architectures Modernes, 1989.

[734] Ana Cordeiro écrit que « *Mindelo tem sido esse lugar [de memória, imaginação e sonho] e talvez seja aí que reside o misterioso fascínio desta cidade, capaz de seduzir e adoptar poetas, escritores, artistas e todos, enfim, os que a ela aportam.* » Ana Cordeiro, « Mindelo: entre a Ficção e a Realidade », Buala, [en ligne] : http://www.buala.org/pt/cidade/mindelo-entre-a-ficcao-e-a-realidade, consulté le 2 octobre 2015.

[735] Germano Almeida affirme dans une chronique qu'Aurélio Gonçalves est « *o escritor que mais atentamente procurou entrar na alma de uma gente que vive o desencanto com mais alegria que fatalismo* », Germano Almeida, « *S. Vicente: a miragem do paraíso* », *A Semana*, 20 août 2010, [en ligne] : http://asemana.publ.cv/spip.php?article55366&ak=1, consulté le 8 octobre 2015.

[736] Antonio Aurélio Gonçalves, *Noite de Vento. Novelas*, Lisbonne : Caminho, 1998.

[737] Carlos Filipe Gonçalves, « Recordar Nho Roque », *Esquina do tempo*, 25 septembre 2010, [en ligne] : http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/32688.html, consulté le 8 janvier 2015.

La question des rapports que les différentes œuvres de fictions almeidiennes entretiennent avec la réalité du monde qu'elles sont censées susciter se pose avec une acuité d'autant plus forte que Germano Almeida est un auteur polygraphe qui semble prendre plaisir à traiter de mêmes sujets dans des textes de genre très divers[738]. Nous trouverons des références à la ville de Mindelo dans des romans, des chroniques mais aussi des textes à caractère plus ou moins historiographique. Nous citerons à titre d'exemple un texte qui s'insère dans une série intitulée « *Viagem pela história das ilhas* » publié le 20 août 2010 sous la rubrique « Histoire » dans le journal capverdien *A semana*. Bien qu'il ne réponde pas aux exigences de l'historiographie moderne, ce texte intitulé « *S.Vicente - a miragem do paraíso* » présente néanmoins des données historiques très précises, par exemple le nombre d'habitants que comptait la ville à différentes époques[739]. La propension de l'auteur à passer d'un genre à l'autre concourt à brouiller la perception que les lecteurs de ses textes de fiction peuvent avoir des frontières entre réalité et imagination. Sans compter que dans certains de ses livres, le lecteur est conduit à accompagner le travail de recherche, d'enquête, que les narrateurs écrivains ou biographes disent mener dans le but de pouvoir écrire leur livre. Voici un petit échange tiré de *Do monte Cara vê-se o mundo* où Pepe, le personnage principal, présente le narrateur à son amie Guida :

> *Somos amigos antigos, apressa-se Pepe a dizer-lhe, companheiros de passeios matinais da Lajinha à Enaco, ando a instruí-lo sobre S. Vicente, ele quer ser escritor, vai escrever um livro sobre nós. Nós quem, estranha Guida, nós todos de S. Vicente […].* [*DMC*, p. 411]

Quelques pages plus avant, un autre personnage interroge le narrateur sur l'avancement de son livre « *e o livro, está a andar? Ainda não, ainda estou só na recolha de material, tomar apontamentos, falar com as pessoas*. » [*DMC*, p. 414]

Ce brouillage est d'autant plus déconcertant qu'il est fréquemment mis en scène dans les œuvres de fiction où il n'est pas rare de trouver des remarques ou des pointes aussi bien de narrateurs que de personnages qui s'inquiètent ou s'amusent des relations que leurs récits entretiennent avec la réalité. Nous nous contenterons de citer ici deux courts extraits qui rendent compte du jeu continuel auquel se livrent les divers narrateurs qui n'en finissent pas de proclamer une chose et son contraire quant à la confiance qu'il convient de leur accorder.

[738] Germano Almeida, « *S. Vicente: a miragem do paraíso* », *A Semana*, 20 août 2010, [en ligne] : http://asemana.publ.cv/spip.php?article55366&ak=1, consulté le 8 octobre 2015.

[739] Germano Almeida ne cite aucune des sources qu'il a obligatoirement consultées pour écrire ce texte. La série de textes dans laquelle s'insère cette chronique a été publiée entre février et octobre 2010.

Après avoir mentionné le nom de l'une des nombreuses femmes dont il aurait été l'amant, le narrateur homodiégétique de *As memórias de um Espírito* précise, goguenard :

> *Claro que não se chamava Tiana coisa nenhuma, mas a verdade é que todos os nomes que vou escrevendo aqui são inventados, era o que mais faltava vir agora a quebrar a intimidade de cada qual indicando os nomes verdadeiros e se calhar também as moradas.* [*AME*, p.129]

Cette déclaration formulée sur le ton de l'évidence vient contredire les propos que tient par exemple le narrateur de *O meu Poeta* à l'avocat Alirio au sujet du journal intime que son ami Vasco lui a confié avant de se suicider et qu'il s'apprête à publier malgré le fait qu'il y est fait référence à des épisodes où d'autres personnages ne sont pas du tout à leur avantage

> *Queres dizer que vais publicar essas coisas ? Com nomes e tudo? Claro. É necessário respeitar-se a vontade do defunto. Mas isso será crime de difamação, disse ele. Porque dizer num livro que o advogado Alírio José de Sousa andou ou anda atrás de putas é atentatório ao meu bom nome e reputação. Só que o Vasquinho já é defunto e nada podes já fazer contra ele. Mas também poderás facilmente ilibar-te, provar por exemplo que tudo é mentira porque na verdade sempre foste impotente. [...] Mas diz-me tu, não poderias dar um jeito, mudar-me o nome ? Para quê, perguntei, se me estás garantindo que não és tu! E se, mudando-te o nome, eu for justamente escolher o nome do verdadeiro herói? [...] Mas também os vossos papéis estão tão exagerados que à partida ninguém acredita que aquilo se passou em Mindelo. E se acreditarem que se passou aqui não acreditarão que foram vocês. De toda a forma é péssima publicidade, disse ele.* [*OMP*, p. 283]

Ce jeu qui consiste à tenter d'identifier la ligne de démarcation entre réalité et imagination se démultiplie dans des jeux de mise en abyme incessants des fonctions d'auteur, de lecteur et même d'éditeur. Le récit du narrateur de *O Meu Poeta* consiste en une longue lettre adressée à son éditrice l'informant de l'avancée de l'écriture d'un récit peu soucieux de vérité d'un épisode de la vie du Poète dont il est par ailleurs secrétaire. Dans le passage cité ci-dessus, ce même individu apparaît comme un éditeur qui veut publier sans aucune précaution le journal intime d'un ami décédé qui dévoile des aspects très privés de la vie de personnages « réels ». Quelques pages plus loin, le lecteur le découvrira aussi, dans le rôle du lecteur qui s'interroge lui-même sur la vérité du texte qu'il vient de lire

> *Onde seria a garagem de que falava Vasco ? olhei a casa em todos os lados mas nada vi que lembrasse uma garagem. Aliás o carro estava à porta. Ele pode ter mudado de casa, pensei. E registei isso como um pormenor a averiguar.*

Ana Cordeiro, longtemps directrice du Centre culturel portugais de Mindelo et copropriétaire avec Germano Almeida de la maison d'édition Ilheu Editora, donc bien placée

pour connaître la société *mindelense*, l'auteur et son œuvre, confirme que le souci du secrétaire d'identifier la part de vérité contenue dans le texte qu'il vient de lire semble être le lot des lecteurs des fictions almeidiennes, notamment de ceux qui eux-mêmes s'inscrivent dans l'espace *mindelense*.

> *ao contrário do que é habitual na maior parte dos escritores, G. Almeida mantém nomes e factos reais, pequenos detalhes do nosso quotidiano, e logo julgamos reconhecer os acontecimentos e as pessoas, para a seguir, com nova informação, nos confundir e colocar em nova pista. Outras vezes mal toca na matéria que lhe é oferecida e somos surpreendidos com a informação que aquilo que tínhamos atribuído à sua inesgotável imaginação era facto real e acontecido e que as personagens mais excêntricas afinal povoaram a sua vida.*[740]

4.4- MINDELO : UN CLICHE SANS RENDU DE DETAILS PAYSAGERS

Marche incessante, inlassable.
Tu marches comme un homme qui suivrait son ombre.
Marche d'aveugle, de somnambule,
tu avances d'un pas mécanique, interminablement,
jusqu'à oublier que tu marches.
Georges Pérec, *Un homme qui dort,*
Paris : Gallimard Folio, 1999, p. 93

Tout au long des œuvres que nous avons intégrées dans le cycle *mindelense* de l'auteur, Germano Almeida fait preuve d'une observation si méticuleuse et gourmande de Mindelo et de ses gens qu'il est même capable de se livrer à des jeux de cache-cache avec ses personnages-lecteurs. Contrairement à lui, les narrateurs et les personnages qui peuplent, *O Testamento do sr. Napumoceno*, *O Meu Poeta* et *Estórias de dentro de casa*, les premières œuvres de ce cycle, ne semblent pas porter de regard sur leur entour pour reprendre un terme cher à Edouard Glissant. Les occasions où ils s'arrêtent pour regarder leur cadre de vie sont très rares. Chiquinho décrivait l'espace rural de son enfance passée sur l'île de S. Nicolau et, arrivé à Mindelo, il continuait d'observer et de décrire des panoramas « *Da janela eu via o porto e a ilha de Santo Antão [...], quando havia vapores na baía, as luzes faziam-me*

[740] Ana Cordeiro, « Germano de Almeida, o contador de Estórias », in José L. Hopffer Almada (coord.), *O Ano mágico de 2006 : Olhares retrospectivos sobre a História e a Cultura cabo-verdianas*, Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006, p. 744. Il est fort probable qu'Ana Cordeiro, très proche de Germano Almeida, se retrouve en partie dans certains des personnages féminins. Signalons par exemple que le personnage récurrent de Natal ne se marie qu'avec des Ana (six au total d'après le narrateur de *As memórias de um espírito*) dont une portugaise qu'il a rencontrée durant ses études à Lisbonne et qui est venue s'installer avec lui au Cap-Vert après l'indépendance.

viajar"[741] et de parsemer son récit de courtes descriptions qui apparaissent comme des clichés photographiques donnant à voir différents quartiers de Mindelo tels que Monte Sossego, la zone de la ville alors très populaire où vit son ami Parafuso :

> *Passa gente com latas à cabeça, levando comida aos porcos que estão nos chiqueiros, perto de Fernado Pó. Cumprimentam. Parafuso diz-me que é melhor irmos para os lados de Fontinha. Fica desviado da casa dele, mas é melhor vista. Os coqueiros e as palmeiras dão uma nota bem tropical*.

Dans les romans almeidiens les panoramas de la ville de Mindelo sont, à l'inverse, presque inexistants et les descriptions de lieux ou de quartiers demeurent rares et succinctes comme dans l'exemple qui suit

> *Subiram, pois, pela Rua de Lisboa àquela hora deserta e dobraram a Rua Machado, numa soalheira parada onde não corria uma aragem. Nem parece São Vicente, diz Alírio. Dá a impressão que não move uma palha. Se calhar o vento está de luto pela prisão de Jesus, brinca Vasco.* [OMP, p. 143]

Même l'emblématique paysage de la baie de Mindelo, régulièrement célébré par la littérature capverdienne, ne mérite dans la fiction de Germano Almeida que de très brefs et exceptionnels aperçus. L'une de ces descriptions lapidaires apparait par exemple dans *O Meu Poeta* quand le narrateur secrétaire rapporte une promenade qui les a conduits, le Poète, sa femme Dura et lui-même, à déambuler de la Praça Nova située dans le centre de Mindelo jusqu'à la Marginal qui court tout le long du bord de mer

> *A baía estava límpida e bela. O mar um lago parado. O negro do Monte Cara destacava-se no claro da noite. Isto é belo em qualquer parte, disse o Poeta. Em que lugar do mundo ainda se pode desfrutar uma paz igual a esta? Mas não há um único barco no porto, disse eu. Isso é verdade, respondeu. E a cidade vive do seu porto. Sem o porto ela não é nada. Esta cidade está agonizante, disse eu. Se não tomam cuidado qualquer dia ela morre.* [OMP, p. 279]

Ana Cordeiro remarque que « *Germano Almeida não tem por hábito desenhar ou descrever personagens nem lugares* ». Elle compare, très justement à notre sens, la technique de l'auteur à celle des impressionnistes. A l'instar de ces derniers, Germano Almeida laisserait à l'observateur-lecteur le soin de composer lui-même une représentation de la complexité des personnages et des lieux à partir de la compilation des multiples regards-lectures qu'il serait capable de jeter sur les textes composés à grands coups de couleurs-indications primaires[742]. Nous avions déjà remarqué cette quasi absence de paysages dans un article intitulé que nous avions consacré à l'étude le la représentation de l'espace rural[743]. Nous avions dans un

[741] *Chiquinho*, op. cit., p. 131
[742] Ana Cordeiro, « Germano de Almeida, o contador de Estórias », op. cit.
[743] Maria do Carmo Martins Pires, « Le Cap-Vert de Germano Almeida : un pays sans paysage ? », op. cit.

premier temps expliqué cette présence très sporadique de représentations paysagères par le fait que les personnages ne semblaient pas en mesure de s'extraire des lieux, seule condition pour pouvoir construire des points de vue et des perspectives inhérentes à la production de ce type d'images. Nous avions par ailleurs montré que Germano Almeida procédait également ainsi car il se voulait, selon ses propres dires, beaucoup moins descriptif qu'analytique. Il était grand temps que les écrivains capverdiens cessent de dépeindre la misère de la population comme un phénomène lié aux seules limitations naturelles de l'espace insulaire, déjà amplement décrites. Il fallait dorénavant mettre en évidence, par l'analyse, la part imputable à des comportements humains ataviques qu'il convenait de mettre en cause pour être en mesure de surmonter les contraintes de ce même environnement naturel. De là son intérêt principal et presque exclusif pour la dissection de scènes de la vie ordinaire sur lesquelles il dirige selon des angles multiples un éclairage d'une puissance si forte que, surexposant les personnages, il en vient, par contraste, à noyer dans la pénombre l'ensemble des décors. Voici une scène emblématique de la nouvelle « *In Memoriam* » où Rosalinda sort de chez elle comme une folle après avoir découvert le cadavre de son mari

> *[...]embora na altura ainda morasse para os lados de Fonte Cónego, tinha partido em corrida desenfreada e, não se sabe bem por que carga de água, desembocado nas proximidades do Liceu Velho onde um nutrido povo festejava em gritos.Conseguiu furar pelo meio das pessoas sempre aos berros de Já mataram o meu marido!, já mataram o meu marido!, e dobrando para a Rua do Madeiral passou em frente do velho tribunal pela primeira vez sem comentar a soturnidade do edifício, desceu a rua que dá para o posto de gasolina da Sacor, que por acaso estava completamente iluminado, embora de portas já fechadas àquela hora. Mesmo assim ela tinha parado junto da bomba de super a bater punhadas furiosas e a gritar, Franck! Fraanck! Ó Fraaanck, quero gasolina, quero morrer também, por favor dá-me gasolina!, Mas ante a mudez daquelas frias luzes que a deixavam como que quase exposta no palco rodeada por alguns espectadores curiosos [...], decidiu furar de novo pelo meio deles e, sempre em corrida desabrida, seguir em direcção a Chã de Cemitério.* [EDC, p. 14-15]

Le long travelling se poursuit pour accompagner le personnage dans son périple à travers la ville de Mindelo qui n'apparaît que par la citation de lieux et de rues et quelques très rares détails descriptifs que nous avons soulignés dans la citation. Ces indications inscrivent dans le texte le rendu des différents clichés auxquels accède le lecteur. Le personnage de D. Rosalinda apparaît ici comme un insecte qui, ébloui par une lumière trop violente, serait pris de panique et viendrait percuter dans des mouvements incontrôlés les divers obstacles qui encombreraient l'espace dont il serait prisonnier. La construction de cette scène, à l'instar de nombreuses autres, nous semble caractéristique de la méthode de représentation almeidienne

de la vie dans l'espace urbain. Germano Almeida semble de fait se livrer à une véritable vivisection de personnages qui continuent longtemps de s'agiter, de gesticuler, de palabrer sous les feux de la rampe avant de parfois, mais pas toujours, se rendre compte de l'incongruité, de l'inconsistance de leur comportement. La course paradigmatique de Rosalinda s'arrêtera seulement après qu'elle aura été giflée, immobilisée puis finalement conduite à l'hôpital afin d'y recevoir une piqûre de tranquillisants.

Cette représentation de l'espace qui peut dénoter une absence d'expérience paysagère aussi bien chez les narrateurs que chez les personnages nous rappelle par ailleurs un constat que fait Édouard Glissant au sujet du conte créole et de l'« acuité vide » de ses paysages. Ce grand connaisseur de l'espace caribéen observe en effet que la représentation de l'espace dans ces récits est épurée, que les paysages consistent en un plan de lieux de passage successifs, nommés mais non décrits, que traversent les personnages. Il en tire la conclusion que « le paysage dans le conte n'est pas destiné à être habité : lieu de passage, il n'est pas encore un pays »[744]. Est-ce là un constat que nous pourrions étendre à la représentation que nous livre Germano Almeida de l'espace urbain et en particulier de Mindelo ? Peut-être dans le sens où justement, en imprimant une acuité vide au paysage urbain de Mindelo, Germano Almeida paraît mettre en évidence le caractère distendu, inconsistant voire incohérent de la relation que les *mindelenses* établissent avec leur entour. Signalons qu'à cause de son aridité, São Vicente fut la dernière île à être réellement habitée. Au début du XIXe siècle, sa population se limitait selon Antonio Correia e Silva à quelques poignées d'aventuriers, de bergers, de prostituées et de bannis[745]. Le petit village à l'origine de l'actuelle Mindelo ne se développa qu'après 1839, date de l'installation par une compagnie anglaise du premier dépôt de charbon destiné au réapprovisionnement des navires qui traversaient l'Atlantique. Mindelo qui gagna son statut de ville en 1879 ne dut son existence qu'à la *Pax Britanica* résultant de la Convention de Vienne qui, parallèlement à la révolution des transports, conduisit la forte expansion de la navigation transatlantique[746]. La ville est ainsi un espace surgi d'une volonté étrangère, principalement britannique, dont l'activité demeure presque encore entièrement subordonnée à des décisions exogènes[747].

---

[744] Édouard Glissant, Le discours antillais, p. 414.

[745] António Correia e Silva. *Nos tempos do Porto Grande do Mindelo*, Paria : C. C. Português, 2000, p. 48.

[746] António Correia e Silva. « Para uma sociologia histórica de uma Cidade-Porto. As especificidades do Mindelo no contexto das cidades cabo-verdianas » in *Combates pela história*, Praia : Spleen Edições, 2004, p. 169-202.

[747] De nombreuses personnalités de Mindelo s'inquiètent régulièrement de l'abandon auquel les autorités gouvernementales voueraient Mindelo. Germano Almeida rend lui-même compte de ce sentiment dans un texte écrit pour servir de préface au recueil de contes intitulé *Na esquina do Tempo: crónicas do Mindelo* de Manuel

Cette écriture particulière de Germano Almeida viendrait ainsi retravailler de façon originale l'image devenue un cliché tant iconographique que littéraire, mais pourtant très rare dans son œuvre, du Porto Grande de Mindelo abandonné de toute navigation que nous citions au début de ce sous-chapitre. L'une des contributions qu'avec ces trois livres Germano Almeida apporte à l'écriture de Mindelo ne relèverait alors pas tant de l'enrichissement du nombre de ses recréations picturales au sens large qu'une analyse, voire un questionnement du fondement même de son existence en tant que ville. Mindelo serait condamnée à la simple survie non pas tant pour des raisons exogènes, comme le donne à penser l'abandon du port, mais du fait du manque d'enracinement de sa population. Cette absence d'inventaire et de décodage des signes urbains auxquels se livrent nombre de romanciers, qui rendent ainsi compte de l'identité de sociétés basées sur un enracinement profond dans un espace donné, serait alors la marque du particularisme que, dans les œuvres citées, Germano Almeida attribue à cette ville qui tout en revendiquant une identité très forte donne l'impression de vivre hors-sol.

4.5- LES PROJECTEURS SE RETOURNENT

Nous avons montré à quel point Germano Almeida avait bouleversé le paysage littéraire capverdien avec la publication de son premier roman *O testamento do Sr Napumoceno da Silva Araújo* en reprenant sur un ton parodique des thématiques traditionnelles. Faire le choix de raconter la vie d'un vieux *mindelense* qui décide de se retirer de la société au moment où son pays accède à l'indépendance le dispensait cependant d'avoir à proposer une lecture presque à chaud et forcément problématique des lendemains de cet événement majeur dont les suites donnaient lieu à des discours très clivants comme nous le montrerons dans la troisième partie de notre travail. Paré de l'autorité que lui conférait le succès critique de ce premier roman, Germano Almeida publia *O Meu Poeta* et porta de nouveau le fer contre la tradition littéraire en s'attaquant à un nouveau défi : faire le portrait de la société qui l'entourait alors sur un ton plus caustique encore.

Brito-Semedo : « *O Poder persiste em ignorar o sentimento perverso que continua envenenando o povo do Mindelo. Um sentimento provocado não já por uma involuntária orfandade, mas antes por o que se considera um propositado abandono. Porque é isso que o povo de S. Vicente sente, que está abandonado pelo Poder desde a independência, mesmo sendo verdade que está abandonado desde há muito mais tempo.* » [en ligne] http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/esquina-do-tempo-do-blogue-para-o-432497?thread=650609, consulté le 8 octobre 2015.

Déjà presque à la fin du roman, une conversation entre le secrétaire narrateur et Alirio, l'avocat nous semble constituer une véritable légitimation performative de la valeur du projet de l'auteur. Cet échange qui a pour objet la valeur du journal intime que Vasco a écrit et qu'il a légué avant sa mort au secrétaire dans le but que celui-ci le publie, se tient bien après le micro événement censé constituer l'objet central de la biographie du Poète dont le roman raconte finalement la rédaction laborieuse. Face à Alirio qui considère que Vasco était un lunatique inadapté, le secrétaire défend, la valeur dudit journal en ces termes :

> *Tenho para mim, no entanto, que o grande drama do romance caboverdeano está no facto de os seus autores até hoje terem tido medo de escrever com personagens do centro da cidade. A preocupação deles tem sido de não sair da* fralda[748]*, do meio do povo anónimo. Eu pessoalmente estou convencido que têm tido medo de terem as pessoas à perna e se calhar com razão. Porque esta realidade é tão fantástica que o desafio à imaginação seria conseguir superá-la e poder contar de tal forma a que em cada página o leitor não dissesse este é fulano de tal ou esta é beltrana, mesmo que se esolhessem os nomes mais estapafúrdios do mundo. Se calhar é por isso que o Vasco escolheu nomes tudo de gente conhecida para melhor tentar enganar.* [*OMP*, p. 283]

Vasco, l'inadapté, l'idéaliste vaincu et amer, qui avait préféré se suicider plutôt que de continuer à faire face à une société qu'il réprouvait devient ainsi, grâce à son journal posthume, un individu courageux qui a su prendre des risques que d'autres n'ont jamais pris. Voilà donc ce que le secrétaire, exceptionnellement grave et pertinent, défend face à Alirio, un personnage secondaire et secret, qui fait partie de la classe sociale croquée par Vasco mais qui donne toutefois l'air de se maintenir à l'écart des petits arrangements méprisables d'un certain nombre de personnages, dont le paradigme est évidemment le Poète. La profession d'avocat de ce personnage prénommé Alirio, à la fois participant et spectateur de ce monde, pourrait contribuer à faire de lui un alter-ego de l'auteur littérairement mis au défi de se montrer aussi courageux que Vasco ou encore une figuration interne du lecteur « sommé » de mesurer le défi que constituaient l'écriture et la publication du roman *O Meu Poeta*.

Toujours est-il que cette tirade du secrétaire met le doigt sur une réalité littéraire. Les hommes de lettres qui avaient écrit jusque-là avaient toujours mis en scène la population de

[748] A Mindelo, la *morada* continue de désigner le centre ville qui abrite les commerces, les services administratifs, les équipements culturels et où vivent les plus aisés, la *gente de morada* ou *gente branco* [les gens du centre ou les gens blancs] par opposition à la *fralda* qui englobe les quartiers plus populaires où se concentraient à l'origine les ouvriers des dépôts de charbon et le petit peuple qui espérait trouver à s'employer dans les activités portuaires, le petit commerce et tout autre activité plus ou moins informelle que générait le Porto Grande. C'est ainsi que le narrateur de « *Agravos de um artista* », la troisième nouvelle de *Estórias de Dentro de casa* reproche à sa femme ses exigences continuelles, elle qui selon lui n'a connu l'électricité « *quando nos casámos e te trouxe da fralda para o centro da cidade*», [EDC, p. 169].

Mindelo comme une société singulièrement homogène où les personnages qui avaient la chance d'émerger quelque peu de la misère se plaçaient invariablement aux côtés de leurs frères infortunés. La relation du jeune Chiquinho, qui fréquente le célèbre lycée de Mindelo grâce à l'argent que son père émigré aux Etats Unis fait parvenir à sa famille, avec Parafuso, le fils de docker sans travail qui finit par mourir de tuberculose dans une masure de *Ribeira Bote*, l'un des ces misérables quartiers de Mindelo, ainsi que son engagement dans le *Grémio Cultural*, désireux de porter les revendications d'une population sans voix et livrée à sa misère, en sont des exemples particulièrement forts. Antonio Aurélio Gonçalves, le grand écrivain de Mindelo selon Germano Almeida, qui ne s'intéressa presque exclusivement qu'à cette population de la *fralda*, en particulier aux femmes obligées d'inventer chaque jour de quoi survivre jusqu'au lendemain déclarait :

> *Tenho passado o meu tempo a procurar compreender o cabo-verdiano. A pôr-me em contacto com todas as zonas cabo-verdianas e, devo dizer, devo mais gratidão, pelo menos por enquanto, às zonas inferiores. A quem tenha lido as minhas noveletas vê que* Pródiga, Enterro de Nha Candinha Sena, *não,* Noite de Vento, Virgens Loucas, *é todo ele do bas-fond mindelense.*[749]

Avec *O Testamento* mais de façon plus violente encore avec *O Meu Poeta*, Germano Almeida installe au centre de la fiction une nouvelle classe sociale qui semble tout faire au contraire pour se préserver du contact avec ce bas peuple. Ce choix marquera encore les trois *estórias* reunies sous le titre de *Estórias de dentro de casa* ainsi que *As memórias de um espírito*, même si le regard se portera alors sur les relations intimes d'Alirio, un personnage récurrent des ces romans du cycle *mindelense*.

La société apparaît pour la première fois clivée, d'un côté les 80% de pauvres analphabètes « *apenas preocupados em não morrer à fome* », de l'autre les 20 % de lettrés qui se répartissent en deux groupes encore, « *15% giram à volta do poder e 5% à volta do enriquecer* » [OMP, p. 257] mais dont le niveau de vie n'a dans les deux cas rien à voir avec le gros de la population. L'arriviste Sousa qui dresse la liste de ces privilégiés et les considère comme « *as forças vivas da cidade* » évalue leur nombre à deux cents [*OMP*, p. 229]. Loin de se limiter à afficher ces différences, voilées voire même tues jusque-là, Germano Almeida, met en lumière le discours populiste que certains privilégiés ne se privent pas de tenir. Apostrophé par Vasco sur le contraste entre son discours et son train de vie, Alirio, l'avocat dont nous avons déjà fait mention, répond par ce qui lui apparaît comme une évidence.

[749] Déclaration citée par Arnaldo França dans la préface de *Recaída*. Lisboa : Vega. 1993, p. 12.

> *Burguês!, disse Vasco irónico. Palavreado populista, mas pequeno burguês. Belo carro, bela vida! Mas eu não discuto a minha situação de pequeno burguês! Ela é evidente! Posso honestamente pretender-me na mesma situação do coitado que, alimentado com a fraca cachupa da véspera, dorme a pensar no almoço do dia seguinte ?* [*OMP*, p. 218]

L'affirmation de cette évidence met cependant en lumière l'hypocrisie des discours de ceux qui appartiennent à la même catégorie sociale qu'Alirio, à commencer par le Poète. Les membres de cette élite s'arrogent en effet le droit de représenter la ville, en prétendant à la tribune être le peuple et défendre ses justes aspirations mais s'empressent, dès qu'ils descendent de scène, de s'en protéger dans des espaces clos et originellement publics comme les bars, les restaurants ou les discothèques, qu'ils s'empressent de privatiser. Ces citoyens normalement porteurs d'un devoir de représentation délaissent ainsi l'espace public de la rue, le « condensé théorique de la ville »[750]. Et les réactions improbables de ce petit microcosme devant la fermeture inopinée du *Retiro Fechado*, le bar que Vasco, l'observateur désabusé, défini comme le « *coração da cidade pequeno-burguesa* » [*OMP*, p. 101], et que Sousa, l'opportuniste sans scrupules présente comme « *único lugar desta terra onde se pode tomar uma bebida recatadamente e sem perturbações dos piratinhas a pedir cinco escudos porque está cheio de fome* » [*OMP*, p. 239],le lieu emblématique de ce désir d'entre-soi[751], qui contraste avec les discours pétris d'empathie, exhibent avec beaucoup d'ironie des contradictions flagrantes qui étaient rarement énoncées. L'avocat Alirio va jusqu'à faire de ce lieu le mythe « carnavalesque » d'une certaine classe sociale qui s'est limitée à mettre à bas les symboles et les valeurs du temps colonial sans savoir en proposer d'autres à une société en état de « *orfandade mítica* » [*OMP*, p. 153][752]. L'anthropologue capverdien Mesquitela Lima[753] distingue dans la société *mindelense* du début du XXème siècle trois groupes distincts qu'il associe chacun à un lieu emblématique. Selon lui, il y avait d'abord l'élite composée de médecins, d'avocats, de commerçants et de propriétaires aisés, de fonctionnaires et de cadres supérieurs, d'Anglais et d'officiers de l'armée portugaise, tous membres du *Grémio*, le célèbre club sélectif qui perdura jusqu'à l'indépendance et apparaît dans plusieurs romans de Germano Almeida comme un lieu beaucoup moins respectable que ne le laissaient croire ses membres. Napumoceno le définit par exemple comme un :

---

[750] Pierre Ansay, René Schoonbrodt, *Penser la ville : choix de textes philosophiques*, Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, 1989, p. 44.

[751] Le nom de ce bar, fictif, à notre connaissance fait penser au *Xê Nu*, un espace réel du même genre qui apparait dans d'autres livres de l'auteur, notamment dans *Estórias de Dentro de casa*.

[752] Alirio n'emploie pas le terme carnavalesque qui nous semble cependant rendre compte de son regard empreint de satire, le *Retiro Fechado* apparaissant dans son analyse comme le veau d'or de cette micro société.

[753] Cf. Mesquitela Lima, *A poética de Sérgio Frusoni: uma leitura antropológica*, op. cit.

> *local de depravação, a começar pela batota e a acabar na prostituição. Pretensamente centro de convívio da fina sociedade mindelense, não passa afinal de coito de matulagem engravatada.* [*TSN*, p. 141-142]

Venait ensuite un groupe moins aisé formé par les petits commerçants, les artisans, les employés des grandes sociétés commerciales et les petits fonctionnaires qui fréquentaient le Radio-club. Finalement il y avait ce qu'il appelle le peuple. Mesquitela Lima ajoute que l'espace urbain occupé par chacun des groupes se trouvait parfaitement délimité et rares étaient les événements ou les fêtes où ils avaient l'occasion de se rassembler. Leur distribution sur le centre névralgique de l'espace public de la ville qu'était déjà la Praça Nova attestait de cette forte différenciation sociale apparemment intégrée et acceptée par tous : l'élite s'asseyait dans le kiosque ou sur les bancs publics de la place, la classe moyenne se promenait dans sa partie supérieure, les plus modestes se contentaient de circuler sur le trottoir qui l'entourait. C'est cette réalité sociale très clivée que les quatre œuvres citées de Germano Almeida mettent en lumière, redirigeant les points de vue pour porter un regard tantôt ironique tantôt moqueur sur cette bourgeoisie ou petite bourgeoisie d'où étaient généralement issus ses prédécesseurs. Les regardeurs surplombants ou empathiques qui, gommant ou estompant dans leurs récits le point d'observation d'où ils portaient leurs regards, construisaient l'image d'une ville sinon homogène du moins fraternelle où tous paraissaient liés par un destin commun[754].

Cette diversité sociale, Germano Almeida la traque jusque dans l'espace privé, notamment dans la nouvelle intitulée *As mulheres de João Nuno.* Le personnage éponyme, un célibataire endurci appartenant à cette classe moyenne se voit confronté aux excentricités de ses relations amoureuses mais surtout de ses employées de maison. Celles qu'on voit défiler dans sa maison sont soit des femmes de condition sociale très modeste à l'exemple de Maria « *a Sonsa* » qui inspire à João Nuno la pensée suivante :

> *Uma coisa é certa : Se essa gente tivesse cabeça ou escola para fazerem outras coisas mais interessantes, certamente que não estariam em quintal de gente a aturar borracheiras de cada um !* [*EDC*, p. 121]

soit des femmes que les accidents de la vie ont forcé à chercher ce type d'emploi, à l'instar de celle qu'il surnomma la « *Velha-que-gastava-água-de-mais* », une capverdienne ayant vécu confortablement en Angola mais qui est revenue précipitamment à Mindelo au moment de l'indépendance de ce pays :

[754] J. W. Lapierre rappelle à ce sujet que « que la mémoire collective est façonnée par l'élite, qui dissimule ainsi la division entre classes sociales et qui cherche à substituer au pouvoir du colonisateur celui du groupe dominant. », apud Amaryll Chanady, *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris : Honoré Campion, 1999, p. 119.

> *E assim viemos, uma mão à frente outra atrás, não nos deixaram trazer nada, e é por isso que tenho necessidade de trabalhar em quintal de gente, mas não é por estar habituada, como o senhor está a ver, sou uma pessoa fina, tinha água corrente em casa* ... [*EDC*, p. 106-107]

L'expression « *trabalhar em quintal de gente* »[755], employée pour signifier « travailler comme employé de maison » et que l'auteur place aussi bien dans la bouche de João Nuno que dans celles de ses employées de maison nous semble éloquente quant à l'auto-représentation encore vivace d'une société divisée entre des individus considérés comme des personnes à part entière et d'autres qui ne semblent pas avoir droit à ce même statut. João Nuno ressurgit quelques années plus tard dans *As memórias de um espírito*, on apprend qu'il vit avec Luisa la dernière des employées qui apparaît dans cette nouvelle et qu'il a fini par épouser. La question que lui pose le narrateur met de nouveau violemment en lumière l'hétérogénéité de la société capverdienne.

> *Lembro-me de uma vez lhe ter francamente perguntado, Diz-me João Nuno, a Luísa trata-te ainda por senhor ou já mudou a língua? [...] E então, vocês dois, quanto estão juntos, falam de quê, porque não estou a ver a tua Luísa a interessar-se pela política, pela literatura,* ...[*AME*, p. 230][756]

Germano Almeida ne se contente pas de mettre en lumière l'hétérogénéité du corps social *mindelense* et le peu de contacts que ses différentes composantes entretiennent entre elles. De nombreux épisodes de la vie des personnages qui appartiennent à cette classe sociale privilégiée et qu'il fait entrer en littérature illustrent les faux semblants de leur distinction. En effet, si le jour ils s'évertuent à rester entre eux dans des lieux clos et sélectifs situés de préférence dans la *morada*, où ils se savent protégés des regards incommodants du « bas peuple » susceptibles de découvrir leur train de vie et surtout leur double langage, la nuit c'est dans la *fralda* que ces hommes vont chercher à occuper leur ennui. Nous nous limiterons à n'en citer qu'un exemple : le récit de la virée nocturne qui conduit Alirio, « *farto das pequenas-burgesas* » et Vasco à errer dans la ville à la recherche de prostitués [*OMP*, p. 217 et suivantes] dans un jeu de montrer-cacher

---

[755] Contrairement à d'autres mots ou expressions spécifiques au portugais parlé au Cap-Vert, celle-ci n'apparaît pas dans le glossaire final. Em 1958, Gabriel Mariano définissait ainsi le terme « *branco* » que l'on retrouve dans « *casa de branco* » une expression synonyme de « *quintal de gente* », « *hoje, o termo 'branco', em Cabo Verde, significa não o indivíduo de pele branca, mas antes o indivíduo que na escala social ocupa uma posição elevada, pouco importando a sua cor* ». in *Cabo Verde : Boletim de Propaganda e informação*, «Suplemento cultural n°1 », Ano X, n° 109, Outubro 1958, p. 15. Repris dans Gabriel Mariano, Cultura cabo verdeana, ensaios, op. cit, p. 72. Manuel Ferreira reprend cette analyse en ajoutant que « *'gente branco' será assim todo aquele que desfrutar de uma situação de prestígio mercê dos factores de ordem vária (dinheiro, cultura, posição social), para além da cor da pele. Paralelamente, a expressão 'gente preto' significará gente pobre, humilde, condeada a voos rasos.* », Manuel Ferreira, *A aventura crioula*, op. cit., 1973, p. 325.

[756] L'énumération des marques de disparité entre les deux époux se poursuit sur plusieurs lignes.

> *Alírio ia afrouxar o carro junto de duas moças postadas na escada da Praça Regala. Aqui não, disse Vasco. Dá muito nas vistas. Vamos para a Ribeira Bote. Sim, tens razão! De qualquer modo somos esteios da sociedade, fica mal.* [*OMP*, p. 219]

Cette aventure racontée par Vasco dans son journal comme quelque chose qui s'apparente à une descente, une rapine, de deux prédateurs en quête de « chair fraîche » ne mettra en contact que des corps. La scène finale de cet épisode qui place Vasco « *homem de trinta anos, diante de uma criança de catorze* » se laissant dominer par un désir animal et malsain « *um desejo de saber se seria capaz, se conseguiria chegar tão baixo* » et finissant par violer la jeune prostituée « *só para lhe mostrar que tenho mais força, ela não quer nada comigo, acha-me pouco, não posso admitir isso* » [*OMP*, p. 224] est d'une violence terrible. Germano Almeida met toute une série d'écrans entre lui et l'image de la société qui se dégage de cet épisode. Cette scène fait partie du journal que tenait Vasco, un personnage-narrateur-auteur mort certainement du regard critique que lui-même jetait sur ses deux viols ; il répète en effet ce même acte à l'encontre d'un autre personnage féminin qui n'apparaît en général que sous le pronom *Ela*, mais qui curieusement devient ici Elsa, une maîtresse appartenant cette fois au même groupe social que lui.

> *Ele diz que está là sentado* [sur la cuvette des WC] *consumindo a sua derrota, percorrendo a caminho da sua abjecção, arrepiando-se quando chega à parte em que a Elsa diz Lá não ! e admirando-se de ter sido capaz de tanto aviltamento.*

Entre Germano Almeida et cette scène vient ensuite l'écran que constitue la figure du secrétaire, un second personnage-narrateur-auteur qui intègre cette partie du journal de Vasco dans le texte dont il raconte la rédaction et qu'il nomme d'abord les *Episódios*, le récit qui constitue finalement le corps du livre que publie Germano Almeida. Il n'en reste pas moins que cette scène où un homme fort et puissant domine et impose son désir à des femmes différentes mais toutes deux fragiles et faibles face lui, ne manque pas de renvoyer aux rapports sociaux qui marquèrent la période coloniale. Mindelo semble perdre avec cette scène le droit à se penser comme ville puisque la ville est justement le lieu où le citoyen acquiert des droits par opposition à l'espace du fief médiéval où le serf était soumis à la sujétion[757]. La figuration almeidienne de la société *mindelense*, atomisée et violente, est aux antipodes de la figuration *claridosa* mais également, et peut-être surtout, de la figuration que des hommes de lettres qui participent du pouvoir politique en place depuis l'indépendance ne cesse de reproduire et dont nous donnons ici un court exemple

[757] Pierre Ansay, René Schoonbrodt, *Penser la ville: choix de textes philosophiques*, Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, 1989, p. 38.

Da ilha ao navio Do coração à vela branca
Levamos ao mar o abraço armado
Da nossa solidariedade[758]

La figuration almeidienne de ce petit groupe qui revendique le statut d'élite de la société *mindelense*, ils sont les « *forças vivas da cidade* » [*OMP*, p. 229], insiste sur son hypocrisie et son manque de solidarité envers la population. Elle met aussi en lumière son caractère hautement individualiste et atomisé, les actes et les prises de parole de chacun des personnages de *O Meu Poeta* faisant d'eux des individus uniquement occupés à garantir leur place dans ce petit microcosme[759]. Parce qu'elle estime qu'elles reposent sur des relations de pouvoir et non de production, Maria Manuela Afonso définit les classes sociales dont la structure, selon elle, s'est en général maintenue après l'indépendance, comme des :

> *categorias de pessoas que partilham interesses económicos e políticos comuns e que surgem do seu acesso às autoridades públicas e aos recursos públicos e oportunidade de os controlar.*[760]

Les ressources naturelles rares, le caractère périphérique de l'archipel fortement dépendant de l'aide internationale, le rôle prépondérant de l'Etat devenu le principal agent du développement et le principal employeur expliqueraient qu'il manquerait une véritable bourgeoisie nationale[761]. La configuration éclatée que Germano Almeida donne à l'élite *mindelense* traduit ainsi la singularité de ce groupe social dont la situation marginale, puisque qu'éloignée de la capitale, attise les préoccupations égocentriques. Edouard Glissant, dans son analyse de l'élite de la société antillaise dont la situation d'ancienne colonie insulaire peut s'apparenter à celle du Cap-Vert, donne une profondeur historique à cet individualisme :

> *La nécessité de sortir comme on pouvait du trou de la condition servile, et par des moyens individuels, a créé le réflexe de sauvetage personnel à partir de quoi l'élite ne devait se constituer que comme la collection non solidaire des individus qui connaissent le même sort.*[762]

---

[758] Ces trois vers constituent le début d'un poème de Corsino Fortes intitulé « *Hoje queria ser apenas tambor no coração do imbondeiro* », *Árvore & Tambor*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986, p. 77. En1989 (fin de la rédaction de *O Meu Poeta*), Corsino Fortes avait déjà publié deux célèbres recueils de poésie et était étroitement lié au pouvoir en place depuis l'indépendance ; il avait exercé et exerçait encore des fonctions diplomatiques et politiques - ambassadeur du Cap-Vert au Portugal (1975-1981), en Angola (1986-1989), secrétaire d'Etat (1981-1986). Ce poète a d'ailleurs été identifié par certains lecteurs au Poète du roman.

[759] La voracité que chacun manifeste lors des différents repas qui ponctuent le récit est particulièrement symptomatique de ce sentiment.

[760] Maria Manuela Afonso, *Educação e classes sociais em Cabo Verde*, Mémoire de Master en Développement Social et Economique en Afrique, sous la direction de Franz-Wilhelm Heimer, Instituto Superior do Trabalho e da Empresa (I.S.C.T.E), Lisbonne, 1996, p. 5.

[761] Ibid., p. 74. Maria Manuela Afonso avance le chiffre de 11 000 fonctionnaires en 1992 (le Cap-Vert comptait alors 350 000 habitants), ibid., p. 59.

[762] Edouard Glissant, *Le discours antillais*, op. Cit., p. 65.

Cet essayiste pousse son analyse plus loin encore en parlant de « l'artificialisation » de cette classe sociale hypertrophiée et de sa vocation de « *représentation* vide de *contenu* » [*OMP*, p. 193][763]. Le tableau que compose Germano Almeida en retournant sur eux les projecteurs que les représentants successifs de la ville lettrée[764] braquaient jusque-là sur le « peuple *mindelense* », nous semble rendre compte d'une interprétation semblable en bien des points du paysage citadin *mindelense*, appréhendé avant tout par l'auteur comme un espace éthique et politique marqué surtout par l'hypocrisie.

4.6- UNE VILLE CANNIBALE

Dans les romans *O Testamento*, *O Meu Poeta*, *As memórias de um espírito* ainsi que dans le recueil de nouvelles *Estórias de dentro de casa*, cette représentation dystopique de la société *mindelense*, déstructurée, fragmentée, atomisée est régulièrement parsemée de déclarations de personnages qui proposent des interprétations configurantes de Mindelo et de son histoire. Dans *O Meu Poeta*, Alírio observe par exemple la crise économique qui frappe la ville :

> *S. Vicente de facto está nas últimas. Não há trabalho, não há movimento. A vida disto é o porto e o porto está parado. Mas as pessoas não querem render-se, continuam a querer viver como se tudo fosse na mesma. Não sei se sabes que temos um dos maiores índices de desemprego do país. Aliás é só ver a quantidade de gente a passear na rua.* [*OMP*, p. 144]

Dans son testament, Napumoceno s'essaie quant à lui à une analyse socio-historique de Mindelo, sa ville d'adoption :

> *E acabou por ensaiar uma análise cuja tese principal era a seguinte: S. Vicente é uma ilha de povoamento recente, feito com recurso aos naturais das outras ilhas que a seca, a falta de trabalho e outras misérias forçaram à migração. Ora essas criaturas abandonam ilhas de fortes tradições próprias e já com enraizadas formas de estar no mundo, para de repente se lançarem num espaço não só agreste como também relativamente hostil e onde, para sobreviver, são obrigadas a miscigenar diferentes culturas regionais com o consequente prejuízo de nenhuma delas ser suficientemente maioritária para se impor. E é esta*

[763] Les termes « représentation » et « contenu » apparaissent entre guillemets dans le texte.

> *circunstância, mais a ausência de uma ancestral ligação a esta terra, que faz do homem de S. Vicente um ser leviano e fluido, sem a salutar verticalidade e firmeza do natural de Santo Antão ou Santiago onde os valores sociais regionais se mantiveram intangíveis. E é sem dúvida interessante verificar a perda da robustez, quer física, quer espiritual, desses povos específicos quando postos em contacto estreito em S. Vicente. Porque de indivíduos calados, pensados, cuidadosos no uso das palavras, transformam-se em palavrosos fala-baratos em constante necessidade de afirmação pessoal. Mas como se tudo isso já não fosse suficiente, a população que habita esta ilha viu-se, logo no início do processo da formação daquilo que poderia vir a ser uma sui generis cultura regional, submetida por uma outra cultura, a inglesa, não só poderosa como rígida e dominadora e que por isso mesmo passou a ser o ponto de referência essencial para todo o residente desta ilha, sem prejuízo, bem entendido, da constante passagem de outras formas culturais estrangeiras menos notórias mas nem por isso menos marcantes. E a consequência de tudo isto é a verdade do homem de S. Vicente ser o mais inautêntico de Cabo Verde.* [*TSN*, p. 140-141]

Dans cette longue démonstration, initialement présentée comme une tentative d'analyse, Napumoceno dresse à grand renfort d'assertions une mise en récit de Mindelo qui, bien que se concluant sur une appréciation peu flatteuse, n'en prétend pas moins exposer une vérité générale, et donc englobante, de la ville. La pertinence de cette conclusion assertive d'un sociologue amateur, mais intuitif, est par ailleurs presque validée par Maria da Graça, sa fille, l'un des nombreux personnages-lecteurs, qui évaluent dans le texte même des œuvres almeidiennes certaines des fractions qui composent les romans que leur auteur présente à ses lecteurs.

> *Maria da Graça sorria a ler aquelas páginas, mas pensava que o velhote tinha uma certa razão e soubera fixar por pura intuição um comportamento que merecia ser convenientemente aprofundado.* [*TSN*, p. 141]

Cette inauthenticité suprême de Mindelo résulte selon Napumoceno de la composition éminemment hétérogène de sa population or cette hétérogénéité en fait justement une ville à part entière puisque la ville est « le lieu de rencontre avec l'autre »[765]. Cette hétérogénéité originelle de la population de Mindelo que pointe Napumoceno et que confirme l'historien Anntónio Correia e Silva[766] n'apparaît cependant que très furtivement dans la Mindelo almeidienne en partie du fait que sa représentation fonctionne de manière autonome, au sens où les autres espaces nationaux aux dépends desquels elle se construit ne méritent dans les

[765] Roland Barthes, *Op. Cit*., p. 269.

[766] Antonio Correia e Silva écrit que « *Mindelo é uma autêntica Babel Cabo-verdiana. Ela tem dentro, o arquipélago todo* », António Corrreia e Silva, *Nos tempos do Porto Grande do Mindelo*, Praia - Mindelo: Centro Cultural Português, 2000, p. 128.

romans qui la mettent en scène que quelques rapides références[767]. Napumoceno da Silva Araújo, le personnage central du premier roman de Germano Almeida, est bien originaire de l'île rurale de São Nicolau, mais cet espace natal n'est mentionné qu'en passant lorsqu'il est fait état d'un de ses voyages. Et, bien des personnages qui peuplent sa Mindelo sont soit des citadins à part entière, soit des individus qui tout étant nés sur d'autres îles mettent un point d'honneur à faire reconnaître leur identité *mindelense* par des « immigrés » plus anciens mais surtout des *mindelenses* de souche comme le confirme le vieux Pepe, fin connaisseur de sa ville et personnage principal de *Do Monte Cara vê-se o mundo:*

> *certas pessoas que conheço como tendo vindo das ilhas já adultas, homens feitos, mas gostam de se vangloriarem como nascidas e criadas em S. Vicente, como se S. Vicente fosse algum paraíso. Na realidade, como diz o outro, não tem passado de um pequeno inferno, pelo menos para a grande maioria do povo.* [*DMC*, p. 39]

Luizão, l'un des membres de la petite communauté constituée par des *mindelenses* de tous âges et de toutes classes sociales qui fréquentent au petit matin la Praia da Lajinha dans le roman intitulé *Mar da Lajinha*, et qui se veut le « *grande decano da Lajinha* » soutient ainsi qu'il se souvient parfaitement avoir été baptisé dans les eaux de la baie alors qu'un de ses comparses l'accuse d'être *« um pé-rapado que veio de S. Nicolau ainda a andar torto por estar cheio de pulguinha até aos sovacos* » [OML, p 48-49]. Tous affichent la volonté de faire reconnaître leur identité *mindelense* mais ce qui nous semble les motiver à tous c'est la la volonté de faire reconnaître leur urbanité, une urbanité que l'Encyclopédie des Lumières définissait comme « cette politesse d'esprit, de langage et de manières attachées spécialement à la ville de Rome »[768] qui renvoie comme nous le confirme les termes utilisés dans cet échange à des enjeux liés à l'idée de culture associée en général à l'espace urbain. António Correia e Silva écrit que dans cette ville s'était opérée une intense « modernisation – actualisation » des relations sociales qui s'alignaient sur les normes en vigueur dans les sociétés urbaines européennes[769]. Ces enjeux identitaires prennent évidemment une dimension

[767] Cette idée d'une ville qui cannibalise son entour apparaît par exemple dans cette évocation rapide de l'histoire de la famille de D. Aurora : "*O movimento do Porto Grande tinha feito Mindelo crescer de maneira rápida, com manifesto prejuízo para as ilhas como Boa Vista ou o Sal, que praticamente deixaram de receber navios. Seu avô, grande comerciante estabelecido nessa ilha, quer nos Espargos quer em Santa Maria, tinha decidido empacotar tudo o que não tinha podido vender, desde mercadorias a coisas domésticas, vender ou alugar os prédios que pertenciam à família, para vir estabelecer-se no Mindelo onde tinha construído de raiz o edifício que a família continuava a habitar, comloja no rés do chão e moradia no primeiro andar*." *Do Monte Cara vê-se o mundo*, p. 217.

[768] Entrée « urbanité romaine » dans l'*Encyclopédie. Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*.

[769] António Correia e Silva, op. cit, p. 181 et suivantes. L'auteur parle de la nécessité d'inculquer « éthos » d'ouvrier urbain et portuaire à ces paysans, ce qui impliquait pour eux l'adoption d'attitudes et de valeurs nouvelles liées au travail, à la discipline, aux loisirs, aux salaires, à la hiérarchie et à la famille.

bien spécifique dans un espace marqué par la colonisation et la société ségrégative qu'elle générait, l'identité revendiquée par ses habitants n'étant peut-être pas tant celle de citadins que celle de civilisés[770].

Deux personnages qui dans les romans n'existent que par les mentions que d'autres font d'eux, sont les seuls à récuser la nouvelle identité que leur offre Mindelo. Ce sont dans les deux cas des personnages originaires de Santo Antão qui après avoir vécu quelques années dans la ville décidèrent de l'abandonner pour retourner dans leur île. Signalons que Santo Antão, située à une heure de ferry, fut l'île de l'archipel qui contribua le plus au développement démographique de Mindelo, São Vicente ne constituant au début du XIXe siècle qu'une réserve de maigre pâturage pour les habitants de cette île. Notons aussi que Santo Antão alimente Mindelo en produits agricoles et qu'elle participa même à son approvisionnement en eau douce avant l'installation de l'usine de dessalement en 1972. Les personnages qui ne parviennent pas à s'adapter à la vie citadine de Mindelo sont deux femmes très semblables, elles sont toutes deux mariées, mères de jeunes enfants. Dans l'ordre de leur apparition dans l'univers almeidien, il y a d'abord Laura, la femme de Norberto de *O mar da Lajinha* qu'il présente comme une

> *filha de uma daquelas famílias coitadas que nos tempos das secas não têm mais que fazer com os filhos para além de os ver morrer à fome e por isso dão-nos de boa vontade e muito agradecidos a quem está a precisar de uma rapariguinha para ajudar nos mandados.* [*OML*, p. 24-25]

Laura est ainsi présentée comme un exemple paradigmatique des innombrables paysans, victimes des sécheresses cycliques, les *flagelados do vento leste* de Manuel Lopes, qui tentaient de trouver refuge à Mindelo, une ville dans laquelle ils voyaient un véritable paradis[771]. Laura qui passe son temps à regarder en pleurant la silhouette lointaine de son île natale en cachette de son mari, décida un jour de « *fugi[r] de regresso para Santo Antão para não morrer de saudade em São Vicente* » [*OML*, p. 21-22] en emmenant avec elle son fils âgé d'un an. Dans *Do Monte Cara vê-se o mundo*, apparaît ensuite la mère que Pepe,

> *que praticamente não tinha conhecido porque ele devia ter seis anos quando um dia ela preparou as coisas e disse que ia a Santo Antão ver a sua família e logo voltaria, porém nunca mais voltou.* [*DMC*, p. 99].

[770] Nous renvoyons ici à ce que nous pointions déjà dans l'emploi de l'expression « *trabalhar em quintal de gente* ».

[771] Pepe, le héros de *Do Monte Cara vê-se o mundo* déclare à ce sujet : « *certas pessoas que conheço como tendo vindo das ilhas já adultas, homens feitos, mas gostam de se vangloriarem como nascidas e criadas em S. Vicente, como se S. Vicente fosse algum paraíso. Na realidade, como diz o outro, não tem passado de um pequeno inferno, pelo menos para a grande maioria do povo.* » [*DMC*, p. 39].

Son père, qui lui expliquera qu'elle était partie en les abandonnant tous les deux parce qu'elle ne pouvait pas s'habituer « *a esta vida nesta terra seca e castanha* » et se sentait mourrir à Mindelo, accepte très vite l'abandon de sa femme. Norberto se fit lui aussi une raison, il déclare en effet avoir été en colère quelques jours et avoir songé à aller chercher sa femme et à la ramener de force, « *[m]as, são daquelas coisas, não apareceu nenhum barco naqueles dias e a raiva foi-se esfriando* ». A ces deux femmes s'ajoute Rolando, un jeune homme qui apparaît dans *Do Monte Cara vê-se o mundo*, qui lui aussi abandonne sa petite amie Julia le lendemain de leur première relation sexuelle pour retrouver son île. Malgré la soudaineté des ruptures et le manque total d'explication leurs compagnons délaissés finissent bien vite par accepter, voire même oublier ces abandons. Au travers ces histoires, l'île de Santo Antão, qui sert de toile de fond à un livre intitulé *O Dia das calças roladas*, apparaît comme un espace ésotérique, capable de résister, dans certains cas très mystérieux[772], à l'attraction pourtant irrésistible de Mindelo. Cet attrait presque général pour le monde urbain qui apparaît dans les livres de Germano Almeida et que confirme la croissance démographique de la ville, fut pourtant contrarié, dans les premiers temps de Porto Grande de Mindelo, par les liens très forts qui unissaient ces premiers habitants à leur espace rural d'origine. Les compagnies commerciales et les autorités administratives firent en effet état à la fin du XIXe siècle d'un manque de main d'œuvre cyclique lié au fait que les ouvriers retournaient sur leur île au moment des travaux agricoles et ne revenaient pas toujours quand les récoltes étaient meilleures.[773]

La ville de Mindelo et l'identité urbaine qui lui est consubstantielle apparaissent dans les textes de Germano Almeida comme paradigmatiques d'une identité que Napumoceno qualifiait d'inauthentique mais que la grande majorité de ces habitants revendique fièrement. Dans *O mar na Lajinha* et *Do Monte Cara vê-se o mundo*, les deux derniers livres du cycle *mindelense*, Germano Almeida semble tenter de cerner cette identité en usant d'une approche nouvelle que nous allons maintenant chercher à définir.

[772] Germano Almeida fait allusion à la *tristiose*, un mal mystérieux qui toucherait certains habitants de Santo Antão lorsqu'ils se trouvent éloignés de leur île dans *Cabo Verde, viagem pela história das ilhas*, op. cit, p. 210.
[773] Correia e Silva, *op. Cit*, p. 185.

C'était inépuisable.
On pouvait s'installer là, jour et nuit,
avec son calepin et son crayon à bille,
et il n'y aurait rien eu d'autre à faire
qu'écrire, écrire, écrire.
J. M. Le Clézio, *Le Livre des fuites,*
Paris : Gallimard, 1969, p. 62

Do Monte Cara vê-se o mundo, la dernière œuvre du cycle *mindelense* de Germano Almeida fut publiée en septembre 2014 ; la première, *O Testamento*, le fut en 1989. Cependant, comme Germano Almeida publia dès 1984 dans la revue *Ponto & Vírgula*, deux textes intitulés « *O Meu Poeta* »[774] où apparaissent les personnages et certains des épisodes du roman éponyme, nous pouvons avancer que l'écriture de son œuvre littéraire s'est jusqu'ici étalée sur trente longues années durant lesquelles le Cap-Vert, Mindelo et l'auteur lui-même auront évidemment beaucoup changé.

Nous l'avons montré précédemment, les trois premiers volets de ce cycle publiés par Ilheu Editora en 1989, 1990 et 1996[775] participent de ce qu'avec Deleuze nous pouvons appeler une véritable déterritorialisation littéraire de l'archipel. L'espace où sont censés se passer les faits que raconte Alírio, le narrateur de *As memórias de um espírito*, un roman que Germano Almeida publie en 2001, se restreint à l'espace privé de sa maison ; le narrateur mort qui assiste à sa veillée funèbre se limite à aller quelques fois jusqu'à son balcon d'où il aperçoit le Centro Redentor des rationalistes chrétiens du quartier de Monte Sossego. Bien sûr, la ville de Mindelo ne manque pas d'émerger dans l'évocation de ses multiples relations amoureuses qui constitue l'essentiel des propos du narrateur. Le rapide résumé qu'il livre de l'évolution de ses rapports avec Vasco au début du roman explique certainement cette mise à distance inédite de la ville dans le récit

> *As nossas relações tinham sido estreitíssimas no tempo do Retiro Fechado, mais ou menos boas aquando das primeiras eleições pluripartidárias em Cabo Verde [...] mas depois abandonei a política e a má vida e comecei com a Alda a viver uma pacata existência de pequeno burguês[...]* [*AME*, p. 30]

[774] Ces deux textes furent publiés dans les n° 9 et 10 de la revue *Ponto & Vírgula* datés respectivement de mai/juin et juillet/octobre 1984. Tous deux étaient signés Filinto Barrros (un pseudonyme de Germano Almeida). Le premier apparaissait sous la rubrique «*Crónicas de Filinto Barrros*», cette mention avait disparu dans le n° 10. Deux autres chroniques très différentes de Filinto Barros avaient déjà paru dans les n° 7 et 8.

[775] *O Testamento, O Meu Poeta, Estória de dentro de casa*.

En abandonnant la vie politique, le narrateur délaisse également l'espace public de la ville et son attention se reserre sur sa vie et son espace privé.

La parution du roman *O mar na Lajinha* publié au Portugal en 2004, marque le retour en force de Mindelo dans la fiction almeidienne. *Do Monte Cara vê-se o mundo* le roman qui paraît en 2014 met également en scène des personnages qui se meuvent dans ce même espace urbain. Comme l'indique le titre[776] de cette dernière œuvre, Germano Almeida élargit le champ de vision, ouvrant grande la porte sur un espace qu'il avait laissé entrevoir dix ans auparavant : la vue sur la plage de Lajinha se déploie sur le monde.

Le narrateur homodiégétique de ces deux livres présentés comme des romans est un homme qui n'est jamais nommé. Dans l'incipit de *O mar na Lajinha* il dit faire partie d'un groupe, celui des baigneurs matinaux de cette plage. Nous apprenons aussi qu'il n'est pas marié, qu'il a une très bonne mémoire, qu'il fréquente les archives de la mairie de Mindelo pour y consulter des bulletins officiels anciens ou demander des informations à Luizão l'un des autres baigneurs qui travaille là [*OML*, p. 51], qu'il aime écouter les membres de son groupe raconter les moments de leur vie les plus intimes, qu'il écrit des livres où il dévoile parfois certaines de leurs histoires. Les personnages qui « habitent » l'espace de la plage sont nombreux et de conditions sociales très variées ; il y a là, entre autres, une vendeuse ambulante, un employé de mairie, une institutrice à la retraite, une employée de commerce issue d'une ancienne famille de notables, une vieille prostituée, etc. Le narrateur de *Do Monte Cara vê-se o mundo*, reprend à son compte la narration et les informations que donne de lui le précédent, ce dont on peut déduire qu'il s'agit de la même personne. La seule chose qui change à son sujet c'est qu'il semble avoir remplacé les baignades matinales par des marches le long de la baie du Porto Grande. Certains des personnages réapparaissent également comme Angela, l'institutrice à la retraite et Aurora, l'ancienne employée de commerce acariâtre. Les deux femmes d'âge mûr qui partageaient avec de très nombreuses autres figures pittoresques la scène de la plage de Lajinha étendent elles aussi leur espace pour croiser, sur la baie ou dans la ville, le narrateur seul ou en compagnie de Pepe, un ami qu'il dit connaître depuis le temps où il fréquentait comme baigneur ladite plage mais qui n'apparaissait pas dans le premier livre. Une série d'autres figures nouvelles vient compléter la longue distribution de ce nouveau roman. La liste des personnages se démultiplie encore grâce aux

[776] Soulignons que ce titre peut signifier que du Monte Cara, métonymie de Mindelo, on voit le monde, mais également que du Monte Cara qui ferme l'une des pointes de la baie du Porto Grande on voit Mindelo, considéré comme un monde en soi. Quel que soit le sens qu'on veuille lui donner suppose un élargissement de l'angle de vue.

très nombreux acteurs secondaires que les comparses du narrateur convoquent dans leurs récits.

La marche est véritablement ce qui unit l'ensemble des personnages, qui se déplacent constamment à l'image de Julia, l'institutrice qui circule sans cesse entre la maison de sa mère, la maison de Pepe, l'école où elle travaille, les cafés, les bars et la plage où se produisent ses rencontres amicales et amoureuses, etc. Tous déambulent dans une ville qui est la leur. Quelles que soient leurs motivations, ces déplacements s'opposent totalement à ceux des personnages des romans antérieurs dont aucun ne semblait obéir à un quelconque projet, certains allant et venant de façon parfaitement incohérente, d'autres se limitant à essayer de faire passer le temps, ainsi que le remarquait Alirio :

> *S. Vicente de facto está nas últimas. Não há trabalho, não há movimento. A vida disto é o porto e o porto está parado. Mas as pessoas não querem render-se, continuam a querer viver como se tudo fosse na mesma. Não sei se sabes que temos um dos maiores índices de desemprego do país. Aliás é só ver a quantidade de gente a passear na rua.*[*OMP*, p. 144]

Il convient d'ailleurs de noter que les promenades auxquelles fait allusion Alirio dans ce passage n'ont rien de commun avec celles des personnages de ce dernier roman. Les premiers se déplaçaient comme pour tromper l'ennui de leur vie désœuvrée à cause du manque d'activité économique. Le narrateur de *Do Monte Cara vê-se o mundo* et ses comparses ont pour leur part acquis le statut de flâneur, cette figure à la fois emblématique et constitutive de l'espace urbain[777]. Ils ne sont plus présentés comme des oisifs et passifs, des badauds désœuvrés auxquels Walter Benjamin oppose justement la figure du flâneur, un personnage qui établit une relation active et consciente avec sa ville. Cependant, quelque chose les différencie du flâneur physiologiste que consacra une certaine littérature du XIXème siècle, ce flâneur écrivain qui se mêlait à la foule et tentait d'identifier les individus qui la composaient à des types préétablis dans le but de dresser un inventaire de la population urbaine[778]. Ces flâneurs adoptaient un point de vue qui s'apparente un peu à celui que choisit Germano Almeida dans les premières œuvres du cycle *mindelense* où chacun des personnages pourrait de fait figurer l'un des types humains qu'il jugeait caractéristiques d'une période donnée : le parasite, l'idéaliste désabusé, l'arriviste sans scrupules, etc. Ce narrateur, plus

[777] Walter Benjamin écrit que : « Paris a créé le type du flâneur », Benjamin Walter, *Paris, Capitale du XIX*[e] *siècle – Le Livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf, 1989, p. 435. La ville fait advenir ce personnage, mais en retour l'activité triple de ce dernier (marche, observation et interprétation) construit en retour l'espace urbain à travers le discours constituant qu'est son œuvre littéraire.

[778] « la fantasmagorie du flâneur : déchiffrer sur les visages la profession, l'origine, le caractère », Walter Benjamin, ibid., p. 447.

marcheur que flâneur, adopte le rythme de ses personnages, il les accompagne, il se tient à leurs côtés, il ne cherche pas à les deviner par devers eux. Ce narrateur finit lui-même par avouer que la marche aux côtés de ses personnages lui donne à découvrir des individus bien différents de ceux qu'il croyait voir en eux.

Les narrateurs trop distants de l'objet de leur narration du fait de leur omniscience plus ou moins ironique, comme de ceux de « *In memoriam* », de *O Testamento do Sr. Napumoceno* et de « *As mulheres de João Nuno* », et les narrateurs aveuglés par l'absence totale de distance vis-à-vis de leur personne hypertrophiée, tels que ceux de *O Meu Poeta* et de « *Agravos de um artista* », laissent ainsi place dans ces deux romans à un narrateur qui accompagne ses sujets, qui marchent avec eux, qui sait les faire parler et surtout les écouter. Avec ce nouveau dispositif narratif, Germano Almeida semble abandonner l'idée de livrer une représentation globale et complète de la ville à partir d'une position surplombante donnant à voir des personnages-habitants réduits à des types ou à des êtres irrationnels qui, tels Rosalinda Almeida de « *In memoriam* », s'y déplaçaient de façon totalement incohérente. Le nouveau point de vue sur l'espace rend compte à notre sens d'une volonté de s'attacher à la complexité et à la diversité des expériences de vie de personnages urbains qui vivent leur ville bien plus qu'ils ne la voient. Le paysage de Mindelo qui avait du mal à se dessiner à travers les regards des narrateurs et des personnages focalisateurs des œuvres antérieures, se manifeste dans ces deux romans, plus particulièrement encore dans le dernier, comme la somme des expériences de vie de chacun des personnages qui finissent par composer une réalité dans laquelle chacun d'eux puise son identité. Narrateur et personnages pourraient ainsi reprendre à leur compte les propos du grand spécialiste américain du paysage J. B. Jackson,

> Nous ne voyons plus [le paysage] comme séparé de notre vie de tous les jours, et en réalité nous croyons maintenant que faire partie d'un paysage, y puiser notre identité, est une condition déterminante de notre être-au-monde, au sens le plus solennel du mot. C'est cette signification, considérablement élargie, du paysage, qui rend une nouvelle définition tellement nécessaire aujourd'hui.[779]

La somme des expériences de vie des personnages et des figures qu'ils convoquent dans leurs récits construisent peu à peu une géographie particulière de Mindelo fondée sur une familiarité, une intelligence, un savoir quotidien de l'espace que leur mémoire individuelle et

[779] John Brinckerhoff Jackson, *A la découverte du paysage vernaculaire*. Traduit en français par Xavier Carrère, préface de Jean-Marc Besse et Gilles A. Tiberghien, Arles: Actes Sud, 2003, p. 262.

collective vient par ailleurs étoffer[780]. Tous ensembles, ils bâtissent une représentation de l'espace urbain qui se nourrit de leur expérience corporelle des différents lieux : ils mangent ou boivent dans des bars et des restaurants, ils se baignent ou se noient dans la baie, ils se battent ou s'étreignent sur les plages, ils circulent ou s'attardent dans les rues, etc. Comme eux, le narrateur expérimente corporellement la ville lors de ses longues marches et il s'imprègne du rythme personnel de ces précieux informateurs, et ce faisant, du rapport spécifique que chacun d'eux établit avec son espace. Il remarque ainsi que « *D. Aurora tem um caminhar rápido e nervoso, nada a ver com o passo calmo e lento da professora* » [*DMC*, p. 287]. Les parcours de ses promenades changent peu :

> *Desde há muito que Pepe é meu companheiro matinal de passeio pela marginal. Encontramo-nos na Matiota e começamos a descer Moave abaixo, entrada do cais acostável internacional, a seguir chegamos ao cais de cabotagem, um bom bocado mais abaixo o antigo e agora renovado cais de alfândega que serve a marina*. [*DMC*, p. 169]

Cependant, les rythmes différents qu'insufflent à ses déambulations ses divers compagnons de marche lui permettent d'exhumer différents visages de Mindelo. La Mindelo qu'il découvre avec la dynamique Aurora est autre que celle que lui livre Angela, la vieille institutrice au corps et à la mémoire fatigués, autre aussi que celle du Pepe contemplatif qui ne cesse de fantasmer sa ville, « *Pepe conta-me esses passados enquanto quase pachorrentamente caminhamos Lajinha-Enacol* » [*DMC*, p. 41].

Si le narrateur marcheur de *Do Monte Cara vê-se o mundo* se distingue du narrateur flâneur quant à la relation qu'il entretient avec les personnages qu'il met en scène, il continue néanmoins de partager avec lui le désir de rendre compte de manière très exhaustive de l'espace urbain. Tous deux semblent également dominés « par une passion insatiable, celle de voir et de sentir »[781]. Cette aspiration se traduit d'abord par le nombre des lieux de Mindelo cités dans les œuvres de Germano Almeida, notamment dans ce dernier roman. Les personnages circulent dans d'innombrables espaces publics de la ville, des quartiers aussi bien de la *Morada* que des *fraldas*[782] (Morada, Alto de S. Nicolau, Cruz Espia, o Lombo, etc.), des rues (de Lisboa, de Craca, do Madeiral, de Matijim, etc.), des sites (Enacol, Escola Técnica, Praia da Lajinha, Mato inglês, etc.), des bars, des restaurants, des boîtes de nuit (Café Royal,

[780] Cf. Maurice Halbwachs, op. cit.

[781] Charles Baudelaire, « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », in *Le Peintre de la Vie moderne*. *Œuvres complètes*, op. cit., p. 692.

[782] La *Morada* étant le centre-ville et les *fraldas*, les quartiers périphériques populaires. Notons cependant que l'évocation des *fraldas* reste liée à des incursions de personnages qui en sont plutôt extérieurs.

bouis-bouis de Ribeira Bote, les boîtes de nuit - Je T'aime, Cave, Pimm's -, la boulangerie Chã de Alecrim, etc.), etc.

Il se concrétise ensuite dans l'éventail très large des conditions sociales des multiples personnages. Si les premiers romans du cycle *mindelense* s'étaient focalisés sur un petit groupe resté jusque-là dans l'angle mort des « regards » des hommes de lettres capverdiens qui s'auto-désignait sous le terme de petite bourgeoisie, les derniers romans, *O Mar na Laginha* et surtout *Do Monte Cara vê-se o mundo* mettent en scène des personnages de tous âges et de toutes conditions sociales. Il y a Yara, la jeune fille née de parents *contratados*[783] à Saint Tomé et Principe qui tente de trouver un « parrain » pour financer ses études, Marquinho le jeune homme qui tente l'expérience de l'émigration. Il y a aussi des personnages bien plus âgés telles Aurora et Angela, dont nous avons déjà parlé ; Pepe, l'ancien *ship-chandler*[784] et quelques-uns de ses collègues dockers ; Guida, la belle noire propriétaire d'un bar populaire ; Julia l'attirante métisse[785] institutrice, ses divers amoureux différents tant du point de vue social que personnel – un médecin infidèle d'abord et trompé ensuite, un instituteur rationaliste chrétien, un collectionneur d'aventures féminines, un amoureux transi, etc. pour n'en citer que quelques-uns. Nous pourrions établir à ce propos un lien entre ces deux œuvres de Germano Almeida et les nouvelles d'Antonio Aurélio Gonçalves, dont les personnages sont souvent des habitants des *fraldas* de Mindelo, en particulier des femmes des quartiers populaires de Fonte Filipe, Alto Celarine e Lombo. Avant que Germano Almeida ne fasse son apparition sur la scène littéraire, cet écrivain de la génération des fondateurs de la revue *Claridade* - une revue où il publia deux nouvelles *Recaída* et *Noite de vento*[786]-, mais dont les préoccupations s'écartent néanmoins

[783] Le nom de *contratados* découle du fait qu'à partir du milieu du XIXe siècle jusqu'à l'indépendance, les autorités coloniales proposaient à la population la plus touchée par les sécheresses cycliques des contrats de travail dans les autres colonies portugaises et en particulier dans des plantations de cacao de Saint Tomé et Principe. Faute de trouver des moyens de subsistance sur son archipel, cette population se voyait contrainte d'accepter cette émigration forcée. Voir à ce propos António Carreira, *Cabo Verde (Aspectos sociais. Secas e fomes do século XX)*, Lisboa : Ulmeiro, 1984.

[784] Le *ship-chandler* était un personnage emblématique du Porto Grande qui se précipitait dans sa barque vers les navires qui faisaient escale dans la baie et tentait de monter à bord dans le but de vendre des produits frais et d'en acheter d'autres qu'il trouvait à revendre en ville. Dans une note de bas de page, ce terme est défini comme « commerçant de la baie » [*DMC*, p. 103].

[785] Guida est présentée comme une « *preta bonita* » et Júlia comme « *morena* ». Les références à des caractéristiques relevant du phénotype des personnages (couleur de peau, nature des cheveux, etc.) sont très rares dans les œuvres almeidiennes.

[786] Antonio Aurélio Gonçalves (1901-1984) est un auteur de nouvelles et d'essais, un personnage emblématique de Mindelo où il fut connu sous le nom de Nho Roque. Il publia deux nouvelles dans les numéros les deuxième et troisième phases de la revue *Claridade* : « Recaída », *Claridade*, n°5, septembre 1947, p. 19-31, n° 6, juillet 1948, p. 22-34, « Noite de vento », *Claridade*, n°8, mai 1958, p. 40-54. En 1999, une compilation de ses nouvelles fut éditée par Caminho sous le titre *Noite de Vento*.

en partie du programme fixé dans les premiers numéros de cette revue[787], était considéré comme le véritable écrivain de Mindelo et de sa société tant la représentation qu'il en donnait était jugée fidèle par ses contemporains[788]. António Aurélio Gonçalves partageait avec le narrateur de *Do Monte Cara vê-se o mundo* et Germano Almeida lui-même un même goût pour la marche qui lui permit de porter son regard vers des pans de la réalité délaissés jusque-là par la fiction capverdienne et d'être encore considéré comme l'un des écrivains qui, par son regard singulier, contribua le plus à enrichir la poétique de Mindelo.

> *Tenho passado o meu tempo a procurar compreender o cabo-verdiano. A pôr-me em contacto com todas as zonas cabo-verdianas e, devo dizer, devo mais gratidão, pelo menos por enquanto, às zonas inferiores. A quem tenha lido as minhas noveletas vê que Pródiga, Enterro de Nha Candinha Sena, não, Noite de Vento, Virgens Loucas, é todo ele do bas-fond mindelense.*[789]

Le désir d'exhaustivité de Germano Almeida se manisfeste encore dans le nombre de traits culturels plus ou moins spécifiques à la ville de Mindelo auxquels il est fait référence quand le narrateur rapportent les activités et les conversations des personnages. Il est ainsi question d'une multitude de plats typiques (murène et poissons frits de toutes sortes, confiture de lait, pois chiches bouillis, *fonguinho*[790], etc.), de coutumes liées à la présence passée d'une communauté anglaise prescriptive de nouvelles habitudes - consommation d'alcools étrangers tels que le gin tonic, le whisky en plus du *grogue*[791], de thé et de petits gâteaux à cinq heures de l'après-midi, goût pour la vaisselle en faïence fine, usage de mots anglais parfois

---

[787] António Aurélio Gonçalves n'avait pas intégré le groupe fondateur de *Claridade* car selon Baltasar Lopes « *ele andava em Lisboa. Além disso, ele tinha preocupações demasiadamente europeias, ao tempo, para nos servir. Naquela altura, precisávamos de gente já enraizada aqui. Ele tinha ido daqui ainda criança e estava ainda lá já homem feito… As preocupações dele não estavam ainda actualizadas em relação às nossas preocupações aqui em Cabo Verde. Depois ele veio e integrou-se. Reconheceu o meio, estudou-lhe as possibilidades, impregnou-se das possibilidades do meio e formou-se, passou a ser aquilo que ele foi*. » Michel Laban, *op. cit.*, Vol. I, p. 45-46.

[788] Germano Almeida le présente comme « *o escritor que mais atentamente procurou entrar na alma de uma gente que vive o desencanto com mais alegria que fatalismo* », dans une chronique intitulée « *S. Vicente - a miragem do paraíso* » publiée dans le journal capverdien *A Semana*, le 20 août 2010, [en ligne] http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article55366&ak=1, consulté le 7 juin 2015 et Manuel Ferreira considère que « *Lendo as suas novelas, que obviamente, são uma realidade literária em si (não claro a realidade social), o facto é que a verdade da ficção a sentimos como verdade da vida, da vida do Mindelo, neste caso, na sua expansão social, na sua intimidade individual ou familiar, precisamente lá na «casa», que tanta importância adquire em Aurélio Gonçalves – o espaço sagrado, que privilegiadamente nas suas novelas contracena com o espaço da rua* », Manuel Ferreira, « António Aurélio Gonçalves – Cabo-verdiano Universalista », *Colóquio – Letras*, nº 83, Janvier 1985, p. 76-78.

[789] Antonio Aurélio Gonçalves apud Arnaldo França « prefácio », in António Aurélio Gonçalves, *Recaída*, Lisboa : Vega, 1993, p. 12.

[790] *Fonguinho* est défini para une note de bas de page comme un biscuit fait à base de maïs, [*DMC*, p. 69].

[791] Le *grogue* est le nom donné au Cap-Vert au rhum, celui de Santo Antão étant le plus apprécié.

créolisés[792]-, de créatures légendaires telles que le *b'jon*[793], de *Chiquinho* de Baltasar Lopes, de l'usage assez fréquent de mots grossiers, du festival musical de Baia das Gatas, des fêtes de Santa Cruz de Salamansa et de Cola São João, du carnaval, du Lycée de la ville, des usages évolutifs en matière de relations amoureuses, des provocations fréquentes mais qui dépassent rarement les mots, etc. Les narrateurs de Germano Almeida donnent raison à Bento Levy qui considérait la ville de Mindelo comme un « *autêntico laboratório para um antropologista* »[794]; et ils se livrent à ce travail de relevé presque obsessif des habitudes de vie des *mindelenses* dans le but de parvenir à saisir toute l'originalité de leur identité, de leur culture.

Le désir obsessionnel de tout inclure passe encore par la volonté de ne pas s'arrêter aux apparences, de tenter de pénétrer dans la matière de la ville. Les marches que le narrateur fait en compagnie des personnages et les pauses marquées pour reprendre leur souffle ou pour observer un détail sont l'occasion d'incursions dans des plis plus ou moins secrets ou simplement insoupçonnés de la ville qu'une simple observation distanciée ne permet pas d'identifier et encore moins de pénétrer. Si l'on considère comme Gilles Deleuze que « c'est la manière dont la matière se plie qui constitue sa texture »[795], chacun de ses partenaires permet au narrateur d'observer, d'ouvrir les multiples plis de Mindelo et contribue ainsi à restituer peu à peu la texture spécifique de cette ville et non pas seulement sa surface apparente. Un arrêt marqué devant un panneau portant l'inscription quelque peu énigmatique de « *rende-se* » sera par exemple l'occasion d'ouvrir le pli de la maison familiale d'Aurora. Ce pli une fois ouvert révélera le repli interne de la cuisine, espace des employées de maison, qui sera déplié lui aussi afin d'appréhender la très complexe réalité diglossique de la ville [*DMC, p.* 288]. Ce pli ouvert donne ainsi à voir un degré de complexité supplémentaire qui se cache sous l'appellation de langue officielle portugaise. Le narrateur de *Do Monte Cara vê-se o mundo* n'épouse pas la foule comme le flâneur de Baudelaire[796], il épouse chacun des individus qui constituent la foule, et en l'épousant il pénètre son intimité qu'il donne ensuite à voir avec le consentement plus ou moins explicite de son informateur.

---

[792] Outre le *ship-chandler* que Pepe préfère au portugais *catraeiro* pour désigner son travail dans la baie, on trouvera par exemple *um must* à côté du créole *mesmo sabinho* pour parler d'un plat délicieux, *cuks* pour désigner un cuisinier, *caçubodys* pour les malfrats qui s'attaquent aux personnes le soir tombé, etc.

[793] Ce terme qui apparaît tel quel dans l'édition portugaise de Caminho est accompagné d'une note de bas de page stipulant qu'il s'agit d'un être mythique qui existe dans l'imagination des personnes [*DMC*, p. 54].

[794] Bento Levy, « Um cabo-verdiano em Cabo Verde », *Cabo Verde : Boletim de propaganda e informação*, nº 77, Ano VII, 1956. p. 22.

[795] Gilles Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 51.

[796] Baudelaire, op. cit., p. 691.

Etant donné un mur, que se passe-t-il derrière ?
Jean Tardieu,
Un Mot pour un autre ou Le professeur Froeppel,
Paris : Gallimard, 2003.

Si la ville est tenue par certains comme le lieu de la « corruption des mœurs », le lieu où la sociabilité dominée par l'imposture, les conventions, les manières, autorise l'homme à paraître différent de ce qu'il est et donc à abuser ses semblables, elle est à l'inverse considérée par d'autres comme le lieu qui leur offre de faire l'expérience de la liberté en leur permettant de jouer, au sens théâtral du terme, des identités à la faveur de l'usage de masques[797]. Or, ce jeu n'est possible que si la fréquentation quotidienne ne rend pas détectable ce que le masque cherche à conserver en dehors de la sphère publique. La condition de cette liberté c'est donc le nombre qui génère l'anonymat et fait de la ville « un milieu humain dans lequel des inconnus se rencontrent »[798]. Les agglomérations dont la taille ne garantit pas l'utilité du port du masque, defini par Richard Sennet comme « l'essence de la civilité », la condition de « la pure sociabilité »[799], se voient dénier le statut de ville puisqu'il est impossible d'y définir la frontière entre sphère privée et sphère publique.

Napumoceno présente Mindelo comme un lieu où les personnes seraient « *apostadas a não se deixarem marcar ou prender* » [*TSN*, p. 140] et tenteraient donc d'échapper à tout enfernement identitaire ; cependant l'espace urbain que reconstruit la fiction almeidienne ne pourrait pas prétendre au statut de ville que la seconde agglomération de l'archipel revendique pourtant avec force. En effet, les narrateurs et les personnages des fictions *mindelenses* répètent à l'envi que Mindelo est un espace minuscule où ils ne cessent de se croiser :

> *porque conheces Mindelo e tu mesma viste como em dois passos percorríamos a cidade* [*OMP*, p. 52]. *Esta terra é demasiado pequena e todo o mundo sabe da vida de todo o mundo.* [*OMP*, p. 97]
>
> *Neste pequeno chão de S. Vicente onde a mais pequena porcaria que a gente tira é logo cheirada por toda a gente.* [*EDC*, p. 31]

[797] Voir à ce propos la querelle qui opposa Jean-Jacques Rousseau à d'Alembert au sujet de la place du théâtre dans la cité.

[798] Richard Sennet, *Les tyrannies de l'intimité*, traduit de l'américain par A. Berman et R. Folkman, Paris : Seuil, 1979, apud Pierre Ansay, René Schoonbrodt, *Penser la ville : choix de textes philosophiques*, Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, p. 284. L'auteur ajoute que « Pour que cette définition soit juste, il faut que ce milieu possède une population nombreuse et hétérogène ; celle-ci doit être dense, regroupée dans un espace restreint, animée par des échanges commerciaux ».

[799] Le port du masque est l'essence même de la civilité. Le masque permet la pure sociabilité […] » Richard Sennet, *op. cit.*, p. 284-285.

> *Aqui as situações são sabidas e vividas muito antes de terem acontecido, as pessoas adivinham os pensamentos que ainda estão no limbo do nosso inconsciente, através de uma premonição que ronda a bruxaria antecipam as situações da vida social, e quando dizem, Aconteceu!, realmente o autor sequer sonhou o que já lhe imputam.* [*AMO*, p 293]

Ces remarques de trois personnages rendent compte de cet enfermement des individus dans le regard de leurs semblables, un enfermement qui, en atteignant jusqu'à leur inconscient, les condamne à ne jamais échapper à une condition prédéterminée : aucun moyen pour eux de se construire par le biais d'une réflexion et d'une action personnelle un à-venir libéré du joug du présent et du passé[800]. Nous pourrions multiplier les exemples de ces témoignages bien souvent livrés sur le mode du regret par des personnages en butte à des limitations insurmontables et élargir d'ailleurs cette situation à l'ensemble des autres figures citadines de Germano Almeida. En effet, les personnages résidant à Praia dressent ce même constat lorqu'ils regrettent comme le narrateur de *Eva* de « *viver em cidades do tamanho de uma casca de laranja* » [*EVA*, p. 158] et de « *todos se conhecerem, ninguém passar incógnito, e todos se preocuparem com o que cada um faz ou fez ou deixa de fazer* » [*EVA*, p. 158]. La rue de Mindelo comme celle de Praia ne garantit pas l'anonymat que tout un chacun devrait y trouver pour pouvoir profiter librement de son statut de citoyen[801].

La tradition occidentale n'a jamais cessé de proposer des représentations divergentes de l'espace insulaire. Suivant les points de vue, l'île devient sanctuaire, prison ou espace paradigmatique de l'utopie. La littérature capverdienne avait beaucoup montré comment l'exiguïté de l'espace insulaire emprisonnait l'homme et l'empêchait d'accomplir toutes ses potentialités[802]. Alors qu'il tentait d'expliquer les raisons qui poussaient un Capverdien à vouloir quitter son archipel, Manuel Lopes avait pour sa part suggéré que le sentiment d'enfermement lié à la géographie, était certainement redoublé par la condition coloniale de

---

[800] Pour cette raison, la Mindelo de Germano Almeida n'offre pas à ses habitants la possibilité de s'accomplir librement en son sein, ce qui constitue l'une des qualités communément prêtées aux villes. Pierre Ansay écrit par exemple que la ville est « ouverture illimitée, accès permanent à ce qui autorise, pratiquement, quotidiennement, la continuation du commencement des actes. L'inauguration de l'acte appartient à la conscience libre, sa concrétisation progressive nécessite le vivre avec et qualifie le plus ou moins de démocratie, là où l'éthique et le politique manifestent, dans la concrétude, leur indissociable unité. », Pierre Ansay, op. cit., p. 45.

[801] Humberto Giannini écrit à ce sujet : « En tant qu'espace public, disposé à toute manifestation anonyme, la rue représente, en vérité, le lieu de tous et de personne. Dans un tel espace, je suis un homme indifféremment égal à tous les hommes », Humberto Giannini, apud Jean-Marc Besse, « Le paysage, espace sensible, espace public » *META: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*, Vol. II (2), 2010. Al.I. Cuza University of Iasi, Romania, p. 259-286, [en ligne] : http://www.metajournal.org/issues_pdf/meta-ii-2-2010-complete.pdf, consulté le 9 février 2015.

[802] « *Pobre do que ficou na cadeia / de olhar resignado, / a ver das grades quem passa na rua! / pobre de mim que fiquei detido também / na Ilha tão desolada rodeada de Mar!... / ... as grades também da minha prisão!* », Jorge Barbosa, « prisão », in *Obra Poética*, op. cit..

l'espace insulaire qui selon lui restreignait encore les aspirations de ses compatriotes[803]. Cependant, avant Germano Almeida, aucun écrivain n'avait, à notre connaissance, mis en lumière l'aspect purement social du sentiment d'enfermement des insulaires. Alors que des auteurs comme Baltasar Lopes, Manuel Lopes et Jorge Barbosa mettaient en valeur la cohésion de la communauté, seul rempart contre les limitations d'un espace ingrat, voire contre une situation d'abandon ou de soumission politiques, Germano Almeida construit l'image d'une société politiquement indépendante mais paralysée, pour le moins partiellement, par le regard castrateur d'autrui.

Dans les fictions almeidiennes, il n'apparaît pas de frontière entre espace privé et espace public. En vérité, on pourrait même dire que l'espace social que notre auteur représente ne connaît pas les notions d'espace privé et d'espace public. Chiquinho commençait son récit par l'évocation de la maison d'enfance considérée par Gaston Bachelard comme la demeure unificatrice de l'homme, le lieu sans lequel l'homme serait un être dispersé[804]. Arrivé à Mindelo, son temps se partageait entre deux espaces distincts : la maison de Nha Cidalia où il logeait, où il était considéré comme un parent et où habitait sa bien-aimée Nuninha et l'espace public de Mindelo, la rue, le Lycée, le club où il menait avec ses camarades des activités à caractère politico-culturel. Le narrateur de *O Meu Poeta*, paradigme absolu d'une bonne partie des personnages des œuvres de la première phase *mindelense* de Germano Almeida, n'a pas de maison à lui. Il vit d'abord chez sa tante qui lui fait sentir chaque jour son incapacité à être autonome, ensuite chez son employeur, le Poète, dont il est totalement dépendant ; sans compter que ce dernier manque tout autant d' « abri » et se trouve lui-même à la merci du pouvoir politique qui l'emploie. Hannah Arendt écrivait que la maison était la condition politique élémentaire de l'appartenance au monde et la richesse privée :

> une condition d'admission à la vie publique, non pas parce que son possesseur travaillait à l'accumuler, mais au contraire, parce qu'elle garantissait raisonnablement que ce propriétaire n'aurait pas à se consacrer à l'acquisition de

[803] Tentant d'expliquer les raisons qui alimentent le désir que le Capverdien a de quitter son archipel, Manuel Lopes signale que « *há uma outra razão que deveria ser dita entre-parentesis, mais delicada e restricta, e já de ordem social, que o impele para fora. É um motivo experimental de libertação moral. Tendo chegado a um estado de pleno desenvolvimento espiritual, a condição de colónia, que é a desta terra, cria nele uma convicção segundo a qual a sua acção é limitada e restringida. A sua ansiedade de partir é imulsionada em grande parte por uma espécie do que poderei chamar « libertação tabu », (tabu no sentido de interdição). E então fora de Cabo Verde, não só no estrangeiro como na Metrópole, sente-se mais êle-mesmo, não vê « contrariadas » suas possibilidades de realização. » Claridade*, n°1, mars 1936, p. 5, *in* Manuel Ferreira (org.), *Claridade : revista de arte e letras, Linda-a-Velha : ALAC, 1986.*

[804] Bachelard, *Poétique de l'espace*, op. cit.

> ses moyens de consommation, qu'il était libre de s'adonner à des activités publiques[805].

Sans aucune garantie de subsistance, les différents personnages qui peuplent *O Meu Poeta* vivent dans un climat d'insécurité constant, ne disposant pas d'espace privé, ils n'ont pas accès à une véritable scène publique en dépit des apparences que chacun d'eux tente de se donner. L'espace urbain de Mindelo se limite dans ce roman à un espace carnavalesque[806] où les acteurs portent sans interruption le masque du rôle social qu'ils ambitionnent tout en laissant clairement et constamment voir que ce qu'ils montrent est un masque qui a bien du mal à contenir aux yeux de leurs semblables les individus aux abois qu'ils sont tous.

Pourtant, bien qu'ils soient tous conscients d'être toujours sous le regard et le jugement des autres, les personnages du cycle *mindelense* de Germano Almeida mènent leur vie comme si de rien n'était. L'exiguïté de l'espace urbain que vient redoubler son cadre insulaire, paradigme fameux de l'utopie panoptique, n'a paradoxalement aucun effet sur leurs comportements licencieux voire immoraux. Dans cet espace pourtant si propice à l'idéalisation des comportements collectifs personne ne fait preuve de la moindre marque de civilité définie comme l'observation des convenances, des bonnes manières en usage dans un groupe social[807]. Le regard des autres n'a pas de prise sur les individus : les déviances sont observables et observées mais ne sont pour autant pas réprimées par les individus eux-mêmes et ni par la société dans son ensemble. Alors que dans *Os dois irmãos*, le regard permanent des villageois avait un pouvoir normatif tel qu'il obligeait un individu à commettre un meurtre pour se conformer aux règles de sa communauté, alors que dans *A Ilha fantástica*, les déviances par rapport à l'ordre social étaient si rares et si bénignes qu'elles étaient résolues sans qu'il y eût besoin faire appel au système judiciaire, les œuvres *mindelenses* de Germano Almeida nous donnent à voir une société où la déviance est généralisée. Si les personnages se plaignent, comme nous l'avons dit, d'être victimes de regards castrateurs qui les empêchent de se réaliser sur le plan personnel, ces regards curieusement semblent impuissants à policer leurs comportements.

Dans les premiers romans du cycle *mindelense*, Germano Almeida met en scène des personnages dont l'obscénité va bien au-delà de leur comportement sexuel, puisqu'ils se

[805] Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, Paris : Gallimard, collection "in quarto", 2012, p. 110-111.

[806] Maria do Carmo Martins Pires, « Basse-cour et dépendances: la société postcoloniale capverdienne vue par Germano Almeida », *op. cit.*

[807] Définition du dictionnaire *Le Petit Robert*.

comportent comme s'ils ne tenaient pas compte du cadre qui devrait laisser dans le hors-champ de la sphère publique certaines parts de leur personnalité[808]. En mettant en fiction ce type de personnages censé être une représentation mimétique des *mindelenses*, l'auteur devient en quelque sorte le pornographe de cette ville. Par le cadrage qu'il définit, l'effet de loupe permanente qui caractérise sa fiction, il propose une représentation de l'espace social, qui semble ne pas posséder de hors-champ et ne pas proposer au lecteur une « ligne de flottaison » qui donnerait à voir mais suggérerait aussi qu'elle laisse « laisse à désirer ou à interpréter »[809]. Tout est dit en détail, tout est montré d'une façon quasiment microscopique, comme c'est le cas dans le recueil de trois nouvelles intitulé *Estórias de dentro de casa* publié en 1996.

La première intitulée « *In memoriam* » met en scène la vie de Rosalinda Almeida, une femme d'âge mûr, veuve à deux reprises, remariée en troisièmes noces à un homme falot, qui essaie de trouver un équilibre incertain entre son appétit de vivre et l'opinion publique. La seconde, « *As mulheres de João Nuno* », présente un célibataire endurci qui a du mal à combiner sa vie de séducteur et la tenue de son intérieur. La troisième enfin nous fait découvrir les affres ménagères d'un homme qui se rêve grand écrivain sous le regard méprisant de sa femme. Le titre du recueil rend compte d'un intérêt pour la vie et l'espace privés de chacun des personnages, toutefois aucun d'eux n'est en mesure d'échapper aux regards critiques de tiers : la maison du pseudo-écrivain est trop petite, il doit donc jouer à être écrivain sous le regard ironique de sa femme ; le Don Juan voit ses ébats amoureux commentés par ses femmes de ménage ; la séductrice Rosalinda de Almeida lutte pour pouvoir assouvir ces envies sexuelles et vivre sa vie comme elle l'entend malgré le qu'en dira-t-on. Sousa, l'un des trois avocats de la première nouvelle[810], déclare à un certain

[808] Daniel Bougnoux défint ainsi la notion d'obscène: « L'obscène n'est pas nécessairement le sexuel. Nous le définirions plus généralement, en sollicitant l'étymologie, par un effondrement symbolique de la scène, ou par le renversement de ses codes. Il y a obscène quand une distance ou une certaine transcendance ne se trouvent plus respectées […]. » Daniel Bougnoux, «L'obscène, la scène et le secret », *Médium*, 2006/4 n°9, p. 66-75. [en ligne] : DOI : 10.3917/mediu.009.0066, http://www.cairn.info/revue-medium-2006-4-page-66.htm, consulté le 23 juillet 2013.

[809] Daniel Bougnoux ajoute : « Par le cadrage de l'image comme par son commentaire – et ce principe s'applique aux domaines de l'information autant qu'à ceux de l'art –, un hors-champ (et un contre-champ) doivent border la vue : une représentation veille sur la présence, un fond questionne la figure, une absence ou un invisible insistent au cœur de la vision. Ligne de flottaison du regard (ou de l'écoute) : en même temps que l'image ou la scène « donne à voir », elle indique ou suggère qu'elle ne montre pas tout, elle laisse à désirer ou à interpréter, elle pousse notre curiosité ailleurs. » Ibid. Dans cette étude, Daniel Bougnoux s'intéresse plus à la peinture, mais son raisonnement peut tout aussi bien s'appliquer à la littérature.

[810] Les personnages d'avocats sont légion dans l'œuvre de Germano Almeida. Alirio est certainement le plus important d'entre eux puisqu'il apparaît, dans l'ordre de publication, dans *O Meu Poeta*, *A morte do Meu Poeta*, et *As memórias de um espírito*.

moment que, parce qu'il avait été une figure publique de son vivant, le deuxième mari de Rosalinda,

> *depois da morte tinha adquirido por mérito próprio o direito ao estatuto de* res nullius*, isto é, coisa pertencente a toda a cidade e não a ninguém ou nenhuma família em especial [EDC, p. 20]*

Ce concept juridique de *res nullius* nous paraît intéressant pour penser le rapport à la vie privée des habitants de Mindelo tel qu'il transparaît dans la fiction almeidienne. Sousa, dont le narrateur dit que « *apenas tinha aprendido a técnica do segredo profissional* » [*EDC*, p. 22] veut que la vie du défunt mari de Rosalinda devienne aux yeux de tous une *res nullius*, un bien sans maître, c'est-à-dire, un bien susceptible d'appropriation. Cet avocat discret mais incompétent est opposé par le narrateur, à Alirio, un avocat bien différent qui,

> *embora competente nos diversos ramos, tinha sido em toda a sua vida um desbocado de primeira, não se acanhando de contar os casos que se passavam no seu escritório como se fossem conversas da Rua da Praia. [EDC, p. 22]*.

Alirio aurait ainsi tendance à considérer les vies privées de ses clients comme des *res nullius* dont il peut s'approprier lui-même mais qu'il peut aussi mettre sur la place publique pour que d'autres que lui s'en approprient également. Il nous semble intéressant de noter que Germano Almeida, lui-même avocat, choisit ici cette expression et donc ce concept juridique très précis pour désigner le rapport à la vie privée que Sousa, l'avocat discret mais incapable, veut voir appliquer à la vie du défunt mari et qu'Alirio et l'ensemble des *mindelenses* appliquent sans vergogne à la vie privée de tout un chacun. Personne n'a de vie privée, tout le monde peut se saisir de la vie privée des autres. Pourtant la vie des autres ne constitue pas une *res communis*, un autre concept juridique qui désigne les choses communes qui, de par leur nature, ne peuvent être appropriées par personne et appartiennent donc à tous, un concept qui, selon nous, définirait assez bien le rapport à la vie d'autrui qui pouvait transparaître dans la littérature de la Génération *claridosa* et qui constituait l'ensemble des personnages en communauté partageant un même sort et non pas en une série d'individus occupés à chercher chacun une solution à ses problèmes personnels. Ana Maria Coutinho écrit ainsi à leur sujet :

> *São apenas singulares, revelando incomodidade face a convenções e um significativo egotismo. Neste sentido, são figuras que põem em risco a coesão de valores que a insularidade implica e, como tal, não contribuem para a construção simbólica da Nação, antes a fragilizam, ao instituírem modos de ver exclusivos.*[811]

[811] Ana Maria Martinho, « Literatura e confluências culturais » in Mário Ferreira Lages, Teodoro de Matos, *Portugal: Percursos de Interculturalidade*, volume 3, Lisbonne : Alto Comissariado para a Imigração e Minorias

L'évocation de cette réalité sociale *mindelense*, mais plus largement capverdienne, d'un espace trop exigu pour offrir à chacun la possibilité de jouir d'une distance minimale garantissant son intégrité est une marque de fabrique de Germano Almeida, Paula Gandara écrit d'ailleurs que,

> *[a] partir do momento que a promiscuidade seja aceitável como marca de identificação cultural, aceita-se que seja a marca da escrita em causa […] A promiscuidade revela-se como princípio orientador da escrita e aceita-se como marca cultural que assim se apercebe de dentro para fora como um facto longe de qualquer característica derrogatória, antes pelo contrário.*[812]

Il nous semble pourtant que le sens que Germano Almeida donne à cette réalité sociale évolue au fil des fictions. Le narrateur omniscient de *O Testamento* « se cache » derrière le testament et les lettres de Napumoceno pour dévoiler la médiocrité, les faiblesses, voire les turpitudes de personnages plus ou moins publics qui se piquent de qualités morales qu'ils sont loin de posséder. Dans le cas de *O Meu Poeta*, le goût prononcé pour les considérations d'ordre privé du narrateur non fiable qu'est le secrétaire du Poète fait de son récit la satire très violente d'une microsociété qui dit œuvrer pour le bien public et le salut du peuple cependant qu'elle ne songe qu'à garantir ses petits privilèges. Dans ce cas, le dénuement et l'exiguïté du milieu s'avèrent tout à la fois les causes et les révélateurs de ces attitudes prédatrices. Si les narrateurs des livres suivants continuent d'afficher un goût certain pour les cancans, les dessous de la vie publique, il nous semble cependant que le ton qu'ils adoptent lorsqu'ils dévoilent les vies plus ou moins secrètes de chacun des personnages, ou qu'adopte à travers eux Germano Almeida lorsqu'il choisit ces thématiques, devient moins critique et plus amusé, si ce n'est même jubilatoire dans le cas du dernier roman.

Le narrateur de *Do Monte Cara vê-se o mundo* déclare à un certain moment que lui et l'institutrice Angela avaient passé un moment à critiquer

> *a bisbilhotice crioula que se acha com direito a toda e qualquer informação, por mais privada que possa parecer, melhor, quanto mais privada mais direito a tê-la.* [*DMC*, p. 190]

Étnicas (ACIME), décembre 2008, p. 247. [en ligne] : http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos_Intercultura/3_PI_Cap5.pdf, consulté le 12 février 2015.

[812] Paula Gandara, « Reinventar o Desejo ou o corpo do texto in Germano Almeida », *Mealibra, Revista de Cultural Centro Cultural do Alto Minho*, 10.3, 2002, p. 75-82, [en ligne]: http://www.academia.edu/9065638/Reinventar_o_Desejo_ou_o_corpo_do_texto_in_Germano_Almeida, consulté le 4 septembre 2015.

Cependant cette propension créole à l'indiscrétion et aux cancans, qu'explique la promiscuité inhérente à l'éxiguïté du milieu[813], n'est peut-être plus seulement un mal comme le constate Pepe quand il déclare que « [*a] vantagem ou desvantagem desta terra é conhecer-nos todos uns aos outros […] sabermos da vida de cada um quase em pormenor* » [*DMC*, p. 95]. D'ailleurs, c'est ce goût assumé pour les potinages[814] qui permet au narrateur de défaire les plis de Mindelo et, ce faisant, de laisser deviner toute l'épaisseur de sa texture sociale et culturelle. Ana Cordeiro considère ainsi que :

> *ao contrário da escrita realista, que é uma descrição da realidade feita de fora para dentro, em Germano Almeida chegamos ao retrato da vida pública pelo conhecimento privilegiado que temos da vida privada das personagens e se há um aparente excesso de cenas íntimas e de forte carga erótica é não só porque o autor quer reforçar essa característica da sociedade urbana de Cabo Verde mas porque, precisamente, utiliza cada uma dessas cenas para acrescentar uma nova revelação sobre os personagens ou sobre o mundo à sua volta.*[815]

Germano Almeida opère dans *O mar na Laginha*, mais plus encore dans *Do Monte Cara vê-se o mundo* un changement d'échelle, il délaisse la position du « dieu voyeur » qui était un peu la sienne dans ses autres fictions *mindelenses*, une position qui aboutissait à créer l'effet d'une ville simulacre où les pratiques des habitants avaient du mal à trouver un sens. Bien que son titre puisse laisser croire que ce qui informe ce nouveau roman tient encore de la « pulsion scopique » d'un narrateur installé sur le Monte Cara, tour d'observation privilégiée pour « construire la fiction […] qui mue en lisibilité la complexité de la ville et fige en un texte transparent son opaque mobilité »[816], c'est un tout autre projet qui modèle cette image inédite de Mindelo. Loin de se limiter à circuler dans la foule tel un flâneur physionomiste qui jetterait sur les individus qui la composent des regards scrutateurs et aiguisés, ce narrateur-marcheur-écrivain prête aussi une oreille très attentive à leurs histoires plus ou moins vraies, à leurs confidences et à leurs critiques, quand il ne va pas jusqu'à susciter leur parole pour disposer de plusieurs points de vue sur les sujets qui l'intéresse et pouvoir non pas tellement confronter mais multiplier les versions, les perspectives et les jugements, la multiplicité des angles de vue permettant d'échapper à l'effet d'à-plat que peut générer une vue surplombante.

---

[813] Lors d'une interview donnée en 1998, Germano Almeida a déclaré « *Para nós a promiscuidade é coisa normal. Ou melhor, de fora é que se pode caracterizar a situação como promíscua. Aquilo é quase a normalidade dos residentes das ilhas. É normal um homem ter filhos com quatro ou cinco mulheres. O meu pai tem vinte e seis filhos com seis ou sete mulheres* », António da Conceição Tomás, « Entrevista a Germano Almeida », *Público*, 25 avril 1998.

[814] Ce même narrateur avait déclaré dans *Eva* « *Sou bisbilhoteiro! […] alguém que se intromete na vida alheia, que procura saber dos actos e factos e segredos das pessoas para contar às outras* » [*EVA*, p. 97]

[815] Ana Cordeiro, « Germano Almeida, o contador de estórias », op. cit.

[816] M. de Certeau, « Pratiques d'espace », in *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris : Gallimard, coll. « folio », 1990, p. 137-191, p. 140-141.

Le narrateur-écrivain quitte en quelque sorte l'espace public de la foule pour accéder à l'intimité des individus grâce à l'accompagnement des corps et des discours de ses informateurs qui donnent à voir des reliefs, des plis, contribuant ainsi à conférer une épaisseur à la représentation de l'espace urbain *mindelense*. C'est du bas, du terrain que sourdent les mille narrations diffuses des personnages-citadins qui fourniront au narrateur-écrivain la matière pour tenter de construire une autre représentation de l'espace urbain, une représentation qui émerge *in media res* pourrait-on dire. Ces personnages, « pratiquants ordinaires de la ville », ainsi que Michel de Certeau nomme les habitants des villes modernes, apparaissent dans le roman comme de véritables autorités locales qui délivrent au narrateur des micro-récits de leurs vies mêlés à d'innombrables légendes qui « hantent l'espace urbain comme des habitants en trop ou en plus »[817]. En marchant avec eux, le narrateur a non seulement accès à leurs récits mais également à leur façon de s'approprier l'espace, à leur pratique toute singulière de la ville car les « jeux de pas sont façonnages d'espaces. Ils trament les lieux »[818]. En adoptant le rythme de leur marche qui participe activement à leur énonciation de Mindelo, le narrateur accède à la dimension corporelle et sensible de leur expérience citadine.

Notons par ailleurs, que ce narrateur ne cache à ses informateurs ni son identité d'écrivain ni ses intentions, tous savent que sa présence à leurs côtés s'explique, du moins en partie, par le besoin qu'il a d'obtenir d'eux la matière dont il fera ensuite des livres[819]. Ils s'entretiennent donc avec lui en connaissance de cause, ils savent à quoi s'en tenir quant au devenir de ce qu'ils lui confient, comme l'affirme très directement Angela, l'institutrice :

> *afinal das contas ninguém assume falar da sua vida a um escritor sem ser na secreta esperança de um dia ver em livro tudo o que contou, mesmo quando finge ter ficado zangado.* [*DMC*, p. 265]

---

[817] Ibid.

[818] Ibid., p. 147. Michel de Certeau pousse d'ailleurs plus loin son image et établit un parallèle entre l'acte de marcher et celui de parler : « L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés. Au niveau le plus élémentaire, il a en effet une triple fonction « énonciative » : c'est un procès d'appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue) ; c'est une réalisation spatiale du lieu (de même que l'acte de parole est une réalisation sonore de la langue) ; enfin il implique des relations entre des positions différenciées, c'est-à-dire des « contrats » pragmatiques sous la forme de mouvements (de même que l'énonciation verbale est « allocution », « implante l'autre en face » du locuteur et met en jeu des contrats entre co-locuteurs). La marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation. » Ibid., p. 148.

[819] Bien qu'il partage avec lui son goût pour l'étude du genre humain, ce narrateur se différencie du flâneur baudelairien qui se mêle à la foule pour mieux l'observer mais tient cependant à conserver son anonymat, « voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux […]. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito. », Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », op. cit.

Ce qui se joue entre eux n'est pas à sens unique comme pouvait l'être le rapport qui s'établissait entre le flâneur physionomiste et les individus que son regard isolait dans la foule. Le commerce que ce narrateur-marcheur-écouteur-écrivain établit avec ses sujets est réellement transitif. Au demeurant, ceux-ci se sentent libres de raconter ce qu'ils veulent, comme ils le veulent et ne se privent pas d'exprimer leur agacement quand cet écouteur se permet d'attirer leur attention sur quelque incohérence :

> *Vamos a ver, disse no seu modo suave, você está interessado em ouvir uma estória que pode servir para incluir no seu livro sobre Mindelo ou prefere antes fixar-se em datas sem qualquer importância ?*

rétorque Pepe lorsqu'il lui fait remarquer « *certas discrepâncias históricas que me pareciam evidentes* » [*DMC*, p. 14].

En publiant ces deux romans qui offrent de nouvelles représentations de l'espace *mindelense*, Germano Almeida continue d'interroger l'identité urbaine de cette ville, qu'il tient pour la plus libre du Cap-Vert[820], et en particulier son rapport à la frontière entre espace privé et espace public comme s'il sentait que se trouvait dans cette zone d'inconfort[821], dans le dévoilement constant d'un « *unheimlich* »[822], une des caractéristiques propres à cette société. Les fictions almeidiennes continuent en effet de mettre en scène des aspects de la réalité sociale que la tradition littéraire a jugé obscènes[823] et a donc maintenu en dehors de son cadre, semblant ainsi épouser les comportements sociaux *mindelenses* mais peut-être plus largement capverdiens, qui « rende[nt] visible l'oubli du moment 'inconfortable' dans la société civile et perturbe[nt] la symétrie entre public et privé »[824]. En insistant sur ces thématiques, Germano Almeida semble penser avec Homi Bhabha que :

> [c]'est dans l'émergence des interstices – dans le chevauchement et le déplacement des domaines de différence – que se négocient les expériences

[820] Germano Almeida, *Cabo Verde – Viagem pela história das ilhas*, op. cit., p. 264.

[821] Hannah Arendt distingue ainsi les domaines public et privé : « c'est la distinction entre des choses qui devraient être cachées à la vue et des choses qui devraient être montrées », cette distinction aurait été inversée dans l'âge moderne découvrant ainsi « combien le dissimulé peut être riche et multiple dans des conditions d'intimité », Hannah Arendt, apud Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 43.

[822] Défini par Freud comme « tout ce qui devait rester secret, rester dans le monde du caché et qui est venu au jour », apud Homi Bhabha, ibid., p. 43.

[823] C'est en partie cette tendance que condamne Pires Laranjeira dans les critiques de *O Mar na Laginha* et *Eva* publiées dans *O Jornal de Letras*, daté respectivement 23 juin 2004 et du 13 septembre 2006. Ce critique écrivit alors que l'auteur « *retoma o exagero das coisas comezinhas ligadas à sexualidade* », et que son roman « *redunda numa espécie de 'filosofia de alcova' longa e desmesurada* ».

[824] Homi Bhabha parlant de la nouvelle cartographie (représentation) de l'espace domestique produite par le féminisme qui a conduit à penser que « le personnel-*est*-politique ; le monde-*dans*-le-foyer », Homi Bhabha, op. cit., p. 43.

> intersubjectives et collectives d'appartenance à la nation, d'intérêt commun ou de valeur culturelle.[825]

Ce serait donc dans les interstices ou les plis plus ou moins lâches de la vie urbaine que cherche à dévoiler son narrateur que résiderait la réponse à l'énigme de l'identité *mindelense*, et plus largement capverdienne. Contrairement à la loi établie par Richard Sennett qui veut que :

> les gens ne peuvent être sociables que lorsqu'ils sont protégés les uns des autres. Sans barrières, sans limites, sans cette distance mutuelle qui constitue l'essence même de l'impersonnalité, les hommes deviennent destructeurs,[826]

la société *mindelense* que représente Germano Almeida dans ces derniers romans montre en effet un très haut degré de cohésion. Le changement de point de vue et de rapport à l'espace et à ses habitants opéré par le narrateur permet de donner à voir certaines caractéristiques qui unissent tous ses habitants et leur donnent donc une identité collective sur laquelle nous nous pencherons plus en détail dans la troisième partie de notre étude et dont nous ne citons ici que l'une des composantes identifiée par l'un des personnages et reprise par le narrateur, son instinct de survie.

> *aprendi com o Pepe que esta é uma sociedade onde o valor mais importante, ainda que cultivado inconscientemente, é o valor da sobrevivência, é como se todas as frustrações e fomes e humilhações de todas as ilhas se tivessem concentrado e amalgamado aqui no Mindelo, mas agora para criar algo novo no arquipélago, uma necessidade de resistência a qualquer preço, como que a dizer, as ilhas foram falhando umas atrás das outras, porém com Mindelo será diferente, não vamos aceitar que também falhe, custe o que custar vamos resistir para sempre.* [*DMC*, p. 38]

5. DEUXIEME BILAN

En 1910, Eugénio Tavares écrivait « *Não são bem conhecidas estas Terras cabo-verdianas* »[827]. L'idée qu'un manque de connaissance de l'archipel entravait son avenir est une constante chez les intellectuels, toutes générations confondues, qui se sont justement donné pour mission de combler ce déficit préjudiciable. Fondateurs et animateurs de *Ponto &*

[825] Ibid., p. 30.
[826] R. Sennett, op.cit., p. 247.
[827] Eugénio Tavares, *Mornas*, op. cit., p. 10.

Vírgula, Germano Almeida, Leão Lopes et Rui Figueiredo, poursuivaient ce même objectif comme le montre l'éditorial du sixième numéro célébrant le premier anniversaire de la revue[828] :

> *Não temos dúvidas de que P&V preenche um espaço necessário e por isso mantemo-nos empenhados no seu convívio connosco, centrados sempre na ideia que lhe deu forma : repensar a nossa cultura, a nossa vivência, a nossa identidade, a nossa maneira de estar no mundo… Em resumo : redescoberta dos nossos valores »*

Le choix des thématiques qu'il développe dans ses œuvres de fiction[829], toujours liées à une volonté de comprendre et de donner à comprendre le Cap-Vert, montre que Germano Almeida continue de penser que son pays a besoin de se connaître, de se penser et qu'il peut personnellement participer à cette quête identitaire en persistant à alimenter, voire à orienter le fonds de la bibliothèque des territorialisations capverdiennes, comme nous l'avons montré dans cette première partie de notre travail.

Lors de notre étude de la chronique « *Dez Grãozinhos de Terra* » nous avons mis en évidence que, nonobstant son ton léger et facétieux, Germano Almeida suggère que l'homme n'est pas prisonnier de son espace et que, par son action volontaire, il en est au contraire le créateur, totalement libre à ce titre de déjouer les limitations naturelles de son milieu. C'est d'ailleurs ce précepte de liberté qu'il applique lui-même au niveau fictionnel quand il fait son entrée sur la scène littéraire et bat en brèche la configuration de l'espace capverdien qui perdurait depuis la Génération *claridosa* en usant des puissantes armes que sont l'humour et l'ironie. Une fois remportée cette victoire, une fois brouillés les marquages qui inscrivaient l'archipel dans des représentations territoriales limitatrices selon lui, nous avons montré que Germano Almeida qui veut prouver que les « *dificuldades não são insuperáveis, que os condicionalismos não são intransponíveis* »[830] n'a de cesse de travailler à une nouvelle territorialisation (littéraire) du Cap-Vert.

Nous avons alors fait le constat que les lignes de fuite qui émanent de sa déterritorialisation partent dans différentes directions, et qu'elles ne parviennent pas, notamment dans ses premières œuvres, à dessiner une nouvelle représentation de l'archipel

---

[828] Texte intitulé « Da aventura poética do P&V ou de como o P&V atinge a adolescência », *Ponto & Vírgula*, n° 6, Dezembro 1983, p. 1-3. Comme tous les autres, cet éditorial n'est pas signé.

[829] Ce souci est tout aussi patent dans les autres textes que Germano Almeida publie tant au Cap-Vert qu'au Portugal, comme le prouve les chroniques réunies en 1998 sous le titre *Estórias contadas*, Lisboa: Caminho.

[830] « Da aventura poética do P&V ou de como o P&V atinge a adolescência », *Ponto & Vírgula*, n° 6, Dezembro 1983, p. 2.

qui soit à la fois consensuelle et pacifique. Germano Almeida a ainsi déconstruit la configuration proposée par les générations antérieures d'écrivains qui projetaient une même identité rurale hypertrophiée, où la solidarité servait de palliatif à la misère, en offrant à ses lecteurs des représentations d'espaces ruraux très différents mais toujours problématiques. Le monde traditionnel et « fantastique » de Boa Vista se résume désormais à une chimère, une hétérotopie mémorielle et le monde *badio* de l'intérieur de Santiago apparaît quant à lui insoluble, irréductible dans la modernité, si ce n'est en disparaissant totalement.

Nous avons ensuite montré que Germano Almeida travaille à la configuration d'un Cap-Vert urbain, ouvert sur la modernité. Toutefois, ce qui domine dans les premiers romans c'est l'image d'une société scindée en deux groupes inégaux aux intérêts distincts. La société urbaine telle qu'elle apparaît dans les premières œuvres du cycle *mindelense* est bien loin de l'image de la société misérable mais solidaire qu'avait construite la Génération *claridosa*, une société dont l'élite intellectuelle se voulait porte-parole des revendications que le reste de la population n'était pas même en mesure d'élaborer. La configuration qu'il offre s'oppose aussi et surtout à l'image que construisaient les discours des divers acteurs politiques installés depuis l'indépendance du pays. Face à l'utopie d'un pays en marche vers un avenir meilleur que diffusait la propagande politique, Germano Almeida opposait dans ses romans une représentation dystopique où régnait le chacun pour soi, le manque de responsabilité généralisé et surtout le manque de sens qui faisait de tout un chacun un pantin incohérent et pitoyable.

La dernière partie de cette étude de la représentation de l'espace capverdien fait ressortir que les romans plus récents, *A morte do ouvidor*, *O mar na Lajinha* mais surtout *Do Monte Cara vê-se o mundo* proposent finalement des configurations plus homogènes et positives. Les formes que semblent prendre la société sont encore brouillonnes et ne sont donc pas toujours très pénétrables comme le montre la configuration ambigüe qu'il donne de Praia. Il n'en reste pas moins que l'image qui se dégage de la construction dialogique de *A morte do ouvidor* est celle d'une société qui se cherche, qui tâtonne, mais qui avance : le narrateur aura réussi à convaincre Luis Henriques que l'option de l'indépendance était la bonne, que le Cap-Vert était en marche.

Le changement le plus notable en matière de représentation de l'espace social concerne cependant Mindelo. Dans son dernier roman, Germano Almeida imagine un narrateur, partageant avec lui bien des points communs, qui plonge dans la société *mindelense*

et est capable non seulement de lire la ville, mais aussi de la restituer littérairement, ce qu'aucun des nombreux personnages n'est en mesure de faire. Pepe, son informateur si savant de la ville, sa véritable mémoire vivante[831], regrette par exemple de :

> *não ter ter tido talento suficiente para a transformar em literatura, não ostante ter escrito centenas e mais centenas de folhas de papel almaço pautado sobre uma Júlia e um amor que primeiro lhe renovou a existência e o manteve ardente durante alguns anos* [*DMC*, p.16]

Contrairement aux personnages qui ont « une connaissance aveugle »[832] de leur ville, le narrateur est capable de déceler du sens dans ce qui se résume pour eux à des signifiants sensibles[833] et ainsi de reconstruire un ordre symbolique, une nouvelle territorialisation de Mindelo. Il en est capable car il vit là, il n'est pas comme « *aqueles que, lá de longe em longe, na vertigem das pressas deste tempo, desembarcam, por exemplo, em São Vicente* » et dont Eugénio Tavares doutait qu'ils puissent « *airosamente, vencer as dificuldades de escrever acerca de Cabo Verde ?* »[834], ni comme João, l'un des personnages secondaires de *O mar na lajinha*

> *João Branco persiste tomando afanosas notas, deve estar a maldizer a pouca sorte de não ter uma memória tão privilegiada como a minha que só de olhar fixa* ad perpetuam rei memoriam *toda a casta de porcaria e depois calmamente sento-me a escrever sem falhar um único pormenor, incluindo o relato do Luizão que já tomou embalagem e agora, de mãos em concha em frente da boca [...]* [*OML*, p. 64]

Ce savoir-faire ne tiendrait donc pas seulement à la capacité qu'il a de voir, d'entendre et de comprendre, mais aussi à celle de tisser ensemble des éléments aussi hétérogènes que des potinages, des micro-récits réalistes, des légendes urbaines, des documents d'archives, etc. Ce

---

[831] Ce Pepe dont Germano Almeida dit qu'il est né d'une synthèse de plusieurs personnages réels présente curieusement des ressemblances physiques avec lui : il mesure près de 2 mètres et pèse dans les 120 kg, nous dit-il.

[832] M. de Certeau, op.cit., p. 141. Baudelaire écrivait « Non ! Peu d'hommes sont doués de la faculté de voir ; il y en a moins encore qui possèdent la puissance d'exprimer. Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même. Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception enfantine, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité ! », Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », op. cit., p. 693-694.

[833] Angel Rama distinguait ceux – les lettrés - qui étaient capable sde « *de leer como significaciones lo que no son nada más que significantes sensibles para los demás* », Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Arca : Montevideo, 1998, p. 40.

[834] Eugénio Tavares, op. cit., p. 10.

talent tient peut-être aussi à la liberté qu'il se donne de jouer avec la vérité ou la réalité dans laquelle les autres sont englués. Sachant pour sa part que réalité et fiction sont perméables, il se tient, pour écrire, aux marges du monde et de l'imagination et construit une représentation littéraire qui les mêle inextricablement.

Parlant de l'usage que les habitants font de leur ville produite par la science des urbanistes, Michel de Certeau écrit que, leur « geste cheminatoire joue avec les organisations spatiales, si panoptiques soient-elles […], elle crée de l'ombre et de l'équivoque[835]. Le Germano Almeida de *Do Monte Cara vê-se o mundo* apparaît alors à travers son narrateur comme un nouveau Raphaël Hythlodée, habile à lire le palimpseste que constituent les gestes cheminatoires de chacun des habitants de Mindelo, habile à raconter ces histoires « fragmentaires et repliées »[836], capable par son art narratif de réactiver, de modéliser un nouvel espace utopique, non pas figé comme l'était l'espace moréen mais tenant cependant dans un cadre unitaire, un espace plus mobile car traversé par des trajectoires, des orientations qui permettent des identités mouvantes, plurivoques et fantaisistes : la Mindelo créole.

Germano Almeida semble ainsi lier, et ce tout particulièrement dans ses dernières œuvres, sa capacité à produire les différentes configurations de l'espace capverdien au don singulier et remarquable de conter, d'agencer les histoires des autres, que manifestent et que revendiquent ses narrateurs. Nous nous proposons dans une troisième partie de notre étude de nous intéresser à la façon dont sont configurées dans ses œuvres différents moments de l'Histoire de l'archipel. Si le temps ne devient humain que « dans la mesure seulement où il est articulé de manière narrative »[837], il nous semble pertinent d'observer comment ces narrateurs particulièrement compétents articulent ou tentent d'articuler leurs narrations et sont ou non capables d'offrir une reconfiguration cohérente et pacifique de l'expérience temporelle capverdienne.

[835] Michel de Certeau, op. cit., p. 152. Cf. le chapitre « Mythiques : ce qui 'fait marcher' » dans *L'Invention du quotidien*, t. I, op. cit., p. 155 et s.
[836] Ibid., p. 163
[837] Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 1, op. cit., p. 17.

PARTIE III

ESTÓRIAS ET HISTOIRE, ENTRE ÉCLATEMENT ET SYNTHESE

Le temps devient humain dans la mesure seulement
où il est articulé de manière narrative.
Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome I, p. 17.

L'Histoire (qu'on la conçoive comme énoncé ou comme vécu)
et la Littérature rejoignent une même problématique :
le relevé, ou le repère,
d'un rapport collectif des hommes à leur entour,
dans un lieu qui change en lui-même
et dans un temps qui se constitue en s'altérant.
Edouard Glissant, *Le discours antillais*,
Paris : Gallimard, « Folio essais », 1997, p. 235

1- LITTÉRATURE ET HISTOIRE : PRÉCISIONS LIMINAIRES

Dans la première partie de notre travail, nous intéressant à l'espace habité du Cap-Vert tel qu'il apparaissait dans les œuvres de fiction de Germano Almeida, nous avons d'abord mis en évidence son entreprise de déterritorialisation de l'archipel configuré par les générations successives d'intellectuels et d'écrivains capverdiens, pour ensuite dégager les lignes de fuite de la reterritorialisation ou nouvelle configuration qu'il donnait dans ses œuvres à l'archipel. Nous nous proposons maintenant d'analyser les représentations de l'expérience temporelle qu'il reconstruit en sachant que les enjeux de l'écriture, de la configuration historique ont une importance toute particulière au Cap-Vert, un pays qui comme d'autres espaces colonisés, s'est vu confisquer le contrôle du sens de son histoire jusqu'à une époque très récente. Nous chercherons ainsi à savoir si Germano Almeida, qui a fait irruption sur la scène littéraire en sapant par l'humour et l'ironie les représentations traditionnelles de l'espace capverdien construit une représentation tout aussi personnelle de l'histoire de l'archipel alors que de nombreux pans d'une histoire de référence restent encore à écrire.

Le récit de fiction, est un mode de représentation qui pose intrinsèquement la question de la condition historique de l'Homme puisqu'il se structure, ainsi que le précise Carlos Reis, « *em função de um certo devir temporal : do presente para o passado e deste de novo em direção ao presente* »[838]. Par ailleurs, contrairement à la poésie qui souvent se posa en démiurge de l'identité nationale, comme le prouvent les poètes de la génération *claridosa*, le roman est plus propice au contre-discours. Or, Edward Saïd qui s'est beaucoup intéressé à la manière dont les histoires étaient au centre du discours que les explorateurs et les romanciers tenaient sur les espaces colonisés, remarque que « c'est aussi par des histoires que les peuples dominés allaient affirmer leur identité et l'existence de leur passé »[839], car la fiction narrative permettait de poser outre la description de la terre, la question de son appartenance, et donc du droit à s'y installer, à la faire prospérer et à en recueillir les fruits.

Bien que Germano Almeida ait commencé à publier bien après l'indépendance, quand la question de l'appartenance de la terre ne se posait déjà plus, son œuvre nous semble irradiée par le souci de la profondeur temporelle de l'expérience capverdienne et le

[838] Carlos Reis, *O Conhecimento da literatura : Introdução aos estudos literários*, Coimbra : Livraria Almedina, 1995, p. 346.

[839] Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris Fayard, Le Monde diplomatique, 2000, p.13.

questionnement incessant de la continuité ou au contraire de la discontinuité de l'identité de l'archipel et de ses habitants tout au long de son histoire et plus particulièrement depuis que le pays a acquis son indépendance. Cette interrogation semble d'autant plus pressante dans ses romans que ses personnages constatent en général que, malgré de grands progrès, cette indépendance politique n'a pas permis à leur pays d'acquérir une indépendance économique, et que l'archipel se voit contraint de trouver une place dans le monde globalisé et prompt à délayer les particularismes sur lesquels le pays avait construit, face à l'ancien pouvoir colonial, un discours d'abord régionaliste puis indépendantiste.

Avant de débuter l'analyse des différentes représentations de l'Histoire dans les œuvres de fiction de Germano Almeida, il convient de remarquer qu'à l'exception de « *As mulheres de João Nuno* »[840], tous les récits multiplient les repères contextuels de leur propre production ; les histoires ne s'énoncent que dans le présent. En guise d'exemple remarquons que si les faits racontés dans *A Ilha Fantástica* renvoient effectivement à un temps révolu, ils nous sont contés par un narrateur, représenté dans le texte, par la première personne du singulier ou du pluriel, qui s'inscrit dans un présent dont il insiste à dire qu'il n'a plus rien à voir avec le passé qu'il évoque. Même *O Testamento* dont le narrateut est plus « invisible » dans le texte et rapporte comme un fait passé la découverte par différents personnages-lecteurs des multiples textes laissés par le personnage principal, ne manque pas d'inscrire dès la première page la marque du présent de l'énonciation narrative :

> *Claro que agora vai aparecer muita gente a apontar semelhanças, a dizer que está na cara […] mas a verdade é que durante 25 anos, se alguém desconfiou não se atreveu a dizer nem à boca pequena que ele tinha um filho, melhor uma filha.* [*TSN*, p. 11-12]

Le présent de l'énonciation apparaît également dans *A Família Trago*, où un narrateur qui se présente tantôt comme un « je » tantôt comme un « nous » raconte la saga de sa famille en commençant par établir la relation qu'il entretient avec le passé qu'il va évoquer : « *Nós só conhecemos nho Pedro de ouvir dizer* » [*AFT*, p. 13].

Comme toute œuvre littéraire, les fictions almeidiennes intègrent une dimension historique qui dépasse les seules mentions de dates, de personnages et d'événements que l'on

[840] Cette nouvelle présente une facture atypique dans l'œuvre almeidienne puisqu'il s'agit du seul récit produit par un narrateur omniscient (tous les autres sont énoncés par un narrateur qui raconte les faits à la première personne) qui ne rend pas compte d'une énonciation inscrite dans un présent. La narration de *Os dois irmãos* qui semble également produite par un narrateur omniscient (on ne trouve de fait aucune marque grammaticale de sa personne) laisse parfois affleurer des traces d'un point de vue localisé dans un présent : « *É evidente que essa conclusão não foi de modo alguma pacífica e nas suas alegações de recurso a defesa considerou-a dubitativa* ». [*ODI*, p. 13].

peut directement « reverser au temps de l'univers »[841]. Pierre Bordas propose d'appeler historicisation[842] le phénomène énonciatif qui inscrit le discours littéraire à l'intérieur d'une scénographie de référence extra-textuelle ou contexte d'énonciation[843] communément appelée « histoire ». Cette historicisation qui énonce l'histoire au sein même du discours narratif se découvre surtout dans « des développements ou des notations renvoyant à des faits particuliers de l'histoire collective ou à des valeurs liées à un contexte bien précis »[844]. Pour rendre compte de ce phénomène à l'œuvre dans les textes de Germano Almeida nous ferons appel aux travaux de Philippe Hamon qui dans *Texte et idéologie*[845] entreprend d'interroger les rapports que la littérature entretient avec un « dehors » par le biais de l'étude de ses rapports à l'idéologie. Cet auteur précise qu'il entend par idéologie l'ensemble des systèmes de valeurs plus ou moins diffus et institutionnalisés[846] qui recomposent le champ du réel en fonction d'un point de vue, qui sur la base de critères préférentiels modélise et ordonne ce réel de façon biaisée à l'image de ce qui se produit avec la perspective picturale[847]. Ce théoricien de la littérature insiste sur le fait que la « poétique textuelle de l'évaluatif » ne doit pas être confondue avec une sociologie ou une anthropologie[848].

Sur cette base, notre étude des rapports que les œuvres littéraires de Germano Almeida entretiennent avec l'historiographie inclura également une analyse de cette historicisation qui passera par l'étude de l'« effet-idéologie » construit par la mise en scène stylistique « d'appareils normatifs »[849] mais aussi par la prise en compte de l'incursion dans le récit de

---

[841] Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 3, op. cit., p. 230

[842] Éric Bordas, « De l'historicisation des discours romanesques », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 25, 2002, 171-197. [En ligne] : mis en ligne le 01 novembre 2004, URL : http://rh19.revues.org/420 ; DOI : 10.4000/rh19.420, consulté le 20 avril 2015.

[843] Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Éditions Dunod, 1993, p. 123.

[844] Éric Bordas, op. cit.

[845] Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris : Quadrige / PUF, [1984], 1997.

[846] Pour Philippe Hamon « [u]ne idéologie, une culture […] peut donc se laisser définir à la fois comme un système partiellement institutionnalisé, en équilibre, tendant à la stabilité, énonçant sous formes d'évaluations des distinctions fixes, paradigmatiques […], et également - c'est sa dimension syntagmatique et 'praxéologique' – comme un ensemble de simulations imposant à des 'sujets' sémiotiques (les personnages d'un récit), ou réels (les lecteurs du récit piégés par 'projections' sur des 'héros'), un corpus de propositions narratives, de modèles, de programmes articulés prenant la forme de contrats, de prescriptions […] ou d'interdictions […], programmes ordonnant des moyens en vue de fins […] », [ibid., p. 103]. Il ajoute que cette idéologie « prendra […] toujours la forme, dans la manifestation textuelle même, d'une comparaison, comparaison plus ou moins elliptique ou explicite, qui peut être d'ordre paradigmatique, qui peut être posée entre deux éléments différenciées plus ou moins présents ou absents […], ou comparaison qui peut être d'ordre syntagmatique (tel moment d'une série d'actions est comparé à tel autre moment disjoint de la même série, antérieur ou ultérieur). » ibid., p. 104.

[847] Cette analogie déjà suggérée par Karl Marx dans *L'idéologie allemande*, est reprise par Philippe Hamon, ibid., p. 56-57.

[848] Ibid., p. 219.

[849] En effet, sociologie ou une anthropologie qui manipulent des problèmes et des entités spécifiques différents des textes littéraires. Ibid., p. 20.

plus ou moins longues digressions didactiques, appréciatives, critiques, etc.. La méthode préconisée par Philippe Hamon qui consiste à étudier dans les œuvres littéraires :

> la distribution, la fonction, et le fonctionnement des multiples *appareils évaluatifs* qui s'y inscrivent, tous les endroits où le texte se réfère implicitement ou explicitement à une norme, à une mesure, c'est-à-dire les endroits où il *compare* un personnage à un autre personnage […], un état à un état, un programme à un programme, une chose à une autre,[850]

nous permettra de montrer comment Germano Almeida recompose littérairement le jeu polyphonique des différents systèmes évaluatifs à l'œuvre dans son archipel et projette, ce faisant, dans ses romans une dimension historicisante.

En tenant compte de la double temporalité des récits, celle de l'histoire racontée et celle de l'énonciation narrative, il est possible de distinguer plusieurs types de fictions almeidiennes. Dans certaines d'entre elles, l'objet du discours de l'énonciateur qui s'inscrit dans un présent n'est autre que la vie de la société dans laquelle il s'inclut. C'est le cas de « *Os agravos de um artista* » (1996)[851], *As Memórias de um espírito* (2001), *Mar na Lajinha* (2004). S'il convient d'inclure ces textes dans le corpus analysé dans le but d'identifier les différentes modes de représentation de l'histoire dans les œuvres almeidiennes c'est en vertu du déplacement du repère historique inhérent à leur réception, plus ou moins décalée dans le temps par rapport à leur production. L'intérêt de leur étude tenant à l'identification des traces à partir desquelles il est possible de découvrir les idéologies, les ensembles de valeurs qui ont concouru à construire la configuration qu'elles offrent de leur époque. *O meu Poeta* (1990-1992)[852] pourrait également s'inscrire dans ce premier type d'œuvre ; ce roman présente cependant une singularité liée au fait que la mise en scène du « presque présent » qu'il propose se fait à un degré différent. Dans les premiers, le présent n'apparaît que de façon indirecte, comme le temps contextuel des faits que les énonciations rapportent. Dans ce dernier, le présent ou « presque présent » n'est plus là comme simple toile de fond, il constitue l'objet central de l'énonciation puisqu'il s'agit, comme nous le montrerons dans le chapitre que nous consacrerons à ce roman, de procéder à son évaluation au regard d'un certain nombre de discours.

---

[850] Idem, p. 59.

[851] Chacun des niveaux d'énonciation, celle des personnages, celles du ou des narrateurs et finalement celle de l'auteur renvoie à un présent qui ne coïncide pas obligatoirement. Lors de l'étude détaillée de chacune des œuvres nous aurons l'occasion de détailler et de commenter l'emboîtement de ces présents.

[852] Ce roman a été publié en 1990 par Ilheu Editora et en 1992 par Caminho.

Un deuxième type d'œuvre est constitué par *Os Dois irmãos* (1995) et *O Dia das calças roladas* (1992 – 1999)[853], des récits qui proposent une relecture d'événements historiques ponctuels, c'est-à-dire, d'événements qui appartiennent à l'Histoire collective des Capverdiens et non plus seulement à l'expérience d'individus ou de personnages fictifs censés appartenir à une communauté particulière. Dans les deux cas, il s'agit pour le narrateur de revenir sur des faits qui, pour diverses raisons, continuent au moment de son énonciation de présenter des zones d'ombre, soit que ce fait demeure incompréhensible, comme c'est le cas du fratricide que revisite le narrateur *Os Dois irmãos* dont nous avons traité dans la première partie de notre étude, soit que la vérité des faits, la révolte qui en 1981 secoua une commune de l'île de Santo Antão, établie par les autorités judiciaires et politiques de l'époque est questionnée par le narrateur de *O Dia das calças roladas* qui se propose de rouvrir le dossier de l'affaire. Ces événements sont dans les deux cas observés à partir de points de vue situés dans un présent qui semble presque totalement déconnecté du passé où ils sont sensés s'être déroulés. Le passé considéré dans le premier roman ne se rattache au présent de l'énonciation que si l'on établit une relation d'équivalence entre le narrateur « omniscient » et l'auteur du texte présenté en exergue et signé *G. A.* qui déclare que le rôle qu'il a personnellement joué dans l'« *história que serve de suporte a esta estória […] nunca me tinha deixado em paz* ». Les deux temporalités, de l'histoire racontée et de l'énonciation narrative, apparaissent toujours nettement distinctes ce qui conduit donc à interroger l'intention de l'énonciation.

Dans d'autres œuvres telles que *A Ilha fantástica* (1994) et *A Família Trago* (1998), l'objet du discours est la reconstruction du passé d'une communauté plus ou moins vaste à laquelle le narrateur affirme appartenir, cette communauté étant constituée dans *A Família Trago* par la famille élargie du narrateur, et s'étendant dans *A Ilha fantástica* à l'ensemble des habitants de l'île de Boavista. Le passé de ces deux communautés qui se recoupent en partie y est conçu comme la somme des expériences individuelles des individus qui les composent et est reconstruit grâce à la mémoire du narrateur et des personnages qu'il met en scène.

Un quatrième type de récit regroupe *Dona Pura e os camaradas de abril* (1999) et *Eva* (2006). Bien que ces romans présentent de nombreuses différences, tous deux donnent à lire l'énonciation d'un narrateur personnellement impliqué dans les faits qu'il rapporte et qui ont trait, pour une part au moins, au moment de l'indépendance du Cap-Vert. Toutefois,

[853] Ce livre très particulier qui intègre la collection « Pontos de vista » et non « « Estóreas » de Ilhéu Editora - comme toutes les autres fictions de l'auteur – a été publié dès 1992 au Cap-Vert, soit au lendemain de la fin du régime de parti unique et de la victoire aux élections législatives de janvier 1991 du MpD, le parti d'opposition au PAICV qu'intègra Germano Almeida. Ce livre ne fut publié par Caminho qu'en 1999.

contrairement aux récits du type identifié précédemment, ces narrateurs de plain-pied dans le présent de leur énonciation ne s'intéressent pas seulement au moment précis où est survenu le fait historique en question. Leur énonciation s'attache également au devenir de ce fait tout au long de la période qui les sépare du moment où il est survenu. Le narrateur de *Dona Pura* nous raconte comment lui et les divers autres personnages, tous plus ou moins liés au Cap-Vert, vécurent à Lisbonne le jour de la Révolution des Œillets mais il ne cesse d'entrecouper sa narration par des commentaires qui mettent ce passé en balance avec le devenir de certaines de ses connaissances d'alors. Reinaldo Tavares, le journaliste narrateur de *Eva* s'intéresse pour sa part principalement au présent. S'il est également question de l'indépendance du Cap-Vert dans son récit c'est qu'il prétend écrire un article où il dresserait le bilan des trente années écoulées depuis cette date sur la base d'entretiens qu'il cherche à avoir avec des Capverdiens qui en 1975 avaient préféré quitter le Cap-Vert pour le Portugal ou s'y installer définitivement quand, pour une raison ou une autre, ils s'y trouvaient déjà.

Finalement, le roman *A Morte do ouvidor* présente un type singulier de rapport entre temps du récit et temps de la narration. Ici les deux temporalités sont en dialogue constant et occupent une part égale dans le corps du texte. Le lecteur est amené à voyager sans cesse entre le présent où le narrateur et son ami Luís Henriques travaillent à reconstituer un moment historique du XVIIIe siècle et ce même passé où des personnages vivent des événements que le narrateur et son ami tentent d'agencer sur la base des documents d'archive qu'ils ont réunis et qu'ils cherchent à interpréter. Le rapport entre ces deux temporalités est rendu plus étroit encore par les jugements que ces deux historiens amateurs portent sur le passé à l'aune du présent et inversement. La continuité entre passé et présent qu'ils ne cessent d'établir constitue justement le centre de notre intérêt pour ce roman.

Pour mener cette partie de notre étude nous ferons appel à certains travaux relatifs aux rapports que peuvent entretenir le temps et le récit de fiction et le récit historiographique, au premier rang desquels les études de Paul Ricœur, mais aussi de certains tenants du postmodernisme, notamment de Linda Hutcheon, et du postcolonialisme. Nous réfléchirons tout d'abord au rôle particulier dévolu à la fiction dans un espace où le discours historiographique reste sinon à inventer du moins à consolider. Nous tenterons ensuite de comprendre dans quelle mesure les œuvres de fiction de Germano Almeida, en particulier *O Meu poeta*, s'apparentent à celles d'autres écrivains qui, dans de nombreux pays africains interrogeaient, voire même dénonçaient le discours des pouvoirs politiques nouvellement installés en les renvoyant aux promesses des mouvements de libération dont ils étaient bien

souvent issus. Nous poursuivrons notre analyse tentant d'expliquer comment, à défaut d'Histoire, Germano Almeida se saisit dans *A Família Trago* de la mémoire collective d'une famille de son île natale pour tenter de construire une représentation apparemment très fragmentaire et très personnelle mais qui se veut peut-être aussi cohérente et totalisante de l'identité créole. Finalement, nous nous attacherons à comprendre le sens de la déconstruction des canons historiographique et romanesque que l'auteur met en scène dans *A Morte do Ouvidor,* une déconstruction qui pourrait en faire un exemple paradigmatique de ce que Linda Hutcheon définit comme une métafiction historiographique.

2- ÉCRIRE DANS UN MONDE EN MANQUE D'HISTOIRE

Ilhas de heroísmos e derrotas e esperanças
que a História não escreve
onde a hora é longa
e o dia breve...
Manuel Lopes, "Encruzilhada",
apud Manuel Ferreira,
No Reino de Caliban I, p. 106

2.1- CONCORDANCE DISCORDANTE, POSTMODERNISME ET POSTCOLONIALISME

Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur interroge les rapports qui existent entre le caractère temporel de l'expérience humaine et l'art de raconter. A partir d'une analyse croisée des *Confessions* de saint Augustin, qui « donne […] du temps une représentation dans laquelle la *discordance* ne cesse de démentir le vœu de *concordance* constitutif de l'*animus* »[854], et de la *Poétique* d'Aristote, dont il reprend les notions de mise en intrigue (*muthos*) et d'activité mimétique (*mimèsis*), qui « établit la prépondérance de la concordance sur la discordance dans la configuration de l'intrigue »[855], Paul Ricœur propose de définir le temps raconté comme une « concordance discordante », cette définition valant tout aussi bien pour les petites expériences personnelles de chacun que pour l'Histoire ou la fiction. L'intrigue fait office de véritable « fil conducteur » qui permet d'intégrer des événements dans un ordre logique, et de procéder dans tous les cas à une configuration de multiples expériences

[854] Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome 1, Paris : Éditions du Seuil, « coll. Points Essais », 1983, p. 18.
[855] Ibid..

temporelles, à une « synthèse de l'hétérogène »[856]. Cette réflexion menée par Paul Ricœur sur la question du temps raconté, qui englobe tout à la fois récit historique et récit de fiction, nous semble intéressante pour analyser dans cette troisième partie de notre étude quelques-uns des romans de Germano Almeida, choisis parce qu'ils explorent de manière remarquable « les innombrables manières dont l'*intentio* et la *distentio* se combattent et s'accordent »[857].

Paul Ricœur défend dans son étude sur le temps raconté, qu'une histoire est bien plus qu'une suite d'événements,

> elle doit les organiser dans une totalité intelligible, de telle sorte qu'on puisse toujours demander ce qu'est le « thème » de l'histoire. Bref, la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration.[858]

Il n'est cependant pas sans constater que bien des récits de fictions contemporains semblent manifester une volonté de mettre à mal, voire de moquer, la quête de synthèse de l'hétérogène qui caractérise des œuvres plus classiques :

> C'est maintenant la « discordance » engendrée dans le discours par la distance ironique à l'égard de tout paradigme qui vient miner de l'intérieur le vœu de concordance qui sous-tend notre expérience temporelle.[859]

Paul Ricœur prend par ailleurs acte du fait qu'il n'y a pas de récit total possible, pas d'« intrigue de toutes les intrigues, capable de s'égaler à l'idée de l'humanité une et de l'histoire une »[860] comme le supposait la philosophie hégélienne de l'histoire reposant sur la proposition aujourd'hui intenable que « la Raison gouverne le monde et que par conséquent l'histoire universelle s'est elle aussi déroulée rationnellement »[861]. A la fin des années 1970, Jean-François Lyotard avait dressé un constat plus radical encore en actant dans *La condition postmoderne*[862] la fin des métadiscours ou des métarécits qu'il définissait comme des discours

---

[856] Ibid., p. 155 entre autres.
[857] Ibid., tome 3,
[858] Ibid., tome 1, p. 127.
[859] Ibid., p. 140.
[860] Ibid., tome 3, p. 463.
[861] G. W. F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'Histoire*, trad. J. Gibelin, 3ème édition, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1967, p. 22
[862] Jean-François Lyotard explique qu'il définit le postmoderne « comme incrédulité à l'égard des métarécits» par opposition au moderne « qui s'y [métarécits] réfère pour se légitimer », par opposition au moderne « qui s'y [métarécits] réfère pour se légitimer », dans ce cas il est fait « explicitement référence à tel ou tel grand récit, comme la dialectique de l'Esprit, l'herméneutique du sens, l'émancipation du sujet raisonnable et travailleur, le développement de la richesse […] », J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris : Minuit, 1979, p. 7. Dans un autre ouvrage, il précise que ce « qui s'inscrit alors dans la conscience européenne sinon occidentale, avec cet anéantissement [du projet moderne], c'est de façon irréparable le soupçon que l'histoire universelle ne conduit pas sûrement 'vers le mieux', comme disait Kant, ou plutôt que l'histoire n'a pas nécessairement une finalité universelle. » Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Editions Galilée, 1986, p. 78.

normatifs et autoritaires qui prétendent établir des vérités universelles et intangibles dont l'assertion hégélienne qui veut que « l'histoire universelle est le progrès dans la conscience de la liberté »[863] apparaît comme un paradigme. Dans le monde anglo-saxon, le postmodernisme, communément associé au « tournant linguistique »[864] englobe, à partir de cette même époque, un ensemble d'approches prenant pour référence des auteurs français tels que Michel Foucault, Jacques Derrida ou Roland Barthes dont l'affirmation « le fait n'a jamais qu'une existence linguistique »[865] devint en quelque sorte le manifeste. Ce courant de pensée multiforme tend à considérer que « [l]a réalité n'est plus à penser comme une référence objective, extérieure au discours, mais comme constituée dans et par le langage»[866]. L'histoire, de ce point de vue, n'apporterait pas une connaissance plus vraie du réel que ne le fait la littérature. Dans le sillage de ce mouvement, la canadienne Linda Hutcheon pense que fiction et histoire sont des systèmes de représentation qui finissent par présenter plus de points communs que de différences notables : la vraisemblance demeurerait un critère important pour les deux, le concept de vérité objective perdrait de sa valeur pour l'une et l'autre étant donné leur textualité commune, leur structure narrative peut être éminemment conventionnelle, aucune des deux n'est transparente et donc directement accessible, finalement l'intertextualité est l'une de leur dimension fondamentale. Dans son livre *A Poetics of Postmodernism*, elle propose de dénommer « métafiction historiographique » une forme selon elle majeure de la fiction postmoderne qui manifeste cette prise de conscience de la nature arbitraire de la distinction entre discours littéraire et discours historiographique en matière de représentation du réel :

> *Historiographic metafiction refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity. This kind of postmodern fiction also refuses the relegation of the extratextual past to the domain of historiography in the name of the autonomy of art. Novels like* The Public Burning [Robert Coover, *Le Bûcher de Times Square*], *and* Legs [William Kennedy, *Jack 'Legs' Diamond*] *assert that the past did indeed exist prior to its « entextualization » into either fiction or history. They also show that both genres unavoidably construct as they textualize that past. The*

[863] G. W. F. Hegel, op.cit, p. 28.

[864] C'est toute une nébuleuse d'approches plus ou moins compatibles que désigne cette expression apparue pour la première fois dans le titre d'un ouvrage, *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method* [University of Chicago Press, 1967], dirigé par le philosophe américain Richard Rorty.

[865] Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », in *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Éric Marty, tome 2, Paris : Éditions du Seuil, 1994, tome 2, p. 417-427, p. 425.

[866] Roger Chartier, *Au bord de la falaise*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 94.

> *« real » referent of their language once existed; but it is only accessible to us today in textualized form: documents, eye-witness accounts, archives. The past is « archaelogized » [...], but its reservoir of available materials is always acknowledged as a textualized one.* [867]

Ce type de récit serait le lieu où une narration généralement polyphonique met en scène une confrontation irrésolue entre un discours historiographique, conscient de sa réalité textuelle, et un discours littéraire, à tendance éminemment réflexif qui, ce-faisant, questionne la possibilité même d'accéder à la connaissance historique[868]. De ce point de vue, puisque les événements en soi ne sont pas accessibles, puisqu'ils sont irrémédiablement enfermés dans le langage et n'existent que dans des discours interprétatifs, leur incorporation dans un récit de fiction, est toujours l'objet d'un questionnement pouvant donner lieu à des modifications, voire des falsifications, notamment dans ce type de récit qui « *plays upon the truth and lies of the historical record* »[869]. La cohérence du monde créée au sein de la fiction romanesque est généralement sapée, ou dans une moindre mesure ébranlée, par la dimension métafictionnelle du récit qui met au jour ses propres conventions littéraires en choisissant d'inclure dans le texte, de façon plus ou moins prégnante, des références à l'acte de narration et aux choix que celui-ci implique.

Parallèlement à ces débats qui ont animé le champ intellectuel de l'espace occidental, des universitaires britanniques ou américains, souvent originaires du Commonwealth, s'interrogeant sur leur histoire, se sont proposé de questionner les processus de pouvoir et de dépendance à l'œuvre entre « centre » et « périphérie », et tout particulièrement le rapport que le colonialisme avait établi dans le passé, et que ses effets continuaient de faire peser dans le présent, sur ces deux types d'espace. Ces théories dites postcoloniales[870], théories qui se sont tout d'abord restreintes à l'espace anglophone pour s'étendre ensuite aux espaces francophones, lusophones et hispanophones, s'intéressent tout autant à la littérature qu'à l'histoire coloniale et aux marques que cette dernière a imprimées dans le monde

---

[867] Linda Hutcheon, *A Poetics of Modernism : History, Theory, Fiction*, New York : Routledge, 1988, p. 93. L'auteur développe son analyse de ce type de récit en particulier au chapitre 7 intitulé « *Historiographic Metafiction : 'The Pastime of Past Time'* ».

[868] Linda Hutcheon écrit par exemple que la métafiction historiographique « *keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation, no dialectic here – just unresolved contradiction […].* », Linda Hutcheon, ibid., p. 106.

[869] Linda Hutcheon, ibid., p. 114.

[870] En général, on distingue le terme « post-colonial » qui désigne un concept historique et diachronique qui veut englober tout ce qui renvoie aux réalités des espaces ayant récemment accédé à l'indépendance, du terme « postcolonial » qui renvoie à un concept analytique permettant de penser un ensemble d'œuvres littéraires ou théorico-critiques liées à un contexte marqué par la colonisation européenne qui portent en elles ou analysent une dimension de résistance, de dénonciation ou de contre-discours.

contemporain. Jean-Marc Moura qui a contribué à la divulgation de ces théories dans le champ universitaire des études littéraires françaises, réticent à l'idée de mêler analyse formelle et approches interdisciplinaires et considérations culturelles, explique

> La critique postcoloniale vise à intégrer le fait colonial, massif et irréfutable, à nos études, pour constituer un savoir inédit permettant de penser les faits littéraires modernes. Il ne s'agit de rien moins que d'évaluer de manière raisonnée l'héritage culturel et politique du colonialisme dans le monde contemporain.[871]

Pour Marie Claude Smouts, le mot « postcolonial » qui traduit « une situation d'enchevêtrements des temps et des territoires » et convoque les trois moments inhérents à la question coloniale : le temps colonial en lui-même, le temps des indépendances et le temps présent,

> exprime également un « au-delà » qui est à la fois une résistance, une visée et une espérance : résistance aux représentations étouffantes de l'Autre comme semblable mais inférieur ; visée de repenser les expériences historiques fondées sur la domination pour les reformuler en une histoire partagée ; espérance d'une reconnaissance réciproque redonnant à chacun son histoire, sa culture et sa dignité.[872]

Parlant au sein du champ universitaire portugais, Ana Mafalda Leite note dans *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais* que les études théoriques postcoloniales :

> *tentam enquadrar as condições de produção e os contextos socioculturais em que se desenvolvem as novas literaturas. Evitam tratá-las como extensões da literatura europeia e avaliar a originalidade destas obras, de acordo com uma norma ocidental, despreocupada ou desconhecendo o seu enraizamento.*

Cette spécialiste juge que certaines des implications théoriques du postcolonialisme doivent être discutées par les chercheurs en littératures africaines de langue portugaise, mais elle défend cependant que ces théories s'étant développées pour penser des questions relatives au colonialisme britannique et à ses colonies ainsi que des réalités nord-américaines, elles ne peuvent être transposées telles quelles et doivent impérativement être adaptées aux

---

[871] Jean-Marc Moura, « Postcolonialisme et comparatisme », *Vox poetica*, Société française de littérature générale et comparée, 2006, [en ligne] http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html, consulté le 16 avril 2015. Certains œuvres d'auteurs liés à ce courant théorique sont devenus des ouvrages de références *Orientalism* [New York : Vintage Books, 1978] et *Culture and Imperialism* [London: Chatto & Windus, 1993] d'Edward W. Saïd, *The Location of Culture* [Londres : Routledge, 1994] de Homi Bhabha, *In other Worlds. Essays in Cultural Politics* [London/New York : Methuen, 1987] de Gayatri Chakravorty Spivak, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* [London/New York : Routledge, 1989], *The Post-Colonial Studies Reader* [London : Routledge, 1995] et *Key Concepts in Post-Colonial Studies* [London : Routledge, 1998] de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin qui ont créé le terme de «post-colonialisme » et les Post-colonial Studies.

[872] Marie-Claude Smouts (dir.), *La situation postcoloniale*, Paris : Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 2007, p. 32-33.

spécificités contextuelles du domaine lusophone[873]. Ana Mafalda Leite rappelle également que certains, dont Linda Hutcheon, ne peuvent s'empêcher de voir dans ce courant, qui est né dans le champ universitaire anglophone mais qui projette un modèle d'analyse qui se veut englobant, de possibles impositions néocolonialistes[874].

C'est dans ce contexte tout à la fois de déconstruction des récits historiographiques et et de lecture critique des récits imprégnés par les rapports de force inhérents à la domination coloniale que, dans les espaces récemment indépendants, des historiens travaillent à l'écriture de leurs Histoires nationales et que des écrivains proposent dans leur récit de fiction des interprétations littéraires de certains pans de l'édifice historiographique. Edouard Glissant met ainsi en lumière dans *Le discours antillais*, les rapports particuliers qui, de son point de vue, lient littérature et histoire dans l'espace antillais :

> En ce qui nous concerne, l'histoire en tant que conscience à l'œuvre et l'histoire en tant que vécu ne sont […] pas l'affaire des seuls historiens. La littérature pour nous ne se répartira pas en genres mais impliquera toutes les approches des sciences humaines. Les catégories héritées ne doivent pas en la matière bloquer la hardiesse méthodologique, là où elle répond aux nécessités de notre situation.[875]

Cette vérité, à laquelle il imprime une dimension programmatique, tient selon lui à la spécificité de la situation du peuple antillais dont la conscience s'est vu « balisée de barrières stérilisantes », d'où le devoir qui s'impose à tout écrivain de « fouiller » la mémoire, « à partir de traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel »[876]. Inocência Mata identifie, dans l'espace africain, ces mêmes relations singulières entre la littérature, l'histoire et les sciences humaines en général, puisque dans cet espace la première ne se prive pas d'intégrer des problématiques socio-culturelles qui ailleurs relèveraient certainement de discours

[873] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin écrivaient pour leur part que « *So the literatures of African countries, Australia, Bangladesh, Canada, Caribbean countries, India, Malaysia, Malta, New Zealand, Pakistan, Singapore, South Pacific Island countries, and Sri Lanka are all post-colonial literature. […].What each of these literatures has in common beyond their special and distintictive regional characteristics is that they emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. It is this which makes them distinctively post-colonial.* » *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London/New York: Routledge, 1989, p. 2.

[874] Linda Hutcheon souligne que les théoriciens de ce mouvement affichent un projet d'émanciapation anti-colonial alors qu'il est possible de voir dans les théories postcoloniales « *yet another of the First World Academy's covert colonizing strategies of domination over the cultural production of the Third World* », Linda Hutcheon, « Colonialism and the Postcolonial Condition: Complexities Abounding », *PMLA*, n° 110, Janvier 1995, p. 9; cité par Ana Mafalda Leite, op. cit., p. 14.

[875] Edouard Glissant, *Le discours antillais*, op. cit., p. 228.

[876] Ibid., p. 227-228.

scientifiques aus sens strict du terme[877]. Cette prescription de déborder vers des champs qui ne lui sont normalement pas dévolus s'impose à la littérature dans certains espaces du fait que, toute récente que soit sa tradition, elle se sent l'obligation de tenter de suppléer la carence en sciences humaines et tout particulièrement en historiographie. Que ce soit face à l'absence d'une histoire propre décrétée par le champ intellectuel de l'Europe coloniale[878], ou face à une historiographie biaisée dont ils n'étaient bien souvent que les objets et non les sujets, il était et il demeure encore urgent pour beaucoup de peuples de travailler à l'écriture d'une histoire qui leur permettent d'asseoir une identité commune et partagée[879]. Voilà une préoccupation qui apparaissait déjà de façon très explicite dans *Chiquinho*, l'œuvre de référence de la littérature capverdienne ; le personnage éponyme ne manquant pas de souligner les difficultés, voire les impasses, face auxquelles cette tâche le plaçait :

> *Eu tinha de escrever o meu ensaio sobre a vida social de S. Nicolau. Era a alínea que agora me competia no programa do grupo. Nos arquivos das repartições públicas não encontrei nada de interesse. Os documentos antigos, desaparecidos. Tudo queimado nas agitadas peripécias da vida passada de S. Nicolau. A história da minha ilha ficava sem base documental. Fiz uma excursão ao Porto da Lapa onde, segundo a tradição, se fixara o primeiro povoado da ilha. Levei pá e enxada para as escavações. Muitos ficaram desconfiando de tesouros enterrados em potes de barro, como se referia nas histórias de assombrados das casas antigas. Cacos de louça de Lisboa, fragmentos de cantaria do reino, um esboço do povoado, tudo mandei para o grupo, ao cuidado de Andrézinho. Eu teria de contentar-me com o aspecto humano e contemporâneo do problema.*
>
> *Tinha de escrever o meu « ensaio ». Esta preocupação estudiosa determinava os meus passos no Caleijão.*[880]

[877] Inocencia Mata, « A crítica africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? » in Pires Laranjeira, M. J. Simões, L. G. Xavier (ed.), *Estudos de Literaturas africanas: cinco povos, cinco nações, Actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de língua Portuguesa*, Novo Imbondeira, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007, p. 336.

[878] Dans l'introduction de *Philosophie de l'Histoire*, Hegel conclut par exemple son propos sur l'Afrique par ces affirmations : « Là-dessus, nous laissons l'Afrique pour n'en plus faire mention par la suite. Car ce n'est pas une partie du monde historique, elle ne montre ni mouvement, ni développement […] ce que nous comprenons en somme sous le nom d'Afrique, c'est ce qui n'a point d'histoire et n'est pas éclos, ce qui est renfermé encore dans l'esprit naturel et qui devait être simplement présenté ici au seuil de l'histoire universelle. » G.W.F. Hegel, op. cit, p. 79-80.

[879] Edouard Glissant justifie ainsi l'impérieuse nécessité de s'atteler à cette tâche : « Car l'histoire n'est pas seulement pour nous une absence, c'est un vertige. Ce temps que nous n'avons jamais eu, il nous faut le reconquérir ». Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 474. Henrique Teixeira de Oliveira écrivait pour sa part « *O acesso à independência nacional, ao colocar nas nossas mãos o poder político de decisão da praxis colectiva, abriu-nos às possibilidades de aquisição dos instrumentos técnico-científicos e culturais de aceleração do processo histórico e veio a restituir-nos, em termos de autonomia existencial, a dimensão fundamental que o colonialismo tinha subjugado – o tempo* », Henrique Teixeira de Oliveira, « Apresentação » in *Estudos da história de Cabo Verde*, Praia : Alfa-Comunicações, 2005, p. 19.

[880] Baltasar Lopes, op. cit., p. 258-259.

Réfléchissant aux relations qui lient les écrivains angolais à l'historiographie de leur pays, Ana Maria Martinho arrive à la conclusion que :

> *[n]ão havendo de momento uma história de Angola que seja aceite pelos Angolanos, como documento de referência actualizado para esta realidade de proximidade, cumpre à ficção o papel de construção de um discurso mobilizador dos símbolos nacionais e dos modelos de identificação colectiva.* [881]

En d'autres termes, la fiction serait en charge de construire, de modeler la communauté imaginaire, en lui offrant un socle historique assimilable par tous. Ce chercheur va jusqu'à considérer que les différentes générations d'écrivains se sont jusqu'à présent senti tenu d'assumer cette responsabilité dans le contexte qui leur était propre, faisant ainsi de l'histoire littéraire angolaise une véritable histoire de l'Angola.

2.2- BREVE HISTOIRE DE L'HISTORIOGRAPHIE CAPVERDIENNE

L'historiographie de cet archipel inhabité avant que des expéditions portugaises ne l'inscrivent sur la mappemonde, ne présente certainement pas les mêmes défis que celles des autres PALOP et notamment de l'Angola. Par ailleurs, l'écriture de cette histoire qui, en tant que construction du passé saturée de présent[882], doit être sans cesse repensée, a elle-même ici une histoire différente de celles de ces autres pays. L'historienne portugaise Maria Emilia Madeira dos Santos a déclaré à l'occasion de la publication de l'ouvrage de référence *História Geral de Cabo Verde,* élaboré par une équipe réunissant des chercheurs portugais et capverdiens dont elle avait assumé la coordination, que « *a história é a reconstituição do passado mas ela refaz-se em cada geração, segundo o próprio sujeito que põe novas questões aos vestígios do passado* », elle avait alors ajouté que « *[s]em as questões que o povo cabo-verdiano põe a respeito do seu passado, não poderíamos contribuir para que este povo se reconheça e encontre a sua identidade na História Geral de Cabo Verde »*[883]. Nous pourrions

[881] Ana Maria Martinho, « Literatura e Confluências Culturais », *Portugal Intercultural: Razão e Projecto*, p. 226-252, p. 241, [en ligne] : www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos.../3_PI_Cap5.pdf, consulté le 2 octobre 2015.

[882] Cf. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres, III*, Paris : Gallimard, 2000, p. 439.

[883] Maria Emilia Madeira Santos, « Discurso proferido pela Coordenadora do 1º volume da HGCV », *Stvdia*, Lisboa, nº 52, 1994, p. 293. En 2005, cette historienne est revenue sur l'aventure qu'a constituée la réalisation de ce projet controversé dans un article intitulé « História Geral de Cabo Verde », in Felinto Elisio Correia e Silva (coord.), *Cabo Verde : 30 Anos de Cultura, 1975-2005*, Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2005, p. 381-390.

voir dans cette dernière observation une explication au fait que la première histoire générale de l'archipel ne fut publiée qu'à la fin du XIXe siècle par Cristiano José de Sena Barcelos, un militaire originaire de l'île de Santiago qui écrivait dans l'introduction de son ouvrage : « *A história destas ilhas não é para nós, filho d'ellas, um estudo indiferente, de mera curiosidade, em que toquemos de leve* »[884]. Avant cette date, des références à l'histoire du Cap-Vert n'étaient apparues que dans des ouvrages consacrés à l'ensemble de l'empire colonial portugais ou à la côte de la Guinée à laquelle l'archipel était rattaché[885].

Au lendemain de l'indépendance, le défi que représentait l'écriture de l'histoire de l'archipel pouvait sembler d'autant plus conséquent que la demande d'Histoire était forte dans un pays où tout était à reconstruire, sinon à construire[886]. Toutes les institutions d'enseignement supérieur furent ainsi créées pour faire face à la pénurie de cadres supérieurs capables d'œuvrer rapidement au développement auquel la survie de l'archipel était liée[887]. La première d'entre elles, l'Institut de Formation des Professeurs de l'Enseignement Secondaire, créé par le décret nº 70/79 daté du 28 juillet 1979, était essentielle puisque le système éducatif devait être totalement repensé comme l'induit le bilan dressé alors par Aristide Pereira, le premier président de l'archipel :

> *o quadro docente era constituído por professores sem preparação específica ; os programas e manuais correspondiam, naturalmente, ao tipo de ensino que servia interesses do colonialismo*[888]

---

[884] Christiano de Senna Barcellos, *Subsídios para a História de Cabo Verde e Guiné*, 3 tomes, Lisbonne : Academia das Ciências, 1899, 1905, 1913.

[885] Voir à ce propos Maria Manuel Ferraz Torrão, « Historiografia das Ilhas de Cabo Verde: de um tema quase ignorado a um projecto pioneiro », in Alberto Vieira, *Guia para a História e Investigação das Ilhas Atlânticas*, Funchal : Centro de Estudos de História do Atlântico - Secretaria Regional do Turismo e Cultura, 1995, pp. 29-40.

[886] Voir Antonio Leão Correia e Silva, « Os fundamentos da historiografia cabo-verdiana: esboços de uma abordagem » in Felinto Elisio Correia e Silva (coord.), *Cabo Verde : 30 Anos de Cultura, 1975-2005*, op. cit., p. 395-403.

[887] José Sousa Brito écrivait à ce sujet : « *O surgimento de outras unidades de formação superior em Cabo Verde deveu-se à necessidade de formar quadros que pudessem corresponder aos imperativos de combate à erosão, protecção vegetal, melhoramento das culturas e de outras actividades agrárias (caso do Centro de Formação Agrária), de aproveitamento da posição geoestratégica do país para o desenvolvimento da marinha mercante, das frotas de pesca e da construção naval (Curso de Formação Náutica) e de apoio ao desenvolvimento do tecido empresarial no quadro da política de extroversão da economia cabo-verdiana (Cursos de Gestão e Contabilidade).* » José Sousa Brito, « Transdisciplinaridade no ensino superior em Cabo Verde », *EccoS Revista Científica*, nº 1, Vol. 5, p. 95-113, São Paulo : Uninove, 2003, p. 99, apud Bartolomeu Lopes Varela, *A evolução do ensino superior público em Cabo Verde: da criação do Curso de Formação de Professores do Ensino Secundário à instalação da Universidade Pública*, Praia : Edições Unicv, 2013, p. 32, [en ligne] : https://bartvarela.files.wordpress.com/2013/08/evolucao_do_ensino_superior_publico_em_cv.pdf, consulté le 25 avril 2015.

[888] Aristides Pereira, *X Aniversário da Independência Nacional*, Praia : Grafedito, 1985, p. 34, apud Bartolomeu Lopes Varela, ibid., p. 19.

Quelques années plus tard, en 1992, dans un contexte qui reste sensiblement le même, il est notable que 107 candidats se soient présentés pour intégrer le cursus d'histoire qui n'offrait cette année-là que 30 places[889].

Après l'indépendance, un certain nombre d'historiens capverdiens ont ainsi consacré des travaux à différentes périodes et différents objets liés au passé des îles tout en réfléchissant au rôle dévolu à l'histoire dans un pays comme le leur. Notons que Germano Almeida qui se présente comme un passionné d'Histoire déclare avoir accompagné de très près l'ensemble de leurs publications[890]. António Carreira, originaire de l'île de Fogo, apparaît comme un précurseur, lui qui consacra dès 1966 un article à la situation des îles aux XVIe et XVIIe siècles. Cette figure emblématique de l'historiographie capverdienne est l'auteur de *Cabo Verde : Formação e Extinção de uma Sociedade Escravocrata (1460-1878)*[891], éditée pour la première fois à Lisbonne à la veille de l'indépendance. Il convient de signaler que António Carreira commença sa carrière de chercheur au sein de la Junta de Investigações do Ultramar et de son Centre de Cartographie Ancienne et s'intéressa dans un premier temps à l'espace désigné alors sous le nom de Guinée portugaise, ce qui en fit un fin connaisseur des relations étroites qui lièrent, dès le début de son peuplement, l'archipel du Cap-Vert à cette partie du continent africain. Beaucoup le tiennent pour :

> *uma figura incontornável na reconciliação dos cabo-verdianos com a sua História, e no encontro de si mesmo como povo, porque antes deste historiador quase ninguém conhecia o passado de Cabo Verde.*[892]

D'autres chercheurs capverdiens publièrent à sa suite des travaux à caractère historiographique plus ou moins ambitieux. Indépendamment de ses études sur la culture capverdienne, l'anthropologue, João Lopes Filho a publié un livre sur l'histoire de São

---

[889] E. Marçal Grilo, J. Montalvão e Silva, M. Carmelo Rosa, *Estudo sobre o Ensino Superior em Cabo Verde, Trabalho elaborado pela Fundação Calouste Gulbenkian para a Comissão Instaladora do Ensino Superior em Cabo Verde*. Lisboa, Junho de 1993, p. 29, cité par Bartolomeu Lopes Varela, op. cit., p. 42.

[890] « […] *sempre fui um apaixonado da História, só que por razões óbvias conhecia a História dos outros mas não a minha, de modo que não perdi nenhuma das publicações que foram aparecendo depois da independência* », cf. « Germano Almeida, O guarda fiel da memória », *Jornal de Letras*, 11-24 août 2010, p. 16.

[891] Après s'être beaucoup intéressé à la Guinée portugaise, António Carreira publia en 1966 « Crises em Cabo Verde nos séculos XVI e XVII », in *Geographica : revista da Sociedade de Geografia de Lisboa*, Ano II, n.º 6 (Abril 1966), p. 34-46 ; *Cabo Verde : Formação e Extinção de uma Sociedade Escravocrata* fut d'abord édité en 1972 à Lisbonne par le Centre d'Études de la Guinée portugaise, puis en 1983 à Praia par l'Instituto Cabo-Verdiano do Livro avec le soutien de la CEE. Une troisième édition fut lancée à Praia par l'Instituto de Promoção cultural en 2000. António Carreira est l'auteur entre autres de *Migrações, nas ilhas de Cabo Verde*, Lisboa : Universidade Nova : 1977 [2ème éd. Praia : Instituto Cabo-verdeano do Livro, 1983] ; *O tráfico de escravos nos Rios de Guiné e Ilhas de Cabo Verde (1810-1850)*, Lisboa : Junta de Investigações Científicas do Ultramar ,1981 ; *Cabo Verde. (Aspectos sociais. Secas e fomes do século XX)*, Lisboa : Ulmeiro, 1984. [Edition revue et augmentée *Cabo Verde - Classes sociais. Estrutura familiar. Migrações, Lisboa : Ulmeiro, 1997*].

[892] Pedro Miguel Cardoso, « Homenagem a António Carreira » in: *A Semana*, édition datée du 1er novembre 2005, en ligne http://asemana.sapo.cv/spip.php?article13012, consulté le 26 mars 2005.

Nicolau[893]. Elisa Silva Andrade est l'auteur d'un ouvrage tiré d'une thèse de doctorat en histoire dont l'objet est bien plus ample puisqu'il embrasse l'histoire de l'archipel depuis sa découverte jusqu'à son indépendance[894]. Antonio Correia e Silva, l'un des co-auteurs de *História geral de Cabo Verde*, s'est principalement intéressé aux villes-ports et aux déterminants géographiques, qu'il entend comme positions relatives au sein de réseaux interactifs d'espaces, qui pèsent sur la définition de la trajectoire historique de l'archipel[895]. Ce chercheur concluait l'introduction de son premier ouvrage, *Histórias de um Sahel insular*, en exposant l'ambition qui l'avait animé, une ambition qu'il déclare avoir partagé avec tous les chercheurs qui participaient avec lui à l'élaboration de *História geral de Cabo Verde* :

> *Ambicionamos por uma história que explicasse e tornasse inteligível os nós problemáticos da experiência cabo-verdiana, que fosse rigorosa mas não de interesse meramente laboratorial ou académico. Uma história que respondesse ou pelo menos tentasse responder às inquietações, às questões suspensas, às demandas sociais, das quais dependem não apenas o conhecimento necessário do passado como também a vital construção do amanhã.*[896]

Cette ambition partagée par les historiens capverdiens au lendemain de l'indépendance les placerait dans une position spécifique par rapport à des collègues attachés à d'autres espaces géographiques et politiques. La conception qu'ils se font de leur métier semble de fait très éloignée de celle que défendent par exemple Jean-Luc Maynaud et Mathieu Flonneau qui considèrent que l'historien n'évolue pas dans la même temporalité que ses contemporains et que cette position à la marge devrait lui faire abandonner toute volonté de jouer un rôle utile dans le présent[897]. L'histoire pour les Capverdiens semble devoir encore satisfaire un besoin que l'on pourrait dire anthropologique : au lendemain de l'indépendance il était indispensable de tenter de répondre aux interrogations qui assaillaient la société et d'apporter sa pierre à la construction du nouvel État, de la nouvelle communauté nationale, sollicités ou non par le

---

[893] *Ilha de S. Nicolau de Cabo Verde. Formação da Sociedade e mudança cultural*, (2 vols.), Lisboa, Ministério da Educação, 1996 ; *Subsídios para o estudo da abolição da escravatura*, Praia : Spleen, 2006 ; *Crónicas do Tempo que Passou*, Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2009.

[894] Elisa Silva Andrade, *Les îles du Cap-Vert de « la découverte » à l'indépendance (1460-1975)*, Paris : L'Harmattan, 1996. Cet ouvrage fut traduit en portugais et publié par le même éditeur sous le titre de *As Ilhas de Cabo Verde da Descoberta à Independência Nacional (1460-1975).*

[895] Antonio Correia e Silva, *Histórias de um sahel insular*, Praia : Spleen Edições, 1995 ; *Espaços urbanos de Cabo Verde. O tempo das cidades-porto*, Lisboa : Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998 ; *Nos tempos do Porto Grande do Mindelo*, Praia-Mindelo : Centro Cultural Português, 2000. *Cabo Verde : Combates pela História*, Praia : Spleen Edições, 2004.

[896] António Correia e Silva, *Histórias de um Sahel insular*, op. cit., p. 11.

[897] Emmanuel Laurentin (dir.), *A quoi sert l'histoire aujourd'hui ?*, Paris : Bayard, La fabrique de l'histoire, 2010, p. 19 et 146.

nouveau pouvoir politique en place[898]. Selon Correia e Silva l'écriture de l'histoire satisferait de la sorte le besoin anthropologique d'un récit répondant à la question lancinante du « pourquoi ? », un récit permettant de démêler les filiations et les identités collectives sur lesquelles fonder la toute jeune nation[899]. L'histoire à ce moment précis conserverait donc une forte connotation collective qui selon Patrick Garcia s'estomperait dans d'autres circonstances[900].

Les intellectuels et les hommes politiques capverdiens s'accordaient à dire comme Henrique Teixeira de Oliveira que l'accès à l'indépendance avait enfin offert aux Capverdiens la maîtrise du temps dont ils avaient été privés durant la période coloniale[901]. Tous faisaient leur la pensée développée par Amilcar Cabral qui, considérant que la culture était intimement liée à l'histoire dont elle était tout à la fois le fruit et le déterminant, entendait que :

> *A História permite-nos conhecer a natureza e a extensão dos desequilíbrios e dos conflitos (económicos, políticos e sociais) que caracterizam a evolução as sociedade ; a cultura permite-nos conhecer as sínteses dinâmicas que tem sido desenvolvidas e estabelecidas pela consciência social para resolver esses conflitos em cada estágio da sua evolução, na procura da sobrevivência e do progresso.*[902]

L'étude de l'histoire de l'archipel devenait indispensable et urgente pour le diplomate et historien Daniel António Pereira[903] qui a produit plusieurs textes sur Ribeira Grande, également appelée Cidade Velha, première ville portugaise fondée dans l'Afrique subsaharienne et première capitale de l'archipel. En 1986, il écrivait que, grâce au travail historiographique, il serait possible de :

> *sabermos quem somos nós, o que defendemos, por que causas lutamos e porquê […]. Se não tivermos um forte sentimento de um objectivo partilhado, se não*

---

[898] L'ouvrage de référence *História geral de Cabo Verde*, résulte d'une demande adressée à la direction de l'Instituto de Investigação Científica Tropical par la Direction Générale du Patrimoine Culturel du Cap-Vert, Direcção Geral do Património Cultural de Cabo Verde, lire à ce sujet, la note signée par Manuel Veiga et Joaquim Alberto da Cruz e Silva les directeurs de ces deux institutions insérée au début du livre sous le titre « Nota prévia ».

[899] Cf. Christophe Charles et Henri Rousso in Emmanuel Laurentin, op. cit, respectivement p. 73 et 162-165.

[900] Cf. Patrick Garcia, in Emmanuel Laurentin, ibid., p. 79-81.

[901] Henrique Teixeira de Oliveira, « Apresentação » in Daniel A. Pereira, *Estudos da história de Cabo Verde*, op. cit., p. 19-20

[902] Cf. *Obras escolhidas de Amilcar Cabral*, op. cit., p. 224.

[903] Pereira A. Daniel, *A situação da ilha de Santiago no primeiro quartel do século XVIII*, Instituto Caboverdiano do Livro, Praia, 1984 ; *Estudos da História de Cabo Verde*, Praia : Instituto Caboverdiano do Livro, 1986 (2ème édition, Paria : Alfa-Comunicações, 2005) ; *Marcos cronológicos da Cidade Velha*, Instituto Caboverdiano do Livro, Praia, 1988 ; *A importância histórica da Cidade Velha (ilha de Santiago)*, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Praia, 2004. C'est à cet historien qu'il cite et remercie dans la note d'introduction [AMO, p. 5] que Germano Almeida dit devoir l'idée d'écrire sur l'événement qui est au cœur du roman *A morte do Ouvidor*.

> *tivermos um forte sentimento de quem somos, não teremos possibilidade de sucesso na economia global e na sociedade global. E nesse aspecto, acreditem, que é a mais pura verdade, a História é um instrumento particularmente dotado e privilegiado na busca e identificação dessas mesmas respostas !* [904]

Un an auparavant, dans un article intitulé « Património mais urgente as definições que as reconstruções » et daté de novembre 1985, le ton de Luis Gouveia, formateur du *Curso de formação de Professores*[905], était plus critique quand il s'inquiétait de ce que, dix ans après l'indépendance, l'Etat n'avait fixé aucune politique en matière de recherche et d'enseignement de l'Histoire. Il remarquait par exemple qu'au Cap-Vert « *milhares de alunos [continuam] a estudar por livros de história portugueses, totalmente desadaptados da realidade do país novo* » alors que l'Angola et le Mozambique ont proscrit ces mêmes manuels, dans une volonté de la part de leurs gouvernement de « *realçar uma realidade que se pretende diferente* »[906].

Un certain nombre de travaux plus ou moins académiques continuèrent donc de voir le jour dans ce contexte de nécessité impérieuse. Vingt ans plus tard, soit trente ans après l'indépendance, l'ethnologue Manuel Brito-Semedo, qui s'intéressa à la manière dont s'était construite l'identité nationale au travers de la presse capverdienne de la fin du XIXe siècle à l'indépendance[907], dressait un bilan de la production scientifique et culturelle capverdienne à l'occasion de la réédition du livre *Estudos da História de Cabo Verde* de Daniel António Pereira. Il faisait alors état de véritables avancées liées à l'élargissement des thématiques des travaux de recherches, des débats et de l'enseignement mais notait cependant qu'il convenait de consolider ces progrès en offrant aux chercheurs en sciences humaines la possibilité de renforcer leur formation par la participation à des rencontres et des programmes internationaux où ils pourraient se tenir au fait des avancées théoriques de leurs disciplines. Il concluait alors qu'il fallait souligner :

---

[904] Daniel A. Pereira, op.cit.

[905] Cf. Bartolomeu Lopes Varela, *A evolução do ensino superior público em Cabo Verde : da criação do Curso de Formação de Professores do Ensino Secundário à instalação da Universidade Pública*, op. cit.

[906] Luis Gouveia, « Património mais urgente as definições que as reconstruções », *Ponto & Vírgula*, n°16, janvier/juillet 1986, p. 14-18. L'auteur y remettait en cause la teneur des travaux présentés lors de la 1ère semaine du Patrimoine (21-26 septembre 1985), « *qual a ideologia de Estado no que concerne o seu estudo e a sua divulgação – para que seja possível então, definir o património que pode ilustrar os diferentes marcos do desenvolvimento desse passado comum* » en défendant que préserver les pierres des édifices en ruine n'avait aucun sens en soi, que cela n'avait de sens que si « *esses 'corpos' decadentes, que perderam a sua funcionalidade original, forem cheios com novo significado pelos homens de hoje* ». Il soutenait donc qu'il fallait d'abord penser « *o que se quer do que se preserva, para depois se definir o que há a conservar e qual a sua funcionalidade* ».

[907] Manuel Brito-Semedo, *Construção da Identidade Nacional – Análise da Imprensa entre 1877 e 1975*, Praia, 2006.

> *o papel que os cientistas sociais originários de África podem desempenhar, possibilitando um cruzamento entre o seu « olhar de dentro » e o « olhar de fora » dos africanistas europeus. Cabe aos estudiosos e investigadores das ciências sociais e humanas destes países africanos e, no nosso caso, de Cabo Verde, uma maior responsabilidade na tarefa de realizar ensaios e reflexões académicas sobre a sua realidade, como forma de proporcionar esse « olhar de dentro.*[908]

Les historiens capverdiens qui acceptent ou cherchent encore à jouer un rôle particulier dans leur société sont de plus en plus tenus de se conformer aux exigences scientifiques de leur discipline puisque l'historiographie nationale s'institutionnalise dans un cadre universitaire. Ils se trouvent par conséquent pris entre deux impératifs : mener des travaux qui continuent d'offrir à leur jeune nation la possibilité de construire dans les meilleurs délais son identité propre tout en sachant que, comme le signalait Maria Emilia Madeira Santos,

> *[a] leitura/interpretação/interiorização de uma História nova de um país recentemente tornado independente, necessitam de tempo para se concluírem e se sedimentarem.*[909]

Par ailleurs, les jeunes chercheurs qui mènent leurs travaux au sein d'universités étrangères ou capverdiennes[910] ont des difficultés à diffuser les résultats auprès d'un public plus élargi car, comme le remarque Manuel Brito-Semedo dans le texte précédemment cité, les espaces de publication sont encore limités dans le pays.

2.3- DE LA LITTERATURE POUR SUPPLEER LE MANQUE D'HISTOIRE

Face à la demande politique et sociale et aux limitations d'une historiographie encore néophyte, plusieurs écrivains se sont senti et se sentent encore le devoir ou l'envie de participer à leur façon à la construction du récit national. Sous le registre de la fiction, leur

[908] « *Estudos da história de Cabo Verde* de Daniel A. Pereira », Manuel Brito-Semedo, *Esquina do Tempo*, 15 juillet 2010, http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/21034.html consulté le 26 mars 2015. Le chercheur en Sciences de l'Education, Bartolomeu Lopes Varela parle pour sa part des conséquences préjudiciables qu'entraine le fait que la définition des cursus se soient basée, au moment de la création des institutions d'enseignement supérieur, sur des modèles étrangers qui « *nem sempre são objecto de actualização, para acompanhar as evoluções e actualizações que vão conhecendo os currículos das instituições estrangeiras que lhes deram origem, acabando por reproduzir um conhecimento desfasado dos avanços que as ciências têm conhecido a ritmo galopante* ». Bartolomeu Lopes Varela, *op.cit*, p. 123-124.

[909] Maria Emília Madeira Santos, « introdução », História concisa de Cabo Verde, p. XV

[910] A partir de 2002-2003, le nombre d'étudiants inscrits dans des institutions d'enseignement supérieur capverdiennes dépasse celui de ceux qui sont inscrits à l'étranger, [idem, p. 123]

marge de manœuvre était et demeure certainement plus grande que celle des historiens tenus, de part les critères scientifiques de leur discipline, de fonder leurs travaux sur des documents qui, dans le cas du Cap-Vert, font bien souvent défaut ou n'ont pas encore été dûment répertoriés et étudiés. Sans compter que leurs récits peuvent prendre à leur compte l'une des dimensions du récit historique, sa part mythologique, celle justement qui selon Dominique Franche

> assure la cohérence d'un ensemble culturel […] provoque des comportements individuels et collectifs. Telle est sa fonction, celle d'une mythologie, qui permet la vie en société en fournissant une identité sociale.[911]

Cette ambition existait chez les écrivains capverdiens bien avant la période post-coloniale et elle se manifesta non pas seulement dans des œuvres de fictions mais également dans des textes poétiques. Jorge Barbosa, composa par exemple en 1959, alors que les autorités coloniales commémoraient le cinquantième anniversaire de la découverte de l'archipel, un long poème « *Meio milénio* » qu'il concluait par une partie intitulée « *Balanço* » :

> *5 séculos/sem História/mas com muitas/histórias pra contar// 5 séculos/tristes e lentos/de longa penitência/vincados e sofridos/na alma/atormentada das ilhas/guardados ainda/no recessos da memória.//[...]//5 séculos / 5 / estradas talvez. // Mas não vale / a pena contar / as estradas / a água / os fios telefónicos / as bibliotecas / as pequenas escolas rurais (sem carteiras / sem mapas / sem giz). // Portos / cais / guindastes (mecânicos / apenas um) / não vale a pena contar.//Médicos / enfermeiros / hospitais / maternidades / raio X / postos sanitários (sem pensos / sem quinino / sem tintura) / não vale a pena contar.//5 séculos / não vale / a pena contar / o pouquíssimo que ficou / da longa / jornada sem venturas / não vale / a pena contar / o muito / quase tudo / que nunca tivemos. // 5 séculos / homens / mulheres / crianças / amontoadas nos porões / da nossa frota imperial / no rumo de S. Tomé / não vale a pena / não podemos contar.*[912]

En 1975, dans *O Primeiro livro de Notcha*, qu'il publia sous le pseudonyme de Timoteo Tio Tiofe, João Manuel Varela propose également son interprétation poétique de l'histoire de l'archipel :

> *E, então, viemos do litoral desse continente. /Escravos, éramos escravos. /Sem mamíferos, sem árvores de fruta, / sem grãos de semear ou de rendimento, /aqui*

[911] Dominique Franche. « Le Sicambre contre-attaque. Faire de l'histoire, raconter des histoires » in Catherine Coquio et Régis Salado (ed.), *Fiction & Connaissance : Essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris : Éditions de l'Harmattan, 1998, pp. 91-112, p. 105.

[912] Jorge Barbosa, *Obra Poética*, [Lisboa] : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002, p. 372-382.

nos estabelecemos para fundar cidades. / Sem cursos de água. Com tormento e cadáveres [913]

Après l'indépendance, le romancier Teixeira de Sousa, publia par exemple une trilogie comprenant *Ilhéu de Contenda* (1978), *Xaguate* (1987), et *Na Ribeira de Deus* (1992) dans laquelle il retrace les soubresauts qui secouèrent la société de son île natale, Fogo, de la fin de l'esclavage à la période post-coloniale. Dans le premier de ces trois romans, considéré comme l'un des plus aboutis de cet écrivain, il raconte la chute d'une grande famille de propriétaires terriens blancs et l'ascension sociale de certains métis enrichis grâce à l'émigration et il fait sans cesse ressurgir des passés plus ou moins lointains comme dans ce passage où il est question de l'un des descendants de la famille aristocratique Medina da Veiga :

> *Foi caminhando pela vereda que ia dar à calabaceira gigante, com a mesma grossura de tronco, o mesmo porte, as mesmas ramadas que conheceu em criança. Ali descansavam os homens da monda para almoçar. Ali eram amarrados os escravos rebeldes e vergastados com varas de marmeleiro. O trisavô Afonso Sanches da Veiga açoutou ali muita gente. Essa árvore tinha visto nascer quase toda a sua raça, do lado do pai, sendo assim um brasão da família, uma presença respeitável. Aproximou-se do tronco antiquíssimo e parou a examinar as marcas do tempo.*[914]

En 1995, Germano Almeida met dans la bouche du juge de *Os Dois irmãos* un discours qui continue de pointer l'absence d'études dans les domaines des sciences humaines qui puissent permettre à son pays de parfaire sa décolonisation en lui offrant les moyens de penser par soi-même son identité et de construire ensuite sa propre grille de lecture du monde :

> *Infelizmente os povos que foram colonizados continuam sendo-o mesmo após a descolonização formal porque as leis dos colonizadores continuam a governar as suas vidas. Os colonizadores definiram-nos como povos sem História e sem civilização e procuram impor-nos não só a sua própria História como a sua cultura, sem se preocuparem em saber se eram pelo menos adaptáveis a nós. [...] Com os colonizadores nem sequer houve a questão de se preocuparem com a eventual aceitação das suas leis pelos colonizados porque elas eram simplesmente impostas. Ora um país como Cabo Verde, nascido de uma miscigenação até agora ainda ignorada nas suas origens, porque, se mais ou*

[913] Timoteo Tio Tiofe, *O primeiro livro de Notcha*, São Vicente : Gráfica do Mindelo, 1975 ; cité par José Luis Hopffer Almada qui considère que cette œuvre constitue une « *[i]mersão poética total na História de Cabo Verde » e de dissecação das raízes escravocratas da sociedade cabo-verdiana, bem como de estabelecimento de laços de parentesco e de meandros de luta solidária entre o povo das ilhas africanas de Cabo Verde e o continente, seu, a partir de uma perspectiva epicamente resgatadora da dignidade do homem humilde e anónimo do arquipélago »*, José Luis Hopffer Almada, « *Cabo Verde - Orfandade identitária e alegada (im)pertinência de uma poesia de negritude crioula (III)* », *Buala*, rubrique « A ler » 28 mars 2013, em ligne http://www.buala.org/pt/a-ler/cabo-verde-orfandade-identitaria-e-alegada-im-pertinencia-de-uma-poesia-de-negritude-crioula-i, consulté le 2 avril 2014.

[914] Henrique Teixeira de Sousa, *Ilhéu de contenda*, Lisbonne : Publicações Europa-América, 1978, p. 80-81.

> *menos conhecemos as influências europeias, ainda muito pouco sabemos das diversas culturas africanas que nos formaram, importava fazer-se um estudo aprofundado, implicando todos os ramos das ciências humanas, para efectivamente se conhecer que povo somos e que cultura temos para se saber que leis se adaptam àquilo que somos.* [*ODI*, p. 103]

Nous l'avons noté dans la deuxième partie de notre étude, l'écriture de ce roman participe d'ailleurs de la même volonté de définir ou pour le moins d'interroger cette identité capverdienne dans ce qu'elle a de plus opaque encore pour lui, l'intellectuel formé dans l'ancienne métropole, imbibé de culture européenne mais confronté dans sa vie professionnelle, comme il l'écrit dans le préambule, à une altérité inconnue et indéchiffrable à laquelle il se trouve par ailleurs attaché par les liens de la citoyenneté. Quinze ans plus tard, le narrateur de *A morte do Ouvidor*, dénonce encore le manque de connaissance que les Capverdiens ont de leur histoire :

> *Os cabo-verdianos sempre dominaram mal a sua própria História, se antes da independência isso era até certo ponto admissível, no presente é um erro imperdoável que os poderes públicos tão pouca coisa estejam a fazer no sentido de divulgar a História nacional.* [*AMO*, p. 85]

Reprenant Eduardo Lourenço qui veut que « *perder a memória do passado é para o presente falhar o futuro* », Germano Almeida affirmait en 2010 lors du lancement de *A Morte do Ouvidor* au Portugal :

> *tudo que servir para trazer a nós o nosso passado é de utilidade, particularmente quando, como no caso, somos um país ainda jovem que só poderá fincar os pés na terra se se alicerçar sobre a sua História, tentando dentro do possível [não] repetir os erros do passado.*[915]

Il convient de constater qu'il détourne le célèbre mot d'ordre de la Génération *claridosa* « *fincar os pés na terra* » qui entendait par là, « territorialiser » les thématiques littéraires par la description, la mise en scène de la spécificité de l'espace insulaire et de ses habitants. Cette dimension descriptive ne suffit pas à Germano Almeida qui appelle à donner une profondeur historique à cette prise de conscience identitaire. L'idéal *claridoso* n'est ici convoqué que pour en montrer les limites, ce qui s'explique certainement par le besoin de mettre en lumière l'écart entre la conception statique qui dominait dans le passé et la dimension dynamique qu'il veut voir prise en compte par la société capverdienne. L'explication de cet écart tient sans doute au fait que Germano Almeida écrit après l'indépendance de l'archipel, l'événement, la rupture initiatique qui concourut à la prise de conscience de l'historicité de la

[915] « Germano Almeida, O guarda fiel da memória », *Jornal de Letras*, 11-24 août 2010, p. 16.

société capverdienne ; ce qui était apparu immuable pour la Génération *claridosa* est devenu susceptible de changements tant au niveau individuel que national[916]. C'est cette capacité à écrire son destin, à être acteur de l'histoire que revendique Germano Almeida dans nombre de ses déclarations.

L'intérêt que manifeste Germano Almeida pour l'Histoire, tout comme le fait qu'il lui attribue une dimension pédagogique, nous invite à analyser les différentes représentations de l'Histoire capverdienne qu'il propose à ses lecteurs dans ses œuvres de fiction. Dans le but de mesurer la part de recréation personnelle nous convoquerons d'autres textes tant historiographiques que fictionnels. La spécificité de l'écriture de notre auteur ne pourra apparaître que par la confrontation avec les représentations construisant peu à peu le canon historique qui, quoique moins visible que le canon littéraire, n'en constitue pas moins selon Boaventura Sousa :

> *a narrativa fundadora do Estado-Nação e dos eventos históricos considerados de importância primacial – os quais, são, por esse mesmo motivo, vistos como canónicos.* [917]

Reprenant l'analyse de Paul Ricœur, Germano Almeida serait ainsi mû, comme l'historien, « par un vœu de rendre justice au passé. Son rapport au passé est d'abord celui d'une dette impayée »[918]

[916] L'indépendance pourrait constituer pour l'archipel un moment semblable à ce que fut la Révolution française dans l'Europe du XIXe, « l'expérience d'une rupture qui fait prendre conscience de la linéarité temporelle. », Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman historique*, Armand Colin, coll. « 128 », 2008, p. 12.

[917] Boaventura Sousa Santos, « Tempo, Códigos Barrocas e Canonização » in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n° 51, Junho 1998, [en ligne] : http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/81_Tempo%20Codigos%20Barrocos_RCCS51.pdf, consulté le 20 avril 2015.

[918] Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 3, op. cit, p. 273.

3- UNE ENTREPRISE DE DÉCONSTRUCTION DE L'ÉDIT

En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des moeurs.
Balzac, « Avant propos », *La comédie humaine* (1842)

L'écrivain est un renifleur d'existence (...)
il a pour vocation d'identifier ce qui, dans notre quotidien,
détermine les comportements et structure l'imaginaire.
J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant,
Éloge de la créolité, op. cit., pp. 23-24 et 39.

Que uma vez mais se ponha a galhofa ao serviço da justiça!
Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, *As Farpas*, mai 1871.

3.1- REFLEXIONS AUTOUR DE LA DATE DE REDACTION DE *O MEU POETA*

A la fin du roman *O Meu Poeta*, publié par Ilheu Editora dans le courant de l'année 1990, apparaît la mention « Mindelo, Agosto de 1989 ». Ces dates semblent indiquer que son écriture ou du moins la décision de sa publication sont liées aux changements qui s'annonçaient depuis quelques temps[919] et se concrétisèrent par l'adoption du pluralisme politique au terme d'une période de transition longue de onze mois qui s'ouvrit de fait le 19 février 1990[920] et prit fin le 13 janvier 1991, date de la tenue des premières élections législatives multipartites largement remportées par le MpD. Ce tout nouveau parti regroupait alors l'essentiel de l'opposition au PAIGC/PAICV au pouvoir depuis sa victoire aux premières élections législatives du 30 juin 1975[921]. Notons cependant qu'il est difficile

[919] On peut signaler, à l'échelle internationale, la politique de glasnost de Mikhaïl Gorbatchev (à partir de 1985) et la chute du mur de Berlin, le 16 novembre 1989. Au sujet de la situation nationale, Michel Cahen écrivait : « les signes de dégradation politique - bien sûr passés sous silence - s'accumulèrent à partir des manifestations lycéennes de Mindelo en 1987 », Michel Cahen, « Vent des îles : La victoire de l'opposition aux îles du Cap-Vert et à São Tomé e Príncipe », *Politique Africaine*, n° 43, octobre 1991, p. 63-78, p. 66.

[920] Le 19 février 1990, le Conseil National du PAICV annonça par la voix de Pedro Pires, alors Premier Ministre, son intention de révoquer l'article n° 4 de la constitution du 5 septembre 1981, qui reprennait un article de la *Lei sobre a Organização Política do Estado (LOPE)* du 5 juillet 1975, instituant le PAIGC/PAICV comme « *força política dirigente da sociedade e do Estado cabendo-lhe estabelecer as bases do programa político, económico, social, cultural , de defsa e segurança a realizar pelo Estado*». Cette révocation, effective le 28 septembre 1990, permit la tenue des élections législatives.

[921] Ces premières élections s'apparentaient à un plébiscite puisque les listes de candidats n'intégraient que des personnes proches ou affiliées au PAIGC. Les autres partis avaient été « neutralisés » et certains de leurs membres emprisonnés dans l'ancien camp de concentration de Tarrafal, après les Accords de Lisbonne du 19 décembre 1974. Le taux de participation à ces premières élections dépassa 88% et les listes PAIGC recueillirent 92% des voix. Cf. João Octávio da Rocha Nascimento, « Nação e Estado na Constituição da República de Cabo Verde », *VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro, Coimbra, 16, 17 et 18 septembre 2004*, Centro de Estudos

d'établir avec précision le moment où Germano Almeida conçut la forme finale de son roman, en effet, il publia dès juillet 1984, dans la revue *Ponto & Vírgula*, deux chroniques intitulées «*O poeta meu amigo* »[922] racontant une scène entre un narrateur et son ami, poète, qui, bien qu'amplement remaniées, constituent le centre du chapitre II de ce roman. Rappelons aussi que l'auteur a déclaré que ce livre avait été écrit avant *O Testamento* qui, si l'on tient compte de la date figurant à la fin du récit, aurait été achevé en novembre 1988[923]. S'il plane des incertitudes quant à la date et à la durée de la rédaction de *O Meu Poeta*, il est certain que la décision de le publier est directement liée aux événements précédemment cités. Quand les deux chroniques de 1984 se voulaient sans doute un tableau critique de la réalité ambiante, le roman, du fait de la date de sa publication, fut certainement conçu comme une représentation littéraire d'un présent sur le point de se périmer[924]. Les personnages commentent eux-mêmes ces changements qui s'annoncent, à l'image du narrateur et du personnage principal qui observent à regret cette évolution :

> *vamos recordando o nosso tempo passado de glória naquela época em que as coisas nos caíam do céu e as abraçávamos sentindo que as marecíamos porque eram nossas. Agora outros ventos se levantam, fala-se em competência, em trabalho, só militância não chega.* [*OMP*, p. 151]

Le Poète qui se tient particulièrement bien informé grâce au précieux travail souterrain de sa femme finira par exprimer de façon très précise l'inéluctabilité du changement.

> *Daqui a dez anos a geração da luta já deu o que tinha a dar e terão de ser substituídos. Já lhes será inútil continuar a falar da mata e das noites sem dormir, porque ninguém na altura os levará a sério* . [*OMP*, p. 277]

O Meu Poeta met en scène une démultiplication d'actes d'écriture dont il est difficile de délimiter les frontières avec précision. A ce brouillage premier s'en ajoutent d'autres liés à

Sociais da Universidade de Coimbra, [en ligne] : http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/JoaoNascimento.pdf, consulté le 24 avril 2015.

[922] *Ponto & Vírgula*, n° 9, mai/juin 1984, et n° 10 e 11, juillet/août 1984.

[923] Germano Almeida aurait interrompu l'écriture de *O Meu Poeta* pour écrire *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*. Voir à ce propos Maria Manuela Lopes Guerreiro, *Germano Almeida e a Nova Escrita cabo-verdiana : Um estudo de o Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*, Colecção "Ensaios", 1998, p. 43.

[924] José Luis Hopffer Almada évoque « *um Cabo Verde prestes a desenvencilhar-se do Regime de Partido único e do seu cortejo de mordomias, mal-entendidos e máscaras duplas ou triplas que desfila sob os nossos olhos* », « A ficção cabo-verdiana pós-claridosa », in Ana Mafalda Leite (éd.), *Portuguese Literary & Cultural Studies 8 : Cape Verde. Language, Literature, and Music*, Dartmouth : University of Massachusetts, 2002, p. 232. Récemment, Germano Almeida a déclaré : « *Foi um livro que eu demorei muitos anos a escrever, terei levado uns quatro anos a escrever. Naquela altura estávamos em regime de partido único, e eu achava que se publicasse o livro me iam proibir e chatear, de modo que ia colocar tudo o que eu achasse conveniente. Por isso é que o livro é excessivo e demasiado longo* », entretien accordé à Nuno Ramos Almeida, «Germano Almeida : 'A ideia da escrita não é a conquista, mas o prazer da sedução' », *jornal i*, 20/10/2014 [en ligne] : http://www.ionline.pt/271002, consulté le 10 octobre 2015.

différentes questions telles que la nature générique et l'identité des auteurs du patchwork de discours que renferme le roman, mais également les temporalités que ces mêmes discours convoquent tant en ce qui concerne leur énonciation que les faits dont ils traitent. Si l'on oublie le numéro « I » et le court texte en italique du haut de la première page, le livre commence avec ce qui se présente rapidement comme une longue lettre qu'un narrateur adresse à une éditrice qui vient de lui commander un livre, un livre qu'elle définit comme un profil du Poète - dont il est le secrétaire - , et qui doit initier une collection nouvelle intitulée « *Os Melhores Filhos do Nosso Povo* »[925].

Il est possible de dater avec plus ou moins de précision la rédaction concomitante de la lettre et du livre fictif grâce à la référence à un fait sur lequel le narrateur et les personnages reviennent régulièrement. Ce fait non daté explicitement dans le texte mais qu'un lecteur entendu en matière d'Histoire du Cap-Vert peut situer précisément dans le temps calendaire, est la révolte de la jeunesse de Mindelo dont le Poète et sa femme Dura sont témoins en juillet 1987. A plusieurs reprises, le Poète remettra en cause la légitimité des revendications des jeunes qui avaient alors arboré des banderolles où s'étalaient des slogans tels que « *liberdade para o nosso povo, abaixo a ditadura, viva a juventude, para um novo amanhã, etc.* » [*OMP*, p. 338]. Sa femme avouera même sa satisfaction à l'idée de quitter prochainement le Cap-Vert « *Felizmente que vamos […]. Esta terra já não está boa* », ce à quoi le narrateur répond « *É a sociedade em desenvolvimento. Tem proveitos e custos* » [*OMP*, p. 335]. Notons que tant les revendications que la remarque de Dura inscrivent dans le texte une ouverture vers une autre temporalité, un futur visiblement imminent auquel les premiers aspirent ardemment et la seconde espère pouvoir échapper en trouvant refuge dans un ailleurs. La durée de la rédaction de la lettre et du livre fictif[926], correspond aux semaines que le trio, composé du Poète, de sa femme et du narrateur, de retour d'une première mission diplomatique, passe à Mindelo ; des semaines durant lesquelles Dura manœuvre intensément auprès de représentants du pouvoir

[925] La paternité de cette expression est attribuée à Amílcar Cabral qui entendait désigner ainsi les Capverdiens et les Guinéens les plus impliqués dans la lutte de libération et dans la défense des intérêts du peuple, une avant-garde qui ayant démontré des compétences éminentes dans cette lutte pouvait assumer légitimement des fonctions de direction « *o nosso principio é este: os melhores filhos da nossa terra é que devem dirigir o nosso Partido, o nosso povo* », Amilcar Cabral, *Obras escolhidas de Amílcar Cabral*, op. cit. Cette expression fut systématiquement reprise par les idéologues du PAIGC, puis du PAICV, pour justifier l'hégémonie politique de l'élite dont la légitimité plongeait au cœur de la lutte pour l'indépendance. Cette même expression fut reprise de manière subversive par leurs opposants pour dénoncer l'usurpation du pouvoir de la part de cette élite autoproclamée.

[926] Le lecteur n'a jamais véritablement accès au texte du livre que dit écrire le narrateur mais à (aux) lettre(s) que celui-ci écrit à l'éditrice et qui constitue(nt) finalement le corps du texte du roman.

jamais identifiés pour obtenir que son mari se voie confier une nouvelle mission diplomatique[927].

3.2- DE LA DIFFICULTE A S'INSCRIRE DANS UN GENRE CANONIQUE

L'objet du livre que le narrateur dit rédiger, un livre dont le genre est pour le moins indéfinis puisqu'il oscille tout au long de sa rédaction entre un profil de 150 pages du Poète, objet de la commande initiale, des mémoires, des chroniques et finalement des épisodes, se limitera malgré sa vie « *tão rica de episódios suculentos* » au récit du « *relevantíssimo papel por ele desempenhado nos grandes acontecimentos que abalaram esta cidade aquando do abusivo encerramento do Retiro Fechado* » [*OMP*, p. 14 ; 21]. Cet événement purement fictionnel, qui se déroula quelques jours avant qu'ils ne partent pour leur première mission diplomatique, demeure impossible à situer dans le temps calendaire du fait de l'opacité de l'inscription temporelle, presque toujours relative, que revendique le narrateur et dont l'auteur joue bien évidemment : « *A gente faz como se no dia seguinte ao jantar a Dura fizesse anos, porque mesmo que se consiga descobrir o aniversário dela não se descobre o dia certo do jantar* » [*OMP*, p. 125-126]. Le narrateur présente d'ailleurs son livre comme « *uma espécie de crónica […] situada intemporalmente* » [*OMP*, p. 281]

La lettre qui constitue finalement la totalité du texte du roman que lit le lecteur et qui a pour objet d'informer l'éditrice des difficultés rencontrées pour écrire ce livre couvre pour sa part des événements qui s'étendent sur une période de temps bien plus longue allant de l'effervescence politique qui agita le Cap-Vert après la Révolution des Œillets du 25 avril 1974[928] jusqu'aux jours qui suivirent la révolte de la jeunesse de Mindelo en juillet 1987. Cette période délimitée par deux dates historiques intègre un ensemble d'événements, historiques eux aussi, auxquels il n'est fait, bien souvent, que des allusions plus ou moins

[927] « […] *encontramo-nos aqui para uma breve pausa de repouso, tentando retemperar as forças antes de demandar novos exílios. Aliás, posso desde já avançar-te que conforme os melhores indícios o Meu Poeta, que até agora tem sido embaixador à comissão, passará, caso venha a efectivar-se a proposta da sua nomeação para a categoria, a embaixador de carreira por direito próprio, plenipotenciário e com todos os poderes e matadouros e regalias e sem as angústias de cada final de mandato acerca do novo destino.* » [OMP, p. 18]

[928] L'éditrice aurait fait partie dans sa jeunesse des militants du PAIGC qui seraient alors venus à Mindelo faire de la propagande et, entre autres choses, coller des affiches demandant le départ de « *catchores de dôs pé* », soit les Capverdiens qui s'opposaient à l'idée de l'indépendance de l'archipel. Le narrateur déclare avoir été touché par ses propos révolutionnaires, mais il ne sait si ce sont ses mots ou sa voix qui l'ont véritablement ému [*OMP*, p. 35].

cryptées pour un lecteur non averti, leur datation faisant en général défaut. Parmi eux nous pouvons citer l'emprisonnement des leaders de l'UDC après le 28 septembre 1974[929], les premières élections législatives du 30 juin 1975, l'épuration politique qui eut lieu en 1979 au sein de la direction du PAIGC[930], du coup d'Etat en Guinée-Bissau du 14 novembre 1980[931], la révolte des paysans de Santo Antão contre la réforme agraire survenue le 31 août 1981, la première édition du Festival de *Baia das Gatas* en Août 1984, la commémoration officielle du cinquantième anniversaire de la revue *Claridade* en 1986[932]. Notons que cette période de l'histoire du Cap-Vert n'avait fait l'objet jusque-là que de très rares et de très partielles et partiales publications à caractère historiographique comme le remarque David Brookshaw qui s'étonne en 2002 de ce que le Cap-Vert se distingue ainsi de l'Angola et du Mozambique[933]. Interrogé en 1985 par Michel Laban, Germano Almeida dénonçait ce même manque dans le domaine de la fiction[934], le personnage de Dura reprenant pour ainsi dire ses propos dans *O Meu Poeta*,

> *Repara, disse Dura, que passados tantos anos sobre a independência, ainda ninguém se abalançou a tentar traduzir em termos literários esta vivência, esta nova realidade em romances, novelas ou simples contos. Até agora tem sido como se ainda estivéssemos na noite colonial."* [*OMP*, p. 163]

Vasco, le personnage désenchanté, par ailleurs auteur d'un récit enchâssé par le narrateur dans le profil mais aussi dans sa lettre à l'éditrice, défendra un point de vue semblable dans une

---

[929] L'UDC (União Democrática de Cabo Verde) réunissait, après le 25 avril 1974, les partisans de la solution fédéraliste prônée par le général portugais Antonio Spinola qui s'opposait à celle l'indépendance immédiate défendue par le PAIGC. Ce mouvement qui trouvait ses soutiens parmi une certaine élite économique et des intellectuels liés par le passé à la revue *Claridade*, tels que Baltasar Lopes da Silva, Antonio Aurélio Gonçalves et Henrique Teixeira de Sousa, se trouva dans une situation difficile après les événements du 28 septembre 1974 qui marquèrent la fin de la vie politique du leader portugais.

[930] Les membres de la mouvance dite trotskiste du PAIGC sont écartés et pour certains poursuivis.

[931] Le coup d'État de João Bernardo Vieira, dit Nino Vieira, à l'encontre du président guinéen Luis Cabral eut comme conséquence immédiate l'abandon du projet d'unification des républiques du Cap-Vert et de la Guinée-Bissau qu'avait imaginée Amilcar Cabral.

[932] L'organisation de cet événement peut apparaître comme le premier pas vers la nouvelle reconnaissance de la part du pouvoir PAICV en place de l'importance qu'avait eue la Génération *claridosa* dans l'autonomisation sinon politique du moins culturelle de l'archipel. Notons cependant qu'Alirio, très critique, n'y voit que la « *cerimónia da coroação da Política como instituição gestora da Literatura* » [*OMP*, p. 286].

[933] Relevant et commentant la production historiographique sur la période post-coloniale, ce chercheur écrit : « *Compared to the mainland countries of Mozambique, Angola and even Guinea-Bissau, the recent history of Cap Verde has not atracted very much academic scrutinity, which is surprising given its unique independance process [..]* », David Brookshaw, « José Vicente Lopes. Cabo Verde: Os Bastidores da Independência », in Ana Mafalda Leite (éd.), *Portuguese Literary & Cultural Studies 8 : Cape Verde. Language, Literature, and Music*, Dartmouth : University of Massachussets Dartmouth, 2003, p. 445. *Cabo Verde : Os Bastidores da Independência*, le livre que publie en 1997 José Vicente Lopes et dont David Brookshaw fait ici la critique est le premier ouvrage de référence sur la période.

[934] Michel Laban, *Cabo Verde : Encontro com escritores*, op. cit., vol. II, p. 630-633. Arménio Vieira sera le premier à proposer une interprétation littéraire de la période post-coloniale dans son livre *O Eleito do sol*, publié à Praia em 1989.

longue tirade où il dénoncera le fait que la littérature manque à ses obligations en ne s'emparant pas de la nouvelle réalité capverdienne.

> *Claro que desde o dia 25 de abril de 1974 que se vêm processando verdadeiras revoluções a justificar toneladas de livros. Só que a literatura caboverdeana sofre grandessíssimo defeito de ter sido até agora uma literatura meramente descritiva. Ora a consequência disto é que os nossos escritores não estão preparados para analisar e interpretar. […] uma mudança de mentalidade, de postura, não é uma realidade imediatamente apreensível e por isso admito que as mudanças essenciais que se vão operando na nossa sociedade não sejam imediatamente evidentes para o homem comum. Porém para o escritor já deveriam sê-lo, se estivesse preparado para analisar quase reinterpretar a realidade. Aliás quem de futuro quiser escrever terá de aprender não só a observar como também a analisar, sob pena de a nossa literatura nunca mais sair do purgatório claridoso de que tem vivido até agora.* [*OMP*, p. 188]

Dans ce même passage, il déclarera d'ailleurs au narrateur qu'il va s'atteler à cette tâche puisqu'il dit vouloir « *compreender, interpretar e fixar num romance esta sociedade em transição, não se sabe para onde* », écrire « *um grande romance sobre o meio mindelense, isto é, a pequena burguesia.* » [*OMP*, respectivement, p. 188 et 285].

La lettre du narrateur à son éditrice, cadre englobant de tous les autres discours qui constituent le corps du roman que peut lire le lecteur convoque donc en son sein différentes temporalités. Le va-et-vient constant entre plusieurs passés et le présent finit par poser problème au narrateur qui regrette de s'être lancé dans une telle entreprise car, dit-il à son éditrice, « *o acordo era escrever sobre o passado e eu não tina nada que me meter neste presente confuso e sem saída* » [*OMP*, p. 303]. Il va même jusqu'à imaginer les conseils qu'elle pourrait lui donner pour mener à bien son écriture du présent :

> *deverias antes continuar em repouso e melhor assentar as ideias e separar o trigo do joio, escrever só lá para mais tarde, depois de cuidadosa e aturada averiguação de como os factos se passaram na realidade.* [*OMP*, p. 321]

Le livre commandé par l'éditrice, qui devait être une chronique - au sens médiéval du terme - de la prouesse accomplie par le Poète à l'occasion de la fermeture du Retiro Fechado, subit donc une hybridation du fait des circonstances de sa rédaction. C'est d'abord sur le plan temporel que cette hybridation intervient puisqu'il ne peut s'empêcher d'instiller du présent dans ce passé « *[m]as já misturei o passado e o presente, é sempre difícil separar* » [OMP, p. 159]. Mais ce processus va jusqu'à atteindre la définition générique du projet initial, soit son essence même, puisque le récit clos qui devait se limiter à raconter un haut fait dont le héros voulait qu'il constitue une « *obra que seja uma coisa com princípio meio e fim* » [*OMP*, p.

66] va s'étendre au point que le narrateur ne sait plus commentle conclure. Lorsque le Poète lui enjoint d'écrire au moins la fin de ce qu'il appelle désormais les épisodes, celui-ci lui répond « *[a]quilo não tem fim* » [OMP, p. 333].

La chronique de type médiéval est selon Maria Alzira Seixo un genre qui croise le conte rapportant le quotidien et la légende hagiographie intégrant une dimension symbolique et transcendantale.

> *Com efeito, se a crónica pretende fazer história, é para de certo modo discursificar o quotidiano, registar o tempo efectivo e discriminá-lo no bem e no mal que o cronista nele encara, mas é também para elevar a uma categoria superior alguns factos, personagens ou circunstâncias que desse tempo se considera deverem ser seleccionados e, pelo seu mal ou pelo seu bem, transpostos para um nível excepcional de consideração [….].*[935]

Cette forme narrative à caractère historiographique avait ainsi pour objectif de fixer, dans le but d'enregistrer et d'instruire, l'histoire de la vie d'une collectivité ou plus souvent de l'une de ses figures héroïques ou exemplaires durant un temps et dans un espace déterminés sensés s'inscrire tous deux dans le monde réel. C'est exactement là l'objectif de la collection « *Os Melhores Filhos do Nosso Povo* » dont le profil du Poète devait constituer le premier volume. Comme toutes les historiographies institutionnelles, ce type de récit privilégie l'empathie pour les vainqueurs du passé qui caractérisait selon Walter Benjamin le travail de l'historiciste ; un récit qui profitait toujours au pouvoir installé en participant à fonder le discours officiel[936]. Le texte final établi par le narrateur s'écarte, comme nous l'avons remarqué, de cette entreprise initiale pour diverses raisons dont une que le narrateur identifie lui-même et dont il fait état à son éditrice :

> *quando releio, quer o que já te escrevi quer os seus apontamentos* [de Vasco], *sinto que não compreenderás completamente o Meu Poeta se não souberes do Vasco, do Jesus e tantos outros, porque afinal das contas vivemos juntos uma época.* [*OMP*, p. 92]

Le projet initial à valeur d'*exemplum*, porté fictionnellement par l'éditrice mais dont le narrateur précise dès la première page de son récit qu'il rejoint une préoccupation politique du

[935] Maria Alzira Seixo, « O outro lado da ficção: diário, crónicas, memórias », *Colóquio/ Letras*, n° 82, Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 76.

[936] Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, vol. 3, Paris : Gallimard, 2000, p. 432-433. W. Benjamin appelait déjà dans ce texte écrit en 1940 à « brosser l'histoire à rebrousse-poil ».

moment[937], se voit disqualifié parce qu'il ne permet pas de rendre compte d'une réalité bien plus complexe. Le héros, s'il existe ne peut se concevoir que dans son rapport à la société qui l'entoure, voilà la première d'une longue série d'écornures que subira le discours officiel tout au long du roman, qui fait ici la preuve qu'il est bien un genre différent de la chronique classique puisqu'il peut, grâce aux rapports spécifiques qu'il entretient avec l'historiographie, constituer la revanche des vaincus[938], le lieu où il est possible de faire l'expérience de la liberté.

3.3- DES MULTIPLES DISCOURS QUI SOURDENT SOUS LE DISCOURS OFFICIEL

L'opération de déconstruction qui caractérise les textes postmodernes s'est principalement appliquée aux discours coloniaux comme le signale Boaventura Sousa Santos lorsqu'il distingue le post-colonialisme conçu comme la période historique qui fait suite à l'indépendance des colonies de celui que regroupe

> *um conjunto de práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstroem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado.*[939]

Avec *O Meu Poeta*, Germano Almeida s'inscrit dans cette veine, à la seule différence qu'il s'attache par différents moyens à déconstruire avant tout le métarécit imposé et contrôlé par le pouvoir qui gouverne l'archipel depuis son indépendance et non plus seulement le « métarécit colonial ».

Le jeu des polyphonies tant énoncives qu'énonciatives, définies respectivement par Philippe Hamon comme « entremêlement des sites d'élocution des personnages, des 'points de vue' » et « entremêlement des sites d'élocution des narrateurs », des polyphonies démultipliées par la structure en gigogne du roman qui insère des textes produits par différents narrateurs, est l'un des moyens que privilégie Germano Almeida pour saper le

[937] « *a tua carta trouxe-me logo à memória as magoadas palavras que ainda há tempos ouvia de um ilustre deputado da nossa nação exortando no sentido de nos ser possibilitado conhecer dos dotes e das obras daqueles que são ilustres enquanto ainda entre nós* » [*OMP*, p. 11-12].

[938] Éric Bordas, « De l'historicisation des discours romanesques », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 25, 2002, p. 171-197 [En ligne], URL : http://rh19.revues.org/420 ; DOI : 10.4000/rh19.420, consulté le 9 avril 2015.

[939] Boaventura de Sousa Santos, « Entre Próspero e Caliban: colonialismo, póscolonialismo e inter-identidade », in Maria Irene Ramalho, António Sousa Ribeiro (org.), *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos de Identidade*, Porto : Afrontamento, 2002, p. 23-85, p. 31-32.

phraséogramme[940] de cette époque. La fonction de narrateur principal est particulièrement malmenée par l'auteur puisque ce personnage qui déclare occuper l'emploi de secrétaire du Poète[941] avoue dès l'incipit n'être pas même habilité à exercer la fonction de scribe, c'est-à-dire de simple rédacteur de la biographie condensée du Poète que lui commande l'éditrice :

> *Bem sabes que nenhuma especial habilitação me recomenda à posição de escriba. Em toda a minha vida nunca publiquei um só conto ou simples novela e lembro-me ainda que o único poema que até hoje tentei escrever para cantar o teu sorriso num dia de chuva acabaria por ficar-me para sempre em dois versos porque de todo me foi impossível meter nele o feitiço dos teus lábios e o encantamento do luar nos teus cabelos.* [OMP, incipit, p. 11]

Semblant vouloir donner un espace de jeu sans limites à ces polyphonies, Germano Almeida opte également pour lui refuser un nom, un signifiant qui permette de condenser en soi l'ensemble des expériences, des traits de caractère constituant le terrain sur lequel se construirait son propre système de pensée. Ce personnage n'a ainsi pas de socle, pas de permanence, pas d'identité propre, il est un réceptacle creux pouvant recueillir tous les discours, tous les avis.

Ce narrateur qui écrit, qui compile, qui rapporte les propos d'autres personnages, qui semble s'acharner à mettre finalement en scène une multiplicité de centres de perspective et ainsi mèner presque à la limite l'hétérogénéité du discours qui, selon Alain Rabatel, prend une dimension particulière dans le texte de fiction où :

> [l]e sujet racontant, par cela même qu'il raconte, et surtout par le fait même de raconter, en mettant en scène des centres de perspective différents, ouvre potentiellement une boîte de Pandore d'où sortent des voix autorisées et d'autres qui le sont moins, mais qui néanmoins sapent l'autorité des premières, en sorte que le récit, loin d'être l'illustration d'une vérité préétablie, ouvre sur les possibles infinis de l'interprétation.[942]

De même qu'en ouvrant sa boîte et en libérant tous les maux que les dieux y avaient placés, Pandore commet un geste funeste pour l'humanité, le narrateur, recueillant et libérant dans

---

[940] Philippe Hamon définit comme phraséogramme d'une époque l'« ensemble structuré, à la fois invariant et réajustable, de représentations littéraires de discours, d'images de postures d'énonciation, et de lieux d'énonciation formant système, et susceptible de transformations » et distingue à cette occasion la polyphonie énoncive de la polyphonie énonciative, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur », 1996, p. 132-133.

[941] Bien qu'il réclame le titre de collaborateur, il n'est rien de plus pour le Poète qu'un secrétaire totalement dépendant ; un fait dont il est parfaitement conscient : « *E eu não estou em condições de discutir, dele a comida que eu como, dele a cama onde me deito, dele vem a roupa que eu visto e o pequeno ordenado, embora seja verdade que eu sou o escriba e não ele. Farei pois como melhor achar e o resto que Deus decida* » [OMP, p.123].

[942] Alain Rabatel, *Homo Narrans, pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges : Lambert-Lucas, Coll. « Linguistique », 2008, 2 vol., p. 17.

son récit tous les points de vue de tous les personnages, participe évidemment à faire exploser le discours monologique dominant, soit, les propres fondations du monde auquel il appartient et dont il est l'un des parasites. Cet attentat contre l'ordre établi par le discours officiel, il le commet apparemment en toute innocence puisque jamais il ne semble conscient de la détonation que provoque le fait d'intégrer dans son texte cette multiplicité de discours. La force subversive de son texte qui, en tant que panégyrique, se devait d'entrer dans la catégorie épidictique et donc distribuer de manière très précise les compliments et les blâmes, tient en effet au fait qu'il intègre finalement une cacophonie de discours judicatifs défendant des points de vue contradictoires. L'ensemble finit d'ailleurs par donner au texte final une allure de parabase hypertrophiée d'une comédie réduite à rien ou presque rien, un événement lié à la fermeture du Retiro Fechado dont le narrateur finit lui-même par ne plus savoir s'il a vraiment eu lieu[943]. De plus, ce qui se dégage clairement de ces prises de parole, c'est la duplicité des discours que tient chacun des personnages selon le contexte où il se trouve. Il y a d'une part les jugements qu'ils portent en public, qui n'ont d'autre but que de garantir par la flatterie réciproque la place qu'ils occupent dans ce système extrêmement verrouillé et, de l'autre, les propos tenus face à des interlocuteurs soigneusement évalués qu'ils ajustent constamment en fonction des réactions que leur parole provoque, à l'image de cette scène où le narrateur est dans l'obligation de corriger la formule « *o regime ganha um poeta e o poeta ganha um bom tacho* » qu'il avait employée pour « applaudir» la volonté manifestée par le Poète de se mettre au service du pouvoir politique.

> *Vi mesmo que mesmo contra a minha vontade tinha magoado o Meu Poeta. Tive pois que fazer acto de contrição, dizer que falara em tacho não com intenções ofensivas mas apenas por propriedade de linguagem. Mas compreendo o que queres dizer, disse-lhe. Preferes antes que se chame a isso um sacrifício que consentes ao teu bem-estar pessoal, às comodidaddes de tua casa, apenas com vista a servir a causa nacional. É nobre sim, é de ti.* [*OMP*, p. 54]

Vasco, l'idéaliste désenchanté qui était immédiatement rentré au Cap-Vert en 1974 pour participer à l'épopée de la construction du pays dont tous avaient rêvé et donc

> *dar a máxima colaboração, mas desinteressada, sem pensar em lucros ou benefícios porque via o Partido encarnando o nosso povo, não toda a gente mas aqueles que tinham fome, que não tinham trabalho, que tinham sido oprimidos, que tinham sido açoitados, e que tinham apenas a graça de Deus, embora também achasse que era necessário destruir-se a imagem do Deus dos colonialistas,*

[943] Le narrateur finit en effet par déclarer : « *neste momento mesmo já tenho dúvida se houve de facto o encerramento do Retiro Fechado, se não foi uma invenção nossa como pretexto para mais uma paródia* » [*OMP*, p. 208]

mostrar e provar que Deus é trabalho, saúde, educação, cultura e por isso nós mesmos seríamos o nosso Deus…[*OMP*, p. 157-158]

est le seul qui refuse de céder à cette flagornerie généralisée. Mais sa position s'avère intenable car l'ironie amère avec laquelle il regarde la réalité de l'action politique du PAIGC/PAICV, très éloignée de l'utopie initiale, ne l'immunise pas contre l'atmosphère létale que le pouvoir fait régner sur la société. Faute d'autre solution que l'aliénation plus ou moins consciente, cet « *atormentado em busca da saída* », comme le désigne le narrateur, finit en effet par se suicider en se noyant dans la baie.

3.4- UNE PARODIE REFLECHIE REVELANT UNE PARODIE QUI FEINT DE S'IGNORER

L'autorité n'existe que respectée.
Son pire ennemi est le mépris
et le rire sa plus redoutable menace.
Hannah Arendt[944]

La déconstruction du phraséogramme officiel passe aussi par la confrontation de ce discours qui continue atemporellement de répéter l'idéalité du programme d'action défini par les idéologues de la lutte anticoloniale, notamment de son leader Amilcar Cabral, sans tenir compte de la réalité politique, économique, sociale et culturelle du présent de son énonciation. Les propos publics de l'ensemble des personnages, au premier rang desquels le Poète, reprennent ainsi pratiquement mot pour mot les textes du « père » de la nation capverdienne.

En parodiant par exemple la poésie en vogue à cette période dans le court poème intitulé « *A Vós* » qu'aurait laborieusement composé le Poète et que le journal sous tutelle de l'État *Voz di Povo*[945] aurait décidé de publier parce qu'il illustrait « *a profunda filosofia poética* » de son auteur « *Partidos partes da parte / Áugures luminosos que / Iluminam as ilhas de / Cabo a rabo / verdes e já maduras* » [*OMP*, p. 42], Germano Almeida s'attaque dans son roman à l'un des piliers de la lutte anticoloniale. Il convient de signaler ici que la

[944] Hannah Arendt, *Le concept d'amour chez Augustin. Essai d'interprétation philosophique*, Paris : Deuxtemps Tierce, 1991, p. 154.

[945] *Voz di Povo*, que le narrateur dit être un journal « *não só oficial como soberano* » [*OMP*, p. 43], était l'organe de presse governemental tiré deux fois par semaine à l'Imprimerie Nationale (Praia). Ce journal était alors le seul à connaître une diffusion nationale - *Terra Nova*, un mensuel catholique de Mindelo, n'était diffusé qu'à São Vicente. *Voz di Povo* publiait un supplément littéraire intitulé *Voz di letra*, coordonné par Ondina Ferreira et Oswaldo Osorio ; ce dernier était alors auteur de poèmes qui chantaient la lutte et la promesse d'un avenir meilleur, cf. *Caboverdeamadamente Construção Meu Amor* (1975), *Cântico do habitante*. *Precedido de Duas Gestas* (1977).

poésie avait été tenue, comme le signale le Poète, pour une « *arma mortífera [...] durante a gloriosa luta da nossa libertação nacional* » [*OMP*, p. 45] ; Amilcar Cabral, lui-même auteur de quelques poèmes, défendait que :

> *[n]ão é possível considerar a arte (a Poesia, no caso presente) independentemente do homem-ser-social. A arte é e tem de ser, para que mereça tal designação, um produto do homem para os homens.*

Il donnait ainsi pour mission aux poètes d'être des visionnaires et de mettre en mots les aspirations que le peuple était dans l'incapacité de formuler et même d'imaginer : « *o cabo-verdiano, de olhos bem abertos, compreenderá o seu próprio sonho, descobrirá a sua própria voz, na mensagem dos Poetas* »[946]. Or, malgré l'indépendance et les rapports de force bien différents que cet événement avait générés, la production poétique n'avait pas réellement changé ; les poètes *cantalutistas* plus ou moins talentueux continuaient de jouir d'une aura toute particulière et figuraient pour certains au rang de héros de la Nation[947]. Le Poète s'acharne ainsi à faire publier dans *Voz di Povo* et son supplément littéraire *Voz di Letra* ses compositions chantant les louanges de l'action politique des dirigeants dans le but de pouvoir bénéficier, au titre d'intellectuel engagé, d'un statut privilégié ouvrant la voie à d'éventuelles nominations ou promotions dans une carrière administrative, politique ou diplomatique. La parodie met ainsi en lumière le vide d'un discours qui se répète sans s'actualiser et Vasco, l'idéaliste désenchanté, confirme dans une sentence radicale l'impasse que ce verbiage pseudo-poétique ne peut camoufler, « *o destino último dos poetas da terra [...] é, segundo ele, única e exclusivamente o suicídio, ou pela corda ou pela garrafa* » [*OMP*, p. 233]. La poésie capverdienne, comme celles des autres espaces sous domination coloniale portugaise avait joué un rôle essentiel dans la construction d'une identité d'abord uniquement culturelle mais ensuite aussi politique. Le poète dont le verbe donne forme à une communauté qui s'ignore incarne, au sein de la fiction, l'auteur d'une forme de discours tout à la fois artistique et politique que le roman, en tant que genre littéraire différent, se charge de déconstruire. L'attaque porte ainsi sur les bases mêmes de tout l'édifice symbolique de l'identité capverdienne construit au fil de générations de poètes tout à la fois démiurges et prophètes. La

---

[946] Amilcar Cabral, « Apontamentos sobre Poesia Cabo-Verdiana » in *Boletim de Propaganda e Informação*, Ano III, n° 28, Praia, janvier 1952.

[947] En 1984, Timoteo Tio Tiofe, l'un des pseudonymes de l'écrivain João Manuel Varela, qualifia ce type de poètes de *catalutistas* - une appellation abondamment reprise ensuite -, en argumentant que ces écrivains se limitaient à chanter la lutte, le Parti et ses leaders ; il définissait leur production de « *artefactos poéticos e não realmente poesia* », « Arte poética e artefactos poéticos em Cabo Verde. Reflexões sobre os últimos 50 anos da poesia caboverdiana », in *Les littératures africaines de langue portugaise. Actes du Colloque international*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1989, p. 309-315.

fiction narrative, par sa puissance polyphonique, devient l'arme de désacralisation de la représentation monologique véhiculée par une poésie qui, en oubliant de considérer la donnée essentielle du temps, s'était transformée en une prosopopée purement rhétorique, un verbiage hors-sol quand bien même la force de l'engagement de chacun de ses adeptes de « *fincar os pés na terra* » demeurait officiellement le seul critère d'évaluation.

La célèbre polémique autour de la question de l'« évasionisme » dont se seraient rendus coupables certains poètes fait l'objet dans *O Meu Poeta* de multiples échanges qui confirment que tous les discours sont vidés de leur référentialité para-linguistique. Cet «évasionisme » était bien souvent lié à la référence à un lieu, *Pasárgada*, qui renvoyait à un espace-temps idéalisé vers lequel le poète brésilien Manuel Bandeira imaginait s'échapper dans son célèbre « Vou-me embora pra Pasárgada ». Cette thématique trouva un écho particulier parmi les poètes capverdiens de la Génération *claridosa* tels que Jorge Barbosa, Manuel Lopes ou Osvaldo Alcântara (pseudonyme de Baltasar Lopes) qui, bien que décidés à produire une poésie « arrimée » à leur archipel, n'en exprimaient pas moins dans certaines de leurs compositions le désir d'un ailleurs utopique qu'ils identifiaient parfois dans un jeu de références littéraires à une nouvelle *Pasárgada*. La polémique s'annonce à partir des années 50 et éclate vraiment dans la décennie suivante quand, au Cap-Vert comme dans tous les territoires sous contrôle de puissances européennes, le colonialisme fut contesté sur un mode plus politique, notamment par la génération d'étudiants qui fréquentèrent la *Casa dos Estudantes do Império* de Lisbonne[948]. Amilcar Cabral, dans le texte précédemment cité de 1952, appelait à dépasser la position des écrivains représentés dans les revues *Claridade* et *Certeza*, qui, face à la situation désespérée de l'archipel se limitaient selon lui à proposer un rêve d'évasion vers une *Pasárgada*, un ailleurs chimérique. « *O sonho da evasão, o desejo de querer partir não pode eternizar-se* » écrivait-il alors appelant à une littérature plus engagée[949]. En 1963, Onésimo Silveira accusait les poètes *claridosos* d'avoir failli à leurs obligations dans un texte devenu célèbre « Consciencialização na Literatura Caboverdiana »,

> *a literatura caboverdiana, estando profundamente ferida de inautenticidade, não traduz nem produziu uma mentalidade consciencializada e daí se ter tornado, como não é difícil verificar, em título de prestígio da elite que a ve m encabeçando e não em força ao serviço de Cabo Verde e suas gentes*.[950]

[948] Parmi les étudiants capverdiens qui fréquentèrent ce lieu, nous pouvons citer en premier lieu Amilcar Cabral mais aussi Ovidio Martins, Onésimo Silveira, les deux principaux instigateurs de cette querelle qui opposera cette nouvelle génération à celle des anciens *claridosos*.

[949] Amílcar Cabral, op. cit.

[950] Onésimo Silveira, « Consciencialização na Literatura Caboverdiana », op. cit., p. 8.

L'anti-*pasargadisme* ou anti-évasionisme fut aussi le thème de « Anti-evasão », un poème emblématique d'Ovidio Martins où le sujet poétique clame « *Gritarei / Berrarei / Matarei / Não vou para Pasárgada* »[951]. Dans le roman de Germano Almeida, le Poète, désespéré de ne pouvoir obtenir une nouvelle nomination à un poste diplomatique, exprime le souhait de partir pour Pasargada en se livrant d'abord à ce que le narrateur qualifie de « *plágio grosseiro e descomedido* » du poème « Itinerário de Pasárgada » d'Osvaldo Alcantara[952], puis en citant quelques vers de celui qui avait justement inspiré cette composition, « Vou-me-embora pra Pasárgada » du Brésilien Manuel Bandeira que le narrateur identifie cette fois comme un « *poema tuberculoso* » [*OMP*, p. 227]. Ce dernier propose alors sa propre interprétation de la fortune que rencontra cette thématique parmi les différentes générations de poètes : d'abord celle des *Claridados* accusée, selon lui à tort, d'avoir été celle qui « *foge da luta do seu povo* », puis celle d'Ovidio Martins que « *grita, mata, esfola, etc. para não ir para Pasárgada* », et finalement celle du Poète « *a geração […] não da luta mas da reconstrução nacional* », qui brûle d'obtenir un poste de diplomate à l'étranger dans le seul but d'échapper à la réalité misérable de l'archipel,

> « *ficar longe do seu povo e melhor servir o Partido porque na Pasárgada falará da lua, do mar, das flores, mas já lá não verás o homem humilhado, o homem sem pão, o homem estupidificado pela miséria*. » [*OMP*, p. 228]

Le dilemme entre partir et rester, particulièrement déchirant dans tout espace insulaire acquiert une dimension plus dramatique encore dans l'archipel du Cap-Vert, où la population faisait régulièrement face à des conditions de vie extrêmes. Manuel Lopes écrivait ainsi dans « Écran », publié dans le premier numéro de *Claridade :*

> *Para além destas ondas que não param nunca...*
> *Há lutas que eu desejo*
> *com a indomável ânsia dum cavalo preso à beira do caminho, todo o dia,*
> *Por onde passam cortejos de promessas, tentações, miragem,*

[951] Poème publié en 1973 à Ansterdam, repris dans Mario Pinto de Andrade (org.), *Antologia temática da poesia africana I: na noite grávida de punhais*, Lisboa: Sá da Costa, 1975, p. 48, puis dans Ovidio Martins, *Não vou para Pasárgada: gritarei, berrarei, matarei*, Praia, Cabo Verde : Instituto de Promoção Cultural, 1998. Manuel Ferreira considère pour sa part que cet évasionisme n'était pas la marque d'un désir de fuite vers un ailleurs mais la réaction d'une jeunesse consciente qui s'interrogeait devant l'horizon bouché que lui offrait la situation coloniale, « *Era um protesto. Um desdém. Não é de mais dizer: era a fuga à erosão colonial, mas não era voltar as costas à caboverdianidade* », Manuel Ferreira, *O discurso no percurso africano I*, Lisboa : Plátano, 1989, p. 160. Voir la réponse cinglante que Baltasar Lopes adressa en à ses détracteurs, « Pasárgada e caldo de peixe », *Ponto & Vírgula*, n°14, avril-septembre 1985, p. 25-26.

[952] En 1947, Osvaldo Alcantara publia dans la revue *Atlântico* « Itinerário de Pasárgada... », qui dialoguait avec le fameux poème de Manuel Bandeira. Il est l'auteur de quatre autres poèmes liés à ce même thème : « Passaporte para Pasárgada », « Balada dos companheiros para Pasárgada », « Dos humildes é o reino de Pasárgada » et « Evangelho segundo o rei de Pasárgada », réunis ultérieurement dans un recueil. Osvaldo Alcântara, *Cântico da manhã futura*, Praia : Banco de Cabo Verde, 1986, p. 115-124.

que acordam de tempos a tempos a longa monotonia
da paisagem...[953]

L'émigration, l'exil, la paire antithétique formée par la *terra-longe* et la *mamãe-terra*, la *sodade* qui envahit déjà la *Hora di bai*[954], sont les thèmes récurrents de nombre de poèmes et de *mornas* dont la paradigmatique « Morna de despedida » d'Eugénio Tavares. Le drame de « *ter de partir e querer ficar* » qui apparaît par exemple dans un texte du premier numéro de *Claridade* signé Manuel Lopes et intitulé « Tomada de vista »[955], mais aussi dans les deux vers placés en exergue du premier chapitre de *Chiquinho* « *Corpo, qu'ê nêgo, sa ta bái ; / Coraçom, qu'ê fôrro, sa ta fica…* »[956], est lui aussi renversé de façon parodique dans *O Meu Poeta*. Lors du dîner offert en l'honneur de son premier départ, le Poète, dont on connaît le désir irrépressible d'obtenir un poste à l'étranger, insiste pour corriger l'un des convives qui avait évoqué dans son discours l' « *eterno desejo de querer partir e ter de ficar* » ; il se dit alors obligé de « *publicamente discordar do querer partir e ter de ficar. Pelo contrário, o seu sentimento profundo era de querer ficar e ter de partir* » [*OMP*, p. 231]. Les mots que les personnages accumulent dans des tirades et des discours ampoulés ne sont plus que des signifiants vidés de toute valeur référentielle qui participent de ce fait à un simulacre de communication. Ces signes linguistiques ne portent plus que leur signifié, un signifié hypertrophié et autarcique qui a coupé les ponts avec tout référent potentiel. Ceux qui continuent de les employer procèdent volontairement, ou adhèrent simplement selon leur niveau de responsabilité, à une abstraction absolue de la réalité, à un détournement de la fonction première du langage. Les mots déconnectés du réel ne valent que s'ils se trouvent enchâssés dans un carcan syntaxique institutionnalisé puisque les phrases qu'ils composent alors font office de formules magiques. Arrimés les uns aux autres dans un ordre bien précis, ils forment le sésame pouvant permettre d'accéder à une microsociété dominante qui s'est elle-même affranchie de la réalité insulaire grâce à cette corruption généralisée du langage à

[953] Manuel Lopes, « Écran », *Claridade*, n°1, São Vicente, Mars 1936, p. 4 et 7.

[954] La *terra-longe* désigne le pays lointain vers lequel il fallait partir par opposition à la *mamãe-terra* – graphiée parfois *mãi-terra* -, la terre mère de l'archipel ; la *sodade* est le mot créole équivalent au portugais *saudade*. L'*hora di bai*, désigne l'heure douloureuse du départ, de la séparation qui inspira à Eugénio Tavares sa célèbre « Morna da despedida » qui commence par ces deux vers « *Hora de bai/hora de dor* », (*Mornas : cantigas crioulas*, op. cit.). Parmi les nombreuses œuvres écrites sur cette thématique citons le roman de Manuel Ferreira intitulé *Hora di bai*, publié pour la première fois en 1962 (4ème éd., Lisbonne : Plátano Editora, 4ème éd., s/d)

[955] Manuel Lopes, « Tomada de vista », *Claridade*, n°1, São Vicente, Mars 1936, p. 5-6.

[956] Ces deux vers, en langue créole dont la traduction littérale en français serait « « le corps qui est esclave s'en va ; le cœur qui est libre, reste… », sont présentés comme les paroles d'un *batuque* de l'île de Santiago, un type de musique dont traite Baltasar Lopes dans un article intitulé « O folclore poético da ilha de Santiago », *Claridade*, n° 7, décembre 1947, p. 43-51.

laquelle elle ne cesse de se livrer et dont dépend tout le système mis en place et imposé au monde réel.

Germano Almeida met en évidence la corruption qui a touché le langage poétique mais aussi des thématiques pourtant porteuses d'une forte charge identitaire en imposant à chaque énonciateur la dimension temporelle qu'il acharne généralement à ignorer. Le va-et-vient entre de multiples temporalités, dans ce cas précis, entre la Génération c*laridosa*, la génération des *Cantalutistas* du moment de la lutte anticoloniale puis de l'accession à l'indépendance, et finalement le moment présent de la narration, soit la fin des années 1980, fait éclater le carcan d'un discours totalement perverti.

3.5- UNE CHRONIQUE SUBVERSIVE : « LE ROI EST NU ! »

Germano Almeida use de la même méthode avec l'ensemble des thématiques développées par l'ensemble des pouvoirs instituionnalisés. Nous ne relèverons ici que la manière dont le phraséogramme officiel vide de sa substance la notion de liberté, l'idéal suprême au nom duquel avait été menée la lutte contre la domination coloniale. A de nombreuses reprises dans le roman, usant d'un raisonnement plus que fallacieux, le Poète refuse le droit à la liberté d'expression aux différents personnages qui émettent des critiques à l'encontre du pouvoir. La raison avancée pour ce déni est que les contestataires ne seraient pas légitimes face aux représentants officiels qui tiraient leur autorité de la lutte qu'ils avaient justement menée pour obtenir cette même liberté. Quand le narrateur lui fait remarquer que les jeunes de Mindelo ne réclament que la liberté de s'exprimer pour défendre des « *sagrados princípios como a paz, o amor, a solidariedade*… », le Poète se lance dans une longue tirade.

> *Afinal, disse ele, não sabes e não entendes o que é a dialéctica, porque se soubesses verias que há doze anos adquirimos a liberdade de pensar que durante 500 anos nunca tivemos. E quem lutou, morreu e deu a vida por isso? Foram eles, os jovens? Não, sabes que não. Fomos nós que lutámos contra a pide, que sofremos as prisões e perseguições do fascismo colonial e que pelo esforço da nossa luta chegámos à vitória. Eles o que são é uns felizardos que mal conheceram o fascismo e a repressão. Naquela época é que não tínhamos nenhum tipo de liberdade, nem de brincar o carnaval nem brincar a tabanca. Mas tu és testemunha que uma das primeiras medidas tomadas após a independência foi justamente repor a tabanca, o carnaval e outros folguedos tradicionais*

> *injustamente proibidos pelo regime colonial. Que mais liberdade de expressão eles precisam?* [*OMP*, p. 80]

Devant les réserves émises par le narrateur, il finira même par répondre à cette interrogation qu'il ne voulait en principe que rhétorique :

> *eu respondi-lhe que, daquilo que eu ouvira, […] os jovens se preocupavam com questões como o emprego, a escola, a própria salvaguarda do país e que nesse sentido queriam participar nessa democracia e que reivindicavam a liberdade de expressar os seus pontos de vista...[...] Mas o Meu Poeta atalhou-me [...] Liberdade de expressão, dizes tu? Então já não têm o suficiente? O que de facto precisam é de cadeia, pau, polícia atrás deles. [OMP,* p. 80]

Claudie Bernard remarque que l'objet de l'Histoire, qui a varié au long des siècles et des différents courants historiographiques reste paradoxal car, si les sciences expérimentales cherchent à établir des lois générales, l'Histoire « scrute des occurrences ou 'événements' » qui à l'inverse ne se reproduisent pas et ne permettent donc pas de dégager des lois[957]. Reprenant pour sa part la formule de Marx qui voudrait que l'histoire se produirait d'abord comme événement authentique pour se répéter ensuite comme farce, Jean Baudrillard avance au contraire qu'on « peut concevoir la modernité comme l'aventure initiale de l'Occident européen, puis comme une immense farce qui se répète à l'échelle de la planète », et que ce processus qu'il dénomme « carnavalisation » se réalise en différentes étapes historiques selon des modèles qui semblent irrésistibles[958].

L'argumentation spécieuse du Poète justifiant la mainmise du pouvoir sur l'ensemble de la société capverdienne répète évidemment celle des autorités coloniales qui refusaient, pour des raisons tout aussi indéfendables, de voir dans les populations qu'ils contrôlaient des individus susceptibles de jouir des capacités et des prérogatives qu'ils s'arrogeaient. L'auto-colonialisme, répétition parodique ou carnavalesque, ironie cynique de l'histoire, qui est constamment dénoncé par le simple rapprochement des discours que permet le dispositif narratif choisi par Germano Almeida, avait déjà été l'objet d'un texte publié sous la rubrique « *Intervenção* » dans le huitième numéro de la revue *Ponto & Vírgula* daté de mars/avril 1984[959]. Ce texte anonyme, dont on peut cependant penser qu'il n'allait pas à l'encontre de la

[957] Claudie Bernard, *Le passé recomposé, Le roman historique français au XIXe siècle*, Paris : Hachette supérieur, 1996, p. 56.

[958] Jean Baudrillard, *Carnaval et cannibale*, Éditions de L'Herne, 2008, p. 7-8.

[959] On trouve dans *Estorías Contadas*, une chronique intitulée « Das repetições da história » où Germano Almeida établit un parallèle entre un épisode symptomatique de l'absurdité de l'administration coloniale et un événement tout aussi incongru de l'actualité [*EC*, p. 113-116].

pensée de Germano Almeida cofondateur de la revue, dénonçait ouvertement cette même réalité.

> *Ora se a independênca e a revolução não significam mera alteração subordinativa ou troca de senhores e escravos, mas justiça social, há que rever tempestivamente determinadas situações, através de um mecanismo jurídico e fiscal adequado, antes que um auto-colonialismo ou colonialismo muito nacional se instale subtilmente entre nós e venha gerar uma insuportável dicotomia susceptível de fazer transbordar a aparente resignação ou passividade para além da capacidade humana consciente.*[960]

Cette déconstruction du discours du nouveau pouvoir en place surgit dans la fiction capverdienne avec cette œuvre de Germano Almeida mais aussi avec le roman *O Eleito do sol* d'Arménio Vieira paru en 1989, soit quatorze ans après l'accession à l'indépendance. C'est sensiblement à la même époque que paraissent en Angola et au Mozambique les premières fictions qui procèdent à un questionnement du devenir des indépendances[961]. Ce phénomène littéraire ne diffère pas de celui qui, une vingtaine d'années auparavant, avait vu le jour dans d'autres pays africains qui avaient acquis leur indépendance en 1960. Pour ne citer que quelques exemples relatifs aux espaces africains anglophones et francophones, en 1965 Wole Soyinka avait lancé son premier roman *Les interprètes,* dans lequel il dressait le portrait d'un Nigéria officiellement indépendant depuis 1960 ; en 1968, soit huit ans après l'indépendance de son pays, l'Ivoirien Ahmadou Kourouma faisait paraître *Les Soleils des Indépendances* qui offrait une représentation d'une Côte d'ivoire déchirée entre une tradition désenchantée et un modernisme carnavalesque; cette même année, le Malien Yambo Ouologuem qui publiait *Le Devoir de violence* qui proposait pour sa part une fresque d'une Afrique très différente de l'image idéalisée qu'en avait donné les écrivains de la génération précédente[962].

O Meu Poeta intégrait ainsi cette tendance forte de la littérature africaine qui mettait en scène une réalité post-coloniale très éloignée de l'horizon dessiné par les intellectuels engagés dans la lutte pour l'indépendance. Au Cap-vert même, Arménio Vieira, qui était jusque-là connu pour sa poésie, publiait un an avant Germano Almeida un récit très particulier intitulé *O Eleito do sol*, qui dénonçait les travers de la vie politique capverdienne sous une

---

[960] « Auto-colonialismo », *Ponto & Vírgula*, n°8, março/abril 1984, p. 33.

[961] Citons à titre d'exemple *Cada homem é uma raça* le recueil de contes du Mozambicain Mia Couto (1990) ou *A Geração da Utopia*, de l'Angolais Pepetela (1992). *Quem me dera ser onda*, le roman de l'Angolais Manuel Rui paru en 1982 fut la première œuvre publiée dans les PALOP qui interrogeait le devenir des utopies développées lors des luttes pour l'indépendance.

[962] Wole Sonyinka, *Les interprètes*, Traduit de l'anglais par Germaine Landré, Paris, Présence Africaine, 1979 [édition originale : *The interpreters*, Londres : André Deutsch Limited, 1965.]; Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, 1ère édition, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1968. Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, 1ère édition, Paris : Éditions du Seuil, 1968.

forme tout aussi caustique mais cependant très différente[963]. Alors que Germano Almeida optait dans son roman pour une chronique prolixe et presque transparente de la réalité ambiante, Arménio Vieira proposait une affabulation brève et onirique qui transportait le lecteur dans une Égypte pharaonique en proie avec un personnel politique tout aussi dépravé. Germano Almeida, comme Arménio Vieira et bien d'autres écrivains africains, renvoyait ainsi les pouvoirs nouvellement installés, des pouvoirs bien souvent issus de la lutte anticoloniale, à leur « devoir d'histoire », c'est-à-dire, à l'un des principaux arguments sur lesquels ils avaient étayé le bien-fondé de leur lutte passée[964]. En multipliant les points de vue énonciatifs mais surtout en opérant des rapprochements de différentes temporalités, son roman met en évidence la tentative de mainmise sur le temps à laquelle se livre le nouveau pouvoir. Les horizons esquissés durant la lutte n'étaient pensés comme utopiques, c'est-à-dire sans réalité spatiale, que pour un temps seulement, celui que demanderait l'accession à l'indépendance. Or, installées au pouvoir, ces nouvelles autorités refusaient de s'inscrire dans le temps puisqu'elles se contentaient de répéter ces mêmes discours en défendant que le futur utopique d'alors s'était immédiatement converti en un présent atemporel ou gnomique à valeur générale, non susceptible de ce fait d'être remis en cause. En introduisant du temps dans ces discours assertifs atemporels, *O Meu Poeta* dénonce un hold-up : ceux qui avaient fondé leur autorité en annonçant un futur utopique qui se réaliserait dès que l'accession à l'indépendance et permettrait de faire de nouveau entrer dans l'Histoire un pays que la colonisation emprisonnait dans un passé misérable refusaient dorénavant l'idée même d'un présent énonciatif en prise avec la réalité.

Le futur annoncé se réduit donc à une sempiternelle représentation carnavalesque d'un passé très récent, et de ce fait très vif dans les mémoires ; tout esprit non aliéné peut ainsi aisément démasquer l'imposture. Toutefois, le roman en tant qu'art qui travaille avant tout la question de la représentation du temps, ne se limite pas à dévoiler cette farce du passé. Comme artefact qui permet de simuler le vrai, de se livrer à des « variations imaginatives », il offre également un champ d'expérimentation de la catégorie de la causalité[965]. En effet, la *mimèsis*, plus précisément la « *mimèsis praxeôs* », ou représentation d'actions, que Paul Ricœur assimile à la mise en intrigue inhérente à tout récit de fiction, suppose d'abord la pré-

[963] Arménio Vieira, *O eleito do sol*, Praia : Sonacor, 1989. Ce livre fut publié au Portugal par la maison d'édition Vega en 1992.

[964] En 2000, l'historien Achille Mbembe affirmait que le temps de la postcolonie n'était pas bien différent de celui que les colonisateurs avaient imprimé à leurs territoires. Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris : Karthala, 2000.

[965] Christine Baron, « La fiction » in Jean Bessière (org.), *Littérature, représentation, fiction*, Paris : Honoré Champion Éditeur, 2007, p. 59.

compréhension du monde de l'action et donc l'aptitude à identifier les motifs, les buts, les sujets que celle-ci implique en tant qu'agents ou « victimes », à identifier aussi les circonstances dans lesquelles cette action se déroule et les effets collatéraux qu'elle peut engendrer. Elle suppose ensuite de configurer les éléments hétérogènes que sont les événements, c'est-à-dire de tirer d'un simple ordre sériel une totalité intelligible, soit ce que Paul Ricœur définit comme la *mimèsis* II[966]. Le dernier volet de la mimèsis met quant à elle en jeu aussi bien :

> la fonction de représentance exercée par la connaissance historique à l'égard du passé « réel » [que] la fonction de signifiance que revêt le récit de fiction, lorsque la lecture met en rapport le monde du texte et le monde du lecteur. [967]

Or, il nous semble que le caractère subversif de *O Meu Poeta* tient au fait qu'il met en scène un narrateur aux prises avec ces trois moments de la *mimèsis* qu'implique l'« *ousado projecto* » [*OMP*, p. 11] que lui a confié l'éditrice : l'écriture du profil du Poète, donc d'un texte qui relèverait d'un genre hybride ayant partie liée avec l'historiographie mais aussi avec la littérature. Qu'il veuille faire œuvre de représentance ou de signifiance, le narrateur se doit, dans tous les cas, de travailler à configurer de l'hétérogène et donc d'abord à distinguer, à faire émerger des événements, des actants, des causes, des conséquences, etc., de l'enchevêtrement des histoires non encore racontées. Il lui faut ensuite agencer ces mêmes événements de façon à en proposer une configuration signifiante grâce à laquelle les lecteurs pourront être édifiés et donc trouver une base pour refigurer leur expérience de vie personnelle, le but ultime visé par la collection « Os Melhores Filhos do Nosso Povo » que son récit inaugure. Or, que le récit intitulé *O Meu Poeta* qui s'annonçait comme une biographie condensée de cent cinquante pages, soit le résultat de toutes ces opérations, est la preuve de l'impossibilité dans laquelle il se trouve de mener à bien ces tâches.

Notons tout d'abord que si le narrateur fait remarquer au Poète qu'en tant que chroniqueur, il ne peut mentir, tronquer ou inventer des faits dans le seul but de donner une belle fin à l'histoire, il avoue toutefois être régulièrement contraint de céder aux demandes impérieuses de son employeur. Cependant, malgré ces petits arrangements avec la vérité dont nous ne citons qu'un court exemple :

[966] Paul Ricœur, « Temps et récit : La triple *mimèsis* », in *Temps et récit 1*, op. cit., p. 105-162.

[967] Paul Ricœur, *Temps et récit 3*, op. cit., p. 252. C'est sur la base de ces deux visées différentes que l'auteur distingue le récit de fiction du récit historiographique.

> *a gente faz como se no dia seguinte ao jantar a Dura fizesse anos, porque mesmo que se consiga descobrir o aniversário dela não se descobre o dia certo do jantar* [*OMP*, p. 125-126],

le narrateur est incapable, pour diverses raisons, de donner une configuration aux éléments hétérogènes qu'il mentionne. Tout d'abord, les protagonistes qu'il met en scène ne sont pas de véritables promoteurs des faits qui surviennent. Aucun d'eux n'a de prise sur ce qui se produit et chacun se contente de saisir des occasions de simuler un pouvoir d'action qu'il ne détient en aucun cas, soit par des actes de paroles qu'il croit ou fait semblant de croire performatifs[968], soit par l'attention qu'il porte à la représentation de soi. Le Poète qui « *vinha pacientemente construindo uma imagem, burilada sem descanso* » [*OMP*, p. 42] est évidemment l'exemple paradigmatique de ce souci du paraître avec lequel tous prétendent masquer leur déficit d'être et de faire. Le narrateur n'est aucunement dupe de ce jeu, mais comme il se sait dépendant, il se doit bien évidemment de jouer le jeu :

> *elogiei-lhe o conjunto balalaica branca, livro, oculinhos e cachimbo e disse-lhe que sem dúvida ele se apresentava como o verdadeiro tipo de intelectuel nacional [...].* [OMP, p. 209]

Le projet de récit échoue également parce que son auteur, le secrétaire, pourtant aidé dans cette tâche par le Poète, ne parvient pas à identifier d'autre événement à raconter que l'histoire liée à la fermeture du Retiro Fechado :

> *proponho contar-te o relevantíssiomo papel por ele desempenhado nos grandes acontecimentos que abalaram esta cidade aquando do abusivo encerramento do Retiro Fechado*. [*OMP*, p. 21]

Or ce choix par défaut s'avère rapidement très mauvais car jamais il ne sera en mesure de faire de cet « accident » un véritable événement ; il ne réussira pas à démontrer que ce fait était la conséquence naturelle d'une conjugaison de facteurs ; sa cause triviale n'avait aucun rapport avec le sens politique que voulait lui donner le Poète. Il ne parviendra pas non plus à prouver que ce fait avait débouché sur une quelconque action aboutie[969] :

> *não sei como vou acabar-te isto. Porque como já te disse aquilo acabou em nada e sem nada se ter feito. Cerca de quinze dias depois da nossa partida o Retiro Fechado apareceu aberto e escancarado, soubemos que se apresentava com nova*

[968] La multiplication des discours et des débats devient révélatrice de leur impuissance ; leur parole est stérile, elle n'est aucunement en mesure de transformer la réalité. Plus ils affirment qu'ils sont et qu'ils font, plus ils ne sont et ne font rien.

[969] Selon le philosophe Charles Taylor, « [l]a condition d'apparition d'un événement est que se réalise un état de choses tel qu'il amènera la fin en question, ou tel que cet événement est requis pour cette fin », Charles Taylor, *The Explanation of Behaviour*, Londres Routledge and Kegan, 1954, apud Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Édition du Seuil, 1990, p. 98.

> *gerência e preços módicos. [...] mas eu sei que não posso contar contar e chegar num ponto e dizer-te, olha já acabou, não aconteceu mais nada, era tudo que a gente tinha para dizer.* [*OMP*, p. 209]

L'ensemble des actions qu'entreprennent ces personnages acteurs, ne mènent à rien de concret ; le narrateur ne peut donc pas trouver la clé qui donnerait un sens à tout ce qu'il tente de configurer dans son récit car, comme le dit Paul Ricœur,

> [s]uivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. Cette conclusion […] donne à l'histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. […] cette conclusion […] loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruante avec les épisodes rassemblés.[970]

Alors que le Poète le presse de mettre un point final à son histoire, il ne peut que constater que celle-ci n'aboutit à rien : « *o Meu Poeta gritava que ao menos devia escrever o final dos episódios. Aquilo não tem final, lembro-me de lhe ter gritado* » [*OMP*, p. 333]. Le narrateur ne cesse de répéter ce constat tout au long de la parabase invasive qui constitue finalement le roman *O Meu Poeta* et il va même jusqu'à évoquer l'idée d'abandonner le projet dans lequel il s'est lancé.

> *Assim se dependesse só de mim acabaria esta porcaria que afinal está reduzida a um único episódio, mas o Meu Poeta discorda, quer que a gente conte tudo até ao fim, e quando lhe digo já sabes como foi o fim, isto é, até hoje não houve Comissão do Luto, como tudo nesta terra ficou a meio, nunca houve representação junto do Presidente da Câmara, nunca houve bandeira a meio pau, neste momento mesmo já tenho dúvidas se houve de facto o encerramento do Retiro Fechado, se não foi uma invenção nossa como pretexto para mais uma paródia, ele protesta, lembra-me que estive lá, que assisti a tudo e insiste que devo continuar a contar-te […].* [*OMP*, p. 208]

Le narrateur édicte ainsi une loi générale. Rien ne se fait dans l'archipel, et le moindre projet est pour ainsi dire condamné dans l'œuf, son propre échec venant confirmer cette règle. Le Cap-Vert qui aspirait tant à entrer dans l'histoire grâce à l'indépendance apparat ainsi comme un pays réduit à l'immobilisme. Dès lors, ce pays à l'arrêt que configure Germano Almeida dans son roman s'oppose diamétralement à celui que prônent à la même époque tant le discours politique dominant que la poésie plus ou moins officielle, qui font valoir un dynamisme ouvrant finalement des horizons à la population. A titre d'exemple, nous citerons le cas du poète Ovidio Martins, qui dénonçait en 1973 les entraves liées au statut colonial en

[970] Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, op. cit., p. 130.

répétant « *Bloqueio mordaça bloqueio* » dans un poème intitulé « Terra dos meus amores »[971] et qui après l'indépendance participait de ce climat post-colonial *cantalutista* empreint de beaucoup d'utopie :

> *Cá vamos nós reconstruindo o país. Devagar, é certo, mas avançando. Ilha a Ilha. Dor a dor. […]*
> *Criadores, portadores de certezas, o bloqueio está longe, perdido o ultraje imenso. […]*
> *O nosso destino estamos a cumpri-lo: dar a Cabo Verde outro mar, outro céu, outro homem.*[972]

Cette critique insistante de l'incapacité à imaginer et à réaliser des projets transparaît aussi de façon plus indirecte mais non moins violente dans l'épisode que Germano Almeida imagine pour servir de base au récit de son narrateur. Faute d'autre possibilité, rien de nouveau ne se passant dans l'archipel, le narrateur se voit « obligé » à bâtir son récit autour d'un non-événement, la fermeture du Retiro Fechado, ce bar plus ou moins privatif de la petite élite de Mindelo. La confrontation des temporalités que provoque la démultiplication des points de vue énonciatifs mettant en lumière la répétition carnavalesque du passé colonial à laquelle semble se livrer le nouveau pouvoir, il est tentant de penser que cet épisode purement fictionnel inventé par Germano Almeida constitue lui aussi une reprise parodique d'un événement historique survenu durant la période coloniale. Or, cette fermeture que le Poète s'empresse d'exploiter, pour essayer d'en faire un objet de mobilisation civique qui puisse servir à établir sa position de leader politique et intellectuel ne manque pas de rappeler ce qui se passa le 28 octobre 1837, quand il fut décidé de déclarer un deuil national dans l'archipel après qu'une station de radio, la *Radio Colonial Português* (RCP), eut communiqué qu'un décret avait ordonné la fermeture du Lycée Infante Dom Henrique de Mindelo. Le lendemain, l'embryon de société civile de la ville avait manifesté son mécontentement devant la mairie et cette mobilisation avait porté ses fruits puisque dès le 9 novembre, un télégramme avait annoncé la réouverture de l'établissement sous le nom de Lycée Gil Eanes[973]. Les

---

[971] Ovidio Martins, « Terra dos meux amores », *Gritarei, Berrarei, Matarei - Não ou para pasárgada*, Ed. Caboverdiana, Rotterdam, 1973. Ce poème figure dans certaines anthologies, entre autres dans celle de Manuel Ferreira, *No Reino de Caliban I*, 1975.

[972] Ovidio Martins, « Ilha a ilha », *Independência*, Praia, Instituto Cabo-verdiano do Livro, 1983. Ce poème fut publié pour la première fois en 1977 dans le premier numéro de la revue *Raízes.* Le célèbre « Cantaluta » d'Oswaldo Osorio constitue un autre exemple de ce type de poésie : « *Cantalutando caboverdeamamos* / *caboverdeamadamente construímos a nossa terra* / *cantalutando caboverdeano os nossos sonhos descem às mãos* / *a esse ato caboverdeamor* / *cantaluta cantaluta cantaluta* / *caboverdeamadamente* », Oswaldo Osório, *Caboverdeamadamente construção meu amor (Poemas de luta)*, Lisboa : Nova Aurora, 1975.

[973] Le décret n° 28.114 daté du 26 octobre 1937 prononçait la fermeture du Lycée Infante Dom Henrique créé à Mindelo en 1917. Ce décret prévoyait en remplacement la création de deux établissements d'enseignement technique, l'un destiné à l'enseignement agricole à Praia, l'autre à l'enseignement industriel et commercial à

lecteurs au fait de cet événement marquant de l'histoire de Mindelo ne peuvent manquer de penser que Germano Almeida s'amuse certainement à en imaginer une répétition parodique qu'il fait jouer par une petite élite auto-proclamée en mal de reconnaissance. Notons en effet que cet épisode fictionnel semble proposer une resucée carnavalesque de l'ensemble des aspects (mobile, acteurs, moyens d'action et résultat) de cet événement historique. La motivation noble des acteurs historiques, liée à la défense de l'instruction et du développement de la société dans son ensemble, devient mesquine puisqu'elle ne concerne que la défense d'un entre soi. A ce propos, Vasco s'interroge dans son journal :

> *que preocupações se pode esperar de uma geração que erige uma tasca como razão de luta, sem outra consciência da sua terra para além do círculo da cidade, para quem tudo serve como pretexto apenas para festas.* [*OMP*, p. 101]

Quant aux acteurs désintéressés qui prenaient des risques vis-à-vis d'un pouvoir autoritaire, ils font ici place à des arrivistes qui, parce qu'ils sont en compétition acharnée les uns avec les autres, ne cherchent qu'à se faire valoir à moindre frais en faisant preuve de leur connaissance et de leur maîtrise des codes langagiers du pouvoir en place. Dans un monde où les mots n'engagent à rien, ils font tous comme Sousa qui « *quando começa a falar não mede as palavras desde que não fique por baixo* » [*OMP*, p. 130] et ne se soucient jamais d'avoir à ajuster leurs actes à leurs paroles.

Prisonnier de cette parodie d'événement à laquelle il manque un dénouement qui pourrait lui donner un semblant de sens, le narrateur envisage un temps une solution qui tient elle aussi à la volonté que démontre Germano Almeida de dresser une critique satirique de la réalité politique et sociale du Cap-Vert post-colonial. En effet, face à l'impossibilité de boucler sa configuration fictionnelle par le récit de l'aboutissement des actions de ses personnages, le narrateur déclare avoir envisagé de conclure son livre par l'évocation d'un repas.

Mindelo. Cette annonce aurait donné lieu selon Manuel Brito-Semedo à « *uma alargada mobilização da sociedade mindelense, que envolveu Deputados Nacionais em Lisboa, Câmara Municipal de São Vicente, associações de classe, associação dos pais dos alunos do Liceu, Organizadores da União Nacional, Imprensa, Associação dos Falcões de Cabo Verde, Associação Escolar do Liceu, Clubes desportivos, Associação Operária e de pessoas de todas as categorias* », cf . Manuel Brito-Semedo, « Amílcar Cabral - Um 'Mocin De Soncent' », [en ligne] : http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/amilcar-lopes-cabral-um-mocin-de-465056, consulté le 10 octobre 2015. En réponse au mouvement de contestation qui toucha tout l'archipel, un décret daté du 24 novembre de cette même année ordonnait la réouverture de l'ancien lycée dont le nom devenait Lycée Gil Eanes. Maria Adriana Sousa Carvalho, « Na procura de novos temas de história contemporânea : os Sokols ou Falcões portugueses de Cabo Verde (1936-1939) », *Fazer História Contemporânea, Estudos do Século XX*, n° 11, Coimbra : Universidade de Coimbra, 2011, p. 328.

> *Já nem sei se vale a pena continuar com isto porque francamente não vejo como é que a coisa vai acabar. Porque cá entre nós, eu estava a pensar acabar os episódios com o almoço que se fez no Veríssimo em homenagem ao ilustre filho desta ilha que ao serviço do país partia em missão para o exterior. Sempre admiti que seria um final digno e nobre até porque houve discursos importantes que justificadamente fechariam com fecho d'ouro esta narrativa das duas semanas anteriores à nossa partida.* [*OMP*, p. 229]

L'idée ne convient pas au Poète et le narrateur se voit obligé d'abandonner sa solution qui consistait finalement à combler l'absence d'action concrète par des discours. Avec ce roman publié en 1990, Germano Almeida met en scène la déconfiture annoncée d'un pouvoir et de son microcosme totalement dépendant. Tous ont beau s'employer comme ils peuvent à se parer de discours hyperboliques, rien n'est plus en mesure de cacher leur vacuité. Le roi est nu et dans l'état de subordination auquel ils se trouvent réduits, ses sujets le sont tout autant. Plus ils parlent et plus ils dévoilent finalement leur impuissance. Le Cap-Vert post-colonial de Germano Almeida s'apparentant à un autre espace archipélagique créole, la Caraïbe, où l'écrivain haïtien Jean-Claude Fignolé identifiait le même emploi biaisé du langage.

> Il n'est vraie parole en Caraïbe que la schizophrénie. Il n'y a qu'à écouter les discours politiques (quand l'Histoire s'écrit au présent) pour s'en convaincre. Le verbe se destructure, perd sa cohérence, se substitue à l'acte, autopouvoirise et, par le biais du transfert, endosse la capacité de faire. On aboutit à une sorte de mythification de l'agir qui détermine de façon retorse, rituelle, incantatoire, une poétique de l'impuissance. De l'incapacité. [974]

Dans son roman, Germano Almeida fait finalement la preuve que la fiction n'est pas réductible à la littérature, et qu'elle se niche paradoxalement dans d'autres énoncés qui, tels que les discours politiques, prétendent être en prise directe avec la réalité. Et, c'est à un véritable renversement des valeurs attribuées à ces deux genres que procède l'auteur. En effet, le paradigme du discours performatif qu'est le discours tenu par des énonciateurs liés au monde politique et censés être investis de la puissance du faire, se limite à entretenir une illusion qui, contrairement à la fantaisie littéraire, n'est pas ludique mais mortifère. En coupant ses récepteurs du contact de la réalité, ce discours les condamne effectivement à une détresse sans fin. A l'inverse, l'illusion de la fiction littéraire démontrerait ici son utilité et son pouvoir d'action, d'abord parce qu'en déconstruisant le discours politique, elle permet de démasquer la fiction qui le fonde. Le roman offre ensuite une marge de liberté déniée dans un espace public entièrement corseté par le phraséogramme du PAIGC/PAICV. Germano Almeida qui décida d'écrire et de publier ce roman après avoir co-dirigé une revue culturelle

[974] Jean-Claude Fignolé, « Caraïbes, une poétique de la schizophrénie », *Revue noire*, n° 6, septembre, novembre 1992, p. 2-4, [en ligne] : http://www.revuenoire.com/ , consulté le 22 mai 2015.

semble croire qu'une fiction romanesque constitue un meilleur moyen de contribuer à une possible organisation ou réorganisation de la société. L'incapacité du narrateur à configurer les agissements des personnages qui, d'après l'exergue de l'édition capverdienne de roman, renverraient à l'auteur lui-même et à son lectorat potentiel puisqu'il y est dit « *que ninguém se veja neste livro mais representado que os demais, sendo certo embora que todos os personagens são um pouco de cada um de nós* »[975], ne signifierait pas tant que l'histoire du Retiro Fechado n'a pas de sens, mais surtout que la réalité à laquelle se voit confronté le lecteur capverdien n'en a pas plus. En mettant en scène l'incapacité d'un tenant du phraséogramme du pouvoir à produire une configuration cohérente de la réalité, Germano Almeida sape l'autorité de tout l'édifice qui ne repose de fait que sur sa reconnaissance inconditionnelle[976]. Cette configuration impossible inviterait ainsi les lecteurs à un travail de refiguration de leur expérience passant d'abord par une prise de conscience désaliénante de l'impasse à laquelle les condamne le pouvoir politique. Ce travail pourrait même mener ensuite à une action concrète visant à rompre le cercle vicieux de la répétition compulsive et toujours plus carnavalesque d'un jeu de domination qui interdit finalement à la société capverdienne d'entrer de plain-pied dans l'histoire. Dans son journal intime, qui figure en partie au chapitre V du roman, Vasco rapporte une conversation qu'il aurait eue avec Ela, sa maîtresse, au cours de laquelle celle-ci les aurait, lui et ses comparses, invités à s'impliquer sérieusement dans les affaires de l'archipel plutôt que de se livrer à des bouffonneries comme celle de l'affaire du Retiro Fechado. Ce dernier faisant valoir qu'ils n'avaient pas d'autre choix puisque le pouvoir ne sollicitait que des personnes disposées à aquiescer sa politique et ne faisait pas donc appel à eux, Ela s'insurge :

> *A participação não se oferece, conquista-se. Ela é um direito que se impõe e se exerce. Só que vocês preferem a situação cómoda de dizer que não são chamados pelo que ficam de fora a criticar.* [*OMP*, p. 117]

Germano Almeida semble ainsi inviter ses lecteurs à prendre au mot ce personnage et à ne plus se contenter de laisser à « un certain nombre de personnes le pouvoir d'agir [ou de ne pas agir] en leur nom »[977].

En tant que chronique, ce roman qui met en scène la banalité du présent en opérant une distorsion de la réalité par le biais de l'hypertrophie de l'espace, du temps et des actions les

[975] Cette courte indication figure dans l'édition Ilheu Editora de O Meu Poeta mais n'apparaît pas dans celle de Caminho.

[976] Hannah Arendt, « Sur la violence » in *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine*. Paris : Calmann-Lévy (coll. « Agora »), 1972, p. 105-187, p. 135.

[977] Ibid., p. 144.

plus minimes (le zoom qui grossit jusqu'à l'excès, le ralenti ou la répétition qui étire indéfiniment), impose un questionnement de l'expérience en cours. Chronique du présent, *O Meu Poeta* ouvre cependant une ligne de fuite temporelle, celle qui lie ce présent au passé lorsque le récit, comme toute historiographie classique, pose la question de la continuité ou de la rupture du présent par rapport au passé, quand il questionne le rapport de causalité susceptible d'exister entre passé et présent. Face à un phraséogramme officiel qui répète à l'envi que l'autorité présente repose sur la lutte passée, face à un Cap-Vert officiellement indépendant qui n'est que la répétition parodique du Cap-Vert colonial, la question qui se pose est : quel passé peut expliquer cette incapacité actuelle à dépasser une situation de dépendance ? Toujours en tant que chronique, *O Meu Poeta* est un récit lié à l'actualité de sa rédaction mais aussi à l'histoire, car le récit du présent est conçu comme une écriture du temps sur le vif, un « *work in progress* » qui, comme les historiographies plus classiques, inclut une visée qui dépasse la temporalité considérée, c'est-à-dire ici l'actualité. Cette écriture du présent s'inscrit dans le futur parce qu'elle cherche à faire prendre conscience de l'incohérence de l'actualité, parce qu'elle ambitionne un changement, parce qu'elle se veut future archive de ce présent. Si Germano Almeida a éprouvé le besoin de corriger en partie son analyse qu'il dit finalement trop fortement marquée par son contexte social et politique[978], il n'en reste pas moins que l'on pourrait dire de ce roman, qu'il constitue « *um sistemático e quase que completo curso de sociologia* » de la première république du Cap-Vert, comme les textes écrits dans les *Farpas* par Eça de Queirós, un écrivain qu'il cite comme l'un de ceux qui influencèrent sa manière d'écrire, l'avaient été pour le Portugal de la Régénération[979].

[978] « *Quis escrever OMP como um romance de crítica à sociedade política, ao oportunismo que grassava à volta do PAICV. Só que, enquanto O TSN é um livro ligeiro, quase de brincadeira, OMP é um livro muito sério, chato, cansa. Naquela altura, a gente tinha a ideia, que se revelou falsa, de que havia censura. Aliás, a censura está é nas próprias pessaoas que são vítimas dela. Então, decidi escrever um livro em que tudo porque não deixariam que escrevesse um segundo*. », in « Eu nunca quis ser escritor », Entrevista por Teresa Sofia Fortes, *Kriolidadi*, *A Semana*, 11 février 2005, p. 3.

[979] Alfredo Campos Matos (org.), *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisbonne : Caminho, 1988, p. 264.

4- UNE HISTOIRE FAITE DE MENUES HISTOIRES

Les fragments, les pièces et les haillons de la vie quotidienne
doivent être cesse transformés en signes
d'une culture nationale cohérente
Homi K. Bhabha,
Les lieux de la culture,
Paris : Payot, 2007, p. 232

Après avoir analysé la chronique du présent en passe de devenir passé qu'il propose dans son roman *O Meu Poeta*, dans le but de dénoncer d'une part l'incohérence de la configuration du réel que défendait le régime monopartite mais aussi l'immobilisme auquel ce discours déconnecté de toute profondeur historique condamnait l'archipel, nous nous proposons de nous intéresser maintenant à un objet historique auquel Germano Almeida a consacré jusqu'à ce jour deux livres, *A Ilha fantástica* et *A Família Trago.* Dans ces deux récits, dont le cadre spatial n'est plus São Vicente mais Boa Vista, son île natale, l'auteur se livre à une tentative de configuration littéraire d'une communauté plus ou moins élargie. Le titre du premier *A Ilha fantástica*, publié par Caminho en 1994, indique que son champ englobe l'ensemble de la population de l'île quand le second *A Família Trago*, publié quatre ans plus tard, semble pointer un objet bien plus restreint qui se limite à une seule famille. C'est cependant une autre différence qui nous amène à privilégier ici l'étude de ce deuxième récit. Dans *A Ilha Fantástica*, Germano Almeida semblait évoquer une Boa Vista hétérotopique, totalement déconnectée du monde réel, dans laquelle il pouvait tout au plus s'abstraire pour un temps de la réalité, comme nous l'avons montré dans la deuxième partie de notre travail. A l'inverse, dans le second livre qu'il consacre à son île natale, Germano Almeida paraît vouloir interroger, par le biais du genre de la saga familiale, la relation de continuité entre les générations passées et présentes.

5 séculos
sem História
mas com muitas
histórias pra contar.
Jorge Barbosa, p. 376

Le narrateur de ce roman, dont le nom restera inconnu, raconte que Vesceslau, son père, l'avait nommé à l'âge de seize ans historien officiel de la famille [*AFT*, p. 43] en lui demandant de rédiger une biographie panégyrique de Pedro Trago, un arrière-grand-père qu'il n'avait jamais connu. *A Família Trago* est un objet que nous pourrions dire métis au sens où il est le produit d'un amalgame de plusieurs textes dont les limites respectives sont impossibles à identifier. Le roman se compose en effet du double discours d'un individu adulte jouant deux rôles différents : celui d'un narrateur qui raconte l'histoire de sa famille et celui d'un exégète qui se livre à une espèce de critique génétique de la biographie d'un de ses aïeux - un certain Pedro Trago - qu'il a écrite alors qu'il était encore lycéen. Le roman apparaît ainsi comme un tissage métis de trois textes principaux : le prototexte écrit par le narrateur adolescent, auquel le lecteur n'a pas accès directement, les commentaires que ce texte inspire au narrateur devenu adulte et finalement l'histoire de la famille de ce Pedro Trago. Le caractère intrinsèquement temporel d'un récit qui a pour objet l'histoire d'une famille sur cinq générations[980] se voit démultiplié par le dispositif narratif, lui-même inscrit dans le temps puisque le roman renvoie finalement à deux narrations situées à quelques décennies l'une de l'autre mais qui sont cependant en dialogue constant.

Alors que le genre littéraire dans lequel s'inscrit cette œuvre censée établir l'historiographie de la famille Trago laisserait supposer le contraire, le récit n'intègre que quelques rares références au temps calendaire et à des événements historiques pouvant servir à insérer cette famille dans le temps chronologique universel. En outre, les rares repères historiques de ce type, tels que les soubresauts de la fin de la monarchie constitutionnelle, l'instauration de la Première République portugaise, le coup d'État du 28 mai 1926, *l'Estado Novo*, renvoient à des réalités qui ne concernent la société capverdienne que de façon indirecte. En effet, les événements cités précédemment ne sont évoqués que parce qu'ils entraînent l'arrivée dans l'archipel de déportés hostiles aux régimes qui se succédèrent dans la métropole. Parmi eux, un personnage nommé Xisto Maldonado, médecin républicain et franc-

[980] Le narrateur remonte dans la généalogie familiale jusqu'aux parents de ce fameux arrière-grand-père et de sa femme Dora.

maçon, déporté à São Nicolau, l'île natale de Pedro Trago [*AFT*, p. 51] pour avoir moqué les acclamations que le peuple adressait à son roi et un autre, le Docteur Sena, un franc-maçon lui aussi, déporté sur l'île de Boa Vista en 1936 par le régime faciste nouvellement installé. L'une des rares dates qui apparaît dans le récit renvoie à une épidémie de fièvre jaune qui avait frappé la population de l'île en 1845. Or, si la date et le fait historique en question, fait dont il dit s'être inspiré pour imaginer les circonstances de la naissance de son aïeul [*AFT*, p. 46-47], ont été enregistrés par l'Histoire c'est qu'ils étaient liés à un élément allochtone. En effet cette date n'est connue du narrateur que parce qu'il dit l'avoir vue inscrite sur la pierre tombale d'une certaine Maria Patingole, de son vrai nom Julia Maria Louisa Pettingal, fille d'un juge anglais de la Commission mixte pour l'abolition de l'esclavage au Cap-Vert[981]. Les seuls événements historiques, datables par des lecteurs particulièrement avertis, qui touchent directement la population de l'île et ont un impact direct sur la situation économique de sa famille se rapportent à l'activité de sociétés industrielles liées à la conserverie de poisson. Le narrateur mentionne la fermeture de la *Fabrica Nascimento*, suivie quelques années plus tard de l'installation puis de la fermeture de la *Fabrica Ultra* qui entraîna le déclin des affaires de la famille Trago [*AFT*, p. 306][982]. Les autres événements, fictifs ou non[983], qui concernent directement la famille Trago ou la communauté élargie de l'île sont très difficiles, voire impossibles, à dater. Voyons à titre d'exemple ce qu'il en est d'une histoire qui apparaissait déjà dans *A Ilha fantástica*.

> *Quanto à fuga de S. Roque, toda a gente a conhecia, mas todas elas de ouvir contar. Aquilo era estória antiga, dos seus bisavós ou trisavós […].*
> *Tinha ouvido um considerável número de velhos sobre o assunto e todos eram unânimes em aceitar estória, porém, para um passado imemorial.* [*AFT*, p. 157]

[981] L'histoire de ce personnage historique apparaît pour la première fois dans *A Illha fantástica* et est reprise dans la chronique intitulée « Cabo Verde é o centro do mundo » incluse dans *Estórias contadas*. L'histoire de cette Commission et du décès de la jeune anglaise fait également l'objet de quelques paragraphes de *Cabo Verde : Viagem pela história das ilhas*, op. cit., p.41-43.

[982] La *Fabrica J. A. Nascimento*, spécialisée dans le séchage et le salage de poisson s'implanta sur l'île en 1944 et ferma ses portes quelques années plus tard. Ses installations furent ensuite occupées par la *Fabrica Ultra* qui se spécialisa dans la conserve de thon entre 1952 et le milieu des années 1960. Voir à ce sujet le reportage intitulé « Actividade piscatória na ilha da Boa Vista » du programme *Regiões* de la RTC, RadioTelevisão Caboverdiana, du 11 mars 2011. [en ligne] : http://rtc.cv/index.php?paginas=47&id_cod=9217&nome_programa=Regi%F5es&data=2011-03-15, consulté le 29 mai 2015.

[983] Notons qu'il est difficile de juger du degré de fictionalité de nombre des événements qui constituent la trame du récit. A notre connaissance, le seul ouvrage consacré à l'île de Boa Vista a été écrit par Josef E. Kasper intitulé *Ilha da Boa Vista, Cabo Verde : aspectos históricos, sociais, ecológicos e económicos : tentativa de análise* [Lisboa, Praia : Dom Quixote, ICL, 1987]. Natif de cette île, Germano Almeida connaît évidemment des pans de son histoire qu'aucun document historiographique n'a enregistrés. Dans *Cabo Verde : Viagem pela história das ilhas*, il déclare par ailleurs avoir consulté des documents d'archives qui n'ont pas encore fait l'objet de publications.

Et quand le narrateur parvient à situer les faits dont il parle dans le temps calendaire c'est à chaque fois parce qu'il réussit à les accoler à un événement historique extrinsèque dont la date est alors connue. C'est parce qu'elle est presque concomitante des débuts de l'*Estado Novo* qu'il est en mesure de dater l'émigration de Serafim, alors âgé de 17 ans.

> *Foi pouco tempo depois do embarque de Serafim que chegaram à Boa Vista as primeiras fotografias de Salazar e de Carmona, ambas emolduradas em madeira pintada a ouro para serem solenemente dependuradas primeiro na sala dos paços do concelho e depois em todas as repartições públicas e escolas da ilha.* [*AFT*, p. 249]

Le narrateur fait toutefois remarquer que cette tentative de datation reste sujette à caution car les échos des soubresauts du monde ne parvenaient qu'avec beaucoup de retard à cette île totalement hors du temps : « *O eco das convulsões políticas em Portugal chegava tão esbatido na ilha e também com tanto atraso […]* » [*AFT*, p. 249]. Fort de sa longue expérience, le vieux Pedro Trago ne prêtait ainsi que peu d'attention à tout ce qui se passait au Portugal, car il savait que les bouleversements politiques de la métropole « *na realidade não modificariam em nenhum sentido a pasmaceira da ilha* » [*AFT*, p. 250]. Le reste de la population ne se montrait pas plus concerné quand des cérémonies étaient organisées par l'administrateur, le prêtre et le receveur de la poste, soit les très rares personnalités officielles présentes sur l'île, pour donner localement une existence officielle à ces événements politiques.

> *Depois das palmas e alguns foguetes e uma breve procissão à porta da Câmara para ver de perto os dois grandes homens [les portraits précédemment cités], o povo regressou às suas casas tão indiferente como tinha chegado.* [*AFT*, p. 251]

Le narrateur fait également référence à des figures historiques qui elles aussi sont presque toutes étrangères à Boa Vista. Nous avons déjà cité les noms de Salazar et de Carmona, auxquels vient s'ajouter par exemple celui du Marquis de Pombal. Le narrateur raconte en effet qu'encore élève au lycée de Mindelo, il avait rédigé une biographie du fameux marquis qui lui avait valu les honneurs de toute sa classe et l'admiration de son père. Après en avoir pris connaissance, ce dernier s'était exclamé « *Sem dúvida que dois grandes homens […] Pedro Trago e Pombal* » [AFT, p. 46] et avait demandé par conséquent à son fils de renouveler son exploit et d'écrire cette fois la biographie de Pedro Trago, le fondateur de leur famille.

Paul Ricœur identifie un certain nombre d'outils qui permettent à l'historien professionnel de reconfigurer le temps, c'est-à-dire de médiatiser le temps cosmique et le

temps intime. Le temps calendaire, le « premier pont jeté par la pratique historienne entre le temps vécu et le temps cosmique »[984], est le premier de ces connecteurs qui permet aussi bien de « cosmologiser » le temps vécu que d' « humaniser » le temps cosmique[985]. Cependant l'existence virtuelle d'un calendrier ne garantit pas que cette médiation soit effective, en effet pour que le calendrier devienne réellement un outil de médiation, il faut qu'il y ait une énonciation qui établisse une coïncidence entre des événements et des dates de ce calendrier. L'absence presque totale de repères calendaires, la rareté des événements historiques intrinsèques à l'île ou leur datation jamais directe mais toujours relative à d'autres faits extérieurs rend pleinement compte de l'absence ou, pour le moins, de l'assujettissement de l'énonciation propre de cette communauté[986].

Les archives, les documents, les traces constituent le second type d'outils de l'historien. Nous reviendrons sur ces connecteurs lorsque nous nous intéresserons à la configuration de l'histoire de Ribeira Grande que propose Germano Almeida dans *A Morte do ouvidor*, nous nous limiterons ici à noter que les archives sur lesquelles le narrateur pourrait fonder son travail sont presque totalement inexistantes. Compte tenu du caractère institutionnel des archives, il n'est pas surprenant que le narrateur ne dispose que de très maigres documents qui lui permettent d'accéder au passé. Il ne fait référence qu'à une seule lettre qui lui permettra d'ailleurs de voir confirmer quelques-unes de ses hypothèses. Le soin que démontrèrent les diverses personnes qui en furent dépositaires prouve la préciosité et donc la rareté de ces documents écrits.

> *Guardada religiosamente, essa carta passou como herança para Vesceslau que a conservava ainda no seu envelope original dentro de uma caixa de sapato amarrada com uma fita de nastro que ele tinha transformado em cofre dos seus objectos mais preciosos e íntimos. Só muito tempo depois da sua morte, mais precisamente durante o nojo da Angelina, arrumando os papéis no seu escritório tive a oportundade de a consultar, já bastante amarelecida e de pontas partidas mas legível, escrita numa caligrafia miudinha mas firme […].* [AFT, p. 252]

Faute de repères calendaires et d'archives, le narrateur se trouve dans l'obligation de recourir au troisième connecteur identifié par Paul Ricœur, la suite des générations.

---

[984] Paul Ricœur. *Temps et récit 3*, p. 190.
[985] Ibid., p. 197.
[986] Édouard Glissant dressait le même constat au sujet de l'espace antillais : « Qu'est-ce qu'un évènement, pour nous ? Un fait qui s'est produit ailleurs, sans nous, et qui retentit pourtant (pour autant) ici et en nous. Par quoi ce qui se fait dans le monde, au même degré que ce qui ne se fait pas ici, nous coupe du monde ». Il signalait en outre le danger que représentait cette absence d'énonciation propre : « Un peuple sans évènement, un peuple coupé du monde, est un peuple qui ne se voit pas et ne se pense pas : c'est notre plus sûre calamité », *Le Discours antillais*, op. cit., p. 172-173.

D'abord, l'histoire n'est connaissance que de la relation qu'elle établit entre le passé vécu par les hommes d'autrefois et l'historien d'aujourd'hui.
Ricœur, *Temps et récit 1*, p. 177

La « suite des générations » permet d'étayer le tiers-temps historique sur la biologie et non sur l'astronomie et d'établir le réseau des contemporains, des prédécesseurs et des successeurs, soit la chaîne des agents historiques qui veut que des vivants viennent occuper la place des morts[987].

Recourir à ce connecteur qu'est le concept de génération - un concept de base pour un roman-saga tel que *A Família Trago* - permet également de penser deux aspects différents de la temporalité, d'une part la question de l'écoulement du temps qui se concrétise dans la suite des générations et celui de la contemporanéité qui se manifeste par le sentiment partagé d'appartenance à une même génération. Nous nous intéresserons d'abord à la question de la suite des générations, qui convoque autant l'idée de transmission de l'acquis que de l'ouverture vers de nouvelles possibilités[988]. Le travail historiographique qui s'appuie sur la notion de génération permet ainsi de mettre en évidence tout autant la portée du legs que les individus reçoivent de leurs ancêtres - la « suite » des générations impliquant une continuité par-delà les irrégularités - que l'amplitude de la variation que les successeurs injectent régulièrement dans la reproduction programmée. Le narrateur semble chercher à établir la continuité historique qui s'établit par-delà le jeu dialectique entre tradition et innovation auquel se livre chaque nouvelle génération de sa famille. Si la chaîne générationnelle est marquée de façon indélébile par le sceau de la mortalité, après la mort de Pedro Trago, viendra celle de Venceslau et d'Angelina pour ne parler que des personnages les plus importants, il est certain que ce qui ressort également de l'histoire que compose le narrateur c'est l'idée d'une certaine forme de continuité. Les rôles sont régulièrement réattribués après la disparition ou la défaillance des acteurs auxquels ils avaient été confiés. Bien que la manière dont les uns et les autres les prennent en charge se distingue nettement ces rôles ne sont jamais laissés en déshérence. Le jeu de l'innovation permet toujours de débloquer les impasses qui surgissent à intervalles plus ou moins réguliers du fait des aléas incontrôlables

[987] Nous faisons appel encore à Paul Ricœur qui consacre quelques pages à l'idée de la suite des générations, un autre connecteur qui permet aux historiens de jeter un pont entre le temps vécu et le temps cosmique, cf. *Temps et récit 3*, p. 198-211.
[988] Ibid., p. 201-202.

que constituent les épisodes de sécheresse, les conditions de navigation, les répercussions locales de décisions prises dans des espaces autres, etc.[989]. Quand Xisto et Serafim, les fils légitimes, ne peuvent pour diverses raisons remplacer Pedro Trago dans son rôle de *pater familias*, c'est Venceslau, le fils adoptif, qui prend en charge l'ensemble du clan. Plus tard, quand celui-ci finit par s'effondrer devant l'adversité, ce sera Angelina, sa femme, qui assumera officiellement ce rôle. Il est intéressant de noter que le narrateur lui-même ne semble pas échapper à la règle car, s'il n'habite plus Boa Vista et s'il ne fait aucune mention du fait qu'il jouerait un quelconque rôle dans la tenue des affaires commerciales de la famille, il n'en reste pas moins que son œuvre d'historiographe lui confère la responsabilité du clan ou, plus précisément, la responsabilité d'en conserver la mémoire.

La notion de génération suppose également l'idée d'appartenance partagée à un même groupe, qui trace un cercle plus « vaste que celui du simple nous, et moins vaste que celui de la contemporanéité anonyme »[990]. Il est intéressant de noter que le narrateur s'intègre très régulièrement dans un collectif, un « nous » dont les composants ne sont jamais définis, un « nous » formé logiquement par l'ensemble des descendants de cette famille qui appartiennent à sa génération. Le travail historiographique qu'il mène intéresse ainsi bien plus que sa seule personne, car il conduit à évaluer la dette, ou l'écart, de toute sa génération vis-à-vis des générations passées. Par ailleurs, il faudra certainement voir dans ce « nous » plus que le collectif formés par les descendants de sa seule famille car, pour leur part, les références aux générations passées excèdent largement ses mêmes limites en embrassant l'ensemble des personnes qui partageaient la vie de ses ancêtres dont la conception de la famille était pourtant bien plus large déjà que celle qui est communément admise. Les Portugais déportés dans l'archipel, les prêtres, l'infirmier, etc., sont quelques-uns des nombreux personnages qui intègrent le petit monde qui gravite autour des Trago. Par conséquent, la chaîne historique et générationnelle que le narrateur tente de configurer agrège par capilarité une communauté bien plus large que celle que constituent les seuls membres des différentes générations de sa famille.

[989] Les affaires de la famille Trago sont directement liées aux conditions climatiques qui déterminent la production locale de denrées alimentaires, mais aussi à la précarité des transports maritimes qui a des effets immédiats sur leur activité d'importation et d'exportation de marchandises (il est question par exemple de la perte de tout un stock de marchandises agricoles expédiées sur un bateau à voile immobilisé par une absence totale de vent). Leur situation dépend également de l'activité très vacillante de l'économie locale totalement dépendante de paramètres extrinsèques tels que l'investissement de capitaux métropolitains dans l'usine de conserverie.

[990] Paul Ricœur, *Temps et récit 3*, p. 201-202.

En tentant de configurer un roman familial qui met en œuvre le concept de génération le narrateur ouvre non pas une mais deux lignes de fuite, celle des prédécesseurs mais également celle des successeurs. Alors qu'il tente difficilement de reconstruire la chaîne des générations de ses ancêtres il se souvient d'ailleurs qu'adolescent, il avait déjà envisagé d'écrire un roman dont il présente même la trame.

> *Creio mesmo que cheguei a conceber todo o esquema do livro : um poderoso Venceslau no meio, dele partindo dois ramos, um para cima que cobriria Pedro Trago, mulher e filhos, Ramos e afins ; e um outro para baixo que apanharia todos os descendentes, isto é, nós.* [AFM, p. 90]

Il avait déjà compris que son projet impliquait non seulement de regarder en amont vers le passé mais aussi d'opérer une jonction entre ce passé et le présent, dans le but, non explicite dans ce passage, de deviner, d'extrapoler un avenir. Or, s'il ne manque pas de faire état des difficultés rencontrées alors pour réunir tous les éléments nécessaires à la conception d'un récit cohérent du passé, la tâche lui semble encore plus ardue en ce qui concerne la mise en récit de la partie située en aval du point de repère choisi.

> *Detinha-me apenas um problema: Nós não tínhamos história! E assim quanto mais progredia nas minhas investigações para cima, mais angustiado me sentia quanto à forma de resolver a parte de baixo.* [*AFT*, p. 90]

Cette observation rend compte d'un problème inhérent au récit qui veut que narrer des événements passés, implique toujours de définir un point de vue dépendant du sens que donne à ces événements celui qui les raconte. Or ce sens dépend obligatoirement de l'inscription du narrateur dans son présent et des aspirations qu'il peut formuler vis-à-vis du futur. Quand le narrateur de *A Família Trago* se plaint que lui et ses contemporains n'ont pas d'histoire, il faut peut-être entendre que lui et ses contemporains cherchent dans le passé des réponses sur leur présent et leur avenir, quand le plus simple est certainement de donner rétrospectivement un sens au passé en fonction d'avenir déjà projeté. C'est d'ailleurs ce dessein que concevait très clairement son père lorsqu'il lui avait assigné la mission de préparer et de présenter « *uma palestra familiar sobre o grande Pedro Trago na data 10 de Agosto, dia em que faleceu, destinada à edificação dos teus irmãos mais novos* » [AFT, p. 45].

Faute d'historiographie à laquelle se référer et faute d'archives qui pourraient nourrir son travail de recherche, c'est en compilant les traces que les divers événements ont laissées dans la mémoire de chacun de ses informateurs que le narrateur se propose de mener à bien un projet d'écriture mûri durant de longues années. En effet, il déclare dans son récit qu'il envisageait déjà d'écrire la saga des Trago au moment où il avait écrit la courte biographie de Pedro Trago : « *[u]m dia vou escrever a estória da família Trago e por isso quero conhecer a versão de cada um mas com todos os pormenores* » [*AFT*, p. 291] expliquait-il alors à Serafim dans le but d'obtenir de lui des compléments d'informations. Or, en projetant d'écrire le roman mémoriel d'une famille très élargie, pour ne pas dire une communauté, qui doit donc mettre en cohérence l'ensemble des romans mémoriels de chacun des individus qui la composent[991], le narrateur s'attèle à une tâche on ne peut plus ardue car son matériau de travail est à plusieurs titres insaisissable.

> La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants, et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations.[992]

Il est courant de distinguer deux acceptions différentes du mot mémoire. D'une part la mémoire dite volontaire, celle qui résulte de l'acte de se rappeler, de se souvenir, de recueillir activement des souvenirs en tentant d'instaurer un ordre dans cette collecte, de l'autre, la mémoire dite involontaire qui renvoie à l'image dont on se rappelle, l'impression laissée dans l'âme. Dans le premier cas, la mémoire est de l'ordre du *logos*, dans le second, elle relève du *pathos*. Cependant, la mémoire implique toujours un accès indirect au fait, à l'événement, car de la mémoire

> on tire, non les choses elles-mêmes, qui ont passé, mais les mots conçus à partir des images qu'elles ont gravées dans l'esprit, comme des empreintes, en passant par les sens. [993]

[991] Nous faisons nôtre la définition que Régine Robin donne du roman mémoriel, soit un roman « par lequel un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des filiations, des généalogies. », Régine Robin, « Structures mémorielles, littérature et biographie », *Enquête*, n° 5, 1989, mis en ligne le 16 novembre 2005, [En ligne] : URL : http://enquete.revues.org/116, consulté le 04 juin 2015.

[992] Pierre Nora (éd.), *Les lieux de la Mémoire. La République*. Tome 1, Paris: Gallimard, 1984, p. XIX-XX.

[993] Saint Augustin cité par Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, *op. cit.*, p. 31.

Bien que la mémoire à laquelle il fait appel relève plus du *logos* que du *pathos*, son objectif étant de compiler le maximum d'informations précises sur les faits qu'il prétend établir et non pas tant de recueillir les impressions que ces mêmes faits ont laissées dans l'âme de ceux qui les ont vécus, le narrateur se voit contraint de satisfaire les sens de deux de ses informateurs les plus précieux, Serafim et Dora, comme si ceux-ci lui demandaient, chacun à sa manière, de combler le vide que créait en eux la transmission de morceaux de leur mémoire. Le narrateur propose à Serafim des sessions de massage contre des souvenirs, « *enquanto estivesse contando estórias as minhas mãos não se cansavam na sua perna* », un échange qui convient pleinement à ce dernier, « *esfrega, incitou-me, esfrega com mais força, ganharás a tua estória com o suor das tuas mãos* » [AFT, p. 21-22]. Dans le cas de Dora, c'est de la nourriture qu'il offre en échange :

> *[…] aos poucos a vida de nho Pedro Trago começava a clarear-se. E isso sobretudo graças à prodigiosa memória de mamã Dora que durante dias alimentei às dez da manhã com canecas de alumínio de gemedas duplas batidas como ela gostava […] e lanche à tarde com café cuscuz à discrição […].*[AFT, p. 50]

La première fois qu'il fait référence au « marché » mis en place avec Dora, le narrateur remarque d'ailleurs que cet appétit insatiable, qui lui était venu dans la vieillesse et dont personne, selon elle, ne se souciait, allait de pair avec sa mémoire prodigieuse et son habitude de raconter constamment des histoires dont personne n'avait cure non plus[994]. Ces échanges indiquent ainsi que faire travailler la mémoire volontaire implique non seulement la parole mais aussi les corps et les sens. Et ce n'est pas seulement celui qui livre ses souvenirs qui est affecté dans son corps, celui qui cherche à les recueillir se voit forcé à investir également le sien. Ce qui se joue dans la relation entre le narrateur qui suscite et recueille les souvenirs et l'informateur qui cherche à les retrouver, à les reconstruire ou à les garder secrets s'apparente à un véritable travail, travail au sens d'activité humaine visant la transformation ou la création d'une chose nouvelle, au sens d'effort à fournir pour accomplir une tâche, et même au sens d'« accouchement » qui survient après une série de préparatifs (culinaires) ou de manipulations qui engagent comme nous l'avons dit les corps des deux parties en présence[995]. Les méthodes du narrateur qui cherche tout à la fois à confirmer des informations et à en obtenir de nouvelles, tantôt en prêchant le faux pour savoir le vrai, tantôt en mettant en scène

[994] Il convient de remarquer que l'art du bien parler fondé sur une excellente mémoire et l'art du bien manger sont souvent associés dans les romans de Germano Almeida.

[995] Le narrateur parle lui-même de sessions de travail quotidiennes entre lui et Dora [*AFT*, p. 90].

ses « interrogatoires », ne manquent d'ailleurs pas de rappeler l'art de la maïeutique pratiqué par Socrate :

> *Ora depois de muitos meses de fricções, Serafim*[996] *tinha acabado por me falar de todas as suas aventuras, quer na ilha quer no estrangeiro, e nada da estória da Maria Helena que eu ardia de curiosidade de conhecer. Uma ou outra vez tinha chegado a insinuar-lhe qualquer coisa a cerca da misteriosa mãe de Venceslau que sabíamos não ser a Dora, mas parecia que uma espécie de pudor o impedia de tocar nesse assunto. De modo que certo dia fiz o gesto teatral de parar as fricções a meio do movimento, como que de repente surpreendido por um pensamento e interrompi-o perguntando-lhe abrupta e descaradamente […].* [AFT, p. 21]

Bien qu'il se donne beaucoup de peine, allant jusqu'à investir son propre corps, pour obtenir que ses informateurs lui livrent le plus de détails possibles, le narrateur n'est pas dupe de la nature très problématique de chacun de leur témoignage. Il commence d'ailleurs par mettre en cause la version de la biographie de Pedro Trago que Venceslau, son père, conservait dans sa mémoire et qu'il répétait sans cesse à ses enfants afin que celle-ci s'imprime aussi dans leur propre mémoire. En effet, dès la première phrase, le narrateur pose de façon très précise la question des limites de la mémoire et de sa capacité à rendre compte de la réalité du passé tout en interrogeant l'usage et la manipulation qui peuvent en être faits. Il nous est dit que le récit de Venceslau se base sur les souvenirs que lui a confiés Pedro Trago à une époque où « *as demências da idade e os estragos da memória tinham acabado por transformá-lo num velho desnorteado e sem tino* » [*AFT*, p. 13], mais aussi que ce récit était un mythe inventé « *exclusivamente para a nossa devoção familiar* » [idem]. Le narrateur précisera plus avant :

> *É claro que Venceslau omitia propositadamente todos os dados que de uma forma ou doutra pudessem prejudicar aos nossos olhos a honorabilidade do seu Pedro Trago e pôr em causa o mito que queria inculcar-nos no espírito.* [*AFT*, p. 19-20]

Venceslau avait ainsi construit une mémoire de l'aïeul du clan, dont il se voulait le gardien zélé et farouche, qui s'apparentait à la geste d'un héros fondateur devenu mythique, une mémoire destinée à garantir la cohésion du groupe en édictant une identité commune qu'il

[996] Notons que le narrateur, qui envisage de devenir l'auteur du livre qui racontera l'histoire de la famille Trago, se nourrit des prestations des deux types de conteurs que distingue Walter Benjamin, d'un côté celui qu'il identifie à la figure du « laboureur sédentaire » qui « connait histoires et traditions du cru » (ici illustré par les personnages de Dora, Venceslau, Frederico et Angelina), de l'autre celui qu'il nomme le « navigateur marchand », un homme qui revient de loin et qui a donc beaucoup à compter (représenté par Serafim et le Dr Sena). Cf. Walter Benjanin, « Le narrateur, réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Rastelli raconte… et autres récits*, Paris : Seuil, 1987, p. 147.

voulait immuable et définitive[997]. En tant que détenteur de l'autorité familiale - rappelons qu'il assumait alors la responsabilité de l'ensemble du clan -, il avait élaboré et il imposait cette mémoire comme l'histoire officielle non seulement d'un homme mais des origines de la famille et la commande passée au narrateur encore adolescent, qu'il désignait comme l'historien officiel [*AFT*, p. 43], avait uniquement pour objectif de composer un texte écrit qui donnerait une dimension hagiographique supplémentaire aux épisodes de la vie de Pedro Trago qu'il remémorait sans cesse. Le narrateur adolescent avait donc été placé dans une situation bien inconfortable car il devait faire preuve de ses talents d'écrivain en proposant un texte aussi bon que celui qu'il avait écrit sur le Marquis de Pombal - en plagiant abondamment un livre découvert à la Bibliothèque municipale -, alors qu'il n'avait cette fois aucun ouvrage de référence, qu'il ne disposait que de très peu d'éléments factuels et que sa marge de manœuvre par rapport aux attentes très précises de son père était très limitée. De surcroît, il ne disposait que de peu de temps, « *o prazo que tinha não era muito dilatado* » [*AFT*, p. 46], pour établir cette biographie consensuelle de son aïeul :

> *foi apenas para não o melindrar, vendo nisso uma alusão à sua própria pessoa, que optei por fazer Pedro Trago filho de um vagabundo alcoólico mas de uma inteligência incomum […].* [AFT, p. 48]

Sa situation n'est évidemment pas sans rappeler celle des historiens capverdiens qui, après l'indépendance, sont « invités » par le pouvoir à produire le plus rapidement possible une histoire officielle pouvant servir de pierre angulaire à l'édification d'une identité commune capable de garantir la cohésion et donc l'avenir de la toute jeune nation. Ces premiers historiens se devaient eux aussi de travailler vite, sur la base de très rares documents d'archives incontestables, et sous la pression des attentes du pouvoir politique auquel il fallait plaire, un pouvoir que figure ici le père commanditaire du projet : « *sabia que lhe agradaria ver a família dotada de uma auréola de prodígio* » [AFT, p. 46]. Cependant, ces derniers devaient également tenir compte de l'ensemble du public à qui leurs textes étaient destinés, c'est-à-dire, une population hétérogène. Dans le roman, ce public composite était d'abord représenté par les jeunes frères et sœurs qui ne se montraient pas particulièrement intéressés par ces questions mais qu'il fallait toutefois instruire, voire endoctriner. Il était également

[997] Paul Ricœur oppose l'identité comme « mêmeté », soit la partie de l'identité personnelle qui persiste inchangée malgré l'écoulement continuel du temps, à l'identité comme « ipséité » qui change au fil du temps, ces deux facettes de l'identité, étant envisagées en termes de confrontation. Dans *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur propose une troisième composante de l'identité personnelle en proposant le concept d'identité narrative qui permet de penser la permanence d'un sujet à travers la multiplicité de ses expériences grâce à la mise en récit de manière concordante des événements de son existence. *Soi-même comme un autre*, Paris : Éd. du Seuil, 1990.

représenté par des adultes plus avertis qui s'étaient bâti une image personnelle de leur identité collective fondée sur leur propre expérience de vie. Parmi ces derniers, il y avait, notamment un oncle à la fois marginal et attirant, un personnage quelque peu rebelle et plus instruit que la moyenne, qui jetait sur tous les événements un regard empreint de scepticisme et d'ironie et qui démontait par avance le caractère éminemment politique et donc tendancieux de l'entreprise : « *Nós ouvíamos calados. Serafim era o único que se ria dessa cisma de estar sempre a falar no velho* » [AFT, p. 38]. Par rapport à l'image de Pedro Trago que s'acharnait à défendre son père, la première version de la biographie établie par le narrateur n'était pas dénuée d'une irrévérence savamment dosée, comme le prouve le passage précédemment cité où il était question de donner une identité au père du fondateur de la lignée. Notons ici qu'après avoir présenté ce premier texte, le narrateur a conquis une liberté plus grande vis-à-vis de son père et des quelques images d'Épinal dont ce dernier entretenait volontairement et officiellement la mémoire. D'une part, son père n'est plus le commanditaire de son travail puisqu'il se limite alors à lui suggérer d'écrire la suite « *bem que podias continuar a tua estória mais um bocadinho, ficaria como uma espécie de álbum escrito da família* » [AFT, p. 68]. Cette donnée explique certainement aussi qu'il se sente autorisé à creuser les pans plus obscurs et plus litigieux de cette histoire officielle. Il peut d'autant plus s'intéresser à la face cachée du roman familial qu'il n'a plus d'impératif temporel, il dit avoir immédiatement commencé ses recherches et ne nous « raconte » son roman familial que bien des années plus tard, après la disparition de la plupart des membres de sa famille, en particulier de son père et plus tardivement de sa mère, l'événement qui semble à l'origine de sa narration. Après avoir livré une histoire mythique, juste parsemée de quelques petites pointes de d'humour, il travaillera donc de longues années à l'écriture d'une contre-histoire ou d'une contre-mémoire, une mémoire qui existe parallèlement à la précédente, mais qui demande plus de perspicacité ou de connaissance du jeu social :

> *só muito mais tarde e já depois de sua morte [de son père] é que vim a conhecer que o que era tido como a história oficiosa é que Venceslau teria nascido na casa dos Trago como resultado de um imprevisto assalto de Serafim Trago ao porbaixo da Maria Helena […].* [AFT, p. 20]

Le temps et la patience dont il fait preuve vis-à-vis de ses informateurs, lui permettent de travailler à établir la généalogie, au sens propre du terme, de sa famille puisqu'il s'obstine, entre autres, à lever les doutes qui subsistent quant à l'identité réelle du père de Venceslau, mais également à dresser la généalogie, au sens que donne Michel Foucault à ce terme, de la mémoire officielle de cette même famille, soit d'établir sa contre-mémoire ou son « l'histoire

effective », en se demandant pourquoi et comment sa famille avait embrouillé, gratté, réécrit certains de ses « parchemins » officiels[998]. Ce faisant, il n'établit rien d'autre que la version que tous les adultes connaissent sans qu'elle n'ait jamais eu besoin d'être explicitée, une version qui n'acquiert cependant pas un statut officiel puisque publiquement tous font semblant de croire à la version « institutionnelle ». Serafim se montre contrarié par exemple quand le narrateur l'interroge sur la mère de Venceslau.

> *Ao contrário do que eu esperava, vi que Serafim ficava bastante contrariado pelo meu conhecimento do assunto e disse entredentes com alguma zanga na voz, porra de família que não é capaz de guardar um segredo !* [*AFT*, p. 21]

Le narrateur devient donc l'oreille attentive des cancaniers et par sa disponibilité complaisante, par sa science du questionnement, par son art de croiser les informations, il finit par accéder non seulement à ce que chacun tient plus ou moins à cacher, à garder secret, mais aussi aux raisons qui les poussent à réagir de la sorte. Se souvenant que son oncle Serafim lui ayant fait remarquer qu'il n'était finalement qu'« *um grande bisbilhoteiro* », il fait le commentaire suivant :

> *Naquele tempo ainda não sabia responder-lhe que estoriar é bisbilhotar, de modo que fiquei de orelhas quentes diante daquela acusação socialmente considerada pejorativa mas continuei corajosamente : quero saber da tua boca o que aconteceu.* [AFT, p. 21-22]

L'historien accrédité qu'il est devenu travaille maintenant à un projet beaucoup moins consensuel qui le place dans la situation plus inconfortable de l'observateur distancié et critique des us et coutumes, des décalages entre un discours officiel très normatif et une réalité effective particulièrement accommodante, en partucilier en matière de libertinage sexuel.

Son goût pour l'indiscrétion et son aptitude particulière à sonder les mémoires, dans leurs failles, leurs omissions, leurs recoins plus ou moins sombres, leurs discordances, ne suffit pourtant pas pour élaborer une histoire « effective » et cohérente de la famille. Que le narrateur se donne pour but d'écrire une histoire officielle, lorsqu'il rédige son premier récit très court, ou une « histoire effective », quand il conçoit un projet plus ambitieux, il doit en passer par la fiction et ce qu'il appelle les « *estórias* ».

[998] La généalogie que défend Michel Foucault « est grise ; elle est méticuleuse et patiemment documentaire. Elle travaille sur des parchemins embrouillés, grattés, plusieurs fois récrits », et aurait pour tâche de faire de l'histoire une contre-mémoire. Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in S. Bachelard et alii (éd.) *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris : PUF, coll. « Épiméthée », 1971, p. 145- 172, p. 145.

Ó vida tecida de circunstâncias...
Osvaldo Alcântara, *Cântico da Manhã Futura*,
Praia : Banco de Cabo Verde,1986.

Germano Almeida, comme bien d'autres écrivains des pays d'Afrique lusophone, fait très souvent usage du terme *estória* pour parler des fictions qu'il compose. Bien qu'il cite aussi Fernão Lopes, le fameux chroniqueur royal du XVe siècle, c'est surtout au romancier brésilien Guimarães Rosa, que l'écrivain angolais, Luandino Vieira, l'un des tous premiers en Afrique à user de ce mot, se réfère pour justifier la distinction qu'il tient à faire entre *História* et *estória*[999]. Voici comment Guimarães Rosa distingue lui-même ces deux mots :

> *A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser* contra *a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.*
> *A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo : riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência.*[1000]

L'analogie que Guimarães Rosa établit entre *estória* et *anedota*, dont il relève l'étymologie grecque qui renvoie à l'idée d'inédit, condition même de son succès, nous permet d'avancer que l'*estória* est un récit qui vise le même objectif que « l'histoire effective » de Michel Foucault, elle s'inscrit elle aussi contre l'histoire officielle car l'*estória* (ou anecdote) peut être envisagée comme une manière inédite et explosive de rapporter du passé - Guimarães Rosa utilise des dérivés des verbes « *riscar* » et « *deflagrar* » - ayant pour objectif principal de faire éclater l'Histoire officielle qui relève pour sa part de la répétition. A la fin du XVIIe siècle, le dictionnaire de Furetière spécifiait d'ailleurs que le mot français « anecdote », dont dérive le portugais *anedota*, était utilisé par quelques historiens pour « intituler les Histoires qu'ils font des affaires secrètes et cachées des Princes, c'est-à-dire qui n'ont point paru au jour et n'y devraient point paraître », ce qui confirme encore que l'anecdote peut réellement permettre d'établir une « histoire effective » qui s'inscrit contre l'histoire officiellement enregistrée. La sociologue Nathalie Heinich donne une définition de l'anecdote qui nous

[999] Joelma G. dos Santos, « A Literatura se alimenta de Literatura. Ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor » Entrevista de José Luandino Vieira, *Investigações*, Vol. 21, n° 1, Janeiro de 2008, Universidade Federal de Pernambuco, [en ligne] : www.revistainvestigacoes.com.br/volume-21-N1.html, consulté le 9 juin 2015.

[1000] Guimarães Rosa, « Aletria e hermenêutica », in *Tutaméia : Terceiras estórias*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1967, p. 3. C'est l'auteur qui souligne le « *contra* ».

semble également intéressante pour tenter de comprendre l'intérêt que le narrateur de *A Família Trago* porte à ces *estórias*.

> Toute anecdote est le révélateur d'un moment de saillance dans la continuité du normal, de ce qui va de soi et n'attire donc ni l'attention, ni le récit. Pour qu'il y ait matière à l'anecdote il faut qu'il y ait, même de façon mineure, entorse à la normalité du monde, accroc aux attentes, accident du vécu. À l'opposé de l'approche par la statistique, qui fait émerger la norme - au double sens de ce qui est récurrent et, parfois, de ce qui est prescrit -, l'approche par l'anecdote pointe l'exceptionnel, qui acquiert un statut d'outil analytique non en tant qu'il serait « représentatif » mais en tant qu'il est « symptomatique » : symptomatique d'une déviation par rapport à la norme et donc, en négatif, bon indicateur de celle-ci.[1001]

En accumulant des anecdotes qui concernent finalement tous les personnages qu'il met en scène, le narrateur met finalement en lumière l'immense décalage qui existe entre la conduite définie par la norme prescrite à laquelle ils prétendent tous se conformer et leur conduite réelle. Nous ne citerons ici qu'un seul exemple, l'épisode de la nuit de noces d'Antonia et de Federico, les arrière-grands-parents maternels du narrateur. Federico passe cette nuit chez sa maîtresse, ce qui ne provoque pas d'émoi majeur dans une société pourtant très à cheval sur les codes de l'honneur. L'*estória*-anecdote ferait ainsi office de révélateur de l'image latente de la société, l'instrument qui permettrait de lever le voile superficiel de la convention et de toucher à sa vérité et s'avérerait la « *mão de indução* » et l'instrument d'analyse - évoqués par Guimarães Rosa dans la citation ci-dessus - utiles aux poètes et aux philosophes mais aussi aux écrivains soucieux de rendre compte de leur entour pour employer un terme cher à Édouard Glissant.

Outre cette idée d'un récit assez bref qui s'attache à rendre compte d'éléments insolites du passé, l'*estória* suppose également celle d'un récit qui prend des libertés avec la vérité. Lors de la rédaction de la bibliographie de Pedro Trago, le narrateur de *A Família Trago* avait démontré non seulement qu'il avait un don certain pour imaginer des pans entiers de la vie de son héros mais aussi qu'il n'avait aucun scrupule à faire œuvre d'invention. Son talent est même ironiquement jugé hors norme, non seulement au niveau local mais presque mondial, par l'intermédiaire de son oncle Serafim, le seul membre de la famille à avoir fait l'expérience de l'étranger et à faire par conséquent preuve d'une distanciation certaine par rapport à la réalité insulaire :

[1001] Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014, p. 19.

> *[...] tive a satisfacção de ver o velho Serafim chamar-me para junto dele [...] e aconselhar-me com irónica insistência a estudar para advogado. Terás a vida garantida, disse malicioso diante do evidente desagrado de Venceslau, já estive no estrangeiro e no entanto nunca vi um rapaz da tua idade inventar con tanto descaramento.* [*AFT*, p. 45]

Dans *La Poétique*, Aristote établit une différence entre poésie et histoire qui repose sur cette question du rapport à la vérité de ces deux genres en ces termes :

> l'historien et le poète ne se distinguent pas parce que l'un s'exprime en vers alors que l'autre le fait en prose [...], mais ils diffèrent l'un de l'autre parce que l'un dit ce qui s'est passé alors que l'autre dit ce qui pourrait se passer.[1002]

Après avoir repoussé une différenciation des deux genres basée sur leur forme, Aristote ne dit pas que le chroniqueur ou l'historien dit le vrai alors que le poète dit le faux[1003], il affirme que le premier raconte ce qui s'est véritablement passé quand le second s'intéresse à ce qui s'est vraisemblablement passé. Pour Paul Ricœur qui construit sa réflexion en partie sur ce texte de référence, la fiction se différencie de l'historiographie par le fait que le narrateur d'une œuvre de fiction s'affranchit de la contrainte majeure de l'historien de devoir reverser son temps au temps cosmique[1004]. Le narrateur de *O Meu Poeta* qui prétend faire œuvre d'historien, ou du moins de chroniqueur, rappelle d'ailleurs cette obligation au Poète qui lui suggérait d'accommoder le compte rendu des faits de manière à grandir son image.

> *não posso inventar a História, a História é o que é e mais nada e mesmo que queiras chamar aos episódios só de crónicas, a verdade é que um cronista é quase um historiador, pelo menos asssume uma responsabilidade histórica e não me fica bem vir agora mentir.* [*OMP*, p. 168]

A l'opposé, la fiction permet d'explorer par le biais de « variations imaginatives » la faille entre le temps vécu et le temps du monde, en d'autres termes, la discordance du temps phénoménologique[1005].

[1002] Aristote, *Poétique*, traduit du grec par Barbara Gernez, Paris : Les Belles Lettres, « Classiques en poche», 2002, p. 35.

[1003] Platon voyait dans l'œuvre des poètes des doubles artefacts qui risquaient de détourner l'Homme de la vérité, de là le fait qu'il exclut les poètes de la cité idéale. Paul Ricœur rappelle qu'en français le mot « fiction » qui pourrait recouvrir la production du poète auquel fait référence Aristote a deux acceptions différentes : il peut s'employer comme « synonyme des configurations narratives » ou comme « antonyme de la prétention du récit historique à constituer un récit 'vrai' », Paul Ricœur, op. cit., p. 125.

[1004] Paul Ricœur consacre la deuxième section du troisième tome de *Temps et récit* à la manière dont la fiction et l'histoire répondent aux apories de la phénoménologie du temps. Selon lui, aux procédures de connexion de la pratique historienne qui assurent la « réinscription du temps vécu sur le temps cosmique : calendrier, suite des générations, archives, document, trace », [*Temps et récit 3*, p. 181-183], la fiction oppose ses variations imaginatives sur « les thèmes majeurs de [la] phénoménologie que temps », [idem, p. 183].

[1005] Cette question est traitée dans le chapitre intitulé « La fiction et les variations imaginatives sur le temps », Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 229-251.

Nous reviendrons plus avant sur cette caractéristique de la fiction et sur la façon dont le narrateur de *A Família Trago* qui a partie liée avec les deux genres – il commente la biographie de Pedro Trago écrit dans son adolescence et dit préparer depuis de longues années un roman familial - envisage ce problème. Nous nous proposons auparavant de nous intéresser à un autre critère qui permet également de différencier l'art du poète du travail du chroniqueur. Selon Aristote le chroniqueur s'intéresserait à l'accidentel alors que le poète viserait le général, l'universel qu'il définit ainsi :

> Le général, c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. C'est le but que poursuit la poésie, tout en attribuant des noms aux personnages.[1006]

Le chroniqueur ne se contentant d'enregistrer les faits dans leur occurrence singulière, leurs histoires se limiteraient à faire le catalogue des actions passées. A l'inverse, la poésie propose de rattacher des faits les uns aux autres par le lien de la probabilité, de la vraisemblance, les faits ne sont plus contingents, ils sont agencés – Paul Ricœur dirait réunis dans une intrigue ou configurés -, dès lors leur déroulement devient intelligible et généralisable. Le poète doit donc créer, fabriquer par le moyen du langage, des enchaînements de faits qui composeront le récit d'une action unifiée avec un début, un milieu et une fin.

Le narrateur de *A Família Trago* nous montre qu'il connaît très bien cette règle quand il se livre, en particulier dans le premier chapitre, à la critique génétique de sa biographie. Confronté au manque de textes historiographies de référence où il aurait pu trouver des éléments lui permettant de reverser l'histoire de Pedro Trago dans le temps calendaire, au manque d'archives sur lesquelles étayer son récit, et faisant face, en outre, au flou et aux failles des mémoires, il se voit contraint d'affabuler pour pouvoir proposer un récit biographique doté de la cohérence requise[1007]. Ce faisant, il inscrit clairement son texte, qui en tant que biographie relève d'un genre plus ou moins hybride entre histoire et littérature, dans le domaine de la poésie telle que la concevait alors Aristote. Le narrateur nous raconte en effet comment il avait alors créé, fabriqué son texte[1008], sachant que sa critique génétique ne se présente pas comme la justification des limites de son travail. La compilation des explications

---

[1006] Aristote , op. cit., p. 35.

[1007] Remarquons que lorsque Paul Ricœur propose la notion d'identité narrative, selon laquelle l'homme pourrait se reconnaître dans une histoire, il écrivait que l'unité de la narration que l'homme composerait alors serait un « mixte instable entre fabulation et expérience vive » car, la vie réelle ayant un « caractère évasif », l'homme doit recourir à la fiction pour l'organiser « rétrospectivement dans l'après-coup », Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 191-192.

[1008] Le verbe grec *poiein* signifiait créer, fabriquer une œuvre de l'esprit, la poésie désigne donc pour Aristote la création réalisée par le biais du langage.

qu'il fournit permettrait plutôt d'offrir un petit manuel pratique d'art poétique. Il convient ici d'ajouter que le narrateur ne se prive pas de comparer ses capacités en la matière avec celles d'autres personnages, en particulier celles de Venceslau, son père, qui « *tinha-se fartado de nos debitar episódios, no entanto apenas coisas eparsas* » [*AFT*, p. 45], qui « *nunca conseguiu reconstituir uma estória que se pudesse considerar totalmente coerente* » [*AFT*, p. 33]. Le narrateur pense même connaître la raison de son échec : « *Creio que isso ficou a dever-se a uma atávica impossibilidade de controlar a imaginação* » [*AFT*, p. 37]. Contrairement à lui, le narrateur fait preuve d'une très grande maîtrise pour inventer avec méthode et à bon escient les épisodes qui lui permettent de constituer un récit unifié de la vie de son aïeul. Et bien qu'il soit totalement libre de « *ficcionar como bem entendesse porque acabou ficando claro […] que Pedro Trago não tinha sido pródigo em informações* » [*AFT*, p. 47], il tient à créer « *uma figura plausível* » [*AFT*, p. 45] et il prend donc soin de combler les très nombreux blancs en respectant la règle de la vraisemblance et de la probabilité faisant pour cela appel soit à son expérience personnelle : « *Bem, é mister confessar que esta parte tinha-me sido inspirada pela minha própria experiência com um burro da nossa casa, o Matho Branco* » [AFT, p. 51], soit à la connaissance qu'il a de sa société.

> *Como também porque sabia que era quase generalizado no arquipélago o exercício do direito de pernada dos proprietários sobre as suas criadinhas, isso tendo em conta o número de filhos espúrios que existiam não só na Boa Vista como também um pouco por toda a parte.* [AFT, p. 48]

Le narrateur déclare avoir recouru autant à la culture traditionnelle :

> *esse hiato nebuloso que corajosamente tinha acabado por mais ou menos preencher recorrendo sobretudo aos elementos de uma fantástica estória que certa vez tinha ouvido de um encantador homem de S. Nicolau.* [*AFT*, p . 50]

qu'à ses connaissances scolaires et livresques, c'est ainsi qu'il fait découvrir à Pedro Trago tout ce que lui-même avait appris, la mythologie grecque, la liberté de conscience, etc.. Il invente par conséquent la vie de Pedro Trago en s'inspirant de ses lectures romantiques : « *Certamente que naquele tempo eu teria excesso de leituras românticas que terão prejudicado Pedro Trago, fazendo-o sofrer mais que necessário* » [*AFT*, p. 47]. Bien qu'il revendique parfois avoir construit son récit de façon arbitraire, « *apenas porque era assim que eu queria que ele quisesse, Pedro Trago decidiu que ela não era casada*» [*AFT*, p. 75] écrit-il par exemple, il est évident que son imagination, son inspiration créatrice, se nourrissent d'une mémoire nourricière nomade, libre de paître dans tous les pâturages mémoriels, proches ou lointains, familiers ou étrangers, directs ou indirects. Ce narrateur pourrait ainsi faire siens les

propos de l'antillais Patrick Chamoiseau : « Mémoire, je vois ton jeu : tu prends racine et te structures dans l'imagination, et cette dernière ne fleurit qu'avec toi »[1009]. Le narrateur fait savoir que bien des années après, il avait eu l'occasion de voir confirmer quelques-uns des épisodes qu'il avait ainsi affabulés. Au sujet de l'un d'eux, il écrit par exemple :

> *a verdade é que parece ter sido uma espécie de premonição porque anos depois o Dr. Sena viria a confirmar-me quase timtim por timtim quanto eu tinha imaginado que poderia ter acontecido.* [*AFT*, p. *57*]

Les *estórias* et la fiction lui auront donc permis de bâtir, contrairement à son père, un récit configuré de la vie de l'ancêtre de la famille, même si ce récit était très limité puisqu'il ne portait que sur le tout début de la vie de Pedro Trago. Notons cependant qu'en jetant sur son texte « un regard qui sait d'où il regarde aussi bien que ce qu'il regarde »[1010], en dressant finalement la généalogie de sa biographie – biographie à laquelle le lecteur n'a pas accès -, le narrateur en déconstruit la configuration et il ne donne par conséquent à lire que de petites *estórias*. Quant au deuxième projet du narrateur, l'écriture du roman familial, il reste à faire, même si la somme du discours qu'il adresse au narrataire, un discours dans lequel il commente son premier texte et il rapporte son enquête auprès des différents membres de la famille et de la communauté de Sal Rei, la ville principale de BoaVista, ainsi que les faits qui se sont produits depuis, constitue finalement le roman de Germano Almeida intitulé *A Família Trago*.

4.5- DE LA CONFIGURATION DE LA CONTINGENCE

> *Que sera donc la conscience historique,*
> *sinon alors la pulsion chaotique vers la conjonction*
> *de toutes ces histoires dont aucune...*
> *ne peut plus se prévaloir d'une légitimité d'absolu ?*
> Édouard Glissant,
> *Introduction à une Poétique du Divers*, p. 48.

Ce qui complique et retarde certainement le projet d'écriture du narrateur de *A Família Trago* tient à l'impossibilité dans laquelle il se trouve de configurer son récit. Pour cela il lui faudrait d'abord définir très précisément son objet, c'est-à-dire l'action principale qu'il prétend raconter, choisir ensuite le point de vue selon lequel il la considérerait et construire à

[1009] Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole*, tome 1 : *Antan d'enfance*, Paris, Gallimard, 1996, p. 71.
[1010] Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », op. cit., p. 163.

partir de là une intrigue qui, en répondant au principe de la causalité qui met distinctement en jeu des prémisses, des causes et des conséquences, permettent d'inscrire cette action sur un temps linéaire. Or, nous avons vu qu'il a du mal tant à choisir son sujet, qu'à construire ce lien logique qui rattacherait le présent qu'il peine à concevoir et le passé si flou.

> *Na minha pequena cabeça tinha começado a germinar a ideia de […] escrever um romance familiar em que já imaginava Venceslau como o personagem principal, gravitando todos os demais à sua volta. Creio que cheguei a conceber todo o esquema do livro : Um Poderoso Venceslau no meio, dele partindo dois ramos, um para cima que cobriria Pedro Trago, mulher e filhos, Ramos e afins ; e um para baixo que apanharia todos os descendentes, isto é, nós. Detinha-me apenas um problema : Nós não tínhamos história ! E assim quanto mais progredia nas minhas investigações para cima, mais angustiado me sentia quanto à forma de resolver a parte de baixo. [AFT, p. 90]*

Par ailleurs, il s'aperçoit très vite que la branche qui part vers l'amont et qui devrait le conduire vers l'origine convoitée d'où tout le reste devrait découler pose elle-même un problème insurmontable car le lien de filiation qui pourrait lui permettre de reconstruire l'enchaînement des générations est flou sinon vicié. Il était attendu qu'en tant que héros fondateur, Pedro Trago n'ait pas eu de parents identifiés. Nous ne sommes pas sans savoir que l'origine, qui selon le principe de causalité est censée révéler le sens de l'existence, reste à jamais inaccessible et la critique génétique de la biographie du narrateur peut être considérée comme le constat amusé de cette vérité que dresse le narrateur devenu adulte devant son œuvre de jeunesse. Ce récit n'était qu'un discours qui prétendait *a posteriori* construire par le verbe une origine mythique répondant à diverses attentes qui animait, au moment de sa rédaction, l'auteur qu'il était, mais aussi son commanditaire et l'ensemble de son public familial. Cependant, dans sa famille, les difficultés pour établir la filiation dépassent largement le moment originel. Alors que, dans son travail de recomposition et même de composition du passé, l'une des seules limites qu'il imposait à son imagination était le respect de l'ordre des générations, ce que prouve cette remarque,

> *Uma das soluções que cheguei a admitir como plausível foi trocar as voltas à estória e fazer Venceslau casar-se em primeiras núpcias com a falecida Fininha […]. Porém, havia a questão da idade. Fininha era muito mais velha que Venceslau, até poderia ter sido sua mãe e era impossível fazê-los coincidir no tempo* [*AFT,* p. 90-91],

il s'aperçoit bien vite que la généalogie officielle sur laquelle il pensait bâtir son récit est loin d'être attestée. Malgré ses efforts, jamais il ne pourra découvrir l'identité du père de sa mère Angelina, sa grand-mère Mercedes ayant toujours refusé de dévoiler l'identité de celui qui l'avait mise enceinte, les membres de la famille et l'ensemble de la communauté de Sal Rei en

avaient été réduits à faire des conjectures jamais corroborées. Parallèlement, il découvre aussi que son grand-père paternel n'était probablement pas, comme il le pensait, Pedro Trago – même si ce dernier l'avait officiellement reconnu – mais plutôt Serafim – alors que ce dernier passait pour être le demi-frère de son père, c'est-à-dire son oncle. Au début du roman, un arbre généalogique ascendant dont le socle est composé par cinq cases vides et une portant l'indication « *narrador* » établit les filiations, attestées et douteuses, sur quatre ou cinq générations selon qu'il est tenu compte du lien officiel ou du lien probable qui unit Venceslau à Pedro Trago. Nous remarquons que cette filiation n'est pas pour autant présentée par le narrateur comme exceptionnelle ou atypique. Le narrateur se contente d'enregistrer les informations qui lui sont confiées sans exprimer de surprise particulière ou de jugement de valeur. Par ailleurs, bien que toute famille soit comme l'écrivait Pierre Bourdieu une construction sociale arbitraire, une fiction reconnue officiellement[1011], les membres de la famille du narrateur semblent manifester une propension certaine pour la composition ou recomposition discrétionnaire de leur propre roman familial. Venceslau impose à la famille l'idée selon laquelle il est le fils de Pedro Trago et non de Serafim, Serafim impose de son côté qu'il n'a pas d'enfant, la grand-mère maternelle du narrateur refuse de donner un père officiel à sa fille Angelina qui, de son côté, reconnaît pour pères tous les hommes de la famille Trago chez qui elle a été élevée[1012]. Le récit que le narrateur ambitionne d'écrire ne constituerait ainsi qu'une version supplémentaire d'un roman familial multiforme, une version qui présenterait cependant la particularité d'être pour la première fois couchée par écrit mais qui prétendrait surtout recueillir l'ensemble de toutes les versions précédentes sans pour autant aspirer à les unifier, à les fusionner dans un seule et même grande histoire. Le projet du narrateur n'est plus d'écrire un grand récit officiel qui s'imposerait aux autres et aurait force de loi, tels que les « arché-textes » qui selon l'écrivaine et essayiste Nancy Huston éradiquent violemment les histoires individuelles.

> Quelle est la « véritable » histoire de votre famille, de votre patrie ? Vous n'en savez rien, et pour cause. Ce que l'on nous apprend sur la nation, la lignée, etc.,

[1011] Pierre Bourdieu écrivait à ce sujet : « La famille est bien une fiction, un artefact social, une illusion au sens le plus ordinaire du terme, mais une illusion bien fondée, parce que, étant produite et reproduite avec la garantie de l'État, elle reçoit à chaque moment de l'État les moyens d'exister et de subsister. », Pierre Bourdieu, « A propos de la famille comme catégorie réalisée », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Vol. 100, décembre 1993, p. 36. [en ligne] http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1993_num_100_1_3070, consulté le 13 juin 2015.

[1012] La notion de « roman familial » est définie par Freud comme l'ensemble « des fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginairement ses liens avec ses parents (imaginant par exemple qu'il est un enfant trouvé). De tels fantasmes trouvent leur fondement dans le complexe d'Œdipe », apud J. Laplanche, J.-B. Pontalis Laplanche, Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, Collection « Quadrige dicos poche », 2007, p. 427. Ces fantasmes permettraient à l'enfant de sauvegarder ses illusions narcissiques et la surestimation de ses parents en niant plus ou moins la sexualité réelle de ceux-ci.

> n'est pas du réel, mais de la fiction. Les faits ont été soigneusement sélectionnés et agencés pour aboutir à un récit cohérent et édifiant. Où sont passés les nuls, les putes, les médiocres, les méfaits, les massacres, les conneries … ?[1013]

Jean-François Lyotard qui faisait du déclin de ce type de récit à fonction légitimante, désigné par lui comme « métarécit », la marque du postmodernisme constatait que ce déclin ne marquait cependant pas la fin des récits puisqu'il s'accompagnait au contraire d'une multiplication des histoires, « petites et moins petites »[1014], ce que confirme pleinement ce roman de Germano Almeida.

Paul Ricœur qui conçoit la mise en intrigue comme une concordance discordance ou une synthèse de l'hétérogène, soit une proposition de solution toujours tendue entre entre thème et péripéties[1015], relevait qu'alors que dans la tradition réaliste, la fin d'un roman coïncidait généralement avec la fin de l'action qui y était représentée et que le système se clôturait donc sur une résolution des interactions qu'il avait mises en jeu, les variations imaginatives que proposent les récits contemporains mettent à mal le désir de concordance et donc d'intelligibilité des expériences temporelles[1016]. *A Famíla Trago* semble participer de ce dernier modèle où la dissolution de l'intrigue frustre à première vue le désir de concordance que ne manquait pas de susciter chez le lecteur son titre où le substantif « famille » précédé d'un déterminant défini singulier laissait présager un thème unifié. Il nous semble par conséquent important de chercher à deviner quelle concordance de second degré pourrait se cacher derrière l'éclatement apparent de la narration que propose le narrateur de ce roman familial. Pour cela, nous nous proposons d'examiner le jeu des variations imaginatives de l'ensemble des mémoires individuelles convoquées par le narrateur pour tenter de comprendre comment cette famille, et à travers elle la communauté *boavistense*, voire capverdienne, appréhende finalement son identité, c'est-à-dire la confrontation entre son « identité-*idem* », soit la partie de son identité qui persiste inchangée malgré l'écoulement continuel du temps, et son « identité-*ipse* » qui change au fil du temps. Quelle identité narrative sourd derrière leurs *estórias* ? En d'autres termes, quel sens donner au fait que chacun des membres de cette famille n'est en mesure de livrer que des narrations fragmentées et lacunaires de sa vie qu'il se sent en outre totalement libre d'affabuler ?

Comme nous l'avons dit précédemment, le récit que compose le narrateur relève de ce que Régine Robin nomme le roman mémoriel, soit un roman

---

[1013] Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, Arles : Actes sud/Leméac, 2008, p. 15.
[1014] Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Editions Galilée, 1986, p. 38.
[1015] Paul Ricœur relevait que même la tragédie grecque « n'est pas purement un modèle de concordance, mais de concordance discordance », op. cit., tome 1, p. 86.
[1016] Ibid., tome 2, p. 44.

> par lequel un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des filiations, des généalogies[1017].

Le narrateur tisse son texte avec les fils des témoignages plus ou moins véridiques de tous ses personnages, des témoignages acquis de première, seconde ou troisième main grâce à la transmission orale et plus ou moins fidèle de la mémoire des disparus assurée au sein de cette communauté. Or « si l'on remonte cette chaîne de mémoires » écrivait Paul Ricœur, « l'histoire tend vers une relation en termes de nous »[1018]. Le tissage des *estórias* auquel se livre le narrateur donne à voir une communauté constituée de personnes, non d'individus au sens que Roberto daMatta donnait à ces termes[1019] ; ce qui lui importe n'est pas l'histoire individuelle de chacun des membres de cette famille mais les relations complexes qui s'établissent entre eux du fait de la grande interdépendance où ils se trouvent. Aucun n'étant capable de subvenir de façon autonome à ses besoins, il se doit donc de composer tout au long de sa vie avec l'ensemble des siens. Le cas de Serafim est, à ce titre, exemplaire, lui qui montre souvent bien des réticences par rapport aux attentes de sa famille mais ne coupe jamais définitivement les liens qui l'y rattachent et finit même par accepter de se charger de la comptabilité de leur commerce. De plus, les liens dont il est question dépassant largement le cadre familial pour s'étendre à l'ensemble de la communauté de la bourgade de Sal-Rei, quand elle n'intègre pas des personnes d'autres îles. La totalité de ce groupe social s'apparente alors à une seule et même maisonnée qui ignore presque totalement un espace public tel que la rue où dominent les lois impersonnelles[1020]. Le texte ne prend donc pas la forme d'un récit linéaire[1021] mais plutôt celle d'un récit-toile où se trament des relations temporelles à caractère multidimensionnel ou topologique pour reprendre un terme utilisé par Michel Serres[1022]. Les mémoires de chacun des personnages présentent par ailleurs bien des particularités. D'abord, elles ne sont jamais figées, elles savent gommer, accommoder, recréer les souvenirs au gré de leurs désirs et de leurs besoins. Si tous ont une mémoire remarquable,

---

[1017] Régine Robin, « Structures mémorielles, littérature et biographie », *Enquête* n° 5, 1989, mis en ligne le 16 novembre 2005 [En ligne] : URL : http://enquete.revues.org/116, consulté le 04 juin 2015.

[1018] Paul Ricœur, *Temps et Récit 3*, p. 208.

[1019] Roberto DaMatta défend que dans certaines sociétés traditionnelles ou semi-traditionnelles, le sujet social n'est pas l'individu mais le groupe. L'individu serait d'après cette analyse l'élément constitutif des sociétés égalitaires, la personne renvoyant pour sa part aux sociétés hiérarchiques ou traditionnelles où dominent les liens d'interdépendance. Cf. Roberto DaMatta, *A Casa & a rua : Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, Rio de Janeiro : Editora Guanabara, 1987.

[1020] Roberto DaMatta, op. cit. Voir en particulier le chapitre intitulé « Espaço : Casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil », op. cit., p. 31-69.

[1021] Roberto DaMatta écrit que la maison est un « *espaço infenso ao tempo linear* », ibid., p. 58.

[1022] Micchel Serres appelle topologie la « science des voisinages et des déchirures » par opposition à la géométrie métrique qui serait « la science des distances bien établies et stables », Michel Serres, *Eclaircissements*, Paris : La Découverte, 1992, p. 92.

il est même dit que ce serait là une caractéristique de la famille [*AFT*, p. 142], ils sont aussi maîtres dans l'art de grossir ou d'édulcorer les faits, voire de taire ce qui les dérange. Ensuite, ils sont aussi prompts à se saisir du capital que constitue la mémoire d'autrui qu'à intégrer dans leur communauté tout étranger qui s'y trouve projeté. Notons que Pedro Trago, le fondateur du clan, lui-même originaire de São Nicolau, aurait été adopté en l'espace d'une seule journée par les habitants de Sal-Rei. A part lui, il est question, entre autres, de Juifs et d'Anglais qui y auraient introduit une partie de leurs coutumes ainsi que de déportés politiques portugais qui trouvaient rapidement leur place dans cette société qui les transformait au point que certains finissaient pas s'y installer définitivement comme le Dr Sena - le père probable d'Angelina -, mais qu'ils transformaient eux-mêmes en retour en y instillant leurs idées libérales ou républicaines[1023]. En outre, la mémoire extrêmement poreuse de l'ensemble de ces personnages se montre perméable à des idées ou à des conceptions apparemment antagoniques ; ils absorbent de façon pacifique et même harmonieuse les discours les plus hétéroclites et parviennent à les intégrer sans heurt dans leur capital culturel. Nombreux sont les exemples de cette capacité à tirer avantage de savoirs et de pratiques nouvelles sans pour autant se déprendre des acquis antérieurs. Face aux évanouissements inexpliqués de sa femme, Ramos met ainsi en place un rituel pour le moins hétéroclite. S'il prônait les vertus de la science en matière de santé, faisant immédiatement appel à l'infirmier et à ses injections, il ne rejetait cependant pas les offices de Balija, la guérisseuse locale, qu'il faisait aussi venir afin qu'elle prononce les incantations et les prières traditionnelles.

> *Se calhar uma coisa não funcionava bem sem a outra, a injecção talvez precisasse do complemento da oração, de qualquer modo era certo que não se excluíam.* [*AFT*, p. 88]

Pedro Trago démontre lui aussi un talent certain pour boire à toutes les sources les connaissances auxquelles il aspirait, ce qui lui avait permis de se construire un avenir bien différent de celui que sa naissance lui promettait.

> *Ele era um homem fascinante e de uma curiosidade insaciável e dizia que tinha gosto em perder tempo com pessoas com quem pudesse aprender alguma coisa. Teve uma grande amizade com um tal padre Martins, […], mas também com o Dr. Sena que toda a gente diz ser maçom e inimigo jurado dos padres. Mas*

[1023] Déjà en 1818, Lucas de Senna observait que les francs-maçons étaient fortement représentés parmi les acteurs portugais ou étrangers qui commerçaient avec la société insulaire, il évoquait ainsi la présence de la « *seita de maçonaria* » dont les membres étaient « *conhecidos por amigos e muito antigos, ainda que nunca se vissem* », Manuel Roiz Lucas de Senna, *Dissertação sobre as Ilhas de Cabo Verde, 1818*, anotações e comentários de António Carreira, [s.l.], Mem Martins, 1987, p. 93.

> *parecia que todas as coisas viviam entrelaçadas no seu espírito e umas faziam-lhe lembrar as outras […].* [*AFT*, p. 137]

L'entrelacs d'informations, de connaissances hétérogènes sinon antithétiques, que Pedro Trago composait savamment ne manque évidemment pas de rappeler le propre récit-toile que le narrateur tisse avec l'ensemble des *estórias* qu'il a collectées et qui s'avéraient pourtant maintes fois contradictoires. Cette mémoire culturelle ainsi que le texte qui finalement la « récite » renvoie à l'image du rhizome dont Deleuze vantait les principes de connexions et d'hétérogénéité, puisque « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être »[1024]. Cette image de la mémoire culturelle et donc de l'identité de la famille Trago qui vaut par capillarité pour la mémoire et l'identité de toute la communauté créole de l'île est ainsi bien différente de celle de « l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre », ce que confirme l'impossibilité de dresser un arbre généalogique qui respecte les codes classiques[1025]. Édouard Glissant dressait ce même constat sur un mode plus général encore.

> Partout donc où apparaissent des mythes fondateurs, au sein des cultures que j'appelle cultures ataviques, la notion d'identité se développera autour de l'axe de la filiation et de la légitimité : en profondeur, c'est la racine unique qui exclut l'autre comme participant […]. Pour ce qui est des sociétés où ne fonctionne pas de mythe fondateur, sinon par un emprunt – et je veux ainsi parler des sociétés composites, des sociétés de la créolisation – la notion d'identité se réalise autour des trames de la Relation qui comprend l'autre comme inférant.[1026]

Nous avons précédemment remarqué quel soin le narrateur de *A Família Trago* prenait à déconstruire devant son lecteur la biographie à caractère mythique qu'il avait écrite dans l'adolescence en montrant comment il avait élaboré son texte en agglutinant toute une série de données contingentes et arbitraires.

Avant de poursuivre l'analyse de la proposition de configuration discordante de la créolité, nous nous proposons d'interroger rapidement les raisons du fonctionnement spécifique de ces sociétés créoles, ou de la créolisation[1027]. Homi Bhabha, dans l'avant-propos intitulé « un cosmopolitisme vernaculaire » de son célèbre essai *Les lieux de la culture*, remarquait que les personnages de V. S. Naipul avait une capacité toute particulière à

> supporter leur désespoir, à surmonter leurs angoisses et leurs aliénations pour aller vers une vie peut-être radicalement incomplète mais toujours intriquée dans mille

[1024] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris : Editions de Minuit, 1980, p. 13.

[1025] L'arbre généalogique présenté au début du roman intègre des liens paradoxaux eu égard aux normes sociales usuelles en introduisant dans un schéma très codifié des lignes de fuite relevant de la catégorie allogène du rhizome.

[1026] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, 1996, p. 62-63.

[1027] Nous aborderons plus avant la différence entre ces deux termes.

> communautés, grouillante d'activité, bruyante d'histoires, bariolée de grotesque, de commérages, d'humour, d'aspirations, de fantasmes – autant de signes d'une culture de la survie qui émerge sur l'autre versant de l'entreprise coloniale – sur la face obscure. [1028]

Et il concluait que ces gens étaient des cosmopolites vernaculaires qu'il opposait aux cosmopolites globaux[1029]. Partant des travaux de l'Allemand Ulrich Beck et de Bryan Turner[1030] sur la notion de cosmopolitisme, le sociologue capverdien Gabriel Fernandes propose l'idée d'un cosmopolitisme alternatif qui reposerait sur les principes d'ouverture et de non annulation de l'altérité qui, dans un contexte marqué par la carence et la dépendance, garantiraient la réciprocité des perspectives et la congruence des attentes des acteurs engagés dans le dialogue[1031]. Selon ce chercheur, ce cosmopolitisme qui repose obligatoirement sur une expérience d'expatriation réelle ou imaginée - d'autres avant lui parlaient d'*évasionisme* ou de *Pasargada* -, est observable dans les sociétés créoles, et notamment dans la société capverdienne, qui se montrent toujours disposées à réajuster leur mémoire, leur passé dans le but de dépasser les limitations de leur entour et d'ouvrir les horizons de leur futur.

> *A crioulização não significa perda total de memória, embora se configure a partir da perda de espaços originários. Ela corresponde, antes, a um reprocessamento de memórias, em que nada chega à exaustão. Há sempre um quê a ser ajustado e explorado. Tudo se mostra apropriável, nada se afigurando intangível ; tudo tende à porosidade, nada se fechando sobre si. Estando voltado para o presente e para a identificação de possibilidades futuras, o crioulo pouco se atém ao passado. Se o resgata, e quando o faz, fá-lo estrategicamente, com o fito de reivindicar o que lhe falta no presente e sinalizar para o que almeja no futuro.*[1032]

Pour Gabriel Fernandes, comme pour Homi Bhabha, ce serait donc l'instinct de survie aiguisé par des cycles de disette extrême qui serait le moteur de cette forme particulière de cosmopolitisme qui avance de pair avec le mouvement de la créolisation. Cette idée apparaît

---

[1028] Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, Paris : Payot, p. 12-13.

[1029] Bhabha oppose un cosmopolitisme global « qui configure la planète comme un monde concentrique de sociétés nationales s'étendant en villages globaux. […] un cosmopolitisme de prospérité et de privilèges relatifs fondés sur des idées de progrès complices de formes néolibérales de gouvernance et de forces du marché de concurrence » à ce cosmopolitisme vernaculaire qui mesure « le progrès global dans une perspective minoritaire », idem p. 13-14 et p. 16.

[1030] Ulrich Beck et Bryan Turner sont des sociologues qui ont travaillé sur la thématique du cosmopolitisme, le premier est allemand et a proposé le concept de cosmopolitisme méthodique, le second est britannique et a proposé une éthique du cosmopolitisme. Ulrich Beck, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*, trad. de l'allemand par Aurélie Duthoo, Paris : Flammarion, aubier, 2006 et « The Cosmopolitan Society and its Enemies », *Theory, Culture & Society*, Londres : Sage, 19 (1-2), 2002, p. 17-44 ; Bryan Turner, «Cosmopolitan Virtue, Globalization and Patriotism», Theory, Culture & Society, Londres: Sage, 19 (1-2), 2002, p. 45-63.

[1031] Dans ce cospomopilisme alternatif, « *a partilha faz-se entre pares, e de forma deliberada, ao contrário da doação e subtracção, que implicam uma certa univocidade de perspectivas* », Gabriel Fernandes : « O lugar como um não-lugar: expatriação, hibridização e aventuras cosmopolitas cabo-verdianas », *Estratégia : Revista de Estudos Internacionais*, n° 20. Lisboa : Instituto de Estudos Estratégicos e Internacionais, 2004, p. 45-59.

[1032] Gabriel Fernandes, idem.

dans les années 1930 dans les premiers numéros de *Claridade*[1033] et revient ensuite sans cesse sous la plume des intellectuels capverdiens, elle est reprise par exemple dans les années 1950 par Gabriel Mariano[1034] et Amílcar Cabral.

> *A História permite-nos conhecer a natureza e a extensão dos desequilíbrios e dos conflitos (económicos, políticos e sociais) que caracterizam a evolução as sociedade ; a cultura permite-nos conhecer as sínteses dinâmicas que tem sido desenvolvidas e estabelecidas pela consciência social para resolver esses conflitos em cada estágio da sua evolução, na procura da sobrevivência e do progresso.*[1035]

Des propos identiques sont tenus par le narrateur de *Do Monte Cara vê-se o mundo* : « *aprendi com o Pepe que esta é uma sociedade onde o valor mais importante, ainda que cultivado inconscientemente, é o valor da sobrevivência* [*DMC*, p. 38], mais aussi par Germano Almeida lui-même dans nombre de chroniques et d'interviews[1036]. Cette aptitude à synthétiser l'hétérogène pour répondre à des préoccupations vitales est généralement associée à l'idée d'une plasticité particulièrement développée du créole capverdien dont il est question par exemple dans *Chiquinho.*

> *O Chiquinho que a cultural liceal ia moldando não era substancialmente diferente daquele que namorava as estrelas, pedia varinhas-de-condão à lua e desejava ter o braço tatuado, como nhô João Joana. Eu era matéria plástica que se moldava a todas as experiências.*[1037]

Ce mouvement continu d'ouverture à l'autre, d'évasion ou d'expatriation toujours à l'œuvre, pour élargir ses capacités de résistance à l'état de pénurie presque permanent rappelle la notion de « tactique » que Michel de Certeau opposait à celle de « stratégie ». La stratégie serait selon lui l'arme des forts qui disposent « d'un propre », un environnement

---

[1033] Cherchant à établir la généalogie « psycho-physique » du Capverdien, Manuel Lopes écrit : « […] *a noção do nosso afastamento do mundo e as deficiências locais principalmente de ordem económica – eis os rebentos 'ancestrais' do complexo actual da alma crioula […]. Pela plasticidade o caboverdeano revela predisposição para a aceitação imediata dos influxos exteriores […]. Plasticidade é uma predisposição natural para a aceitação totalitária da vida, que envolve consequentemente inteligência, selecção, síntese.* » Manuel Lopes, « Tomadas de vista », *Claridade*, n° 3, mars 1937, p.10.

[1034] « *[…] esse evasionismo é a condição do ser cabo verdeano : é a condição de um povo mestiço vindo da escravatura, mal nutrido e mal tutelado* », Gabriel Mariano, « Inquietação e serenidade, aspectos da insularidade na poesia de Cabo Verde », *Cultura caboverdeana : Ensaios*, Lisboa : Vega, 1991, p. 101. Cet essai est daté de 1959. Rappelons que Gabriel Mariano appartient à la génération dite de la *Nova Lagarda* qui lança em 1958 le numéro unique du *Suplemento Cultural* (du *Jornal de Cabo Verde*).

[1035] Amilcar Cabral, *Obras escolhidas de Amílcar Cabral. Unidade e luta*, op. cit., p. 224.

[1036] « *a ilha [Boa Vista] se orgulhava de uma grande experiência de convívio com estrangeiros [...] O estranho que chega tem primeiro que ser observado, analisado, submetido a exame e só é aceite se pode ser assimilado, normalmente via cachupa, grogue e morna […] Claro que não apenas a cachupa, o grogue e a morna respondem pela nossa identidade […] Mas a tentativa de assimilação do estrangeiro pela via da crioulização não é senão uma maneira de trazer o 'outro de fora' para 'dentro de nós', e acho que é isso que é normalmente conhecido pelo nome de 'morabeza'* », Germano Almeida, « Uma perspectiva de identidade cabo-verdiana », [*EC*, p. 19-22].

[1037] Baltasar Lopes, *Chiquinho*, op. cit., p. 115.

pouvant servir de base aux relations avec une extériorité distincte, qu'ils tiennent à défendre ; la tactique serait à l'inverse l'arme du faible, de celui qui n'a pas de base et qui doit « saisir au vol » chez l'autre « des possibilités de profit » sans espoir de capitaliser ses avantages[1038]. Pourtant, si cet expatrié potentiel et toujours à l'affût s'apparente à un tacticien, il demeure cependant qu'il n'est pas dépourvu d'une identité propre contrairement à ce qu'avance Michel de Certeau[1039]. En effet, bien que cela puisse paraître contradictoire, ce faible-là disposerait d'une identité assez affirmée pour être capable de pénétrer et même d'absorber l'Autre, celui auprès de qui il trouve des solutions pour tenter de faire face à son quotidien[1040]. Cette identité a pris des noms variés au long de l'histoire, *crioulidade* et *cabo-verdianidade* étant les notions les plus fréquemment convoquées depuis que la Génération *claridosa* a travaillé à définir la spécificité de la culture de l'archipel. Parmi les spécificités de cette culture, celle qui est souvent mise en avant non seulement par les Capverdiens mais aussi par les étrangers qui ont eu l'occasion de séjourner sur l'archipel est la *morabeza* d'ailleurs liée à cette disposition particulière dont feraient preuve les habitants, tant vis-à-vis de leurs semblables que des visiteurs. Germano Almeida a ailleurs écrit que ce mot *morabeza* :

> *é tão nascida [palavra] na secura das nossas terras, que não das nossas gentes, que nenhum dicionário a traduz sem risco de encher páginas e páginas e mais páginas, pelo tanto que já traduz de nós em termos de afirmação cultural e demais pormenores interligados.*[1041] [*EC*, p. 30]

D'après Baltasar Lopes, le mot créole *morabeza* se serait formé à partir de « *morabe* », une corruption de l'adjectif portugais « *amorável* », auquel on aurait adjoint le suffixe « *-eza* » qui permet de construire des substantifs indiquant une qualité. Selon ce dernier, ce mot désignerait la « *graça branda da Krexêu* », soit « la douce bienveillance de la bien-aimée », l'hospitalité aimable de la maîtresse de maison ou alors la sollicitude affectueuse de l'ami qui

---

[1038] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. XLVI.

[1039] Gabriel Fernandes écrit ainsi que « *esse sair de si nunca foi incompatível com, e muito menos anulador, o sentimento de pertença ao lugar e ao grupo, funcionando, antes, como seu complemento. Portanto, o que poderia configurar-se contraditório, assume, na sociedade crioula, um pendor nitidamente conciliador e emancipatório.* » Gabriel Fenandes, *Em busca da nação – notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*, Florianópolis, Praia : Editora UFSC, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006, p. 266.

[1040] Nous pourrions ici citer le cas du Dr Sena qui, au terme de sa peine de déportation, décide de rester sur l'île de Boa Vista car il s'y sent pleinement chez lui.

[1041] Cette hospitalité particulière, « *principal motor da conduta e do pensar crioulos [...] a capacidade de adesão sentimental a problemas e situações alheias e de sintonização afectiva com o seu semelhante* » [Gabriel Mariano, op. cit., p. 88-89] aurait déjà été remarquée par le Père António Vieira qui, en 1652, alors qu'il arrivait dans le Maranhão (Brésil) après une escale dans l'archpipel, aurait écrit : « *Não faltou neste tempo quem, lembrando da diferença com que fôramos tratados e pretendidos em Cabo Verde, quasi esteve arrependido de se não deixar ficar por lá* ». *apud* João Lopes Filho, « O Padre António Vieira em Cabo Verde », in *Revista Cientifica*, nº 3-4, Praia : UNICV, novembre 2006, cité par Leão Jesus de Pina « Cabo Verde: expressões ibéricas de cultura política, morabeza e cordialidade », *Confluenze*, vol. 3, n° 2, Université de Bologne, p. 237-253 [en ligne] http://confluenze.unibo.it/article/viewFile/2403/1782, consulté le 18 juin 2015.

« *mesmo à distância, se faz lembrar por coisas de nada que cativam que amarrram curto* »[1042]. Grâce à cette *morabeza*, que Gabriel Mariano conçoit comme de la « *supercordialidade* »[1043], le créole serait donc capable non seulement de s'emparer des biens symboliques de l'Autre mais aussi de s'attacher son âme et son corps ; les nouveaux arrivés sont rapidement intégrés, leurs savoirs sont assimilés et viennent enrichir le fonds commun. Le monde que recrée Germano Almeida dans ce roman participe pleinement de cette représentation habituelle d'une société capverdienne où le temps s'écoule sans heurts malgré les contingences. De même, si le projet d'écriture de son roman familial paraît toujours remis à plus tard, le narrateur poursuit ses recherches dans une atmosphère très sereine. Quand bien même il lui arrive de rencontrer quelques réticences de la part de certains de ses témoins, c'est dans un climat empreint de cordialité qu'il œuvre ou plus précisément qu'il échange.

La configuration très discordante du récit que livre le narrateur de *A Família Trago* apparaît ainsi totalement ajustée au thème qu'il s'est choisi, la mise en intrigue de la créolité ne pouvait pas être rabattue en une ligne unique, elle ne pouvait qu'exploser le schéma narratif classique en laissant courir un réseau explosif de lignes de fuite. La concordance discordante ou synthèse de l'hétérogène ne pouvait se laisser saisir que par une cartographie plastique des connexions entre espaces, temps, personnages et *estórias* qui font du récit un objet insolite construit par l'agglomération d'excroissances qui s'auto-génèrent au gré des contingences de la parole, un mot en appelant toujours d'autres, une *estória* suscitant invariablement ses variantes et compléments multiples. Le lecteur se voit donc confronté aux mêmes défis que doit surmonter l'homme créole : à lui de se débrouiller avec la contingence de la parole créole, à lui de procéder à la synthèse des multiples *estórias* hétérogènes et

---

[1042] « *Amarrar* » veut dire ici captiver une personne par des marques de gentillesse ou de déférence, « *amarrrar curto* » étant une expression particulière de São Vicente, cf. Baltasar Lopes, *O Dialecto crioulo de Cabo Verde*, Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984 [1957].

[1043] Gabriel Mariano utilise ce terme en référence à la notion d'« *homme cordial* » proposée par le sociologue brésilien Sergio Buarque de Holanda qui voyait dans la simplicité des rapports et l'hospitalité des caractéristiques typiques de la manière d'être des habitants de son pays, des caractéristiques qu'il distinguait clairement des bonnes manières et de la civilité. Dans un entretien accordé à Michel Laban, Gabriel Mariano y voyait un antidote aux conflits de toute sorte expliquant par exemple l'absence de dispute entre les différentes générations d'intellectuels et d'écrivains capverdiens. Cette *morabeza* qui est très largement revendiquée par les Capverdiens à l'image de Manuel Lopes qui la définit comme une « *corajosa fraternidade* », fut cependant interrogée par João Henrique Oliveira Barros qui en 1973 dénonçait dans un poème intitulé « Desmontagem de Morabeza » le fait que ce sentiment « typiquement capverdien » avaité été construit par le colonialisme portugais. Cf. Michel Laban, *Cabo Verde, Encontro com escritores*, op. cit., respectivement p. 323-325, 77 et 541-543. Notons que le sociologue capverdien J. C. Gomes dos Anjos, formé au Brésil, reprend cette idée en rapprochant la *morabeza* de l'idée de « *brandos costumes* » qui définirait le peuple portugais dans le discours salazariste. Cette proximité des peuples lusophones était d'ailleurs mise en scène par l'*Estado Novo* comme assise de son discours lusotropical [cf. José Carlos Gomes dos Anjos, *Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde*, Porto Alegre : UFRGS, 2006, p. 90-103].

contingentes de son texte. Le narrateur ne nous raconte pas la saga de sa famille dans un récit ordonné chronologiquement, il nous informe de son travail de recherche, il met en perspective aussi bien les conditions dans lesquelles il a recueilli ces *estórias* que les anecdotes qui en font la matière. Ce faisant, le narrateur livre cette fois une toute autre histoire que l'histoire affabulée de la vie de son aïeul que celle qu'il avait écrite à l'adolescence. Le dessein qu'il mûrit est certainement de reconstruire le passé de sa famille, d'en établir la vérité historique, d'en créer une *hypomnemata*, au sens que donne Michel Foucault à ce terme[1044], juste avant qu'il ne s'efface à tout jamais, puisque ses parents-personnages disparaissent les uns après les autres. Cependant, mû comme ces confrères experts par le vœu de rendre justice au passé, par le désir de payer sa dette[1045], cet historien amateur témoigne tout autant de ce qu'il est lui-même que du sujet qu'il a apparemment choisi[1046]. Sans compter qu'il a su s'acquitter pleinement de sa tâche d'explorateur de la mémoire collective de sa communauté. En effet, il aura moins rendu compte des souvenirs que du cheminement chaotique qui lui a permis de les exhumer

> les véritables souvenirs doivent moins procéder du rapport que désigner exactement l'endroit où le chercheur a mis la main sur eux. Au sens le plus strict, le véritable souvenir doit donc, sur un mode épique et rhapsodique, donner en même temps une image de celui qui se souvient, de même qu'un bon rapport archéologique ne doit pas seulement indiquer les couches d'où proviennent les découvertes, mais aussi celles qu'il a fallu traverser auparavant.[1047]

Parallèlement, son récit met aussi en lumière la manière dont il a édifié son savoir, une manière qui semble obéir parfaitement aux modèles de la communauté dans laquelle il s'inscrit ; lui aussi a su faire feu de tout bois. En outre, il a su adapter son projet aux contingences, de la biographie de Pedro Trago, il est passé à l'histoire de la famille Trago centrée sur la figure de Venceslau, son père. Pourtant, la personne qu'il finit par découvrir

---

[1044] Le terme grec d'*hypomnemata* peut se traduire par « supports de mémoire ». Dans un article intitulé « L'écriture de soi », Michel Foucault précise : « Les *hypomnemata*, au sens technique, pouvaient être des livres de compte, des registres publics, des carnets individuels servant d'aire-mémoire », Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. 2, op. cit., p. 1237.

[1045] D'après Paul Ricœur, tout historien chercherait à reconstruire le passé, mû par le vœu de lui rendre justice, de payer une dette. Paul Ricœur, *op. cit.*, t. III, p. 273. En outre, le narrateur ne cache pas que ses études secondaires à Mindelo représentaient une très lourde charge pour sa famille.

[1046] L'historien Henri-Irénée Marrou écrivait que « […] l'histoire est à la fois saisie de l'objet et aventure spirituelle du sujet connaissant […]. Que dans cette connaissance il y ait nécessairement du subjectif, quelque chose de relatif à ma situation d'être dans le monde, n'empêche pas qu'elle puisse être en même temps une saisie authentique du passé. En fait, lorsque l'histoire est vraie, sa vérité est double, étant faite à la fois de vérité sur le passé et de témoignage sur l'historien», Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, Paris : Seuil, 1954, p. 221, apud Jean Leduc, « Les historiens français contemporains et la question de la vérité », *Réseau historiographie et épistémologie de l'histoire*, CNRS, Juillet 2009 [en ligne], http://www.ihtp.cnrs.fr/historiographie/spip.php%3Farticle86&lang=fr.html, consulté le 19 juin 2015.

[1047] Walter Benjamin, « Fouilles et souvenirs », *Images de pensées*, Christian Bourgois, 1998, p. 182

comme centre névralgique de son clan, c'est Angélina, sa mère « « *olhei-a de lado e depois dei conta de que afinal tinha estado mais ligado a ela do que pensava* » [*AFT*, p. 134][1048]. Angelina qui, dans une scène racontée au début du roman, parvient encore enfant à stopper par le geste et par la voix la fureur d'un grand-oncle du narrateur, s'avère être non seulement le « poteau mitan » de la famille mais aussi le probable pivot intime de tout le récit[1049] ; c'est d'ailleurs la mort de cette mère, l'une des dernières survivantes d'un clan en train de se dissoudre[1050], qui semble avoir déclenché la concrétisation du projet du récit mûri durant de si longues années. Un récit qui semble confirmer que la chronique, l'histoire de peuple capverdien est, paraphrasant les chantres de la créolité antillaise,

> dessous les dates, dessous les faits : [il est] paroles sous l'Écriture. Seule la connaissance romanesque, la connaissance littéraire, bref la connaissance artistique, pourra [le] déceler, [le] percevoir, [le] ramener évanescent aux réanimations de la conscience[1051].

Il est à noter qu'il devient très urgent de mener à bien ce travail de connaissance par la fiction dans le cas de l'île de Boa Vista, l'homme créole et sa culture originale et très ouverte à la rencontre de l'autre courant le risque de disparaître à très court terme sous l'affluence d'un tourisme de masse sans commune mesure avec la dimension de la population insulaire. Ainsi Germano Almeida écrivait-il en 2003, alors que le développement du tourisme était encore loin d'avoir atteint le stade actuel,[1052]

> *Numa imensa ilha de apenas cerca de quatro mil habitantes, certamente que não passarão muitos anos para o total desaparecimento da sua identidade, especialmente deste prazer de usar o tempo num acepção muito própria em que o*

[1048] Germano Almeida a déclaré qu'il s'était fait surprendre par ce personnage : « *Ela foi um personagem que me surpreendeu. Quando ela resolve tomar conta do património da família. Aquilo não estava previsto. Porque eu comecei a escrever o romance com um esquema. Não costumo fazer esquemas, mas neste por acaso fiz um. Mas não segui o esquema na prática. A partir de um certo momento os personagens vão saindo.* » « Não tenho a pretensão de escrever romances », entretien accordé à Antonio da Conceição Tomás, *Público*, 25 avril 1998.

[1049] Germano Almeida nie évidemment le caractère autobiographique du roman mais il déclare cependant : « *A estória de nho Trago é um bocado a estória dos meus avôs. Aliás, Pedro Trago é o nome do meu bisavô. Há alguns elementos da nossa vida familiar, os outros são inventados. Do lado do meu pai nós somos de São Nicolau, mas Pedro Trago seria o meu bisavô do lado da minha mãe. Portanto há uma mescla de coisas aqui, não há propriamente um retrato de família*. », ibid..

[1050] Le livre se termine sur l'évocation rapide des morts de l'aïeule Dora, de son fils Xisto, de Venceslau, le père du narrateur, du Dr Sena et finalement de sa mère Angelina : « *como as frutas que apoderecem nas árvores todos os velhos foram caindo um a um* » constate le narrateur [*AFT*, p. 329]. Notons par ailleurs que les cinq frères et sœurs du narrateur qui apparaissent de manière très impersonnelle (cinq cases sans nom), dans l'arbre généalogique du début du livre, ne sont mentionnés que lorsqu'il évoque son enfance. Comme lui, ils ne vivent apparemment plus à Boa Vista.

[1051] J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris : Gallimard, 1989, p. 38.

[1052] Selon l'Institut National de Statistique capverdien, Boa Vista aurait accueilli en 2012 plus de 38% des 534 000 touristes qui ont séjourné sur l'archipel.

> *hoje e o amanhã, o agora e o daqui a bocado significam a mesmíssima coisa porque todas as horas do dia estão por nossa conta […].*[1053]

Il est donc légitime de penser que Germano Almeida ne veut pas seulement être le nouvel archonte, le nouveau patriarche, le nouveau gardien et interprète des archives d'une famille *boavistense* ; d'une certaine manière, il se donne également pour fonction de rappeler, et de configurer pour tous le corpus de récits, ou comme dirait Dominique Maingueneau *l'archéïon* à partir duquel il conviendrait de penser les nouvelles territorialisations qu'implique tout projet d'avenir[1054].

[1053] Germano Almeida, *Cabo Verde, viagem pela história das ilhas*, op. cit., p. 112. En 2006, l'anthropologue Andréa de Souza Lobo précise : « *A sociedade tem vivido uma situação de perplexidade. Na leitura local, a culpa é de vários fatores : da vinda de estrangeiros que têm causado uma mistura muito grande e o descontrole sobre as dinâmicas locais ; do governo, que tem vendido a Boa Vista para os italianos sem dar condições para que a população tome as rédeas de seu próprio desenvolvimento ; da emigração, que faz com que as mães estejam longe dos filhos quen nessas condições, se tornam vítimas mais fáceis de más influências ; por fim, a culpa é dos próprios boa-vistenses, que buscam crescer na vida pelo caminho mais fácil, se vendendo por muito pouco.* » [termes soulignés par l'auteur], Andréa de Souza Lobo, *Tão longe, tão perto : Organização familiar e emigração feminina na Ilha da Boa Vista, Cabo Verde*, thèse de doctorat en Anthropologie sociale dirigée par Wilson Trajano Filho, Université de Brasilia, Brasíla : décembre 2006, p. 245-246, [en ligne] : http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2968/1/2007_AndreadeSouzaLobo.PDF, consulté le 24 juin 2015 (termes soulignés dans le texte original).

[1054] « L'archonte n'est pas seulement le gardien des archives. Assumant une position patriarcale, il les interprète, les institue, leur assigne une position dont il se fait le garant. Il dit la loi (c'est un magistrat). Classant les documents, les organisant en corpus ou en systèmes, il rassemble et énonce les traditions, récits et concepts qui font autorité. Il légitime l'ordre à partir duquel tout commence et commande, désigne le lieu, l'adresse où les documents officiels sont mis en réserve, et régule leur reproduction. », Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris : Galilée, 1995, p. 89-93. L'*archéïon* que propose de son côté Dominique Maingueneau « associe intimement le travail de fondation dans et par le discours, la détermination d'un lieu associé à un corps de locuteurs consacrés et une élaboration de la mémoire. », Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, op. cit., p. 48.

5- HISTOIRE ET *ESTÓRIA* : UN RÉCIT HYBRIDE POUR UN PEUPLE CRÉOLE

On ne ressuscite pas les vies échouées en archive.
Ce n'est pas une raison pour les faire mourir une deuxième fois.
Arlette Farge, *Le Goût de l'archive,*
Paris : Seuil, coll. « Points Histoire » n° 233, 1989, p. 145

seule la fiction, parce qu'elle reste fiction
lors même qu'elle projette et dépeint l'expérience,
peut se permettre un peu d'ébriété
Ricœur, op. cit., tome III, p. 245

5.1- *A MORTE DO OUVIDOR* OU UN CADRE SPATIO-TEMPOREL NOUVEAU

Après un silence éditorial de quatre années, Germano Almeida publie en 2010, un nouveau livre, *A Morte do ouvidor*, très différent de ceux qu'il a écrits jusqu'alors. En effet, après les diverses chroniques du temps présent que constituaient les configurations littéraires des romans du cycle *mindelense* et les reconstructions mémorielles de passés très proches qui maintenaient des liens affectifs très forts avec le présent des romans consacrés à l'espace de son île natale, Germano Almeida paraît abandonner son souci de rendre compte du Cap-Vert contemporain, de « *tentar surpreender esta nova vivência social* »[1055] en livrant un roman qui a pour cadre spatio-temporel principal la ville de Ribeira Grande de Santiago des années 1761 à 1764. Nous montrerons cependant que malgré son apparente distanciation du présent, ce nouveau roman s'inscrit pleinement dans le projet qu'il ne cesse de développer, livre après livre, et qui consiste à interroger l'identité d'un archipel récemment indépendant, dont l'insuffisance de ressources économiques propres et la conséquente soumission aux contingences de la politique internationale l'obligent plus que d'autres à la nécessité de définir sa place dans le monde globalisé d'aujourd'hui. Le choix d'un tel sujet nous semble d'ailleurs directement lié au contexte politique et culturel des années 2000. En effet, il est très probable qu'étant donné le travail de documentation considérable qu'a certainement requis ce nouveau roman, Germano Almeida ait mûri ce projet au même moment où les autorités capverdiennes commençaient elles aussi à envisager de faire classer la ville de Ribeira Grande au patrimoine mondial de l'humanité et ensuite à travailler au dossier de candidature, qui serait finalisé en

[1055] Michel Laban, *op. cit*, Vol. II, 1992, p. 631.

janvier 2008[1056] et entériné par l'UNESCO en 2009. Germano Almeida déclarait d'ailleurs dès 2005 :

> *Há um livro que eu gostaria de escrever mas que ainda não consegui, cujo argumento se passa em Santiago, no século XVIII. É uma história cabo-verdiana […] uma história apaixonante. Alguma vez virá a ser escrito por mim ou por outra pessoa.*[1057]

Le roman se présente comme le récit que nous rapporte le narrateur Reinaldo Tavares, journaliste de profession, des dix jours durant lesquels lui et son ami Luis Henriques, ont tenté de préparer l'écriture d'un roman racontant l'histoire du *coronel* Antonio de Barros Bezerra de Oliveira, qui fut au XVIIIe siècle l'une des grandes figures de cette cité historique dont les autorités politiques et culturelles voulaient faire reconnaître la valeur patrimoniale à l'échelle internationale. L'intrigue qui sert de base principale, et explique le titre au roman, est ainsi l'histoire d'un homme créole, un des membres de l'élite insulaire communément appelés alors *filhos da terra* ou *brancos da terra*, qui, au moment où il cumulait toute une série de fonctions administratives, dont celle de gouverneur par intérim, fut accusé d'avoir fait assassiner un officier de justice de l'administration royale, un « *reinol* » ou « *filho do reino* », l'*ouvidor* João Vieira de Andrade [1058], avec lequel il entretenait des relations plus ou moins conflictuelles. Le récit de cet événement historique et de ses conséquences immédiates,

---

[1056] *Cidade Velha Centre historique de Ribeira Grande Cap-Vert, Proposition d'inscription sur la Liste du patrimoine mondial*, Janvier 2008 [en ligne] : http://whc.unesco.org/uploads/nominations/1310.pdf, consulté 27 juin 2015. Avant ce classement, des appels furent lancés en vue de restaurer le patrimoine historique de Ribeira Grande, appelée alors Cidade Velha. Parmi eux, citons ceux du médein et écrivain capverdien Henrique Teixeira de Sousa [« Cidade Velha, cidade esquecida », *Cabo Verde, Boletim de Propaganda e Informação*, n° 32, mai 1957, p. 5], de l'historien portugais Antonio Brasio [« Monumentos sacros de Santiago », *Cabo Verde, Boletim de Propaganda e Informação*, Ano XI, n° 130, 1er juillet 1960, p. 28-31]. Notons qu'en 1985, la revue *Ponto & Vírgula* publiait à son tour un court article sur la nécessité de préserver ce patrimoine [cf. Mario Rito Sousa Monteiro et Carlos Alberto Sousa Monteiro, « É necessário preservar o nosso legado histórico », *Ponto & Vírgula*, Mindelo, oct./déc. 1985, p. 47. En 1990, le site historique fut classé Patrimoine National du Cap-Vert, et en 2005, la localité fut élevée au rang de municipalité et regagna le titre de ville qu'elle avait acquis en 1533 mais qu'elle avait perdu en même temps que celui de capitale de l'archipel en 1769.

[1057] « Eu nunca quis ser escritor », Germano Almeida interviewé par Teresa Sofia Fortes, *Kriolidadi*, revue hebdomadaire du journal *A semana*, 11 février 2005, [en ligne] : http://asemana.sapo.cv/PDF/4210e12973e6c.pdf, consulté le 3 juillet 2005.

[1058] A la faveur de la décadence du port de Ribeira Grande, la société urbaine, cosmopolite et très hiérarchisée de la ville s'était à la fois créolisée et ruralisée. A partir du début du XVIIe siècle, les grandes familles métisses, les « *brancos da terra* » comme les dénommaient les « blancs européens », qui étaient devenues propriétaires de domaines agricoles dans l'intérieur de l'île, parvinrent peu à peu - en mariant par exemple très habilement leurs filles créoles à des fonctionnaires européens - à occuper des places de choix au sein de l'assemblée municipale et d'autres institutions qu'elles fussent administratives, militaires et religieuses. Ainsi, alors qu'à leur arrivée sur l'île, en 1604, les Jésuites observaient que dans la ville il y avait « *muita gente de Portugal e na Câmara raramente entrava crioulo* », ces derniers font, en 1617, de l'ascencion de ces métis la marque de la décadence de l'île : « *e chegou a terra a tais termos que quantos ha hoje na Câmara são crioulos* » apud Iva Cabral, Maria Emília Santos, Maria João Soares, Maria Manuel Ferraz Torrão, « Cabo Verde, uma experiêcia colonial acelerada (séculos XVI-XVII) », [en ligne] : Portal do conhecimento de Cabo Verde, mis en ligne le 24 mars 2012, http://hdl.handle.net/10961/358, p. 8, consulté le 26 juin 2015.

dénonciations diverses, arrivée en force d'officiers royaux, arrestation de quelques-uns des membres de l'élite locale, transfèrement, jugement et exécution à Lisbonne de ces prévenus parmi lequels le célèbre *coronel* Bezerra de Oliveira, retour et exposition des têtes décapitées de ces mêmes hommes à Ribeira Grande puis à Praia, ville vers laquelle se transférait petit à petit l'administration coloniale[1059], est l'occasion de passer en revue toute l'histoire de la ville. En effet, le récit déborde largement les quatre années qui séparent l'arrivée à Ribeira Grande dudit *ouvidor* (17 décembre 1761) de l'exposition à Praia des têtes décapitées (février 1765). Le narrateur et son ami Luis Henriques ne se limitent pas à dresser une fresque de ce petit bourg considéré comme « berceau de la nation et de la culture capverdiennes »[1060] entre 1761 et 1764, c'est-à-dire, au moment même où il allait sombrer dans l'oubli, quand de nouvelles orientations de la politique royale portugaise détournaient de son port la navigation qui, depuis la découverte de l'archipel en 1460, avait trouvé là l'une des escales et des places commerciales les plus recherchées de l'Atlantique. En effet, lors de leurs échanges, ils passent en revue toute son histoire, depuis la fondation de cette « *primeira cidade mandada construir pelos europeus na África sub-sahariana* »[1061] jusqu'à l'actualité. Il est par exemple question de son développement rapide après que la couronne portugaise octroya en 1466 à ses habitants le monopole du commerce d'esclaves sur la côte africaine faisant ainsi de cette localité l'une des plaques tournantes de la traite négrière qui durant les XVIe (surtout) et XVIIe siècles approvisionna en main d'œuvre servile d'abord l'Europe puis les Antilles espagnoles et l'Amérique[1062]. Mais les deux amis évoquent également les vicissitudes que traversèrent la cité et ses habitants, les fluctuations du commerce négrier liées à la concurrence de nouveaux acteurs portugais et étrangers, les attaques des pirates Francis Drake (1578 et 1585) et Jacques Cassard en 1712[1063], les nombreux tiraillements entre les officiers

[1059] La ville de Praia, dont la situation géographique est plus propice tant sur le plan sanitaire que défensif, devint officiellement capitale de l'archipel en 1769.

[1060] Sur l'importance de Ribeira Grande, voir Daniel A. Pereira, *A Importância histórica da Cidade Velha*, Praia : Instituto da Biblioteca e do Livro, 2004 ou *Marcos cronológicos da Cidade Velha*, 2ème édition revue et augmentée, Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Libro, 2009 [1989].

[1061] Daniel A. Pereira, *A Importância histórica da Cidade Velha*, op. cit., 2004, p. XII.

[1062] Le *contador* (agent comptable de l'administration royale) André Rodrigues écrivait au roi João III, le 27 mars 1549 : « *Tirando a cidade de Lisboa, nem duas cidades do Reino rendem tanto como ela, porque vai em crescimento por razão que toda a navegação de Brasil e de Peru e das Antilhas e da ilha de S. Tomé para todas é repairo.* », Padre Antonio Brasio, *Monumenta Missionária Africana*, 2ª série , Vol. II, p. 395. Un autre témoin écrivait en 1549 « *o estado desta terra é estar muito rica em grande maneira porque não vem navio de Guiné que velho e menino antes que saia já vem com preço feito; de vinte e oito mil ficam à feituria desta; estão aqui duas naus antilhanas e os navios que esperam já lhe tem feito preço a trinta mil reais todo o escravo* » apud Maria Emilia Madeira Santos et Iva Cabral, « O primeiro centro urbano colonial nos trópicos: Ribeira Grande (Cabo Verde), séculos XV-XVII », *Anais de História de Além-Mar*, ed. João Paulo Oliveira e Costa, vol. 7, décembre 2006, p. 55-64.

[1063] Cf. Daniel A. Pereira, *Marcos cronológicos da Cidade Velha*, op. cit.

royaux envoyés par Lisbonne et les grandes familles créoles, sans oublier les escales de voyageurs illustres[1064]. Les événements principaux de l'intrigue qui se situent donc entre 1761 et 1764, sont directement liés à la décision du Marquis de Pombal de créer en 1755, la Compagnie monopolistique du Grão Para et Manranhão, une décision qui rendit encore plus tendues les relations entre *filhos do reino* et *filhos da terra*, et qui fit en définitive disparaître l'archipel des routes maritimes et, par conséquent, précipita la décadence de cette ville. L'histoire postérieure de Ribeira Grande est également évoquée par l'intermédiaire des descriptions qu'en firent les historiens du XIXe - dont le narrateur et son ami consultent les ouvrages - et des références aux promenades qu'Eugénio Tavares y faisait au début du XXe. En guise d'exemple de cette couverture historique très ample, voici comment le narrateur, qui s'improvise guide touristique, présente à son ami le panorama qu'ils ont sous leurs yeux lorsqu'ils se rendent pour la première fois en visite d'étude à Ribeira Grande :

> *Eis literalmente a teus pés a cidade berço da tua nacionalidade, situada entre montes e rochedos tão altos que não tem outra vista senão o mar, […] já foi cidade de Ribeira Grande, também se lhe chamou Cidade Velha, e agora é de novo Ribeira Grande de Santiago. Declarada património nacional em 1990, passou anos e anos da sua vida numa luta titânica em busca da consagração como património da humanidade, sendo certo que nada na idade moderna é tanto património da humanidade como a sua história.* [*AMO*, p. 55]

5.2- LE ROMAN HISTORIQUE : UN GENRE HYBRIDE ET INSTABLE

Avec *A Morte do Ouvidor* Germano Almeida propose un texte hybride dont il peine lui-même peine à identifier le genre puisqu'il précise dans une « *nota nessessária* » initiale que « *não foi escrito para ser um romance, ainda que tenha a esperança de que seja lido como se o fosse* » [*AMO*, p. 5]. Ce texte serait ainsi « *uma narrativa histórica* » [*AMO*, p. 5] qui s'affranchirait des règles auxquelles sont soumis les historiens orthodoxes qui ne peuvent se prononcer que sur les faits passés dont ils peuvent attester l'authenticité grâce à des recherches visant à mettre au jour les diverses traces et documents que ces même faits ont laissé, traces et documents qu'ils sont tenus de citer très précisément pour étayer leurs travaux. Notons que l'auteur ne se prive pas de brouiller un peu plus les frontières quand il précise qu'il s'exonère de l'obligation de reverser l'ensemble des faits qu'il inclut dans son

[1064] Il est notamment fait allusion à l'escale du fameux jésuite Antonio Vieira.

récit au temps de l'univers[1065] et que, par ailleurs, il ne se sent pas le devoir de démarquer lui-même ce qui dans son texte appartient à l'Histoire et à l'invention, désamorçant par avance les critiques des lecteurs les plus tatillons, ou les plus orthodoxes pour reprendre ses termes, qui se voient condamnés à relever les éventuelles errements historiographiques sans pour autant pouvoir les dénoncer :

> *Mas diria dele que é uma narrativa histórica, razão por que desde já me defendo dos historiadores ortodoxos lançando mão do estafado expediente de que tudo o que não for historicamente confirmado deve ser tido como invenção do autor.* [*AMO*, p. 5]

Après ce préambule, Germano Almeida cite pourtant une longue liste d'historiens qui inclut le titre de certains de leurs ouvrages, liste non exhaustive précise-t-il, qui lui aurait permis de concevoir le livre[1066]. Cette liste qui intègre aussi bien les quelques auteurs qui au XIXe se sont les premiers intéressés à l'archipel, tels José Conrado Carlos de Chelmicki et Cristiano José de Sena Barcelos[1067], que le premier historien capverdien que fut Antonio Carreira[1068] auxquels s'ajoutent les co-auteurs de l'actuel livre de référence qu'est *História de Cabo Verde*. Germano Almeida remercie tout particulièrement deux historiens capverdiens, Iva Cabral[1069] et Daniel A. Pereira qui auraient mis à sa disposition un fonds de documents précieux sur le XVIIIe siècle ainsi que de nombreuses pièces de l'enquête judiciaire menée après l'assassinat de l'*ouvidor* João Vieira de Andrade. Notons que Germano Almeida complète cette liste de spécialistes de l'histoire de l'archipel par les noms d'auteurs

---

[1065] Paul Ricœur consacre la deuxième section du troisième tome de *Temps et récit* à la manière dont la fiction et l'histoire répondent aux apories de la phénoménologie du temps. Selon Paul Ricœur, aux procédures de connexion de la pratique historienne qui assurent la « réinscription du temps vécu sur le temps cosmique : calendrier, suite des générations, archives, document, trace », la fiction oppose ses variations imaginatives sur « les thèmes majeurs de [la] phénoménologie du temps », [*Temps et récit*, tome 3, p. 181-183].

[1066] Signalons par ailleurs qu'au moment de la sortie de son roman, il déclara dans un entretien au *Jornal de Lertas* qu'il avait lu tout ce qui avait été publié sur cette époque de l'Histoire du Cap-Vert [« Germano Almeida, O guarda fiel da memória », *Jornal de Letras*, 11-24 août 2010, p. 16].

[1067] Le narrateur donnera même une courte biographie de Chelmicki dont il commentera aussi une carte datée de 1843. Les ouvrages cités dans la note de l'auteur sont respectivement *Corografia cabo-verdiana ou descrição geográphico-histórica da província das ilhas de Cabo Verde e Guiné*, Lisboa : Typ. de L. C. da Cunha, 1841, et *Subsídios para a História de Cabo Verde e Guiné*, vol. I & II. Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2003 [1899-1900].

[1068] António Carreira qui aborda dans plusieurs textes la période et même le fait historique au centre du roman, en particulier un article intitulé « Conflitos sociais em Cabo Verde no século XVIII » [in *Revista de História Económica e Social*, nº 16, Lisboa, 1985], un article que ne cite pas Germano Almeida alors qu'ilfait référence à deux ouvrages plus généraux de cet historien : *Panaria caboverdeana-guineense : aspectos históricos e sócio-económicos*, [S.l.]: Instituto Caboverdeano do Livro, 1983 ; *Notícia corográfica e cronológica do Bispado de Cabo Verde desde o seu princípio, Apresentação, notas e comentários por António Carreira*, Lisboa : Instituto Caboverdeano do Livro, 1985.

[1069] Iva Cabral avait publié en 2008 une biographie historique du personnage central de cet événement où l'on retrouve de très nombreuses informations qui apparaissent dans le roman de Germano Almeida, « António de Barros Bezerra de Oliveira o Régulo da Ilha de Santiago », in José Luís Hopffer Almada (org.), *O Ano mágico de 2006*, Praia : Ministério da Cultura, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.

d'ouvrages de genres différents, António Maria de Arteaga Souto Maior, qui signa un feuilleton historique publié au Cap-Vert dans les années 1910[1070], et Sergio Ferreira, qui publia en 2005 un roman historique[1071], sans oublier Eugénio Tavares, le fameux poète, journaliste et musicien dont le narrateur et Luis Henriques commenteront certains propos relatifs à la ville de Ribeira Grande.

Sans vouloir refaire toute l'histoire des rappports entre Histoire et Fiction romanesque qui occupent l'histoire de la littérature depuis ses origines, ne serait-ce que par l'opposition des deux figures tutélaires que sont Homère et Hérodote, il nous paraît intéressant de rappeler rapidement comment le genre mutant et hybride du roman historique, dont Pierre Ronzeaud dit qu'il tient plus du « mixte monstrueux que de la synthèse idéale »[1072] a pu au long de sa propre histoire faire cohabiter ces deux disciplines. Cet assemblage fleurit et prit une forme toute particulière, que d'aucuns considèrent comme le modèle canonique du genre, au cours du XIXe siècle qui correspond à un moment où les sociétés européennes étaient travaillées par l'idée de la nécessité de construire et de définir leurs identités nationales, l'Histoire et le roman historique participant chacun à leur manière à l'écriture des nouvelles nations et de leur imaginaire[1073]. Notons qu'il se produisit alors comme un renversement des valeurs puisqu'au moment même où l'histoire prétendait s'émanciper des Belles Lettres en mettant en avant un discours scientifique, la fiction se voyait comme en retour « envahie » par ce nouveau modèle historiographique[1074]. Ce rapport favorable au discours historique s'inversa après la seconde guerre mondiale quand le concept historiographique du progrès, cher à Hegel, fut mis à mal et que l'existence d'une ligne de démarcation claire entre Histoire et fiction fut questionnée par nombre d'intellectuels au rang desquels Roland Barthes qui se demandait en 1967,

---

[1070] *Amores de Uma Crioula* est un feuilleton qui parut dans le journal *A Voz de Cabo Verde* vers 1910-1911.

[1071] Sergio Ferreira est le fils de l'écrivain et critique portugais Manuel Ferreira et de l'écrivaine capverdienne Orlanda Amarilis. *A Donatária* est un roman historique dont l'intrigue se situe principalement sur l'île de Santiago à la fin du XVIe siècle, [Lisboa : Platano Editora, 2005].

[1072] Pierre Ronzeaud, *Le Roman historique (XVII-XX), Actes du colloque de Marseille, Papers on French Seventeenth Century Literature*, Biblio 17, Paris, 1983, p. 7, apud Maya Boutaghou, *Roman historique, novation littéraire et identité culturelle à l'aube du XXe siècle*, Thèse en Littérature comparée dirigée par Jean-Marie Grassin, Université de Limoges, 6 novembre 2006, p. 84. [en ligne] : http://epublications.unilim.fr/theses/2006/boutaghou-maya/boutaghou-maya.pdf, consulté le 29 juin 2015.

[1073] Voir Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris : Éditions du Seuil (L'univers historique), 1999 et Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Traduction de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Éd. La Découverte, 1996.

[1074] Cécilia Barret, « De deux 'contre-histoires', ou la révolution du roman des années 1960-1970 », *Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe, 2ème Congrès du REELC* (Réseau Européen d'Études Littéraires Comparées), ENCLS (European Network for Comparative Literary Studies), septembre 2007, [en ligne] : http://encls.net/files/Barret.pdf, consulté le 29 juin 2015.

> si l'analyse structurale permet de garder l'ancienne typologie des discours, s'il est bien légitime d'opposer toujours le discours romanesque, le récit fictif au récit historique.[1075]

Cette rupture donna lieu à une révolution de l'historiographie envahie à son tour par la prise de conscience de la dimension obligatoirement discursive de ses démarches qui, bien que reposant sur des recherches documentaires et scientifiques, ne manquaient pas d'intégrer une dimension narrative et fictionnalisante. L'évolution du roman historique ne pouvait que rendre compte de cette inversion des valeurs entre fiction et Histoire. Des écrivains, à l'image des historiens occupés à questionner le modèle de l'Histoire officielle et à produire des « contre-histoires », vont eux aussi se livrer à des déconstructions des métarécits et de leurs présupposés conceptuels, scripturaux ou thématiques[1076]. Le type de récits que ces romanciers proposent relève de la métafiction historiographique que Linda Hutcheon définit comme une fiction qui, tout en prenant pour objet des événements historiques, se plait à mettre en scène sa propre construction narrative, une fiction qui efface aussi vite qu'elle l'installe la délimitation entre fiction et histoire et qui joue constamment avec la vérité et les mensonges de la transcription historique[1077]. Les métafictions historiographiques sont ainsi l'occasion de procéder à une réélaboration du passé par le questionnement des vérités institutionnelles et le rejet de l'idée que l'historiographie consiste en une simple transcription d'événements figés dans le passé.

Si ce type de romans interroge les canons de l'historiographie classique, il malmène aussi les conventions de la fiction en mettant à nu ses limitations en matière de représentation du réel ainsi que les procédés sur lesquels elle repose, en particulier la « momentanée suspension volontaire de l'incrédulité », selon la célèbre formule de Coleridge[1078], qui conditionne l'illusion poétique et qui lierait contractuellement l'auteur et lelecteur. L'autoréflexivité intense, relative à la façon dont est menée la transcription du passé qui caractérise la métafiction historiographique, n'est pas sans conséquence sur le fait que ce type particulier de roman puisse offrir, comme les romans plus traditionnels, un champ

---

[1075] Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », *Œuvres complètes*, Paris : Éditions du Seuil, 1994, tome II, p. 417.

[1076] Cécilia Barret (op. cit.) relève entres autres les concepts de continuité, unicité, progrès, intelligibilité, grandeur de l'histoire, entre autres), des préceptes d'écriture tels que la linéarité, la causalité et l'objectivité). Elle mentionne également de contenus différents.

[1077] « *Such novels both install and then blur the line between fiction and history* », « *plays upon the truth and lies oft he historical record* », Linda Hutcheon, op. cit., p 113 et 144.

[1078] Lire, à propos de cette formule, Antoine Compagnon, « Brisacier, ou la suspension de l'incrédulité », *Fabula*, Colloque Les Frontières de la fiction, [en ligne] : www.fabula.org/colloques/frontieres/222.php, consulté le 29 juin 2015.

d'expérimentation pour la représentation du temps. En effet, la représentation romanesque suppose de pouvoir se livrer à des simulations de la vérité pour explorer, grâce aux variations imaginatives qu'elle est censée proposer, la discordance du temps phénoménologique, c'est-à-dire, la faille entre le temps vécu et le temps du monde[1079]. En mettant en scène le processus d'énonciation et en jouant d'un mode tout particulier avec la frontière entre vérité et fiction ces romans installent obligatoirement un rapport spécifique avec le texte et mettent par conséquent en cause la possibilité pour le lecteur de suspendre son incrédulité, de se laisser porter par l'imagination et de prétendre user de ces fictions de la même manière dont il use des autres pour refigurer son propre rapport au monde[1080].

Il va sans dire que la subversion des canons littéraires ne peut se jouer que d'une manière singulière dans des pays comme le Cap-Vert où la constitution du canon critique qui garantit normalement une certaine stabilité et qui s'institutionnalise grâce à la production d'anthologies, l'élaboration de programmes d'enseignement et l'existence d'une presse spécialisée demeure bien souvent incomplète, et cela sans compter que les critères convoqués pour établir ce canon sont parfois encore en phase de discussion[1081]. Parallèlement, nous avons déjà relevé le fait que la mise en cause des canons historiographiques pose des problèmes très spécifiques dans des pays comme le Cap-Vert où l'Histoire officielle reste bien souvent encore à établir. Dans ce contexte il est intéressant d'interroger le projet de Germano Almeida, qui déclare n'avoir pas écrit ce livre pour qu'il soit un roman mais qui souhaite cependant qu'il soit lu comme tel, en analysant la manière dont le narrateur et son acolyte tentent de concilier deux ambitions apparemment antinomiques, sans oublier le contexte de patrimonialisation du passé dans lequel s'inscrit vraisemblablement l'écriture et sans aucun doute la publication de ce roman. Notons déjà que les deux personnages prétendent établir un texte qui aurait une valeur historiographique, puisque le narrateur déclare par exemple « *estou a querer entender a cidade de Ribeira Grande do tempo do nosso jovem coronel Bezerra de Oliveira* », manifestant ainsi un désir de maîtrise qui constituerait l'idéologie implicite de l'Histoire[1082], mais qui pourrait simultanément « se permettre un peu d'ébriété » afin de

[1079] Cette question est traitée par Paul Ricœur dans le chapitre intitulé « La fiction et les variations imaginatives sur le temps », Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 229-251.

[1080] Ce que Paul Ricœur nomme la *mimèsis* III.

[1081] Ana Mafalda Leite, « Cânone e considerações e torno de Histórias da Literatura », *Revista Diadorim*, Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro Rio de Janeiro, Volume 11, p. 161-168, Juillet 2012 [en ligne] : http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br

[1082] Paul Ricœur, op.cit, tome III, p. 269.

pouvoir explorer la frontière des « confins entre la fable et le mythe »[1083], que tous deux entretiennent d'ailleurs en vidant les bouteilles de vin blanc que Luis Henriques avait rapportées de Lisbonne. Après un exposé un peu long visant à mettre au point un des épisodes de l'histoire, le narrateur rapporte une scène qui se répète régulièrement dans le roman.

> *Calámo-nos ambos, os dois de garganta seca e a pedir algo refrescante. Uma pinga caía agora bem, arrisquei, talvez um breve vinhozinho, branco e seco, do lote que trouxeste contigo, enganando o pessoal da Alfândega dizendo que eram manuais escolares e outros documentos relativos à História de Cabo Verde. Adinhaste os meus pensamentos, disse ele dirigindo-se ao frigorífico onde repousavam garrafas deitadas, ouvia-te e pensava, com um copo na mão, ele é menos insuportável de ouvir. »* [*AMO*, p. 172-173]

Le mensonge de Luis Henriques, faisant passer les bouteilles pour des documents historiques, prend donc un caractère presque programmatique vis-à-vis du type de texte qu'ils se proposent tous deux de concevoir : le sérieux du travail historiographique doit y être équilibré, voire corrigé, par une dose plus ou moins contrôlée de fantaisie dionysiaque.

> *Estávamos os dois sentados diante daquela segunda garrafa de vinho que se fora evaporando pelas nossas gargantas abaixo enquanto ele falava e falava […]. Para poupar, tínhamos tomado a decisão conjunta, por sinal logo quebrada nessa primeira sessão, de nunca por nunca abrir mais que uma garrafa por dia […].* [*AMO*, p. 191]

5.3- DES HISTORIENS FACE A LA DIFFICULTE DE CONFIGURER LES ARCHIVES

falemos um pouco da nossa história, isto é, da história que queremos construir
[*AMO*, p. 245]

Après avoir proposé un début possible pour le récit de l'événement historique qu'ils se proposent de configurer, Reinaldo Tavares, le narrateur, rapporte qu'il avait questionné Luis Henriques, présenté dans le roman *Eva* comme un homme d'une vaste culture, sur la manière dont lui-même envisageait de débuter le livre : « *Mas já agora diz-me se tens uma ideia de como começarmos o grande livro da nossa vida enquanto autores que buscam a consagração da História* » [*AMO*, p. 23], lance-t-il à son ami. Le ton empreint d'une malice certaine ne doit pas pour autant faire oublier le sens premier de cette remarque. Comme le lecteur le découvrira tout au long du récit du narrateur, le couple auctorial qu'ils forment tous les deux

[1083] Ibid., p. 244-245.

se livre durant dix jours, à un véritable travail d'historiens quand bien même le narrateur toujours moqueur annonce que plus tard ils présenteront ces dix jours à leurs futurs lecteurs

> *como tendo sido de intenso trabalho e cansaço, mas que cá entre nós, para que ninguém nos ouça, sabemos em consciência que foram de deliciosa paródia e diversão.* [*AMO*, p. 359-360]

Le but que Luis Henriques et le narrateur se sont fixé étant selon les propres termes de ce dernier de « *tentar narra a época e os factos que ali se resumiam de forma tão impessoal* » [AMO, p. 92], tous deux comprennent qu'ils ne peuvent pas se limiter à établir une chronologie des faits. En effet, cette chronologie ne leur permettrait aucunement de comprendre eux-mêmes ce qui s'était joué dans l'événement qu'ils projetaient de raconter car la représentation suppose une pré-compréhension de « l'agir humain, de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité » et ce n'est qu'à partir de cette pré-compréhension que Paul Ricœur tient pour la première étape de la *mimèsis* que peut être menée à bien la mise en intrigue[1084]. Germano Almeida remarquait en 2005 que dès qu'il avait eu connaissance de cette histoire, il l'avait tout de suite jugée très intéressante mais qu'elle présentait une difficulté qu'il ne savait pas encore comment résoudre : « *O problema está em entrar completamente na época e movimentar-se lá dentro* »[1085]. Confrontés à l'altérité d'un passé dont ils ignorent tout, les deux historiens amateurs doivent donc s'attacher à comprendre « l'agir » des hommes avant de prétendre le représenter et le rendre ainsi intelligible pour leurs futurs lecteurs :

> *precisávamos primeiro de conhecer e fixar o quadro político e social da ilha de Santiago durante o período em que essa família fora dominante, para podermos entender e transmitir a motivação suprema daquela decapitação, sem dúvida ordenada pelo feroz ministro de D. José, e que muito fazia lembrar o que tinha acontecido aos Távoras poucos anos atrás.* [*AMO*, p. 15]

Pour cela, les deux historiens amateurs, mais cependant éclairés, se sont livrés auparavant à un travail de collecte et de déchiffrement de tout type de documents, qu'ils ne cessent de rappeler à chaque fois qu'ils s'essaient à formuler oralement une partie de l'histoire. Leur travail, à l'image de celui auquel s'est livré Germano Almeida lui-même, se base donc sur divers documents qui figurent en partie dans la liste dressée dans la note initiale et qui, pour certains, sont identifiés avec précision dans le corps même du roman. Il est ainsi

[1084] Paul Ricœur, op. Cit., tome 1, chapitre 3, « Temps et récit. La triple *mimèsis* », citation précise, p. 125.

[1085] « Eu nunca quis ser escritor », Germano Almeida interviewé par Teresa Sofia Fortes, *Kriolidadi*, revue hebdomadaire du journal *A semana*, 11 février 2005, [en ligne] : http://asemana.sapo.cv/PDF/4210e12973e6c.pdf, consulté le 3 juillet 2005.

fait explicitement référence à José Conrado Carlos de Chelmicki, Cristiano José de Sena Barcellos, les deux premiers historiens qui se sont intéressés à l'archipel, dont les deux amis citent et commentent les écrits. D'autres noms de l'historiographie apparaissent encore et en particulier celui d'Antonio Carreira qui, comme nous l'avons dit précédemment, consacra des articles à la période où se déroule l'assassinat de l'*ouvidor* qui faisaient même mention de la figure du *coronel* Bezerra de Oliveira. Les deux amis citent par ailleurs de nombreux documents d'archives que Luis Henriques aurait rapportés de Lisbonne, des letttres que les différents acteurs de ce drame envoyaient à l'administration royale et qui se trouvent par conséquent à Lisbonne dans les Archives Nationales de la Torre do Tombo, dans l'Arquivo Historico Ultramarino, à l'Instituto de Investigação Cientifica Tropical, pour ne citer que quelques unes des institutions étrangères qui conservent des documents relatifs à l'Histoire de l'archipel[1086]. Parmi ces lettres, nous retenons par exemple celle que le conseil municipal de Ribeira Grande adressa au Roi en février 1764 pour l'informer de l'arrivée des deux frégates de guerre sur lesquelles voyageaient les fonctionnaires chargés de mener l'enquête et d'arrêter le *coronel* Bezerra de Oliveira ainsi que celle que le gouverneur Tigre, arrivé sur l'une de ces mêmes frégates, écrivit pour sa part au secrétaire de la Marine ; deux lettres parmi d'autres qui rendent compte des regards croisés que ce type de document permet de porter sur les faits[1087].

Ces documents sont soit mentionnés, soit cités comme dans le cas de la lettre que l'un des prédécesseurs de l'*ouvidor* assassiné envoya en 1724 au roi pour lui rendre compte de la situation dans laquelle se trouvait, la « *república desta ilha* ». La citation reprend alors exactement les termes de la lettre, placés entre guillemets, mais respecte qu'en partie les normes en usage dans les ouvrages historiographiques car le texte original n'est pas dûment référencé dans une note de bas de page mais seulement annoncé par « *como [Sebastião de Bravo Botelho] lhe [au roi] escreveu numa carta* »[1088],

> *« […]em trinta homens brancos, pouco mais ou menos, alguns de Portugal, mas poucos e ruins por ser gente que a desgraça ou infâmia aqui lançou, e os mais da*

[1086] Les auteurs du projet de classement de Ribeira Grande au patrimoine mondial indiquent dans leur dossier qu'une partie de la documentation sur le site (rapports, travaux de recherche, inventaire, cartes et photographies) est conservé à l'IIPC de Praia [Instituto da Investigação e do Património Culturais], tout en précisant que de nombreuses archives sont disséminées à travers le monde, entre autres dans les archives nationales et les archives religieuses du Cap-Vert, du Portugal et de l'Espagne. *Cidade Velha Centre historique de Ribeira Grande Cap-Vert, Proposition d'inscription sur la Liste du patrimoine mondial,* janvier 2008, [en ligne] : http://whc.unesco.org/uploads/nominations/1310.pdf, p 109, consulté le 3 juillet 2015.

[1087] Ces deux lettres sont citées à plusieurs reprises, par exemple p. 30 et 31.

[1088] Ce document daté du 18 novembre 1724 est cité et référencé par plusieurs historiens, parmi lesquels Iva Cabral, « António de Barros Bezerra de Oliveira o Régulo da Ilha de Santiago »,op. cit. Il est alors référencé comme suit « Carta do ouvidor-geral Sebastião de Bravo Botelho ao rei sobre a desordem social e política », 18 de Novembro de 1724, AHU [Arquivo Histórico Ultramarino, Cabo Verde, cx. 10, doc. 95].

> *terra, e já se sabe que destes serão muito poucos os que forem bons. Abaixo deles há uns homens pretos a que chamam brancos por andarem calçados e terem a sua fazendinha, e todos os mais escravos e pretos vadios ».* [*AMO*, p. 219-220]

Des extraits de cette lettre sont cités à plusieurs reprises par les deux comparses dès qu'ils jugent utile d'éclairer des aspects de la vie sociale dans l'archipel, en particulier les tensions entre les différents groupes en compétition pour occuper des fonctions dans l'administration locale : « *já agora* » lance par exemple le narrateur « *eu faria uma breve referência a uma carta escrita ao rei pelo ouvidor Botelho logo nos primeiros dias da sua chegada a Cabo Verde […]* » [*AMO*, p. 234] pour expliquer la rivalité qui oppose régulièrement les gouverneurs aux *ouvidores*[1089]. Les travaux historiographiques sont par ailleurs convoqués par le duo d'historiens amateurs pour expliquer les comportements et les prises de décisions des acteurs de cette histoire qui, dans le cas contraire, pourraient paraître totalement arbitraires.

> *Um ponto d'ordem, digo eu, António Carreira defende que quando foi fundada a Companhia do Grão Pará e Maranhão os homens de negócios da Praça de Lisboa deveriam ignorar a importância comercial de determinados géneros de produção africana, em especial o papel desempenhado na compra dos escravos pelos panos de algodão da manufactura cabo-verdiana, daí que só mais tarde tenham vindo a pedir o exclusivo do comércio de Cabo Verde.* [*AMO*, p. 302]

Les deux historiens amateurs sont malgré tout conscients que ces recherches et ces indications qui répondent à leur besoin de pré-comprendre « l'agir » de leurs personnages en le contextualisant peuvent les éloigner parfois du cœur de l'événement qui les occupe et que toutes les informations qu'ils collectent ne pourront être mises sur le même plan dans le livre à venir. Après une longue tirade, le narrateur lance donc à Luis Henriques qui commençait à se lasser de l'écouter « *sugiro considerarmos essa pouco breve incursão na vida dos Freire de Andrade como uma espécie de nota exterior à economia do livro* » [*AMO*, p. 173].

Par ailleurs, le narrateur et son ami ne se contentent pas de citer les pièces d'archives et les ouvrages d'historiens qu'ils ont précédemment consultés pour établir les faits et les rendre intelligibles. Régulièrement, ils confrontent les différentes sources dont ils disposent et se permettent même de porter des jugements critiques comme dans le passage ci-dessous où ce dernier met en cause le manque de rigueur scientifique du fameux Sena Barcelos.

[1089] Les gouverneurs, des militaires dotés d'une formation intellectuelle souvent médiocre s'opposaient régulièrement aux *ouvidores*, qui arguaient au contraire une certaine érudition et donc de plus grandes compétences pour administrer l'archipel. Voir à ce sujet Iva Cabral, « António de Barros Bezerra de Oliveira o Régulo da Ilha de Santiago », op. cit.

> *Há uma outra versão um bocadinho mais amena, interrompeu-me suavemente Luís Henriques, creio que apadrinhada pelo nosso grande, ainda que infelizmente pouco rigoroso, Sena Barcelos.* [*AMO*, p. 257]

Le narrateur s'en prend par exemple au jésuite Antonio Vieira, une figure presque tutélaire du Cap-Vert que les hommes de lettres de l'archipel convoquent régulièrement pour étayer le fait qu'eux et leurs concitoyens sont entrés depuis des siècles dans la civilisation (occidentale) et méritent par conséquent d'être traités en égaux par les Européens. Celui-ci en route pour le Brésil fit escale dans l'archipel et, de là, adressa au confesseur du roi une lettre datée du 25 décembre 1652 dont un passage est brandi comme un étendard :

> *São todos pretos, mas sómente neste accidente se distinguem dos europeus. Tem grande juizo e habilidade, e toda a política que cabe em gente sem fé e sem muitas riquezas, que vem a ser o que ensina a natureza […]. Há aqui clérigos e cónegos tão negros como azeviche; mas tão compostos, tão autorizados, tão doutos, tão grandes músicos, tão discretos e bem morigerados, que podem fazer inveja aos que lá vemos nas nossas catedrais.*[1090]

Alors que Luis Henriques rappelle à son tour les propos du célèbre jésuite, le narrateur l'interrompt et se permet de mettre en cause la valeur des jugements de cet homme d'église en dénonçant, sur un ton caustique mais cependant trop outrancier pour qu'on puisse totalement le prendre au sérieux, son éthique à géométrie variable.

> *Um cínico, esse padreca ordinário, um relapso da pior espécie, explodi, foi pena a Inquisição não o ter assado ! Um fulano desses passa por aqui, faz festinhas na carapinha dos negrinhos, chama-lhes doutos e morigenados e outros nomes paternalistas, e depois chega ao Brasil e sai a defender a escravização do africano com fundamento em como são mais dóceis que os índios, que servem melhor para o trabalho duro.*[*AMO*, p. 130-131]

Le duo d'historiens soulève par ailleurs toute une série de questions relatives aux archives qu'ils compulsent. Ils se plaignent de leur insuffisance, rejoignant là le discours de nombre d'historiens qui s'intéressèrent et continuent de s'intéresser au passé de l'archipel, car dans ces archives constituées bien souvent durant la période coloniale selon les conceptions idéologiques de l'époque, ne furent retenues que les pièces qui documentaient la vie politico-

[1090] Apud Sergio Neto, *Colónia Mártir, colónia modelo*, Coimbra : Imprensa da Universidade, 2009. Bien souvent, ce n'est que la deuxième partie de cet extrait, jugée certainement plus avantageuse, qui est citée comme dans Daniel A. Pereira, *A Situação da Ilha de Santiago no 1º Quartel do Século XVIII*, s/l, Instituto Cabo-verdiano do Livro, 1984, p. 62, ou Iva Cabral et alii, « Cabo Verde, uma experiêcia colonial acelerada (séculos XVI-XVII) », op. cit., p. 8. La source de ces auteurs est généralement Antonio Brasio, « O Padre António Vieira e as Missões de Cabo Verde », in *Portugal em África*, 2ª série, ano III, nº 17, Lisboa, 1946. La lettre d'Antonio Vieira fut publiée au Cap-Vert en 1951, « Carta do Padre António Vieira ao padre confessor de sua alteza, indo arribado aquele Estado », *Cabo Verde : Boletim de propaganda e informação*, Août 1951, n° 23, p. 11-12.

administrative de l'archipel du point de vue du colonisateur portugais[1091]. Il est à ce titre intéressant de noter que c'est Luis Henriques, le Capverdien qui en 1975 décida finalement de ne pas sauter dans l'inconnu de l'indépendance et de rester au Portugal, qui apporte le carton des documents qu'il a photocopiés dans les archives de la capitale portugaise. Luis Henriques se présente ainsi comme le fils aîné[1092], l'archonte qui est non seulement dépositaire et gardien de ces archives qui concernent les évènements historiques du XVIIIe siècle, mais qui conserve aussi le patrimoine mémoriel du Cap-Vert d'avant l'indépendance ; le narrateur adolescent n'étant alors qu'un observateur non averti de la chose publique. Or, comme le soutient Jacques Derrida, si l'archive implique bien un « lieu de consignation », elle nécessite également d'être non seulement répétée mais aussi considérée, interrogée de l'extérieur pour continuer de faire sens[1093], de là l'intérêt pour Germano Almeida d'avoir conçu ce duo d'historiens amateurs complémentaires. Nous montrerons que si Luis Henriques endosse le rôle du gardien du temple, le narrateur, bien plus jeune et donc plus irrévérencieux, et par ailleurs porteur de la mémoire du tout jeune archipel indépendant, se plaît à prendre des distances vis-à-vis de ces documents et à bousculer l'édit que constitue la somme documentaire apportée par son comparse.

D'abord, ces archives constituées sur la base d'une idéologie autre ne peuvent pas être adoptées sans un travail préalable de sélection sur la base d'une intentionnalité spécifique. Luis Henriques avait rapporté du matériel, mais un tri s'avérait nécessaire, « *Ele tinha trazido bastante material que precisávamos de estudar com atenção a fim de separar se não o trigo do joio, pelo menos a grama do feijoal* » [*AMO*, p. 96], et la « capverdianisation » de l'expression idiomatique portugaise rend compte de cette appropriation mûrie et sélective d'un fonds originellement constitué par d'autres[1094]. Cependant ce tri n'est pertinent que s'il est éclairé et les pièces doivent donc être analysées et décryptées avec soin par des personnes compétentes d'où la consultation de spécialistes capables de les aider dans cette tâche, parmi eux, le mari de leur amie Eva, juge de profession qui décode pour eux le décret royal justifiant

[1091] Artur Augusto da Silva, « Usos e costumes jurídicos dos Felupes da Guiné ». *Boletim Cultural da Guiné Portuguesa*. Bissau : Centro de Estudos, nº 57, 1960, apud António Germano Lima, « Eugénio Tavares : contribuição para a investigação histórico-cultural da sociedade cabo-verdiana », [en ligne] : Biblioteca Digital da Universidade Jean Piaget de Cabo Verde, http://bdigital.cv.unipiaget.org:8080/jspui/handle/10964/151, p. 13-14, consulté le 4 juillet 2015.

[1092] Le narrateur indique dans le roman précédent *Eva* que Luis Henriques doit avoir une vingtaine d'années de plus que lui.

[1093] Jacques Derrida insiste : « Point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors. », *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris : Galilée, coll. « Incises », 1995, p. 26.

[1094] Le haricot est encore avec le maïs l'un des aliments de base de la population de l'archipel ; ce légume a donc au Cap-Vert la même valeur symbolique que pouvait avoir le blé dans la culture portugaise.

l'application de peines exceptionnelles contre les accusés, « *parece que o fundamento era que a doutrina e a jurisprudência consideravam o assassínio dos juízes […] como um verdadeiro parricídio* » [*AMO*, p. 251].

Une fois que chacune des pièces a été examinée, Luis Henriques et plus encore le narrateur se sentent libres d'opérer une sélection dont le seul critère est leur pertinence dans le projet qu'ils se sont fixé, comme le dit le narrateur, « *Pode não vir a ser necessário usar no livro esses dados todos, mas é bom saber que existem caso venha a ser preciso para preencher alguma lacuna* » [*AMO*, p. 206]. Ils s'autorisent même à reformuler les textes originaux et à procéder à une sélection dans leur propre corps : « *Isso é um resumo da carta do auditor, na realidade ele pediu muitas mais coisas que agora não vale a pena referir !* », affirme Luis Henriques [*AMO*, p. 303]. Par ailleurs, comme tout bon historien, ils s'interrogent sur la valeur de leurs sources en questionnant les mobiles de leurs auteurs où les conditions dans lesquelles elles ont été établies. Citant une pièce de l'enquête judiciaire menée par l'administration royale suite à la mort de l'*ouvidor*, le témoignage du « *preto vadio* » Jorge Semedo, l'un des accusés ramenés à Lisbonne pour y être jugés, qui reconnut devant les juges avoir participé à l'assassinat de l'*ouvidor* et fit du *coronel* Bezerra de Oliveira un portrait accablant, Luis Henriques précise par exemple :

> *Devem ter-lhe puxado pela língua, usando os métodos herdados da Inquisição, porque, completamente a despropósito, Semedo disse, ou então escreveram que ele disse, que o coronel era um homem de ânimo tão cruel e tão sanguinolento que matava todos aqueles que não seguiam os seus ditames.* [*AMO*, p. 252-253]

Luis Henriques montre par là qu'il est conscient que la réalité des faits restera à jamais inaccessible car ce passé est doublement absent puisque, paraphrasant Jacques Rancière, il est non seulement révolu mais en outre, il n'a été tel que ce qui a été dit[1095]. C'est aussi ce que constate le narrateur qui, après lecture des diverses pièces du dossier judiciaire, conclut que nonobstant le respect apparent de la procédure le jugement rendu était loin de satisfaire les droits légitimes de tout prévenu.

> *mais pareceu que Bezerra de Oliveira tinha sido levado ao Tribunal, não para ser julgado, antes apenas para ouvir uma sentença de condenação que de há muito estava contra ele decidida.* [*AMO*, p. 11]

[1095] Jacques Rancière écrit « Le statut de l'histoire dépend du traitement de cette double absence de la 'chose même' qui n'est plus là – qui est révolue – et qui n'y a jamais été – parce qu'elle n'a jamais été *telle que ce qui a été dit*. », Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris : Seuil, coll. « Librairie du XXe siècle », 1992, p. 129 (Italiques de l'auteur).

Ces failles justifiaient donc que soit menée une nouvelle interprétation de ces documents initialement compilés, chiffrés et enregistrés selon le commandement de l'ancienne métropole, une interprétation qui permet que le Cap-Vert se les approprie selon son propre commandement et les inscrive ainsi dans son présent et même dans son avenir. Sans interprètes, tous ces documents continueraient d'agoniser dans les archives comme le fait remarquer Luis Henriques à Zé Manel.

> *Luís Henriques praticamente repetia para um interessadíssimo Zé Manel o que há quase dois anos me tinha escrito. Grande história, repetia este, grande história sem dúvida, seria de facto uma pena ela ficar perdida os arquivos*. [*AMO*, p. 91]

Or, comme leur compilation, leur interprétation constitue une entreprise qui implique une subjectivité et un point de vue qui ne peuvent être qu'extérieurs aux documents et qui rendent compte du projet qui les guide. Le narrateur plus que Luis Henriques revendique ainsi la liberté d'évaluer le contenu des différentes pièces à l'aune de la représentation du passé qu'il veut construire. Et dès la première page de son récit (du roman), il affiche très clairement son intention de reconsidérer dans le détail chaque mot qu'il rencontre. Après avoir cités les propres termes de la sentence qui ordonnait que le *coronel* Bezerra de Oliveira « *seja levado a arrastar em um couro à cauda de um cavalo* », il poursuit :

> *Mas eu por mim prefiro interpretar esse «arrastar-se» como simplesmente «ir atrás de», isto é, o coronel vai mais ou menos a passo rápido a acompanhar o cavalo que também não está a galope, quando muito num trote ligeiro. Convenhamos que António de Barros Bezerra de Oliveira não pode ser assim rebaixado à condição de malfeitor por nenhum poder, por soberano que seja ou por absoluto que queira ser, afinal ele não é um qualquer : foi um homem dos principais da governança de Cabo Verde e, por sinal, até ao fim soube comportar-se como um grande homem, morrendo nobremente e de cabeça erguida, sem mendigar a clemência de ninguém…* [*AMO*, p.7-8]

Cette affirmation, placée dans la bouche du narrateur en début de roman, sonne comme une véritable déclaration d'intention et renseigne, selon nous, sur l'esprit à la fois sérieux et plaisant, impliqué et distancié[1096], avec lequel sera menée toute l'entreprise du duo d'historiens fictionnels, un esprit que ne manque certainement pas de partager Germano Almeida lui-même. Il s'agit véritablement d'opérer, dans la bonne humeur, un transfert symbolique de pouvoir. Le passé du Cap-Vert avait été raconté, et en quelque sorte confisqué par ses colonisateurs, il était temps de s'affranchir de cette tutelle, de s'emparer des

[1096] Nous pointons là le jeu de mots que constitue la référence à la tête que le *coronel* aurait maintenue haute jusqu'au bout quand il est dit que la sentence stipulait qu'après sa mort par décapitation, sa tête devait justement être exposée, jusqu'à décomposition, en haut d'une pique dans la ville de Praia.

documents d'archive, souvent éparpillés dans des institutions étrangères, et de les passer au crible de l'intérêt national afin de participer à la construction d'une Histoire du Cap-Vert encore lacunaire. D'ailleurs face à la remarque moqueuse de Luis Henriques « *Isso é o que tu pensas e gostarias* », il insiste :

> *Bezerra de Oliveira não merece ser humilhado pelo poder dos homens, e se para o evitar fica necessário adulterar um pouco a história, pois bem que então se adultere um pouco a história.* [*AMO*, p. 8]

Luis Henriques finira par autoriser, en la minimisant, cette entorse au devoir de vérité qu'impose l'écriture de l'Histoire qu'il considère toutefois comme un « *simples prurido de um nacionalista primário* » [*AMO*, p. 8].

Ces archives sont ainsi des traces, des reliques de choses révolues, de choses qui se sont passées dans cette petite bourgade à présent endormie qu'est Ribeira Grande, des traces qui ouvrent donc la voie à l'imaginaire de l'interprétation. Or, nos deux historiens démontrent un goût certain pour leur fréquentation et l'exercice périlleux d'imagination et de réécriture contrôlée et encadrée auquel elles obligent[1097]. Les visites de terrain les placent face aux mêmes obligations, il s'agit par exemple d'« *imaginar mais que reconhecer naquele emaranhado de pequenas hortas a fazenda que teria sido do coronel Bezerra de Oliveira* » [*AMO*, p. 327], et les trois visites de Ribeira Grande prouvent que les vestiges architecturaux et paysagers, à l'image des archives, n'indiquent pas une voie unique et prédéterminée. D'abord parce qu'ils impliquent là encore un choix de l'observateur extérieur comme le remarque Luis Henriques commentant l'atmosphère de désolation de la Cidade Velha qu'Eugénio Tavares découvre au début du XXe siècle.

> *O senhor nhô Eugénio Tavares foi sem dúvida um grande homem, um grande poeta, e um grande muitas outras coisas grandes, mas também foi um grande exagerado, resta saber o que ele realmente viu, ou até mesmo optou por ver, porque não poucas vezes a gente só vê o que quer ver.* [AMO, p. 72]

Notons cependant que s'il le dénonce, il n'en convient pas moins que le comportement d'Eugénio Tavares est communément partagé par tous, y compris par lui. Par ailleurs, alors qu'ils pensaient simplement mettre leurs pas dans ceux de ce fameux poète, les deux amis se voient obligés de faire des choix devant l'impossibilité de discerner des marques tangibles du chemin que ce dernier dit avoir emprunté lors de sa visite, sans compter qu'ils doivent faire face au danger de se voir emportés par la pente raide et jonchée de pierres :

[1097] Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris : Seuil, coll. « Points Histoire » n° 233, 1989, p. 145-146.

Proposta de trabalho […], que tal irmos descendo pelo caminho de nhô Eugénio enquanto me contas o resto da história ? Se conseguirmos encontrá-lo, e não creio que seja impossível. […] começámos a descer numa ladeira arranjada em forma de escada até chegarmos a um pequeno muro de protecção no fim do qual estava uma pedra que fazia lembrar um degrau e que decidimos que só podia ser o carreiro de nhô Eugénio, alea jacta est*, disse eu, com mais ou menos esforço ou canseira a algum lado iremos certamente parar.*

Escorregando perigosamente nas pedras soltas sobre a terra seca várias vezes entramos em arriscado desequilíbrio e não poucas vezes tivemos de nos sentar no chão para não cairmos de frente. [*AMO*, p. 130-131]

L'archive, tout comme le vestige offrent ainsi non des tracés définis, mais au mieux de multiples pistes face auxquelles il faut obligatoirement prendre parti, décider. Cependant, comme le suggère Jacques Derrida, « la voie non frayée, n'est-ce pas aussi la condition de la *décision* ou de l'*événement* qui consistent à ouvrir la voie, à *passer,* donc à aller *au-delà ?* à passer l'aporie ? »[1098] Les deux historiens amateurs seraient alors en train d'ouvrir une voie encore indéfrichée d'où l'intérêt de les montrer en plein tâtonnement plutôt que de livrer le résultat abouti de leur réflexion et de leur travail.

5.5- DES ROMANCIERS SOUCIEUX DE PRENDRE ET DE GENERER DU PLAISIR

L'écriture se cherche entre intelligence et raison, passion et désordre.
Arlette Farge*, Le Goût de l'archive,*
Paris : Seuil, coll. « Points Histoire » n° 233, 1989, p. 145

Celui qui joint l'utile à l'agréable recueille tous les suffrages
il obtient tous les suffrages celui qui unit l'utile à l'agréable,
et plaît et instruit en même temps;
son livre enrichit Sosie le libraire,
va même au delà des mers,
et donne au poète une notoriété durable
Horace, *L'Art poétique*, Trad. fr. de F. Richard,
Paris : Garnier, 1944, 343-346.)

Les deux personnages principaux de l'histoire de la préparation de l'écriture d'un livre sur l'assassinat de l'*ouvidor* João Vieira de Andrade, une histoire qui constitue le roman *A Morte do Ouvidor*, réalisent un travail de recherche et questionnent leurs sources et leurs archives dans un esprit qui, comme nous l'avons montré, s'apparente beaucoup à celui qui traverse les acteurs du champ de l'historiographie contemporaine particulièrement conscients de la dimension discursive de leur discipline. Cependant, leur questionnement ne se limite pas

[1098] Jacques Derrida, *Sauf le nom*, Paris : Galilée, coll. « Incises », 1993, p. 52-53

aux difficultés que soulèvent l'établissement documenté des faits, il leur importe également de discuter la forme que Luis Henriques, le rédacteur final, donnera à l'histoire et, en premier lieu, à l'*incipit* de son livre. Ce problème fait d'ailleurs l'objet de la discussion qui apparaît dans le propre *incipit* du livre de Germano Almeida, une discussion qui revient de manière récurrente tout au long roman puisqu'ils ne parviennent pas à un accord sur le sujet. Notons cependant que les arguments qu'avance dans ce passage Luis Henriques pour défendre sa proposition rendent compte du caractère ambivalent, voire contradictoire, de son projet :

> *Sabes, disse ele, sempre imaginei relatar esse episódio em estilo grandiloquente, aliás uma maneira de desde o princípio mostrarmos ao leitor que o livro que vamos escrever é história verdadeira, pura, não tem nada de fantasias romanceadas, enfim uma coisa mais ou menos nestes termos […].* [*AMO*, p. 63]

Nous reviendrons sur cette question de l'*incipit* qui, s'il est vrai qu'elle n'est pas totalement étrangère à l'historiographie, se pose selon nous dans des termes très spécifiques dans le cas des œuvres de fiction. Auparavant il nous semble important d'observer comment ce duo auctorial tente de résoudre d'autres difficultés posées par le passage des archives et des sources historiques à l'écriture du passé que soulève aussi l'historienne Arlette Farge à la fin de l'essai intitulé *Le goût de l'archive*.

> On ne ressuscite pas les vies échouées en archive. Ce n'est pas une raison pour les faire mourir une deuxième fois. L'espace est étroit pour élaborer un récit qui ne les annule ni ne les dissolve, qui les garde disponibles à ce qu'un jour, et ailleurs, une autre narration soit faite de leur énigmatique présence.[1099]

La question du choix du point de vue s'impose évidemment à ces auteurs or, si les documents d'archives nécessitent, comme nous l'avons montré, d'être considérés avec une certaine extériorité, et si par ailleurs, selon les termes mêmes de Luis Henriques, « *[e]m princípio a história deve excluir a paixão* » [*AMO*, p. 255], les deux amis se laissent à tour de rôle saisir par une sorte d'exaltation. Tous deux semblent pris d'une ébriété double et redondante, d'une part celle que provoquent les verres de vin blanc qu'ils boivent pour humecter leur gorge sèche à force de tant parler, de l'autre, celle que semble causer en eux une prise de parole presque émulatrice qui les obligent à boire pour pouvoir continuer de parler. Leur travail dont le narrateur dit qu'il se résume à une « *deliciosa paródia e diversão* » [*AMO*, p. 359-360] se transforme en effet en une espèce de joute oratoire menée sur un ton moqeur dans laquelle chacun des compétiteurs tient non seulement à relever les moindres imperfections des prestations de son adversaire mais aussi à l'impressionner par la

[1099] Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris : Seuil, coll. « Points Histoire » n° 233, 1989, p. 145.

démonstration de sa propre maîtrise du sujet. Successivement, chacun d'eux aura ainsi l'occasion de reprocher à l'autre son manque de distance critique vis-à-vis des faits dont il prétend livrer le récit. Après une remarque citée précédemment, Luis Henriques reprend ainsi le narrateur : « *tu não estás a contar, estás mas é a discursar de forma apaixonada sobre um caso que aconteceu vai para 250 anos* » [*AMO*, p. 255]. En outre, le narrateur rend compte d'un phénomène de submersion émotive dont est victime en premier lieu Luis Henriques lorsqu'il retrouve après plusieurs dizaines d'années la Ribeira Grande de son enfance mais aussi le narrateur qui pourtant affiche bien souvent une distance ironique « *É admirável como de repente voltamos às nossas origens, disse por fim, como de novo o nosso passado toma conta de nós* » [*AMO*, p. 98]. Il devient évident que le récit que le couple auctorial prétend livrer des événements est loin de répondre à l'exigence d'objectivité revendiquée par le discours historiographique traditionnel.

Le couple auctorial fictionnel réfléchit à toute une série d'autres questions d'ordre poétique telles que la manière de raconter des faits passés lorsque les documents consultés ne leur fournissent qu'un registre très fragmentaire et que les traces que le passé a laissées sont si peu édifiantes. En effet, pour être en mesure de représenter le passé, il faudrait qu'ils puissent le pourvoir d'un corps constitué des menus détails liés au quotidien matériel, aux mœurs, etc[1100], et les deux amis se questionnement alors parfois sur leur capacité à mener à bien la tâche qu'ils se sont fixée :

> *o que começa a preocupar-me realmente é saber se alguma vez vamos ser capazes de reconstituir a cidade de Ribeira Grande do seu tempo a partir destas ruínas fantasmagóricas e das ruínhas acanhadas e praticamente vazias de gente que sobram aí de forma de todo desordenadas.* [*AMO*, p. 69]

Ils n'auront pourtant, ni l'un ni l'autre, de cesse de faire appel à leur imagination pour animer ce passé sans corps, en se basant sur leur expérience présente et en convoquant le souvenir de cette même expérience chez leur ami, ainsi que le fait par exemple le narrateur dans l'*incipit* qu'il propose pour le livre. Le narrateur construit oralement le début du futur « texte » en imaginant le parcours qui amènera le condamné Bezerra de Oliveira « *a arrastar-se em um couro à cauda de um cavalo* » - détail que nous avons commenté précédemment - de la prison du Limoeiro à la place du Rossio où il sera pendu. Partant de cette seule indication documentée, il conçoit un « texte » qui intègre non seulement des considérations sur les pensées et les sentiments du condamné, et des descriptions des rues et de leur animation.

[1100] Claudie Bernard, *Le Passé recomposé, Le roman historique français du XIXe siècle*, Paris: Hachette supérieur, 1996, p. 105.

> *Não é preciso grande esforço para se imaginar um dia que começa frio mas luminoso, como sabes melhor que eu Lisboa tem desses dias assim belíssimos, um sol de Inverno brilhando na cidade ainda esfarrapada pela violência do terramoto de há poucos anos.* [*AMO*, p. 9]

Luis Henriques se livrera quant à lui à une description physique du *coronel* Bezerra de Oliveira, épaulé par leur ami, le juge Zé Manel qui finit lui aussi par se prendre au jeu de leur reconstitution : « *deves saber que é um exercício interessantíssimo compor a figura de uma pessoa a partir do que se conhece das suas palavras e acções* » [*AMO*, p. 204] déclare-t-il ainsi au narrateur. Luis Henriques fera même fi de la mise en garde de ce dernier qui remarque que cette pratique peut s'avérer problématique puisque, le personnage ayant véritablement existé, des documents mis au jour ultérieurement pourraient venir infirmer leur construction [*AMO*, p. 249]. Ainsi, ils ne se priveront pas de faire appel à leur imagination, se fondant tant sur leurs connaissances et leurs expériences personnelles que sur des déductions plus ou moins étayées, pour combler les blancs de leur documentation, quand bien même celui qui se trouve alors dans la position du récepteur se permet parfois de faire remarquer les entorses commises vis-à-vis de la vérité historique. Luis Henriques qui est rappelé à l'ordre par le narrateur, fait ainsi remarquer que « *uma estória conta-se assim, com riqueza de pormenores* » [*AMO*, p. 67]. Le narrateur adoptant toujours un ton plus vif se permet même de réprimander son ami lorsque, lancé dans la description lyrique d'une métisse, cause probable d'un fratricide, ce dernier lui fait observer sa « sortie de route » historiographique qu'il attribue à son désir de l'impressionner :

> *É verdade, respondi sério, quero é impressionar a história porque não pode ser de outro modo, repara um irmão matar o outro, mesmo naqueles tempos de brutalidade, não pode ser por dá cá aquela negra disforme […]. E é por isso que estava compondo o ramalhete o melhor possível, mas infelizmente já me estragaste a inspiração poética, de modo que vamos então directamente aos factos conhecidos e que devem ser mais ou menos estes […].* [AMO, p 178]

L'invention et l'imagination ne sont d'ailleurs pas seulement amenées à pourvoir à l'absence de données documentées. Tous deux y ont également recours pour satisfaire un plaisir personnel lié à l'excitation et à l'ébriété que provoque en eux la prise de parole, au point que, se laissant parfois emporter par leur flamme, il leur arrive de perdre le fil de l'histoire. Ce plaisir de la parole se trouve être décuplé quand ils sentent qu'ils parviennent à

conquérir toute l'attention de l'autre alors réduit au rôle de récepteur[1101], son attention laissant alors présager la possibilité de séduire de nombreux lecteurs potentiels.

> *Calei-me neste ponto da explanação, queria observar o efeito que as minhas palavras estavam causando no meu amigo. Ele continuava parado no meio da sala com os braços dobrados pelo cotovelo e as mãos pendentes como se estivesse a querer imitar as asas de um pássaro, e vi que estava deveras impressionado e seguia atentamente o que eu contava, mas limitou-se a acenar com a cabeça para baixo e para cima como que a encorajar-me a prosseguir.* [*AMO*, p. 12]

Ils sont en outre sont bien conscients que leur propos consistant non pas tant à raconter une histoire mais plutôt à lever le voile sur les tenants et les aboutissants de la condamnation implacable d'un chef de l'élite locale par la justice royale peut présenter des difficultés pour les lecteurs qu'ils ambitionnent de conquérir. La question de la forme qu'ils doivent donner à leur texte est donc l'objet de nombreuses discussions. S'ils tiennent à produire un texte qui leur permette de comprendre et de faire comprendre les raisons de la décapitation du *coronel* Bezerra de Oliveira, il n'en reste pas moins que l'un de leur souci premier est d'attirer et de conserver jusqu'au bout le plus grand nombre de lecteurs possible, et donc de ne pas les ennuyer ou les perdre avec un récit trop complexe. En réponse au narrateur qui l'interrompt, feignant de ne pas connaître l'un des personnages auquel il vient de faire référence, Luis Henriques répond par exemple :

> *A pergunta é pertinente, disse, é importante irmos minimamente apresentando os personagens à medida que vão aparecendo, é uma forma de ajudar o leitor a orientar-se no meio desta barafundada história como tanta gente.* [*AMO*, p. 128]

Leur questionnement ne se limite pas à la meilleure manière de concevoir un texte qui ne lasse ni ne perde le futur lecteur, le troisième personnage de la scène énonciative qu'ils jouent tous ensemble, le narrataire fictionnel auquel ils destinent leur narration, un personnage *in absentia* du point de vue corporel mais continuellement présent dans leur discours et dans leur esprit[1102]. En effet, de la même manière qu'ils éprouvent un plaisir, à la fois intellectuel - lié à l'ébriété causée par la parole - et physique - lié à l'ébriété causée par le vin -, à narrer

[1101] Nous pourrions parler ici d'un certain type de « plaisir de performance » auquel fait référence Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*, Paris : Éd. du Seuil, collection « Tel Quel » : 1973, p. 18. Quintilien, le rhéteur latin, faisait déjà référence à une effervescence du plaisir de dire au moment où l'orateur déployait son talent pour briller. Les rhéteurs classiques mettaient pourtant en garde contre « la séduction des beautés hors place » (cf. J.B. Février, *Rhétorique française*, 1765, t.1, p. 148, apud Randa Sabry), témoignant ainsi selon Randa Sabry « d'une certaine crainte de céder, en tant que lecteur ou auteur, à une fascination irraisonnée pour ce qu'ils décrivent un dire libre et en dérive », Randa Sabry, *Stratégies discursives : digression, transition suspens*, Paris : Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 52.

[1102] Ce roman donne en un sens met en scène la dénégation de Roland Barthes qui veut que « [s]ur la scène du texte, pas de rampe : il n'y a pas derrière le texte quelqu'un d'actif (l'écrivain) et devant lui quelqu'un de passif (le lecteur); il n'y a pas un sujet et un objet », Roland Barthes, idem, p. 29.

oralement chacun des passages qu'ils s'essaient à configurer, ils ambitionnent d'apporter non pas seulement de la connaissance mais aussi du plaisir à leur lectorat qu'ils envisagent le plus souvent dans la figure d'un individu particulier plutôt que d'une masse. Ce plaisir découlera selon eux de la lecture d'un texte dont le ton ne sera ni trop docte[1103] ni trop monotone. Ils travaillent ainsi à proposer un récit au ton léger, voire même familier, et au rythme alerte et saccadé. Le narrateur voit d'ailleurs dans leur petite rivalité de conteurs une possibilité de rompre la monotonie et la lourdeur de certains passages. Quand son ami lui fait remarquer que contrairement à lui, il ne l'avait pas interrompu lors de sa présentation, le narrateur lui rétorque : « *[p]orque não quiseste […], aliás um ou outro comentário teria sido bem-vindo, quebraria a monotonia da conversa pegada* » [*AMO*, p. 203]. Leur duo démontre ainsi vouloir contenir par avance le comportement naturel du lecteur face à la « tmèse affaiblie » que porterait en lui le récit le plus classique, c'est-à-dire, ce qui fait que le lecteur se comporterait parfois comme « un spectateur de cabaret qui monterait sur la scène et hâterait le strip-tease de la danseuse », un phénomène qu'aucun auteur ne pourrait prévoir puisqu'il « ne peut vouloir écrire ce qu'on ne lira pas »[1104].

Si, comme nous l'avons montré, ce duo auctorial démontre qu'il tient pleinement compte des deux premiers préceptes de la poétique aristotélicienne, le devoir d'éducation et la capacité à émouvoir, leur interprétation du souci de plaire et de séduire est toute personnelle et va au-delà de ce qu'envisageait le théoricien grec. Leur souci du plaisir du destinataire de leur texte va jusqu'à prendre en compte le bien-être de son corps car, tout comme l'avancement de leur travail est en premier lieu dépendant de la satisfaction irrépressible des besoins et du plaisir de leur propre corps d'auteurs, ils défendent que leur texte doit également prévoir la satisfaction tout aussi impérieuse des besoins et du plaisir du corps de leur lecteur. Leur attention semble par conséquent portée sur le fait de faire concorder l'une et l'autre de ces satisfactions. L'un comme l'autre programment leur prise de parole par rapport au besoin qu'ils ont de boire ou de s'alimenter, comme le montre cette précision du narrateur « *daqui a pouco entregamos o homem e sentamos à mesa para comer em paz* », et ils manifestent régulièrement de l'impatience, allant même jusqu'à s'interrompre, « *Luís Henriques apressa-me com um imperioso gesto da cabeça, deve estar mais que ansisoso por se sentar à mesa* »

[1103] Dès le début de son récit, le narrateur propose notamment plusieurs traductions pour le terme juridique « *acórdão* » qui pourrait ne pas être compris de tous : « *a sentença ou acórdão ou como diabo se chama aquela coisa condenatória do coronel* » [*AMO*, p. 7]. Selon nous, ces traductions tiennent au fait que ce narrateur, et à travers lui bien évidement Gemano Almeida, veut rassurer le lecteur en lui garantissant que le récit du fait historique qu'il livre ne s'inscrit aucunement dans le type de discours parfois hermétique de certains spécialistes.

[1104] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris : Éd. du Seuil, collection « Tel Quel » : 1973, p. 20-21.

[*AMO*, p. 15]. En liant le plaisir de leur texte au plaisir de leur corps, tous deux paraissent prendre au pied de la lettre, dans un esprit que nous pourrions qualifier de carnavalesque ou de parodique, la conclusion à laquelle arrive le lecteur avisé qu'est Roland Barthes qui écrivait :

> Chaque fois que j'essaye d'« analyser » un texte qui m'a donné du plaisir, ce n'est pas ma « subjectivité » que je retrouve, c'est mon « individu », la donnée qui fait mon corps séparé des autres corps et lui approprie sa souffrance ou son plaisir : c'est mon corps de jouissance que je retrouve. Et ce corps de jouissance est aussi mon sujet historique, car c'est au terme d'une combinatoire très fine d'éléments biographiques, historiques, sociologiques, névrotiques (éducation, classe sociale, configuration infantile, etc.) que je règle le jeu contradictoire du plaisir (culturel) et de la jouissance (inculturelle)[…].[1105]

A ce titre, il convient de remarquer que les commentaires du narrateur et de Luis Henriques suggèrent l'idée que leur narration de l'histoire de la décapitation du *coronel* Bezerra de Oliveira s'apparente à l'ingestion d'un corps étranger et consistant qui, pour être assimilé plus facilement et agréablement, devait être accompagné de quelques verres de vin blanc frais, « *mais suavemente o ouvidor desceria por nós abaixo se empurrado por alguns goles de vinho* » [*AMO*, p. 274]. Ainsi quand ils décident de faire des pauses, il devient parfois difficile d'identifier la raison véritable de leur interruption, comme dans le cas où Luis Henriques coupe la parole au narrateur en disant :

> *sem pôr em causa a forma excelente como contas, acho de toda a conveniência levantarmo-nos para sairmos em busca de jantar, afinal de contas tu mesmo dizes que esta história é para ir sendo consumida devagarinho e sem chatear.* [*AMO*, p. 259]

Sont-ce ici les besoins et le plaisir des auteurs qui ne peuvent « ingérer » les informations complexes et confuses contenues dans leur documentation que par petits bouts de façon à leur permettre de les « digérer » au mieux et de les « transformer » en histoire elle-même digeste, ou les besoins et le plaisir des lecteurs qui risqueraient de procéder aux « accélérations » de lecture inopinées auxquelles faisait référence Roland Barthes qui commandent cet entracte ? Quand leurs remarques sont plus précises, il n'en reste pas moins que les attentes des deux parties semblent indissociablement liées. Alors qu'il marque une pause dans l'histoire de la famille Bezerra pour reprendre son souffle, boire une gorgée de vin et faire quelques commentaires annexes, le narrateur propose:

[1105] Roland Barthes, op. cit., p. 98-99.

> *quanto aos leitores, podemos simplesmente convidá-los a fazer uma pausa, um intervalo para meditação : interrompa aqui um bocadinho, dizemos-lhes, pense um pouco no que já leu enquanto saboreia um copo, seja de vinho, seja de grogue, ou simplesmente desentorpeça as pernas numa breve caminhada pela sala [...]*. [*AMO*, p. 183]

C'est dans cet état d'esprit, tout autant soucieux du sens qu'ils donnent à l'histoire que du plaisir qu'ils veulent prendre à concevoir et à imaginer un récit capable de susciter la réflexion, l'émotion mais aussi le plaisir de leurs lecteurs, qu'ils envisagent de mettre un terme au travail préparatoire de l'écriture du livre. Et, c'est encore une fois « *embalados por ela* [la dive bouteille] », qu'ils envisager d' « *imaginar em palavras contadas o final desta estória da nossa História* », puisqu'il ne leur manque plus que « *colocar as cabeças dos ditos criminosos nos chuços espetados ao céu* » [*AMO*, p. 359]. Ils vont donc mettre un terme à ce que Luis Henriques qualifie finalement de « *estória da nossa História* » dans une formule qui tente de synthétiser l'hétérogène traditionnellement inconciliable de l'histoire conçue comme fiction et de l'Histoire conçue comme science, sans oublier aussi l'Histoire conçue comme roman national - auquel renvoie le possessif « *nossa* ».

5.6- UNE MISE EN INTRIGUE QUI SE PLAIT A MANIPULER LE TEMPS CALENDAIRE

Bien qu'il soit impensable de réduire les romans historiques à un modèle unique[1106], il est néanmoins possible d'avancer que les récits de ce genre se présentent comme des narrations d'événements passés qui induisent un intervalle de temps séparant les actions fictionnelles qu'ils rapportent de la date de leur écriture, un intervalle que certains romanciers prétendent escamoter ou dissimuler dans le but de faire « revivre » ce passé quand d'autres, au contraire, revendiquent une véritable mise à distance qui leur permet d'évaluer ou de juger l'époque, les faits et les acteurs qu'ils représentent. Ainsi que nous venons de la montrer, dans *A morte do Ouvidor*, le dispositif énonciatif s'apparente à une véritable mise en abyme du travail d'écriture et complique l'analyse des rapports que l'auteur Germano Almeida paraît vouloir entretenir avec le passé qu'il a choisi de configurer.

[1106] Jean Molino parlait en 1975 de « macrogenre » dans lequel il englobait tous « les récits qui, dans quelque culture que ce soit, utilisent l'histoire selon des procédés divers » et dont le roman de type scottien ne serait qu'un modèle parmi d'autres le terme désigne alors, « Qu'est-ce que le roman historique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2-3, mars-juin 1975. [en ligne] : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56527174/texteBrut, consulté le 29 juin 2016.

Contrairement à ce qui pourrait se passer dans un roman historique qui porterait ce même titre mais serait de facture plus classique, le narrateur de *A Morte do ouvidor* ne raconte pas la mort du personnage éponyme, il ne raconte pas non plus le travail d'écriture de cette histoire mais, repoussant d'un cran encore le thème annoncé, le narrateur rend compte de la réflexion préalable à laquelle se livrent lui et son ami Luis Henriques en vue de l'écriture, donnée comme à venir, d'un texte se rapportant à cet événement. Le narrateur insiste à plusieurs reprises sur le fait que les reconstitutions des quelques épisodes qu'à tour de rôle ils proposent ne sont que de très vagues ébauches orales et n'établissent en aucun cas la forme finale du texte que son ami Luis Henriques devra écrire. Quand le narrateur demande par exemple à son ami s'il peut continuer d'expliquer un point de l'histoire qui, selon la distribution initiale des tâches, ne devait pas lui revenir à lui, et que celui-ci lui répond « *À vontade […], é trabalho que fica feito* », le narrateur précise immédiatement « *ou ficaria se estivéssemos a escrever* » [*AMO*, p. 166]. La distanciation du thème annoncé par le titre que provoque cette mise en abyme se voit amplifiée par la forme dialogique que prend l'évocation de chacun des éléments qui constitueront l'histoire telle qu'elle sera finalement écrite. Les deux membres de ce couple auctorial endossent tour à tour les rôles d'auteur et de critique car chacune des propositions de traitement d'un épisode de l'histoire avancée par l'un est, comme nous l'avons montré, systématiquement suivie, sinon interrompue, par les commentaires de l'autre.

La mise à distance de l'histoire de la mort de l'*ouvidor* ainsi que de l'explication de ses causes et de ses conséquences augmente encore en raison d'un phénomène de parasitage qui fait que le récit, qui s'annonce comme le compte rendu des dix jours durant lesquels, aux dires du narrateur, ils ont eu pour objectif de « *arrumar nas nossas cabeças as ideias para um livro, um grande livro* » [*AMO*, p. 368], est très régulièrement interrompu par l'évocation de leur quotidien et tout particulièrement de celui de Luis Henriques. Le narrateur ne cesse en effet d'interrompre le fil de ce premier récit pour rapporter et commenter aussi bien les réflexions de son ami face au Cap-Vert qu'il retrouve après une absence de plusieurs décennies que les relations qu'il lie avec d'autres personnages, notamment son employée de maison à qui il fait une vague proposition d'émigration vers le Portugal, mais aussi Eva, une Portugaise, propriétaire d'un magasin d'antiquités, installée au Cap-Vert depuis l'indépendance qui finance en partie le projet de Luis Henriques[1107] et son mari Zé Manel, un

[1107] Les relations amoureuses qui lient ce même narrateur, dénommé Reinaldo Tavares, Luis Henriques et Eva font l'objet de *Eva*, le roman que Germano Almeida publia en 2010. C'est cette ancienne maîtresse portugaise, par ailleurs ancienne militante gauchiste, devenue, une femme d'affaires prospère qui a financé le

Capverdien qui exerce le métier de juge. Sans oublier que le récit que livre le narrateur de leurs échanges relatifs à l'établissement des événements historiques et à la meilleure manière de les raconter est également concurrencé, voire même cannibalisé, par une autre histoire, la relation amoureuse naissante entre Luis Henriques et une femme prénommée Dulce, qui semble intéresser le narrateur au point que Luis Henrique le rappelle à l'ordre :

> *aproveito para te lembrar que praticamente já nos esquecemos dele [o livro], há pelo menos dois dias que te ocupas exclusivamente do meu namoro com a Dulce, que por sinal não é da tua conta, e te descuidas de trabalhar nas ideias que são afinal de contas a razão da minha vinda a Cabo Verde.* [*AMO*, p. 358]

Le fait que cette histoire continuera pourtant de concurrencer dans le récit du narrateur le compte rendu de leurs travaux d'historiens-romanciers indique certainement qu'ils arrivent au terme de leur projet mais peut également laisser supposer que tous deux commencent à se lasser d'évoquer l'histoire passée, préférant de plus en plus se consacrer à vivre le présent. C'est en effet dans la salle à manger de cette Dulce, qui termine de préparer le repas auquel elle les a conviés, qu'ils décident de mettre au point, très rapidement et presque subrepticement, les deux dernières scènes qu'il leur reste à imaginer. Dulce s'étant éclipsée dans la cuisine, le narrateur glisse ainsi à son ami « *porque não aproveitas a ausência da nossa anfitriã às voltas com as suas panelas e saladas e sobremesas para me contares o resto da história ?* » [*AMO*, p. 373]. Vient alors la narration des deux scènes : d'abord la cérémonie religieuse organisée à Ribeira Grande pour le retour dans l'archipel des têtes des condamnés, ensuite l'exposition de ces mêmes têtes devant la maison du défunt *ouvidor* à Praia. Cette dernière scène conclut par ailleurs le roman de Germano Almeida, comme si son narrateur avait tout à coup tiré le rideau de la scène, quitté son poste de travail - de représentation - pour retourner à sa vie privée - la vraie vie.

La temporalité du travail préparatoire de la rédaction du récit des événements liés à la mort de l'*ouvidor* dont il apparaît dès lors qu'il a été mené parallèlement à toute une série d'autres activités, qui dans des romans de facture plus classique, n'affleurerait qu'à travers quelques touches marginales et souvent implicites dans le corps d'un texte exclusivement consacré au récit d'un fait passé, s'impose ici dans une mise en scène hypertrophique au temps de la diégèse de l'affaire du *coronel* Bezerra de Oliveira. Le fait que l'espace extradiégétique du narrateur vienne, tel un parasite, se greffer sur celui de la diégèse

---

voyage et une partie des frais annexes de ce projet car, bien qu'il vive dans l'Europe développée et prospère, Luis Henriques ne dispose pas des fonds nécessaires ; ce qui lui vaut quelques quolibets de la part du narrateur, qui vit lui dans son archipel en voie de développement.

initialement programmée pour former un espace métadiégétique qui dispute finalement la place centrale qui en toute logique romanesque devrait revenir à l'histoire du *coronel* Bezerra pourrait normalement creuser une opposition et donc une distance très grande entre les temporalités de chacun des ces plans. Marcel Vuillaume[1108] qui propose de distinguer une « fiction principale » - qui donne à voir les protagonistes de l'univers narré - d'une « fiction secondaire » - qui met en scène dans un univers-cadre, d'autres protagonistes, qui seraient ici le narrateur et Luis Henriques - note qu'on est tenté de penser qu'« objectivement, le passé de la fiction principale et le présent de la fiction secondaire sont séparés par un espace infranchissable »[1109]. Marcel Vuillemenin notait cependant qu'au XIXe siècle déjà le roman-feuilleton français avait exploré un ensemble de procédés narratifs cherchant à mêler ces deux temporalités. La fiction secondaire pouvait servir à « présenter le narrateur et le lecteur comme les témoins oculaires des événements narrés » donnant ainsi au lecteur « le sentiment de descendre dans le temps jusqu'à devenir le contemporain des personnages du récit et partager leur présent »[1110]. Germano Almeida mène plus loin encore ces phénomènes de contaminations, les deux axes temporels se trouvant dans un dialogue continuel puisque l'évocation épisodique du passé est travaillée de façon à faire que celui-ci n'apparaisse pas comme un temps lointain ou un temps étranger au présent du discours métafictionnel du narrateur et de Luis Henrique et, par la duplication que suggère la mise en scène de l'énonciation-réception, étranger aussi au présent des futurs lecteurs du roman. Passé et présent semblent bien souvent se fondre dans un troisième temps celui de l'imagination, et il devient alors difficile de dire si c'est le passé qui est comme ramené vers le présent de l'énonciation ou le présent qui se transporte vers le passé. Les deux amis se proposent souvent d'accompagner les personnages historiques dans leur temps comme au tout début du livre quand le narrateur lance « *nada nos impede de a [estória] começar acompanhando a escolta militar que vai conduzir o coronel Bezerra de Oliveira através das ruas de Lisboa a caminho da forca do Rossio* » [*AMO*, p. 7] ou plus explicitement encore lorsqu'ils recomposent l'une des toutes dernières scènes de leur livre et évoquent la messe organisée dans la cathédrale de Ribeira Grande en mémoire du défunt *ouvidor* Vieira de Andrade : « *Donde nos encontramos neste momento já podemos ter uma visão quase perfeita de todo o espaço da capela-mor [...]* », [*AMO*, p. 362]. L'utilisation régulière du présent historique pour rendre compte des

[1108] Marcel Vuillaume identifie ainsi une « fiction principale », qui donne à voir les protagonistes de l'univers narré [ici ce seraient les personnages gravitant autour du *coronel* Bezerra], et une «fiction secondaire » qui met en scène, au sein d'un « univers-cadre », d'autres protagonistes [ici le narrateur, Luis Henriques et les personnages de leur entourage]. Marcel Vuillaume, *Grammaire temporelle des récits*, Paris : Minuit, 1990.

[1109] Ibid., p. 81.

[1110] Ibid., p. 77 et 87.

événements relatifs à l'histoire du *coronel* Bezerra crée ainsi ce qu'on pourrait qualifier d'hypotypose, les personnages semblant se mouvoir dans leur cadre spatio-temporels sous les yeux du couple auctorial et de leurs lecteurs[1111]. Ce présent historique qui produit une impression d'immédiateté et donne à voir les faits comme s'ils étaient contemporains de leur énonciation par le(s) narrateur(s) et/ou de leur réception par le lecteur cherche, de façon préméditée et explicite, à opérer le rapprochement des deux temporalités. A la fin du roman, le phénomène semble poussé plus loin encore puisque le présent historique se change en un présent de narration, Luis Henriques transformé en un improbable reporter transcrivant les événements comme s'il les voyait se produire devant lui, et donnant ainsi l'impression de les découvrir au même temps qu'il les rapporte[1112].

Cette fin présentée dans le feu de l'événement renvoie dès lors à la remarque initiale que Luis Henriques avait formulée lorsque le narrateur concevait, selon le même principe, sa proposition d'*incipit* et imaginait avec moult détails le condamné en chemin vers la potence à travers les rues de Lisbonne alors que lui-même n'avait qu'une hâte, prendre son petit déjeuner après sa marche matinale. Impatient, il lançait alors à son ami :

> *podes continuar a passear o teu Bezerra pela Baixa lisboeta a ver se em alguma hora chegamos finalmente ao local onde o frio e inexorável patíbulo o espera inclemente* [*AMO*, p. 8]

Il laissait entendre par ce commentaire, où pointait une dose évidente de critique, que la fin était déjà écrite, et qu'il n'était pas dupe que le récit qu'il lui livrait n'avait, en quelque sorte, pour objectif que de retenir le temps, et qu'il usait là d'un procédé romanesque vieux comme le monde. *A Morte do ouvidor* ne ferait ainsi que reproduire le schéma de l'*Odyssée* – dont le thème est prétendument le retour d'Ulysse à Ithaque mais dont chacune des péripéties ne fait qu'éloigner le héros de sa destination finale[1113]. A cela, le narrateur qui tient à réécrire, en tant que Capverdien soucieux de connaître son passé, l'histoire jusque-là presque

---

[1111] Pour une étude de cette figure de style lire Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale*, n° 92, 2002, p. 3-7, [en ligne] : doi : 10.3406/igram.2002.3271, url : /web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_2002_num_92_1_3271, consulté le 12 juillet 2015.

[1112] Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo Fabulator : Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles : Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 257. Tamine-Gardes Joëlle, Molino Jean, « Grille d'analyse linguistique pour Gravitations », *L'Information Grammaticale*, n° 9, 1981, p. 32-39, p. 34. [en ligne] : doi : 10.3406/igram.1981.2439, url : /web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1981_num_9_1_2439, consulté le 12 juillet 2015.

[1113] Michel Otten « digression et narration » in Claudine Gothot-Mersch, Raphaël Célis, René Jongen (dir.) *Narration et interprétation*, Bruxelles : Publications des Facultés universitaires de Saint Louis, 1984, p. 21-34, p. 24. Notons à ce propos que le temps de la narration de *A Morte do ouvidor* s'étale lui sur dix jours et qu'à la fin du roman, le narrateur glose, face à une Dulce narquoise, la rencontre d'Ulysses et de Nausicaa : « Ela não se deixou comover por essa demonstração de erudição : O que vejo aqui é paródia, disse […] », [AMO, p. 367].

exclusivement écrite du point de vue de l'ancienne puissance coloniale, pourrait rétorquer que si les faits avaient été établis de la sorte, cela ne voulait pas pour autant dire que le passé pouvait être contenu dans cette vision restrictive et partiale et qu'im importait justement d'en concevoir, comme lui-mêm le faisait, une variation imaginative plus complexe et foisonnante.

Le couple auctorial revendique pour cela le droit de manipuler la chronologie linéaire des faits en respectant comme unique règle l'économie interne de leur récit[1114]. Dès lors, ils recourent tant à des flasch backs, « *Porém, para melhor entendermos, vale a pena recuar na História até ao reinado anterior* » [*AMO*, p. 228], qu'à des prolepses, « *dado que pretendes que a gente faça essa espécie de fuga em frente na história, então podemos completar com o capítulo seguinte, a saber* […] » [*AMO*, p. 171], ou à des accélérations, « *Bem, não vamos acompanhar o seu desenrolar, saltemos directamente para o momento do sermão que o cónego Freire desempenha com nobreza e erudição […]* [*AMO*, p. 378].

Les deux amis ne se limitent pas à questionner les rapports entre le temps de leur récit qui raconte et le temps de l'histoire racontée sous l'angle de l'ordre, ils réfléchissent parallèlement au problème de la durée qui en définira le rythme ou, pour reprendre la terminologie genettienne, la vitesse, c'est-à-dire le rapport entre la durée de l'histoire et la longueur du texte qui la configure[1115]. Cette question revient régulièrement dans leur conversation et reçoit des réponses qui rendent compte de leur conscience aigüe des implications des choix qu'ils sont amenés à faire. Face au narrateur qui, « *um bocado perdido no meio de tantas estórias que se cruzavam entre si* », l'interrompt pour demander s'il en avait encore pour longtemps, Luis Henriques rétorque :

> *uma história conta-se com o número de palavras que a gente quiser usar e também dentro do tempo de que dispomos ou tivermos estabelecido, haja em vista o caso das mil e uma noites que bem perfeitamente podia ainda estar a ser contado. Mas está bem, já que preferes, vou então resumir este episódio.* [*AMO*, p. 156]

[1114] Cette prérogative du narrateur faisait déjà l'objet d'un commentaire du secrétaire (narrateur) de *O Meu Poeta*. Imaginant un échange qu'il pourrait avoir avec l'éditrice au sujet de l'ordre dans lequel il décide de raconter les faits qu'il rapporte : *« Dirás decerto : mas isto devia ter sido muito mais para trás, já aconteceu tanta coisa depois daquela safadeza!... A isso só posso responder que estás fraca nas novas formas de escrever e se calhar ainda não ouviste falar das estórias contadas em círculos em que o autor põe o pessoal como lhe dá na real veneta. Assim, vamos lá e bico calado* » [OMP, p. 211]. Cette observation ironique donne à ses choix un caractère purement arbitraire passant sous silence les motivations des distorsions temporelles qui sont justement exposées dans *A Morte do Ouvidor*.

[1115] « la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur: celle du texte, mesurée en lignes et en pages », Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 123.

Ce faisant, il affirme que l'auteur est totalement libre de décider de l'importance qu'il accorde ou non à un élément de l'histoire qu'il raconte. Le narrateur qui se montre toujours très soucieux de la réception du futur livre pose cependant une limite à cette toute puissance auctorale :

> *se escrevermos da forma prolixa como acabaste de explanar a tareia directamente comandada pelo ouvidor Vieira de Andrade, o livro acabará ficando com mais de mil páginas e ninguém o vai comprar, quanto mais ler* [*AMO*, p. 69]

La configuration temporelle de l'histoire soulève encore une autre question qui apparaît dès l'incipit du roman et sera ensuite discutée à plusieurs reprises puisque les deux amis ne parviennent pas à se mettre d'accord sur ce sujet pourtant essentiel. Leur désaccord concerne la manière de débuter le futur livre, un point évidemment primordial qui déborde de loin la possibilité de captiver un plus grand nombre de lecteurs que le narrateur se limite à mentionner [AMO, p. 23]. Ce dernier suggère en effet de débuter le livre par une scène presque finale de l'histoire qu'ils envisagent de conter, c'est-à-dire, l'évocation du matin du 18 décembre 1764 où le *coronel* Bezerra de Oliveira, est conduit à la potence installée sur la place du Rossio à Lisbonne pour avoir été l'un des principaux commanditaires de l'assassinat de l'*ouvidor* João Vieira de Andrade commis le 13 décembre 1762. Notons que très conscient de la manipulation de l'axe chronologique à laquelle il se livre alors, il qualifie cette décision d'artifice [*AMO*, p. 7]. Son ami envisage lui aussi de faire débuter son récit par une scène de châtiment public dans laquelle il voit le point de départ de l'histoire qu'ils prétendent raconter, le meurtre du fonctionnaire royal trouvant selon lui sa cause dans cette démonstration de justice[1116]. Sa proposition est ainsi bien plus respectueuse du temps calendaire puisque le fait en question qui aurait déclenché une forte animosité de la population à l'encontre de l'*ouvidor* se serait produit tout juste après l'arrivée et la prise de fonction de ce dernier, le 17 Décembre 1761:

> *exerceu […]o seu primeiro acto público nessa função, mandando vergastar, com a exagerada quantidade de duzentas chicotadas, um soldado preto forro que tinha atingido com uma paulada um seu amigo e companheiro de pagode…* [*AMO*, p. 63-64]

Fraîchement débarqué, l'*ouvidor* n'aurait pas mesuré qu'au Cap-Vert les usages étaient très différents de ceux qu'il avait jusque-là connus au Brésil,

[1116] Tous deux peinent à délimiter l'événement où leur histoire trouverait sa source, le narrateur finissant même par faire remarquer à Luis Henriques que s'il continue de vouloir trouver des causes à tout, ils en viendront à remonter à la découverte de l'archipel [*AMO*, p. 40].

> *ele vinha do Brasil onde essas bestialidades eram o pão nosso de cada dia e com igual complacência, senão mesmo aplauso. Ora aqui estava tudo diferente, o preto escravo já era considerado gente, quanto mais um indivíduo forro*. [*AMO*, p. 64-65].

La proposition de Luis Henriques est révélatrice du fait que la configuration romanesque des événements inscrits dans le temps calendaire est le résultat de l'interprétation qu'il donne à l'ensemble de ses sources documentaires. Cette mise en intrigue prouve qu'il a bien organisé dans une totalité intelligible une succession d'événements qui n'étaient cependant plus véritablement disparates[1117], puisque le jugement qui avait condamné à mort le *coronel* Bezerra de Oliveira établissait une première configuration des faits en désignant le *coronel* Bezerra comme le responsable de la mort de l'*ouvidor*. Sa proposition vient donc questionner cette première version en dénonçant son insuffisance et sa partialité, les juges, auteurs de cette première version de l'Histoire, s'étant volontairement limités à trouver un coupable plutôt que les véritables causes de cet assassinat.

5.7- RHETORIQUE, METAFICTION ET INTENTIONNALITE

Après cette étude, il apparaît que les débats qui opposent les deux amis ne portent pas sur le sens que chacun d'eux donne à l'histoire du *coronel* Bezerra ainsi que l'indique la deuxième partie de cette mise en garde du narrateur que nous avons citée en partie

> *Primeiro se escrevermos da forma prolixa como acabaste de explanar a tareia directamente comandada pelo ouvidor Vieira de Andrade, o livro acabará ficando com mais de mil páginas e ninguém o vai comprar, quanto mais ler ; segundo temos que evitar a todo o custo que esse fulano tome conta da história. Personagem principal tem que ser o coronel Bezerra de Oliveira, […] inimigo principal e quase único da política colonialista que o conde de Oeiras pretendia inaugurar através da Companhia do Grão Pará e Maranhão*. [AMO, p. 69]

Partageant le même point de vue sur le fait que cette séquence historique telle qu'elle avait été fixée lors du procès de 1764 ne correspondait aucunement à ce qu'ils tiennent pour la vérité, ils s'attachent donc tous deux à renverser la distinction établie alors entre victime et coupable en prenant soin de faire réellement du personnage de Bezerra le centre et le héros de leur récit. Pourtant leur objectif ne se limite pas à cette inversion des rôles précédemment configurés par la sentence pénale, comme le prouve la première partie de cette citation, car il ne leur importe

[1117] Nous glosons ici très librement Paul Ricœur, op. cit., tome I, p. 127.

pas seulement d'établir une nouvelle version des faits, ils s'appliquent également à faire en sorte que le plus grand nombre de lecteurs en prennent connaissance et souscrivent finalement à leur interprétation. Leur objectif rejoint ainsi ce que Paul Ricœur définit, après la pré-compréhension de l'agir humain (*mimèsis* I), la mise en intrigue (*mimèsis* II), comme le troisième moment du cercle mimétique, la refiguration du temps par le récit, soit, le pouvoir que ce dernier a de transformer la manière d'être au monde de son lecteur[1118]. Ce mouvement qui lie finalement le monde du texte de fiction et le monde du lecteur par le biais du jeu des variations imaginatives se rapproche selon Ricœur du celui qui anime l'historien dans sa volonté de « représentance (et non représentation) du passé historique » lié à son sentiment de dette à l'égard de ce passé[1119]. Cette précision nous semble d'autant plus intéressante que le livre que projette d'écrire Luis Henriques relève, comme nous l'avons montré, d'un genre hybride qui mêle indistinctement Histoire et fiction.

Le souci que le narrateur et Luis Henriques montrent de la réception de leur texte nous amènent ainsi à penser que la teneur des travaux qui les occupent s'inscrit peut-être tout autant dans le champ de la rhétorique que dans celui de la poétique[1120]. De fait, l'examen détaillé du jeu auquel tous deux se livrent, en avançant et en commentant alternativement des propositions de traitement de certains épisodes, permet d'établir que leurs prestations orales se rapportent, aussi bien dans leur forme que dans leur visée, à chacun des trois grands genres de l'éloquence. Leurs débats convoquent d'abord le discours judiciaire puisqu'il est question de procéder à un nouvel examen des faits dans le but d'établir l'innocence de Bezerra ; ils renvoient aussi au discours démonstratif ou épidictique car il s'agit de faire de Bezerra un héros national. Mais leurs échanges tiennent aussi du type délibératif et ce à deux niveaux,

---

[1118] Ricœur écrit à ce sujet : « Et c'est au-delà de la lecture, dans l'action effective, instruite par les œuvres reçues, que la configuration du texte se transmute en refiguration […] celle-ci […] marque l'intersection entre monde du texte et monde de l'auditeur ou du lecteur, l'intersection donc entre monde configuré par le poème et monde au sein duquel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique. La signifiance de l'oeuvre de fiction procède de cette intersection. » Ricœur, *Temps et récit 3*, op. cit, p. 287

[1119] Paul Ricœur distingue « d'une part la fonction de *représentance* exercée par la connaissance historique l'égard du passé 'réel' et, d'autre part, la fonction de *signifiance* que revêt le récit de fiction, lorsque la *lecture* met en rapport le monde du texte et le monde du lecteur ». Notons qu'après avoir étudié séparément la manière dont la fiction et l'histoire cherchent à répondre aux apories de la phénoménologie du temps, Paul Ricœur conclut « l'entrecroisement entre l'histoire et la fiction dans la refiguration du temps repose, en dernière analyse, sur cet empiètement réciproque, le moment quasi historique de la fiction changeant de place avec le moment quasi fictif de l'histoire. De cet entrecroisement, de cet empiètement réciproque, de cet échange de places, procède ce qu'il est convenu d'appeler le temps humain, ou se conjugent la représentance du passé par l'histoire et les variations imaginatives de la fiction, sur l'arrière-plan des apories de la phénoménologie du temps. », Paul Ricœur, *Temps et récit 3*, respectivement p. 252 et 347-348.

[1120] Si la culture de la Grèce antique concevait la rhétorique « comme une théorie de la parole efficace liée à une pratique oratoire » [Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris : Nathan, 2000, p. 6] et donc de la persuasion que codifia Aristote, l'Antiquité romaine la tenait plutôt pour l'art de l'éloquence pratiqué par les orateurs dont Quintilien est à la fois l'exemple et le précepteur.

d'abord à l'échelle de leur petit théâtre rhétorique puisqu'ils doivent finalement se convaincre mutuellement de la valeur de leurs propositions, ensuite à l'échelle du théâtre élargi qu'est la nation capverdienne à laquelle ils tiennent à s'adresser comme le prouve par exemple cette exhortation du narrateur - et ce, malgré l'apparente distance que marque le ton narquois qu'il ne cesse d'adopter :

> *desperta a nossa história amolecida pelo tempo e pelo grogue, ressuscita os grandes homens que fizeram esta ilha, faz com que mostrem um caminho nosso, nacional, cabo-verdiano, aos desnorteados políticos que nos têm governado de há vinte anos a esta parte.* [*AMO*, p. 115]

Pour faire valoir ses propositions, réfuter celles de l'autre et finalement construire au mieux le texte final que Luis Henriques livrera aux lecteurs, chacun met en œuvre sa connaissance des différents éléments de la rhétorique (invention, narration, mémoire, confirmation et réfutation, disposition, action, etc.) qui doivent constituer son discours[1121]. Nous avons d'abord montré comment ils s'attachent à mettre en place la partie dite de l'invention en convoquant, analysant et interprétant les archives et tout autre source d'information ; la narration des faits intervenant lors de chacune de leur prise de parole quand ils rappellent chacun des événements qu'ils ont identifiés. Le texte du narrateur est par ailleurs parsemé de notations qui indiquent que la mémoire de l'un comme de l'autre est régulièrement sollicitée : « *Se bem te recordas, prossigo quando vejo que está finalmente localizado na nossa história* » ou «*Tento aqui fazer uma nova pausa para aclarar as ideias porque estou a falar de cor e sem recurso aos apontamentos que temos vindo a rabiscar* » [*AMO*, p. 7 et 15]. Logiquement, confirmation et réfutation intègrent aussi leur discours puisque, comme nous l'avons montré, ils convoquent, pour les confirmer, les compléter et surtout les infirmer, différents textes d'auteurs qui proposèrent avant eux des interprétations de tout ou partie de l'histoire. Nous venons également de commenter l'attention qu'ils portaient à la disposition de leur discours, notamment l'ordre dans lequel il conviendrait de présenter les différents éléments constitutifs de leur histoire. Pour ce qui est de l'action, nous avons commenté la façon dont chacun se livrait à une véritable surenchère oratoire quand il s'agissait de présenter devant l'autre le résultat de ses recherches. Reste finalement la péroraison qui prend une forme apparemment paradoxale. En effet, après avoir discuté âprement la manière de rendre compte de chacun des épisodes de l'histoire, Luis Henriques en raconte la fin en expliquant qu'ils n'ont plus qu'à s'installer dans un endroit stratégique du décor de leur histoire pour assister en tant que

[1121] « Posons que la rhétorique est la capacité de discerner dans chaque cas ce qui est potentiellement persuasif. » Aristote, *Rhétorique*, in *Œuvres complètes*, Pierre Pellegrin (dir.), Paris : Flammarion, 2014, p. 2605.

simples témoins anonymes aux cérémonies organisées par le pouvoir royal le dimanche 18 février 1765 pour mettre un terme à cet épisode de l'Histoire, « *[d]onde nos encontramos neste momento já podemos ter uma visão quase perfeita de todo o espaço da capela-mor* » [AMO, p. 362]. Cette attitude est en totale opposition avec celle dont ils ont tous deux fait preuve jusque-là quand, cherchant toujours à contrôler et à orienter l'interprétation à venir des lecteurs, ils s'impliquaient personnellement dans le compte rendu des épisodes et en questionnaient le moindre détail. Le récit de Luis Henriques se termine en outre par la description des cérémonies (messe en l'honneur de l'*ouvidor* et exposition des têtes décapitées des coupables) et la reproduction des discours officiels des représentants de la couronne portugaise qui rendent bien évidemment compte de la version des événements qu'ils n'ont eu cesse de mettre en cause. Selon nous, cette fin qui s'apparente à une anti-péroraison relève au contraire d'une véritable démonstration de force de la part de couple auctoral. Assurés d'avoir remporté la partie contre la version officielle, ils se permettent de la mépriser au point de lui faire grâce de la place qu'elle doit désormais occuper dans l'Histoire, celle d'un simulacre vide de sens, dont ils peuvent se détourner, avec le sentiment d'avoir d'ores et déjà accompli leur devoir. Ils reviennent ainsi à un présent qu'ils sont dorénavant libres de goûter, au sens premier du terme, puisqu'ils vont se mettre à table pour déguster le repas que leur a préparé Dulce, la très bien nommée.

La seule ombre à leur réussite tient au fait qu'il reste à Luis Henriques à accomplir une partie non négligeable du travail que la rhétorique nommait l'élocution, c'est-à-dire la rédaction du discours – ici du livre -, un domaine où la rhétorique rencontre en partie la poétique, puisqu'il s'agit d'organiser dans le détail le texte du discours, et de s'intéresser donc à la question du style. Cependant, ni le narrateur ni Luis Henriques n'oublient cette partie de la tâche puisqu'ils y font tous deux références dans les dernières pages dans des termes qui prouvent que chacun d'eux est pleinement conscient du caractère ardu de la mise par écrit des propositions jusque-là énoncées oralement. « *Pensas que é fácil conviver com a angústia constante da busca da palavra exacta para traduzir a ideia precisa …* » [*AMO*, p. 368-369] lance le narrateur à Dulce voulant la convaincre que la tâche d'un écrivain doit être considérée comme un véritable travail ; quant à Luis Henriques, voilà comment il s'adresse à son ami qui, selon lui, mettrait en doute ses capacités à mener à bien cette tâche.

> *Sinto em ti uma dúvida quase palpável quanto à minha capacidade de escrever o livro que andámos todos esses dias a imaginar, falar é fácil, porém escrever, pôr no papel nem por isso, não é o que estás a pensar ?* [*AMO*, p. 372-373]

Nous nous sommes jusqu'ici limitée à analyser et à commenter ce qui se joue du point de vue de la configuration et de la refiguration au niveau de la scène énonciative qui réunit le couple auctorial que forment le narrateur et Luis Henriques. Il convient maintenant de tenter de répondre aux questions que nous nous posions au sujet des rapports que l'auteur Germano Almeida semble vouloir entretenir avec le passé en choisissant d'une part de s'emparer de ce sujet historique et d'autre part de donner à son roman cette forme très particulière. En posant ces questions nous soulevons bien évidemment la question de l'intentionnalité qui commanderait la facture de l'œuvre. S'il s'était agi d'un livre d'histoire, nous pourrions facilement établir que cette intentionnalité relèverait du désir de connaissance et de la volonté de payer sa dette à l'égard de ce passé[1122] pour nous intéresser ensuite à la teneur de la représentance proposé par l'auteur historien. *A Morte do Ouvidor* se présentant, malgré sa forme très particulière comme un roman[1123], il devient plus complexe d'identifier l'intentionnalité de Germano Almeida qui se « cache » derrière les écrans que constitue le jeu de mises en abyme répétées de l'écriture qui caractérise les romans que d'aucuns désignent sous le terme de métafictions et que la critique et universitaire anglaise Patricia Waugh définit ainsi :

> *Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.*[1124]

Si le terme est nouveau, la pratique de ce genre de fiction est d'après Waugh aussi vieille que le roman lui-même du fait que la tendance ou la fonction métafictionnelle serait inhérente à ce genre littéraire instable et difficilement définissable, tendance et fonction que le roman cultive cependant plus intensément depuis les années 1960. Cette chercheuse part du principe que le roman a toujours porté en lui nombre de discours qui, à un certain degré questionnent et relativisent l'autorité de chacun d'eux, les romans dialogiques identifiés par Mikhaïl Bakhtine ne faisant que refuser la mise en sourdine de ces conflits d'autorité qu'opérait le narrateur omniscient des romans réalistes. Les métafictions récentes ne feraient donc que pousser plus loin le phénomène dialogique en allant jusqu'à exposer et même tirer plaisir de l'impossibilité de résoudre ces conflits. Le dénominateur commun que partagent ces romans aux multiples formes serait selon Waugh le fait qu'ils créent une fiction tout en mettant simultanément en

[1122] Ricœur écrit que « Tout se passe comme si l'historien se savait lié par une *dette* à l'égard des hommes d'autrefois, à l'égard des morts », Paul Ricœur, *Temps et récit 3*, op. cit, p. 182.

[1123] Cette précision figure sur la couverture du livre juste au-dessous du titre.

[1124] Patricia Waugh, *Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, [London and New York: Routledge, 1984], Taylor & Francis e-Library, 2001, p. 2.

scène la création de cette fiction, ce qui engendre évidemment une tension qui rend caduque la distinction entre création et critique auxquelles sont désormais préférées les notions d'interprétation et de déconstruction[1125].

A la suite de Patricia Waugh, Linda Hutcheon s'intéressa à un type particulier de métafiction qu'elle identifia comme métafiction historiographique qui selon elle présenterait une caractéristique supplémentaire, une attention toute particulière pour le contexte historique et social de la scène d'énonciation[1126]. Selon cette chercheuse, l'Histoire et la fiction se démarqueraient par des cadres différents, des cadres que la métafiction historiographique établirait dans un premier temps puis traverserait ensuite, postulant à la fois les contrats génériques de chacun de ces deux discours[1127].

Si l'on s'en tient à ces descriptions, *A Morte do Ouvidor* relèverait évidemment de ce type particulier de métafiction puisque, par le jeu de mise en abyme, le compte-rendu pointilleux de la construction du récit de l'assassinat de l'*ouvidor* et de la procédure judiciaire qui s'ensuivit finit par engendrer la segmentation de ce même récit auquel le lecteur de *A Morte do ouvidor* n'aura bien évidemment jamais accès puisqu'il le geste créatif final lui est définitivement soustrait. Dès lors le propos de Germano Almeida, semblable en cela à tous ces récits qui procèdent à ce type de mise en scène de la création mimétique, devrait être d'amener son lecteur à questionner

> la possibilité de connaître la réalité de notre monde à travers le langage, d'échapper au piège d'un langage saturé par la culture et l'idéologie, de sortir de ce labyrinthe sans fin qui nous empêche d'accéder à la vérité.[1128]

Si nous ne nions pas que ce questionnement peut entrer dans le projet de l'auteur, il nous semble néanmoins qu'il peut difficilement expliquer bien des aspects de ce livre d'un genre déclaré explicitement hybride dans la « *nota necessária* » dont il a fait précéder son texte. Les rapprochements constants entre le passé et le présent de la société capverdienne auxquels procèdent Luis Henriques et plus encore le narrateur auraient par exemple du mal à trouver leur place dans un tel projet. Moqué par Luis Henriques parce qu'il s'indigne d'un abus de

---

[1125] Ibid., p. 5-6.

[1126] Linda Hutcheon precise que : « *historiographic metafiction's emphasis on its enunciative situation – text, producer, receiver, historical and social context – reinstalls a kind of (very problematic) communal project.* » Linda Hutcheon, *A Poetics of Modernism : History, Theory, Fiction*, New York : Routledge, 1988, p. 115.

[1127] Ibid., p. 110.

[1128] M. Ryan-Sautour, « La métafiction postmoderne », in *Métatextualité et Métafiction*, CRILA, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 69.

pouvoir commis dans la Ribeira Grande du XVIIIe, comme si ce fait venait d'avoir lieu dans le présent, le narrateur rétorque :

> *E quem te disse que já não acontecem, defendi-me, a verdade é que, em maior ou menor grau continuam a acontecer todos os dias à frente dos nossos narizes e de certa maneira com a nossa passiva conivência, repara como duzentos e cinquenta anos depois dos Freire de Andrade e Bezerra de Oliveira continuas a ter em Cabo Verde a mesma sociedade parcializada de antanho, cada partido que conquista o poder trata logo de colocar os seus afilhados nos tachos mais bem pagos, sem minimamente se preocuparem com as competências de cada um […]* [*AMO*, p. 167-168]

Ce souci d'établir un lien entre le passé, le présent et même l'avenir, comme le prouve ce constat désabusé du narrateur devant l'état de délabrement d'une propriété agricole autrefois prospère « *será que é destino destas ilhas que tudo seja precário, nada possa aspirar, se não à perenidade, pelo menos a um futuro de gerações ?* » [*AMO*, p. 350], nous apparaît peu compatible avec un questionnement purement métafictionnel quand bien même Linda Hutcheon pose que la fiction postmoderne, et en particulier la métafiction historiographique, suppose que ré-écrire ou re-présenter le passé en histoire comme dans la fiction c'est à chaque fois l'ouvrir sur le présent. En effet, alors que la théoricienne nord-américaine voyait là le seul moyen d'éviter que cette ré-écriture ne soit conclusive et téléologique[1129], il nous semble que Germano Almeida voit plutôt dans l'étude du passé une possibilité de mettre au jour l'identité capverdienne et sans doute même de déclencher une prise de conscience capable d'éviter, comme nous l'avons déjà remarqué au sujet d'autres de ses œuvres, l'incessante répétition de décisions ou de comportements stériles voire délétères[1130].

L'écriture et la publication de ce roman, nous l'avons déjà noté, s'inscrit dans un contexte particulier. D'une part, les autorités culturelles du Cap-Vert commencent à élaborer des programmes de conservation du patrimoine national qui dans les premières années de l'indépendance avaient été négligés face aux priorités absolues que constituaient la mise en place de politiques capables de répondre aux nécessités d'ordre alimentaire, sanitaire et éducatif de la population et la recherche de ressources financières permettent de les financer. D'autre part, l'archipel qui demeure, malgré un développement indéniable, dans une situation de dépendance continue de s'ouvrir sur le monde en tentant de s'inscrire dans différents

[1129] Hutcheon, op cit, p. 110.

[1130] Michel Giraud, du groupe de recherche de l'Institut martiniquais d'études, évoque une historicisation à visée thérapeutique s'appuyant sur le modèle méthodologique de la psychanalyse : « la prise de conscience d'un trauma antérieur comme catharsis », in Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 165.

espaces politiques et économiques supranationaux (africain et européen)[1131] et d'attirer aussi bien les aides au développement que les investissements étrangers. Germano Almeida, particulièrement sensible aux risques que peut présenter une telle ouverture, prend régulièrement position face aux orientations politiques et économiques des différents gouvernements tant dans les chroniques publiées dans différents journaux :

> *[…] de há uns anos a esta parte que foi transformada em desígnio nacional a afanosa busca da nossa inserção na chamada economia mundial e no mercado internacional do trabalho. […] só a muitos poucos é dado saber o que esses palavrões significam, mas a verdade é que estão erigidos em motes de ordem, com o objectivo específico de atrair o investimento estrangeiro, ainda que sob o lema geral e superior de « construir o futuro ». É claro que todas essas novidades e confusões tendem a dar cabo da nossa identidade nacional.*[1132]

qu'au sein même de ses œuvres de fiction par le biais des discours qu'il fait tenir à ses personnages, comme c'est le cas lorsque le procureur de *Os Dois irmãos* se lance durant le procès dans une analyse des conséquences d'une forte émigration et d'une ouverture au tourisme de masse :

> *discorreu com alguma abundância de pormenores sobre as consequências e eventuais malefícios nas sociedades tradicionais quando subitamente postas em contacto e até confronto com as "modernidades" que necessariamente os jovens emigrantes acabam por adquirir em substituição dos seus valores ancestrais. Comparou-a aos conhecidos inconvenientes e perigos do turismo e acabou por concluir, sorrindo, que, infelizmente e bem vistas as coisas, nós estamos condenados a viver eternamente sob uma ou outra dessas influências, mesmo que muito negativas, porque ou vamos a elas ou elas vêm a nós. E diante do sorriso divertido, tanto do meritíssimo como do advogado, disse muito sério estar profundamente convencido de que o que o país ganha em remessa de divisas está longe de compensar o que perde no que se refere à afirmação da identidade nacional que necessariamente acabará por ficar conspurcada e por fim talvez mesmo irremediavelmente comprometida com a abundância de novos costumes em si contraditórios, pois que provenientes dos mais diversos recantos do mundo.* [*ODI*, p. 187][1133]

En classant en 1990 Ribeira Grande au Patrimoine National du Cap-Vert, les autorités culturelles avaient signifié la volonté de reconnaître cette petite bourgade comme un lieu de mémoire national au sens que donna à cette expression Pierre Nora, c'est-à-dire un lieu :

[1131] Le Cap-Vert fait partie de la CEDEAO et a signé un accord de partenariat privilégié avec l'Union Européenne. Voir à ce sujet l'article intitulé « Germano de Almeida 'totalmente contra' entrada do arquipélago na UE » publié le 11 avril 2005 sur le site de *Notícias Lusófonas*, http://www.noticiaslusofonas.com/view.php?load=arcview&article=9675&catogory=Cabo%20Verde, consulté le 17 juillet 2015.

[1132] Germano Almeida, « Os ilhéus e o mundo », *Estória contadas*, Lisboa : Caminho, 1998, p. 110.

[1133] Voir Germano Almeida, « Morabeza » in *Público*, 20 août 2001, [en ligne] : http://www.publico.pt/noticias/jornal/morabeza-160969, consulté le 5 septembre 2015.

> au sens précis du terme, où une société quelle qu'elle soit, nation, famille, ethnie, parti, consigne volontairement ses souvenirs ou les retrouve comme une partie nécessaire de sa personnalité.[1134]

Si l'on considère que les années 1990 marquent, avec l'adoption du multipartisme, une nouvelle étape de l'inscription du Cap-Vert dans le processus de mondialisation en œuvre , il est possible de voir aussi bien dans cette décision que dans le projet qui s'esquisse à partir des années 2000 d'obtenir le classement de Ribeira Grande au Patrimoine mondial de l'humanité, la preuve que l'ensemble de ces acteurs éprouvaient un sentiment de rupture vis-à-vis d'un certain passé qu'il fallait en quelque sorte tenter de combler. Le fait que Germano Almeida ait abandonné les thématiques contemporaines qu'il développait jusque-là pour s'intéresser lui aussi à ce moment particulier de l'histoire de son pays confirme qu'il partage ce même sentiment. Pierre Nora écrivait ainsi dans *Les lieux de la mémoire* :

> La curiosité pour les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire est liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d'une mémoire déchirée ; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation. Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoires parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoires.[1135]

Germano Almeida, en tant qu'auteur de fictions d'un pays récemment indépendant où l'historiographie est loin d'avoir proposé puis questionné les innombrables interprétations du passé dont peuvent profiter des nations plus anciennes, comme nous l'avons rappelé dans un chapitre précédent, montre avec ce roman qu'il se sent investi d'un rôle qu'Edouard Glissant assignait aux écrivains des Antilles et plus généralement de tous les espaces composites.

> Le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le «révéler » de manière continue dans le présent et l'actuel. […] Cette exploration ne revient donc ni à une mise en schémas ni à un pleur nostalgique. C'est à démêler un sens douloureux du temps et à le projeter à tout coup dans notre futur, sans le recours de ces sortes de plages temporelles dont les peuples occidentaux ont bénéficié, sans le secours de cette densité collective que donne d'abord un arrière-pays culturel ancestral.[1136]

Malgré l'inclusion d'un discours réflexif et envahissant qui porte sur les conventions de l'écriture tant historiographique que fictionnelle, Germano Almeida, prétend narrer et établir

---

[1134] Pierre Nora, « Mémoire collective » in Jacques Le Goff, Roger Chartier, Jacques Revel (dir.), *La nouvelle histoire*, Paris : Retz, 1978, p. 398-401, p. 401.

[1135] Pierre Nora, *Les lieux de mémoires*, Paris : Gallimard, 1997, p. 23.

[1136] Edouard Glissant, *Le Disours antillais*, op. cit., p. 226

un récit et il n'entend pas se limiter à la tenue d'un discours « lié à l'acte d'écrire, contemporain de son déroulement et enfermé en lui » qu'identifiait Michel Foucault[1137]. Par ailleurs, à la différence des auteurs des métafictions historiographiques étudiées par Linda Hutcheon, il ne cherche pas tant à déconstruire qu'à construire un récit qui se voudrait sinon univoque du moins porteur d'un certain consensus.

Le projet de d'écriture de *A Morte do Ouvidor* nous semble porter une ambition qui animait Walter Scott que Georg Lukacs tient pour le représentant absolu du roman historique. Ce critique considérait en effet que le romancier écossais répondait pleinement aux règles strictes qu'il établissait.

> Sans une relation entre avec le présent, une figuration de l'histoire est impossible. Mais cette relation dans le cas d'un art historique réellement grand, ne consiste pas à faire allusion aux événements contemporains [mais] à faire revivre le passé comme la pré-histoire du présent, à donner une vie poétique à des forces historiques et humaines qui, au cours d'une longue évolution, ont fait de notre vie actuelle ce qu'elle est.[1138]

Pour ce faire, Walter Scott gardait les figures historiques en arrière-plan pour mettre en scène des héros fictifs dont le destin individuel se confrontant au destin collectif faisait ressortir l' « essence » de ce passé avec lequel le présent maintenait d'étroites relations et qu'il convenait de faire apparaître implicitement. S'il diffère par certains des moyens qu'il mobilise, le projet de Germano Almeida partage le même objectif que l'on pourrait qualifier de didactique, un objectif dont le texte porte, comme nous l'avons montré, explicitement la trace, à rebours de ce que préconisait Georg Lukacs qui voyait dans cette forme d'insistance un écueil pour la qualité esthétique de ce type de textes. Par l'intermédiaire de ses deux *alter ego* fictionnels, le narrateur et Luis Henriques, Germano Almeida se livre à l'écriture d'une œuvre au genre hybride mais qui ambitionne d'assumer, du moins en partie, la fonction de représentance que Paul Ricœur reconnaît à l'historiographie[1139]. Le fait de mettre sur le devant de la scène romanesque non pas un personnage fictif mais une figure historique que Walter Scott conservait quant à lui en arrière-plan, entraîne évidemment d'accorder encore plus d'importance aux données historiques comme le fait remarquer le narrateur à Luis Henriques quand ce dernier dresse le portrait du *coronel* que lui et Zé Manuel ont imaginé :

[1137] Michel Foucault, apud Gérard Genette, « Frontières du récit », op. cit., p. 68.

[1138] Georg Lukacs, *Le Roman historique*, traduit de l'allemand par Robert Sailley, Paris : Editions Payot, 2000, p. 56.

[1139] Comme nous l'avons montré, leur travail s'appuyant sur toute une série de documents, le récit du duo auctoral peut se reverser en très grande partie dans le temps cosmique. La majeure partie de leurs « excursions » historiques ne surgit en effet qu'en l'absence de traces sur lesquelles baser des passages qu'ils jugent cependant nécessaire à l'économie de leur récit.

> *Sim, questionei, mas não terão ido longe demais na vossa criação de um homem que existiu em carne e osso, afinal de contas ninguém garante que não existam documentos a dizer : o coronel Bezerra de Oliveira tinha dois metros de altura, pesava 150 quilos […].* [*AMO*, p. 250]

Sous couvert du cadre générique de la fiction pour lequel il opte en définitive, Germano Almeida s'autorise à combler par l'imagination le manque de documentation pour offrir finalement le récit d'un « quasi-passé » qui devient « détecteur des possibles enfouis dans le passé effectif ». Il met ainsi parfois en scène ce qui aurait pu avoir lieu – soit le vraisemblable d'Aristote – « qui recouvre à la fois les potentialités du passé 'réel' et les possibles 'irréels' de la pure fiction »[1140]. Cependant, il prend soin de montrer, par l'intermédiaire de la scène énonciative qu'il a imaginée, que bien que romancier, il n'en reste pas moins conscient des obligations auxquelles doit se soumettre quiconque prétend écrire sérieusement sur le passé. Parce qu'il travaille sur la base d'un grand nombre de documents qui lui apparaissent comme biaisés par l'idéologie coloniale des autorités qui les ont produits ou les ont constitués comme archives, parce qu'il manque de sources pour reconstruire « scientifiquement » des pans entiers de l'histoire, il opte pour mettre en scène ces deux *alter ego* fictionnels qui pèsent la vraisemblance de chacun des éléments qui pourraient constituer le récit historique des événements considérés. La forme déstructurée de son livre ne tient ainsi pas d'une volonté de déconstruire un récit dans le but de mettre en lumière son caractère idéologique mais des contingences de sa rédaction[1141]. Si l'on devait dire que Germano Almeida se livre à une déconstruction, elle se limiterait à mettre en cause la version de l'histoire conçue à partir d'une lecture « naïve » des documents qu'il a lui-même consultés, or, cette histoire « fausse », il n'est pas, à vrai dire, en mesure de la déconstruire puisqu'on ne peut pas dire qu'elle ait pour l'heure été véritablement écrite. De fait, le Cap-Vert ayant presque totalement disparu des préoccupations politiques et économiques du Portugal au moment précis où se produisent les événements qu'il met au centre de son récit, les historiens de la métropole ne s'intéressèrent que très peu à l'histoire des relations que autorités coloniales avaient entretenues avec cette société insulaire. Germano Almeida ne peut donc pas se livrer au jeu qui a fait en quelque sorte la marque de fabrique de José Saramago, un auteur dont il partage certainement le sens de l'ironie :

[1140] Paul Ricœur, *Temps et récit 3*, op. cit., p. 347.

[1141] Germano Almeida a confirmé ce fait lors d'un entretien : « *Não tinha elementos suficientes para fazer um romance histórico. Tenho aqui um livro com episódios históricos. É como se fosse um romance de personagens da atualidade, que contam a história do antigamente, porque não me sentia balizado para escrever um romance histórico* », Jair Rattner, « 'Os portugueses acham que são donos da língua', Germano Almeida, escritor cabo-verdiano », *Pessoa, revista de literatura lusófona*, 6 août 2010, [en ligne] : http://www.revistapessoa.com/2010/08/os-portugueses-acham-que-sao-donos-da-lingua-germano-almeida-escritor-cabo-verdiano/, consulté le 17 juillet 2015.

> *se a leitura histórica, feita por via do romance, chegar a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então essa nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quiçá tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu.*[1142]

L'objectif de Germano Almeida relève, selon nous, de la volonté plus classique de payer une dette vis-à-vis de ces morts que le silence a rendus anonymes, mais qui, selon lui, devraient être tenus pour de véritables héros nationaux. Par les nombreux commentaires qu'il place dans la bouche de ses doubles fictionnels qui ne cessent de faire des parallèles entre ce passé et leur présent, Germano Almeida incite, et à vrai dire oblige, également ses lecteurs à faire une pause ; une incitation qui apparaît d'ailleurs explicitement dans la bouche de son narrateur à qui il fait tenir les propos suivants :

> *quanto aos leitores podemos simplesmente convidá-los a fazer uma pausa, um intervalo para meditação : interrompa aqui um bocadinho, dizemos-lhes, pense um pouco no que já leu,* [*AMO,* p. 183]

Cette pose serait l'occasion de lancer un regard rétrospectif sur un passé racheté de l'oubli pour mieux penser ensuite le présent et l'avenir ainsi que le conseille Marguerite Yourcenar.

> Le coup d'œil sur l'Histoire, le recul vers une période passée ou, comme aurait dit Racine, vers un pays éloigné, vous donne des perspectives sur votre époque et vous permet d'y penser davantage, d'y voir davantage les problèmes qui sont les mêmes ou les problèmes qui diffèrent ou les solutions à y apporter.[1143]

Ce regard aurait aussi une dimension introspective, qui dans le texte est suggérée par son caractère métatextuel, de même que les deux *alter ego* de Germano Almeida questionnent finalement leur identité d'auteur, le lecteur capverdien est instamment invité à questionner son identité culturelle.

L'écriture de *A Morte do Ouvidor* nous apparaît donc motivée par le besoin ou le désir de proposer un roman porteur d'une vision personnelle de l'histoire qui aimerait convaincre des récepteurs, voire même faire consensus, par le fait qu'il s'ingénie à montrer qu'elle repose sur une réflexion approfondie et un raisonnement qui affiche au besoin ses motivations subjectives – c'est « leur » histoire qu'ils construisent, elle doit donc tenir compte de leurs intérêts[1144]. Ce roman s'écarte ainsi de la norme de la fiction postmoderne qui pour Patricia

---

[1142] José Saramago, « História e ficção », *Jornal de Letras*, 6 mars 1990, p. 19.

[1143] Marguerite Yourcenar citée dans le générique de l'émission *Concordance des temps*, de Jean Noël Jeanneney sur France Culture.

[1144] Rappelons ici cet échange entre le narrateur et son ami : « *Bezerra de Oliveira não merece ser humilhado pelo poder dos homens, e se para o evitar fica necessário adulterar um pouco a história, pois bem que então se adultere um pouco a história* » [*AMO*, p. 8] déclare le premier, le second finissant par autoriser, en la

Waugh s'ingénierait à mettre en avant son statut d'artifice pour mettre en question la relation entre fiction et réalité [1145] et qui pour Linda Hutcheon « suggère que ré-écrire ou re-présenter le passé dans la fiction et l'histoire c'est, dans les deux cas, l'ouvrir au présent, l'empêcher d'être conclusif et téléologique »[1146]. L'analyse que propose Umberto Eco, qui a lui-même revisité le genre du roman historique d'une façon très personnelle[1147], nous paraît bien plus adaptée au cas de *A Morte do Ouvidor*.

> Je pense à l'attitude postmoderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : « je t'aime désespérément » parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : « Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément. » Alors en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement qu'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d'amour. Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit que l'on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l'ironie… mais tous deux auront réussi encore une fois à parler d'amour.[1148]

Germano Almeida se trouve selon nous dans la position d'un écrivain qui veut apporter une contribution sérieuse au débat public en proposant une configuration fictionnelle de l'histoire et de l'identité capverdienne qui puisse par le biais de la lecture faire l'objet d'une refiguration capable de dépasser ce qu'il considère comme des comportements compulsionnels et délétères. Il est à noter, à ce propos, que le roman met en scène de façon tout aussi détaillée le processus d'une écriture consciente de son statut discursif que celui de la lecture qui se veut attentive et critique, Germano Almeida démontrant ainsi qu'il ambitionne une lecture qui intègre « aussi un moment d'envoi » qui fait qu'elle « devient une provocation à être et à agir »[1149]. Or cette volonté qui tient certainement en partie, comme nous l'avons déjà suggéré, à son inscription locale, dans un pays où la connaissance de l'histoire est encore considérée par tous comme très parcellaire, se confronte au fait qu'il

---

minimisant, cette entorse au devoir de vérité qu'impose l'écriture de l'Histoire, qu'il considère toutefois comme un « *simples prurido de um nacionalista primário* » [*AMO*, p. 8].

[1145] Patricia Waugh, op. cit., p. 2.

[1146] Linda Hutcheon, op. cit., p. 110, [notre traduction].

[1147] Notons que bien que ces *fabulae* présentent un caractère métafictionnel prééminent, Umberto Eco donne en tant que théoricien une définition du roman historique qui intègre sinon une visée du moins un effet pédagogique certain : « dans le roman historique il n'est pas obligatoire qu'entrent en scène des personnages reconnaissables en termes d'encyclopédie commune. […] Les agissements des personnages servent à mieux faire comprendre l'histoire, ce qui s'est passé, et bien qu'ils soient inventés, ils en disent plus, et avec une clarté sans pareille, sur […] l'époque, que les livres d'histoire consacrés. », Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Paris : Grasset, 1985, coll. « Biblio/essai », p. 87.

[1148] Umberto Eco, ibid., p. 77-78.

[1149] Paul Ricœur, *Temps et récit 3*, op. cit., p. 447.

participe également d'un espace plus élargi où ce type de discours monologique est questionné tant sur le plan littéraire qu'historiographique. L'écrivain Germano Almeida adopte donc la stratégie de l'amoureux cité par Umberto Eco. Il propose un roman historique, qui excède en matière d'exigences historiographiques les modèles européens du XIXe siècle, qui propose un discours conclusif et téléologique de l' « être » capverdien en l'illustrant au moyen d'un héros emblématique, le *coronel* Bezerra de Oliveira, tout en enrobant ce discours d'une enveloppe métafictionnelle qui lui permet de faire les clins d'œil nécessaires aux lecteurs avertis des tendances littéraires contemporaines. Il a donc atteint le but qu'il s'était fixé tout en tirant plaisir d'avoir relevé le défi dans des conditions extrêmes puisqu'il devait d'une part surmonter la contrainte que constituait l'insuffisance de sa documentation et, d'autre part, prendre en considération les nouvelles tendances esthétiques du roman ainsi que le prescrivent les tenants de la créolité antillaise confrontés au même type de gageure. Il est à croire en effet que Germano Almeida ferait certainement siens les propos de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphël Confiant qui, s'appuyant sur l'axiome de Roland Barthes qui veut que « [l]a modernité commence avec la recherche d'une littérature impossible »[1150], se fixent des objectifs ambitieux :

> Il nous faut donc tout faire en même temps : placer notre écriture dans l'allant des forces progressistes qui s'activent pour notre libération, et ne point délaisser la recherche d'une esthétique neuve sans laquelle il n'est point d'art, encore moins de littérature […] Il nous faut être ancrés au pays, dans ses difficultés, dans ses problèmes, dans sa réalité la plus terre à terre, sans pour autant délaisser les bouillonnements où la modernité actionne le monde.[1151].

L'ironie dont use Germano Almeida pour résoudre ce qui a priori s'annonçait comme inconciliable, est d'une certaine manière une solution classique, qu'Umberto Eco considérait d'ailleurs comme la seule possibilité contemporaine d'être sérieux et de réactualiser le « déjà-dit »[1152]. L'invention du couple auctoral formé par le narrateur et Luis Henriques permet ainsi à Germano Almeida de « dire » les choses tout en faisant un clin d'œil ironique qui souligne le caractère « déjà-dit » de cette chose. Les notations qui rendent compte dans le texte de ce décalage sont légion et nous en avons déjà signalé certaines, nous nous contenterons donc d'en commenter deux. D'abord celle que suit une tirade enflammée du narrateur qui fait revivre un épisode de l'histoire avec une exaltation jugée naïve par Luis Henriques qui sait qu'il s'agit là d'une pure convention puisque le passé est à jamais incogniscible :

[1150] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Ed. du Seuil, col. Points, 1972, p. 31.
[1151] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphäel Confiant, *L'éloge de la créolité*, p. 42.
[1152] Umberto Eco, op. cit.

> *Enquanto eu falava, L. H. tinha estado a olhar para mim sorrindo com evidente ironia : Essas coisas aconteceram há duzentos e cinquenta anos, acabou por dizer, falas delas com o calor de estarem ainda a acontecer neste tempo.* [*AMO*, p. 167]

Notons cependant que le narrateur a cette fois le mot de la fin puisqu'il fait remarquer à son ami qu'en effet la mauvaise gestion politique des affaires publiques dont il faisait alors mention n'était pas caduque, bien au contraire, et que son emportement était dès lors tout à fait légitime contrairement à ce que son ignorance le laissait supposer. Le deuxième exemple concerne précisément la possibilité de « tirer des leçons » du passé, et nous citons maintenant dans son intégralité une remarque du narrateur à laquelle nous avons déjà fait allusion.

> *E quanto aos leitores, podemos simplesmente convidá-los a fazer uma pausa, um intervalo para meditação : interrompa aqui um bocadinho, dizemos-lhes, pense um pouco no que já leu enquanto saboreia um copo, seja de vinho, seja de grogue, ou simplesmente desentorpeça as pernas numa breve caminhada pela sala, veja como somos todos malandros, mentirosos, intriguistas, calaceiros interesseiros e tudo de pior que possa existir e não é de hoje, e por isso, com mais razão que o Fidel Castro, poderemos no fim dizer, a história nos absolve porque tudo isso virou genético e não temos culpa de nada do que nos acontece.* [*AMO*, p. 183]

Le narrateur invite donc dans un premier temps le lecteur capverdien à « méditer » calmement et confortablement sur le passé auquel ils viennent tous deux de lui donner accès pour immédiatement inscrire son discours dans la dérision, que suggère l'hyperbole créée par l'accumulation d'adjectifs dépréciatifs et par le superlatif absolu, une dérision redoublée par la célèbre citation de Fidel Castro – qui en soi relève déjà du simulacre d'un « déjà-dit » divin. Il nous semble pourtant que, nonobstant l'ironie redoublée de la fin du discours du narrateur, la proposition initiale demeure recevable. Le clin d'œil complice aux lecteurs qui savent bien, depuis qu'on a admis que la Raison ne gouverne pas le monde comme le croyait Hegel[1153] et qu'il est donc illusoire de penser qu'on puisse véritablement tirer des enseignements de l'histoire ne dissout pas pour autant le « dit ». De même, la forme du livre n'est déstructurée qu'en apparence puisque son manque de configuration tient non pas à la volonté de déconstruire ce que Jean-François Lyotard nomme un métarécit mais, au contraire, à l'ambition de démontrer que la figure du *coronel* Bezerra recèle toutes les vertus que Hegel attribuait aux grands hommes de l'histoire[1154].

[1153] Hegel écrivait « La seule idée qu'apporte la philosophie est cette simple idée de la raison que la raison gouverne le monde et que par suite l'histoire universelle est rationnelle », G. W. F. Hegel, op. cit., p. 22.

[1154] Germano Almeida mettrait donc en œuvre une invitation lancée par l'historienne Iva Cabral qui écrivait en conclusion d'un article qu'elle consacrait à ce personnage de l'histoire capverdienne :

> Ils surviennent lorsque des conflits et des oppositions attestent la vitalité de l'esprit d'un peuple, et qu'une « idée productrice » cherche à se frayer la voie. Cette idée productrice n'est connue de personne ; elle habite les grands hommes à leur insu, et leur passion est entièrement régie par l'idée qui se cherche […]. Hommes de passion, ils sont hommes de malheur : leur passion les fait vivre, leur destin les tue ; ce mal et ce malheur *sont* l' « effectuation de l'Esprit ».[1155]

Le résultat escompté est bien que le lecteur, au travers du récit de la tentative réussie de rédemption de la mort (de l'oubli) d'une de ces figures en qui Hegel voyait les agents de l'Esprit qui conduisait l'impulsion vers la perfectibilité de l'Histoire, donne un sens à son présent en l'incluant dans un récit englobant de l'histoire de l'archipel. Par cette configuration particulière, Germano Almeida en appelle à une prise de conscience relayée par le narrateur :

> *depois desta época nunca mais esta terra produziu homens com H grande como Bezerra de Oliveira e companhia, Pombal quebrou-nos a espinha, parece que para sempre, basta ler a mais que servil carta do Senado da Câmara ao rei de Portugal.* [*AMO*, p. 287]

Même si pour cela, il doit user d'ironie, voire de provocation, comme le fait le narrateur à la suite de cette remarque quand il poursuit :

> *[s]e reparares, no breve período que vai de 1975 a 1990 ainda acreditámos em nós e ainda seguimos o lapidar princípio de Cabral de pensarmos pelas nossas próprias cabeças. Porém a alegria foi breve, rapidamente voltámos aos paraninfos que chegam de fora porque continuámos a ser um povo que precisa de orientadores, que precisa de mestres, de messias, talvez até de donos, razão tinha o ministro fascista de Salazar, de nome Silva Cunha, quando dizia que os pretos precisam sempre estar enquadrados para terem alguma serventia.* [*AMO*, p. 287]

Cette configuration en appelle selon nous à une refiguration active, à un agir dont Germano Almeida sait bien qu'il est certainement illusoire. De fait, si le détachement qui pointe dans l'ironie diffuse dans son texte prouve qu'il sait qu'il ne peut penser avec Hegel mais après Hegel, la façon dont il cherche et réussit à concilier ce doute postmoderne avec le désir de composer malgré tout un récit configurant est la preuve qu'il fait partie de ceux qui ne se

---

« Na minha opinião António de Barros Bezerra de Oliveira é a personagem mais representativa da elite cabo-verdiana do século XVIII. Não foi o demónio que os oficiais do rei descrevem e nem o anjo que o Anónimo *apresenta. Mas foi, sem dúvida o 'branco da terra', mais poderoso de sua época, que iniciou desde muito jovem uma carreira fulgurante na milícia e na administração local, que congregou à sua volta a elite e os vadios, que fez frente aos oficiais régios e que conseguiu governar como régulo/príncipe a sociedade santiaguense durante, mais ou menos, dez anos. Penso que já chegou a hora de avivar a História da nação cabo-verdiana com figuras humanas. Mas, para isso, é necessário iniciar um projecto que resgate a memória de homens como António de Barros Bezerra de Oliveira.* » Iva Cabral, « António de Barros Bezerra de Oliveira, O Régulo da Ilha de Santiago », op.cit. [l'*Anónimo* auquel Iva Cabral fait référence est un texte anonyme daté de 1784 intitulé *Notícia Corográfica e Cronológica do Bispado de Cabo Verde desde o seu princípio até o estado presente, com um catálogo dos Exmos. Bispos […]*, qu'António Carreira publia sous le titre, *Notícia Corográfica e Cronológica do Bispado de Cabo Verde, Manuscrito anónimo de 1784*, Instituto Cabo-Verdiano do Livro, Lisboa, 1985.

[1155] Paul Ricœur synthésisant la pensée de Hegel dans *Temps et récit 3*,op. cit., p. 357-358.

résolvent pas si facilement à faire totalement son deuil d'une conception progressiste de l'Histoire[1156].

Par delà cette adresse à ses lecteurs, qui nous semble particulièrement marquée, nous partageons l'avis de Miguel Real qui voit dans *A Morte do Ouvidor* un roman dans lequel

> *O leitor é arrastado subterraneamente pelos diálogos entre o narrador e o seu amigo luís Henriques sem notar que transita de acontecimentos sucedidos no século XVI para outros acontecidos no século XVIII ou mesmo na atualidade. No final, o leitor compõe na sua consciência, […] sem se ter sentido forçado, um retrato sintético da história da ilha de Santiago, porventura mesmo, do ponto de vista político e das instituições, do arquipélago na sua totalidade.* [1157]

Faisant fi du récit linéaire classique, Germano Almeida compose finalement par petites touches, apparemment informes et déstructurées, tel un peintre impressionniste, une représentation de l'histoire de l'archipel très ambitieuse. Faisant de l'histoire du *coronel* Bezerra de Oliveira le point de fuite de lui permet d'organiser la composition d'un ensemble narratif qui convoque finalement tous les moments de son histoire coloniale et post-coloniale, il dés-ordonne son récit en anticipant l'action ultérieure d'une lecture configurante qui donnera la forme finale qu'il a imaginée pour son œuvre. Il arrive ainsi à ses fins, livrer un méta-récit sans avoir l'air de le faire puisque c'est le lecteur qui « *sem se ter sentido forçado* », comme le note Miguel Real, effectue la synthèse qu'il a lui-même programmée. Cette synthèse nous semble concourir à l'identité narrative de l'archipel qu'il compose dans l'ensemble de ses livres. C'est pourquoi nous nous proposons dans la conclusion de cette troisième partie de tenter procéder à la configuration générale qu'appellent les textes almeidiens, une configuration à laquelle nous souhaitons donner une dimension critique en ne nous limitant pas à tenter de finir de tisser ensemble les fils que Germano Almeida a ourdis dans l'ensemble de ces œuvres mais en confrontant sa configuration avec celles qu'ont proposées et que proposent encore certains autres interprètes de l'identité culturelle capverdienne.

[1156] Voir à ce propos Paul Ricœur, chapitre 6 « Renoncer à Hegel » in *Temps et récit 3*, op. cit.
[1157] Miguel Real, « A iluminação da História », *Jornal de Letras*, 11 à 24 août 2010, p. 17.

6. TROISIÈME BILAN : L'IDENTITÉ NARRATIVE D'UN CAP-VERT CRÉOLE

Deus escreve direito por linhas tortas.
(Dieu écrit droit avec des lignes courbes)
Livre de la Genèse, (50-14)
cité par Claudel comme un proverbe portugais
Le Soulier de satin (exergue)

« Scipion : Sur ta vie, tais-toi et poursuis ton histoire.
Berganza : Comment la poursuivrais-je si je me tais ?
Scipion : Je veux dire que tu la poursuives sans digression,
sans en faire un poulpe à force d'y ajouter des pattes. »
Cervantès, *Le Dialogue des chiens*

La fiction a au surplus le pouvoir d'explorer une autre frontière,
celle des confins entre la fable et le mythe
Ricœur, *Temps et récit 3*, p. 245

6.1- BREVE REVUE DES CONFIGURATIONS TEMPORELLES ALMEIDIENNES

Parce que l'histoire est notre histoire, le sens de l'histoire est notre sens.
Paul Ricœur, *À l'école de la phénoménologie*, Paris : Vrin, 1986, p. 34.

Nous sommes consciente d'avoir délaissé dans cette partie l'étude d'œuvres dont la configuration temporelle méritait tout autant d'attention que celles des trois romans que nous avons analysés en détail : *O Meu Poeta*, *A Família Trago* et *A Morte do Ouvidor*. Nous pensons en particulier à deux romans *Dona Pura e os camaradas de Abril* publié en 1999 et *Eva* publié sept ans plus tard qui, d'une manière très différente, dressent en quelque sorte un bilan de l'indépendance du Cap-Vert. Dans le premier, une œuvre de commande de la maison d'édition Caminho à l'occasion de la commémoration du vingt-cinquième anniversaire de la Révolution des Œillets[1158], le narrateur revisite la journée qu'il a vécue à Lisbonne le 25 avril 1974 ; il était alors étudiant en droit et louait une chambre chez Dona Pura une capverdienne de Santo Antão. Cette remémoration est l'occasion pour lui de se livrer à une réinterprétation de cette période révolutionnaire qui conduisit à l'indépendance du Cap-Vert. Le ton de ce récit est donné dès l'incipit :

> *Mesmo passado tanto tempo, o meu primo Natal continua com o hábito de todos os anos reunir os amigos à volta de uma monumental cachupada que ele diz comemorativa do 25 de Abril de 1974. Porém, nunca o faz nessa data e sim a 25*

[1158] Le roman de Germano Almeida intègre une collection « fermée » de onze œuvres signées par des Portugais à l'exception de *Um Fotógrafo em Abril* du Brésilien Sebastião Salgado et *Vinte e Zinco* du Mozambicain Mia Couto.

> *de Setembro, e muito poucos dos chamados, incluindo naturalmente as Anas II e III, sabem por que Natal escolheu o 25 de Setembro para festejar o 25 de Abril.* […] *Mas dizia que só há bem poucos dias contei à Susana, em estrita confidência, bem entendido, que o que na verdade o Natal comemora a 25 de Setembro não é senão o memorável dia da ocupação da Casa de Macau em Lisboa. Por sinal uma jornada heróica que merecia ter ficado na História, não tivessem tido lugar os sucessos posteriores que acabaram ensombrando perfidamente o brilho e a glória desse dia.* [*DPC*, p. 9-10]

Germano Almeida se livre ici à une véritable déconstruction de ce moment historique. D'une part parce qu'il se permet de considérer l'Histoire par la bande, son propos n'étant évidemment pas de raconter l'événement historique que constitue le 25 avril 1974 mais les à-côtés vécus par des personnages qui en quelque sorte apparaissent comme marginaux par rapport à l'histoire portugaise qui se joue alors. Le petit monde qui gravite autour du narrateur est composé d'étudiants et d'immigrés capverdiens qui cherchent à comprendre ce qui se passe ou qui tentent désespérément, comme Natal, de se construire une image d'acteur de l'Histoire en faire semblant de prendre une part plus ou moins active dans les soubresauts de la Révolution. Cette remémoration est l'occasion mettre en perspective ce moment historique en l'ouvrant aussi bien vers le passé colonial avec l'évocation de la jeunesse de Dona Pura sur l'île de Santo Antão que sur le futur post-colonial grâce aux indications qu'il nous livre sur ce que ces personnages sont devenus après l'indépendance de l'archipel ; cette inscription historique permettant au narrateur de mettre à nu les visées très pragmatiques qui se cachaient sous les discours idéalistes de certains de ces révolutionnaires indépendantistes. Il est cependant à noter que cette déconstruction en règle de l'histoire officielle se fait elle aussi par la bande puisque l'histoire qui est explicitement déconstruite c'est la version très personnelle élaborée par le cousin du narrateur[1159], un personnage récurrent dans l'œuvre almeidienne, qui fait l'objet d'un traitement corrosif bien qu'une certaine dose de compassion vienne toujours tempérer le portrait d'un individu finalement incapable de trouver sa place dans la société.

En 2006, soit sept ans après, Germano Almeida revient sur l'indépendance du Cap-Vert dans *Eva*. Le narrateur journaliste, Reinaldo Tavares, vient à Lisbonne dans le but d'interviewer des Capverdiens qui après la Révolution des Œillets avaient finalement résolu de quitter l'archipel parce qu'ils n'adhéraient pas au projet d'indépendance que défendait le PAIGC.

[1159] Notons que dès l'incipit, la question du rapport à l'histoire est perçue comme problématique puisque non seulement Natal décide de fêter la 25 avril le 25 septembre mais que cette date du 25 septembre donnée comme le jour où des étudiants auraient pris d'assaut la Casa de Macau serait elle aussi fantaisiste, ces événements s'étant probablement déroulés aux alentours du 9 juin 1974. Cf. Rogério P. D. Luz, *Blog Crónicas macaenses*, post du 25 avril 2014, [en ligne] : http://cronicasmacaenses.com/2014/04/25/a-ocupacao-da-casa-de-macau-de-portugal-apos-25-de-abril-de-1974-em-dois-relatos-diferentes/, consulté le 19 juillet 2015.

> *Queria ouvir os que durante toda a vida souberam e sentiram Cabo Verde como parte integrante de Portugal, e de repente se tinham visto desmamados e perdidos, porque abandonados pela Mãe Pátria e entregues a terceiros pelo próprio govemo do país que era o deles* [*EVA*, p. 21]

Il pense que le moment est arrivé de dresser un bilan des trente années passées depuis l'indépendance. Les progrès réalisés par le pays[1160] confortent une option dont la viabilité était mise en doute par beaucoup et permettent donc de s'intéresser avec une certaine sérénité à ceux qui, s'opposant à la séparation d'avec le Portugal, avaient décidé dans un climat politique très tendu d'abandonner l'archipel et de partir vivre au Portugal. L'intrigue du livre se construit autour de la rencontre entre le narrateur et Luis Henriques, un de ces Capverdiens « exilés » au Portugal, deux personnages qui partagent la même maîtresse Eva, une Portugaise qui s'est installée au Cap-Vert en 1975[1161]. Dans ce roman qui dissèque, entre autres, les relations complexes de ce trio, il est possible de voir à la fois un hommage à tous ceux qui ont cru, malgré les incertitudes, à l'idée d'un Cap-Vert indépendant et ont œuvré à l'édification d'un pays capable de répondre aux besoins alimentaires, sanitaires et éducatifs de base de sa population mais également la reconnaissance du fait que l'attitude vis-à-vis de ceux qui avaient fait un autre choix n'avait pas toujours été pacifique. L'article de Reinaldo Tavares comme le livre de Germano Almeida sont donc portés par la volonté de produire un récit pacifié de l'histoire récente du Cap-Vert[1162].

> *começara a sonhar com um livro que fosse ao mesmo tempo uma homenagem a todos que tínhamos optado por ficar em Cabo Verde e assumir os riscos e incertezas de uma independência problemática e na qual o mundo não acreditava, mas também uma espécie de desagravo àqueles que, com radicalismo próprio da juventude, tínhamos não apenas impedido de se manifestar como até de viver em paz num espaço que era também a sua terra natal.* [EVA, p. 21-22]

Tenue par le cadre de nos travaux, mais néanmoins consciente de l'incomplétude de notre étude, nous nous proposons maintenant de dresser un nouveau bilan. L'œuvre que compose Germano Almeida nous apparaît comme intimement liée à une conscience aigüe de l'historicité de l'identité capverdienne qu'il se propose, roman après roman, non seulement de reterritorialiser mais aussi de configurer grâce à une mise en intrigue qui lui confère une réelle

---

[1160] Le narrateur évoque « *o nascimento deste país começado completamente do nada e era, 28 anos depois, um evidente caso de orgulhoso sucesso* » et énumère les principaux signes de ce développement : un PIB par habitant passé de 200 à 1500 dollars, des lycées passés de 2 à 50, des enseignants passés de 100 à 2000, des médecins de 13 à plus de 300, etc., [*EVA*, p. 20-21]

[1161] Le trio formé par le narrateur, Luis Henriques et Eva réapparait comme nous l'avons vu da *A Morte do Ouvidor*.

[1162] Jane Tutikian, « Germano Almeida, tradutor de uma nova realidade », *Veredas, Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n° 7, Porto Alegre, 2006, p. 161-175 [en ligne] : URL: http://hdl.handle.net/10316.2/34527, consulté le 19 juillet 2015.

dimension temporelle[1163]. Cette mise en intrigue lui permet de mettre en évidence les continuités et les ruptures qui n'avaient pas encore été formulées ou demeuraient volontairement voilées.

Son premier roman, *O Testamento do Senhor Napumoceno*, dont nous avons proposé une étude dans la première partie de notre travail, semble laisser entendre que l'indépendance marque une rupture totale, Napumoceno qui avait prospéré dans la société coloniale se retirant du monde dont il ne comprenait plus les codes et passant dix années enfermé seul chez lui avant de mourir. Le décalage créé par la juxtaposition de voix multiples, celle de Napumoceno, en partie narrateur de son histoire, celles des témoins de la lecture de son testament-mémoires, et finalement celle le narrateur omniscient, donne au tableau de la société *mindelense* qui s'accommode parfaitement de la situation coloniale un ton fortement parodique, qui laisse cependant planer un doute quant à la position de l'auteur face à la réalité de la rupture que constituerait l'accès à l'indépendance. Notons que dans ce roman, la situation post-coloniale est comme curieusement passée sous silence malgré le fait que Napumoceno meurt dix ans après l'indépendance, le milieu des années 1980 constituant par conséquent le contexte historique dans lequel se fait la réception de sa « voix » (testament et cahiers) par les autres personnages, amis devenus témoins, neveu, ancienne employée et maîtresse et finalement fille.

Nous avons ensuite consacré une étude à *O Meu Poeta*, qui appartient à l'ensemble des œuvres comprenant *O mar na Lajinha*, *Do Monte Cara vê-se o mundo*, mais aussi les nouvelles *As mulheres do João Nuno* et *Agravos de um artista* incluses dans *Estórias de Dentro de Casa* où Germano Almeida semble vouloir dresser la chronique du temps présent. Nous avons alors montré comment Germano Almeida prenait soin d'instiller à la radioscopie de la basse-cour du pouvoir politique post-colonial une profondeur historique. Cette inscription temporelle lui permettait en effet faire apparaître la reproduction carnavalesque de la domination coloniale que des discours toujours tenus au présent gnomique tentaient de masquer, les nouveaux dirigeants voulant faire admettre la concrétisation de la libération promise sur la seule base que leurs discours n'étaient plus faits au futur mais au présent. La déconstruction du discours officiel par le biais de son inscription dans le temps historique permettait de faire apparaître que la rupture proclamée se faisait toujours attendre. Le récit de

[1163] Germano Almeida rejoint là Édouard Glissant pour qui, dans l'espace antillais, la recherche en sciences sociales « doit tenir compte de cette dimension historique fondamentale. Elle ne saurait ni remplacer ni commander l'action politique. Elle est à même de l'éclairer », *Le discours antillais*, op. cit., p. 162.

O Dia das calças roladas qui propose une relecture polyphonique du procès intenté par l'État à l'encontre des paysans de Santo Antão qui en 1981 s'opposèrent à la réforme agraire projetée par le gouvernement et ce roman sont certainement les œuvres de Germano Almeida les plus virulentes vis-à-vis de la vie politique post-coloniale, Germano Almeida ayant depuis corrigé en partie la violence de sa charge.

A partir de l'étude du roman *A Família Trago* qui, comme *A Ilha fantástica,* s'intéresse à la société traditionnelle de l'île de Boa Vista, nous avons analysé la façon dont Germano Almeida confronté à l'absence de registre écrit de l'histoire de sa communauté, cherche à mettre en intrigue la créolité en s'appuyant sur un ensemble de mémoires individuelles qui sans cesse refondent les expériences en fonction des contingences. Nous avons montré comment la configuration qu'il propose prend en compte la puissance d'adaptabilité de la créolité qui avec sa *morabeza* est capable d'accueillir l'Autre en conservant cependant son identité propre. Germano Almeida compose donc un récit qui, tout en laissant courir une multiplicité de lignes de fuite, propose la configuration littéraire d'un Cap-Vert doté d'une identité forte dont il semble souhaiter qu'elle continue d'être prise en compte quand il s'agit de projeter l'avenir de l'archipel.

Os Dois Irmãos dont nous avons proposé une étude dans la première partie de notre travail est certainement l'œuvre de Germano Almeida qui montre justement le mieux la difficulté qu'il y a à articuler une identité traditionnelle avec la nécessité de modernité. L'auteur, personnellement impliqué dans l'affaire judiciaire qui aurait servi de base à l'intrigue de ce roman, avouait alors n'avoir pas de réponse humainement satisfaisante face à un choc qu'il savait néanmoins inéluctable. Cette position inconfortable explique qu'il propose avec cette fiction de revenir sur le verdict définitif émis par la justice sans parvenir à trouver une solution à un dilemme qui cependant continue de questionner ses convictions elles-mêmes contradictoires et donc inconciliables : comment entrer de plain-pied dans la modernité sans pour autant perdre son âme ? La puissance d'adaptabilité créole semble se trouver à cet instant face à ses limites.

Do Monte Cara vê-se o mundo, étudié dans la deuxième partie, et *A Morte do Ouvidor,* montrent selon nous que Germano Almeida semble rassuré sur ce point, du moins en ce qui concerne les communautés rurales qui se trouvaient à la fin des années 1970 encore en marge du projet d'un État qui cherchait alors à entrer résolument dans l'histoire et à trouver sa place dans le monde. Le narrateur de *A Morte do Ouvidor* constate que même les *rabelados*

qui dans *Os dois irmãos* constituaient une communauté encore plus marginale que celle des *badios* de l'intérieur de Santiago représentés par la famille du condamné André Pascoal[1164] commencent désormais à s'intégrer eux-mêmes « pacifiquement » à la communauté nationale.

> *Seria interessante e educativo ver como, sem se darem conta, estão pouco a pouco se integrando na sociedade, quem foi que disse que progresso é electricidade e educação ? Pois é, a partir do momento em que aceitaram mandar os filhos para a escola, digamos que ficaram condenados.* [*AMO*, p. 349]

Ces deux romans nous semblent par ailleurs ceux où l'auteur se montre le plus désireux de donner une configuration intégratrice de la société créole. Bien qu'ils soient très différents l'un de l'autre, ils nous apparaissent comme portés par un désir d'offrir une représentation totalisante tant du point de vue social qu'historique. *As Memórias de um espírito* s'attachait à dresser un tableau d'un petit groupe social constitué par des individus disant appartenir à la classe moyenne *mindelense* mais qui seraient très certainement considérés comme des membres d'un cercle très privilégié par la grande majorité des habitants de cette ville. *O Mar na Lajinha* s'intéresse déjà à un groupe plus large puisqu'il ne se constitue plus sur la base de l'amitié et des affinités intellectuelles mais autour du lieu public qu'est la plage de Lajinha[1165]. Avec *Do Monte Cara vê-se o mundo*, ce groupe s'élargit encore car c'est la ville entière qui devient l'espace de rencontre. Mais ce n'est pas seulement sur le plan social que se produit l'ouverture de la représentation car en plaçant au centre de l'œuvre le personnage du vieux Pepe dont l'âge reste mystère et qui semble appartenir à la fois aux *fraldas* et à la *morada*, c'est toute la mémoire de la ville qui est convoquée comme une véritable force intégratrice de la créolité *mindelense* qui continue par ailleurs d'accueillir en son sein des identités autres, qu'elles proviennent des autres îles ou de l'étranger.

Lorsque nous nous sommes penchée sur *A Morte do Ouvidor*, nous avons montré que Germano Almeida propose un méta-récit de la créolité capverdienne, un roman total sous couvert d'une forme éclatée et fragmentaire. Une identité qui nous est présentée d'une façon qui peut sembler contradictoire puisqu'il nous est dit qu'elle plonge ses racines dans un passé lointain et qu'elle affirme sa spécificité depuis des siècles. La méconnaissance ou la non

---

[1164] *« No tempo colonial foram metodiacamente perseguidos […]. Ora, para se protegerem da incompreensão das autoridades, continuam a evitar toda a espécie de contactos com outras pessoas […]. Depois da nossa Independência alguns esforços foram feitos no sentido de os integrar na comunidade social e o chefe deles chegou mesmo a ser convidado às festas da Independência, mas acabaram por se desentender outra vez, não gostaram já não sei de que práticas. »* [*ODI*, p. 194]

[1165] Notons cependant que ce petit groupe se côtoie sur cette plage à une heure très matinale, une heure à laquelle sa fréquentation est très faible et se limite à des personnes qui, à l'exception de la vendeuse ambulante, y pratiquent une activité physique ; ce qui relève d'habitudes restreintes à un groupe social minoritaire.

reconnaissance du caractère propre de cette identité aurait été la cause directe de la mort de l'*ouvidor* João Vieira de Andrade le 13 décembre 1762, une mort qui finit presque par devenir « naturelle » ou du moins légitime, d'où certainement le choix du titre qui malgré le sens d'assassinat que peut avoir en portugais le mot « *morte* » conserve un réel degré d'ambiguïté.

> *Mas exactamente como consequência de todas as suas prepotências, não tarda que o ouvidor deixe de se sentir seguro na Ribeira Grande. Primero, descobre rapidamente, porque é um meio pequeno no qual os chegados do reino são publicamente vistos como pessoas, se não indesejadas, pelo menos muito pouco bem-vindas ; segundo porque ele tinha tido a infeliz iniciativa de hostilizar e colocar contra si toda a cidade, incluindo os brancos, pretos, mulatos, ricos, pobres e até mendigos, aquando das bárbaras chicotadas mandadas aplicar ao preto forro.*
>
> *E como se isso já não bastasse, acrescia o facto de pura e simplesmente ele não entender e não querer fazer o mínimo esforço para compreender os costumes dos filhos da terra, seja dos vindos da África com os seus variados usos e religiões seja dos brancos da ilha, que em muitas situações já se comportavam como se tivessem vindo das sanzalas dos cafres em vez da civilizada Europa.* [*AMO*, p. 313][1166]

La réaction des *filhos da terra* est ainsi présentée comme une réaction de défense légitime de la part d'une société apparemment intégrée - blancs et noirs, riches et pauvres – qui est mise en cause dans ses fondements. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le fait que ce soit un fonctionnaire royal, arrivé au Cap-Vert après avoir officié au Brésil, qui ne comprenne pas la force de cette identité créole corrobore un discours qui commença à se faire jour au Cap-Vert après la controverse qui opposa Gilberto Freyre aux *claridosos* et en particulier à Baltasar Lopes[1167]. Le Cap-vert construisant son identité sur les mêmes valeurs que le Brésil qui

[1166] A la suite de cette citation, Luis Henrique détaille quelques-unes de habitudes d'origine africaine qui rythme la vie de la société créole de Ribeira Grande, la *esteira*, un rituel lié à la mort, le *reinado* présenté comme un rituel religieux syncrétique et le *foro* ou *mel*, espèce de Mardi Gras du Mercredi des Cendres où les habitants laisseraient libre cours à leur intempérance alimentaire et sexuelle.

[1167] Les *Claridosos* avaient trouvé chez Gilberto Freyre les outils théoriques susceptibles, selon eux, de leur permettre de comprendre et d'interpréter la société créole capverdienne dans laquelle ils voyaient un modèle miniature du Brésil que cet intellectuel proposait dans *Casa grande et senzala*. Ils avaient donc été particulièrement meurtris quand après avoir visité l'archipel en 1951 ce dernier avait conclu : « *Confesso que a minha mais forte impressão em Santiago é a de estar numa espécie de Martinica que, em vez de ser afro-francesa fosse afro-portuguesa ; ou numa Trinidad que, em vez de afro-inglesa, fosse afro-lusitana : ilhas em que as populações fossem predominantemente africanas na cor, no aspecto e nos costumes, com salpicos apenas, de influência europeia sobre essa dominância étnica e social* » [Gilberto Freyre, *apud* Baltasar Lopes, *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre*, op. cit., p. 14]. Baltasar Lopes avait alors publié une réponse où il avouait « *a geração com que cresci se sente frustrada na sua necessidade de interpretação vinda do exterior. Para quê não falar claro ? O messias desiludiu-nos* » et il défendait au contraire « *Quem conhece estas ilhas sabe que a sobrevivência das culturas africanas no arquipélago são insignificantes. É evidente que o sincretismo religioso terá dado certo colorido às práticas, das cerimónias cristãs em Cabo Verde. E naturalmente, o milagre seria, que assim não fosse. Mas não vejo africanismo essencial nesse colorido. Vejo nele, pelo contrário, o lirismo de formas e de cor que G. Freyre reconhece nas práticas católicas de Portugal e do Brasil* », Baltasar Lopes, *idem*, p. 11 et p. 18]. Le périple de Gilberto Freyre dans les colonies portugaises [qui

revendique le caractère unique et achevé de l'intégration de sa société multiraciale résumé par la célèbre formule de « démocratie raciale » proposée par Gilberto Freyre, fait valoir l'idée que l'archipel fut le laboratoire où apparurent les phénomènes de métissage biologique mais surtout culturels qui s'exportèrent ensuite vers les autres colonies portugaises. Certains intellectuels capverdiens vont même jusqu'à revendiquer que seul Cap-Vert est le seul espace où la démocratie raciale est une réalité, le Brésil n'étant jamais parvenu à faire disparaître le racisme inhérent à la société esclavagiste de la plantation[1168]. Notons que Germano Almeida intègre lui-même ce type de discours dans son œuvre quand, dans *Eva* par exemple, il place dans la bouche du narrateur qui a fait ses études de journalisme au Brésil un commentaire pour le moins polémique. En effet, dans ce pays ce dernier aurait été confronté à

> *seu disfarçado, porém feroz racismo, ainda que filtrado através de uma aparência e um discurso de igualdade que afinal das contas o tornava mais humilhante e cruel que o apartheid sul-africano.* [EVA, p. 16-17][1169]

Par ailleurs, bien que ni le texte ni les déclarations de Germano Almeida n'y fassent référence, en sortant de l'oubli cet épisode de l'histoire, le Cap-Vert concurrence de nouveau le Brésil puisqu'il devient la colonie portugaise où un chef de file de la société créole – un *filho da terra* - paie de sa vie le fait de s'opposer aux desseins de la couronne portugaise représentés

---

lui inspirèrent deux ouvrages : *Aventura e rotina*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1953 et *Um brasileiro em terras portuguesas*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1953] sont l'objet de très nombreuses études. Nous n'en citerons que trois : celle du Capverdien Daniel A. Pereira, « Aventura e Rotina e Baltasar Lopes ou a adiada identificação africana de Cabo Verde » in *Das relações históriacas Cabo Verde/Brasil*, Brasília : Fundação Alexandre de Gusmão, 2011, p. 31-49. ; celles bien plus critiques de l'historien portugais João Medina, « Gilberto Freyre contestado: o lusotropicalismo criticado nas colónias portuguesas como alibi colonial do salazarismo », *REVISTA USP*, São Paulo, n.45, p. 48-61, março/maio 2000, p. 48-61 [en ligne] : http://www.usp.br/revistausp/45/05-joaomedina.pdf, et de l'historien brésilien Alberto Luiz Schneider, « Charles Boxer (contra Gilberto Freyre): raça e racismo no Império Português ou a erudição histórica contra o regime salazarista », *Estudos Históricos*, vol. 26, n°52 Rio de Janeiro July/Dec. 2013, [en ligne] : http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21862013000200001.

[1168] L'historien capverdien Ilidio Baleno affirme ainsi que : *« a conflitualidade explosiva que caracteriza a emergência e afirmação da sociedade cabo-verdiana nos séculos XVII e XVIII decorre muito mais da necessidade de se encontrar soluções de equilíbrio para o estabelecimento de uma nova ordem do que do choque de interesses entre grupos etnicamente diferenciados. Por conseguinte, quando comparado com outras sociedades escravocratas pode dizer-se que a sociedade cabo-verdiana resolveu mais cedo e de forma mais harmoniosa os conflitos e as tensões inerentes a este aviltante sistema. O sistema escravocrata em Cabo Verde esgotou-se por si e de forma prematura, enquanto noutros sítios se manteve com vigor reforçado até a abolição total da escravidão na segunda metade do século XIX, deixando marcas cujos reflexos nefastos são ainda bem visíveis. Nomeadamente no facto de nessas sociedades a população negra ocupar geralmente o escalão mais baixo da hierarquia social, e com poucas oportunidades de mobilidade, por razões meramente raciais. É uma situação de exclusão social estranha à realidade cabo-verdiana* », « A afirmação da sociedade cabo-verdiana a partir da crise dos séculos XVII e XVIII », in Jürgen Lang *et alii* (eds.), *Cabo Verde – origens da sua sociedade e do seu crioulo*, Tübingen: Narr, 2006, p. 149-159, ici p. 158.

[1169] Germano Almeida s'amuse même à renverser la controverse qui avait opposé Baltasar Lopes et Gilberto Freyre quand le narrateur de *Eva* ajoute : « *De mochila às costas percorri o Brasil de norte a sul, a começar pelo nordeste que os livros me diziam ser parecido com Cabo Verde, até ao sul mais profundo onde apenas pelo uso comum di cimarrão pude concluir quenão estava numa reedição de uma qualquer nórdica Europa.* » [*EVA*, p. 17]

par ses officiers royaux – les *filhos do reino*. La figure du *coronel* Bezerra de Oliveira « éclipserait » ainsi celle de Tiradentes, le fameux Brésilien qui connut le même sort trente années plus tard.

6.2- ENTRE MYTHE ET HISTOIRE : L'IDENTITE CREOLE SELON GERMANO ALMEIDA

La scène qui nous a fait nous ne l'avons pas vue.
Sans cesse nous ne l'aurons pas vue.
Image qui nous manque, nous hante.
Son imagination nous accompagne jusqu'à la reproduire.
Pascal Quignard, *Vie secrète,* Paris : Gallimard, 1998, p. 233

L'humanité entière a besoin que ses destinées soient pour elle-même une suite de leçons ;
plus indifférente qu'on ne pense sur la réalités des faits, elle cherche
à perfectionner l'événement pour lui donner
une grande signification morale
Alfred de Vigny,
« Réflexions sur la vérité dans l'art »[1170]

Après avoir assisté en septembre 1985 à la première semaine du patrimoine organisée par les autorités capverdiennes Luis Gouveia, qui y avait pris part, dénonçait dans la revue *Ponto & Vírgula* :

> *uma falta de orientação concreta, superior, quanto ao que se pretende da História de Cabo Verde - qual a ideologia de Estado no que concerne o seu estudo e a sua divulgação – para que seja possível então, definir o património que pode ilustrar os diferentes marcos do desenvolvimento desse passado comum.*[1171]

La définition de cette orientation ne pouvait passer selon lui que par l'étude et la définition de l'identité culturelle capverdienne. Il fallait que la société donne un sens aux « corps décadents » des édifices hérités du passé qui avaient évidemment perdu leur fonction originale, ce sens restant dépendant de l'articulation qu'on voulait établir entre le présent et ce passé de manière à être en mesure de construire en conscience un avenir.

Tout au long de son œuvre romanesque, Germano Almeida ne cesse justement de retisser des liens entre le présent qu'il scrute très attentivement avec un regard à la fois

[1170] Alfred de Vigny, « Réflexions sur la vérité dans l'art », *Œuvres complètes*, tome II (prose), éd. Alphonse Bouvet, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 9.
[1171] Luís Gouveia, « Património mais urgente as definições que as reconstruções », *Ponto & Vírgula*, n°16, janvier/juillet 1986, p. 14-18.

impliqué et distancié et le passé qu'il reconstruit en articulant des ramifications mouvantes entre un ensemble de mémoires elles-mêmes nomades, les textes de tous genres de ceux qui tout comme lui ont travaillé et travaillent encore à formuler des interprétations de l'entour capverdien. Les configurations rhizomatiques qui en découlent sont souvent données comme l'œuvre de narrateurs qui interrogent fréquemment leur propre travail ; elles sont dès lors susceptibles d'être totalement ou en partie corrigées et commentées. Il arrive même parfois que certains des éléments soient repris avec plus ou moins d'altérations dans d'autres œuvres, comme c'est le cas de certaines histoires de *A Ilha fantástica* qu'on retrouve dans *A Família Trago*. D'ailleurs, nous avons vu que de nombreux personnages passent également de livre en livre, acquérant ainsi une épaisseur temporelle toute particulière qui permet de « donner corps » à l'histoire de l'archipel[1172]. Ces configurations portent également en elles un appel à une lecture (écoute) attentive et donc à des refigurations par lesquelles il serait possible de construire une identité narrative qui permettrait au sujet capverdien de se reconnaître dans cette histoire qu'il se raconterait ainsi à lui-même sur lui-même pour paraphraser Paul Ricœur[1173]. Cette identité qui sécoulerait de « la rectification sans fin d'un récit antérieur par un récit ultérieur, et de la chaîne de refigurations qui en résulte »[1174], n'étant ni stable ni parfaite, Germano Almeida ne cesse de réactualiser ses propositions au fil des événements nouveaux qui lui font corriger les connexions précédemment établies où tisser d'autres relations[1175], comme ce fut le cas en 2010 quand il se mit à explorer un passé lointain qu'il n'avait encore jamais inclus dans ses configurations fictionnelles[1176]. Reprenant l'analyse de Dominique Maingueneau, nous observons qu'en incluant dans ses œuvres littéraires des discours sociologique, anthropologique et historique, Germano Almeida se pose ainsi en auteur à part entière qui a pour ambition d'écrire des textes constituants qui façonnent les uns

[1172] Le cas le plus notable est celui de l'avocat Alirio, personnage secondaire de *O Meu Poeta*, qui apparaît aussi dans *A Morte do meu Poeta*, « *In Memoriam* » [*Estórias de Dentro de Casa*] et *As Memórias de um espírito* dont il est le personnage principal. Même si leur importance peut être moindre, on peut encore citer le cousin Natal et ses femmes (« Agravos de um artista », *Dona Pura*, *As memórias de um espírito*), João Nuno (« As mulheres de João Nuno », *As Memórias de um espírito*), le Dr Rocha (« In Memoriam », *Eva*), etc.

[1173] Voir Paul Ricœur, *Temps et récit 3*, op. cit., p. 439-448. Paul Ricœur a développé cette notion d'identité narrative dans un autre ouvrage : *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990.

[1174] Paul Ricœur, ibid., p. 446. Ricœur précise que « l'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents (lesquels, du même coup, ne méritent plus d'être appelés les mêmes événements), de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées », ibid., p. 446.

[1175] Nous avons ainsi observé que Germano Almeida était beaucoup plus critique dans *O Meu Poeta* que dans ses derniers romans qui cherchaient à donner, malgré un ton où pouvait percer une certaine dose d'humour et de dérision, une image plus intégrée de la société capverdienne.

[1176] Germano Almeida avait déjà écrit un livre *Cabo Verde Viagem pela História das ilhas* qu'il présentait comme « o resultado de uma digressão por grande parte do que ao longo dos anos se foi contando sobre Cabo Verde e sobre os cabo-verdianos », Germano Almeida, *Cabo Verde Viagem pela História das ilhas*, *op.cit.*, p. 9.

après les autres l'*archéïon* capverdien[1177], reterritorialisant l'espace physique mais surtout social, configurant la mémoire, donnant un sens aux actes de la communauté dans laquelle il s'inscrit.

Quelques questions restent en suspens : d'une part, quelle serait la nature du caractère défini comme « l'ensemble des dispositions durables à quoi on reconnaît une personne »[1178] exprimé et façonné par les récits almeidiens ; d'autre part, le cercle qui lie ce caractère et ces récits parvient-il à échapper au danger de la reduplication, n'est-il pas répétitif ou vicieux dirait Ricœur. Si c'était le cas, ce caractère capverdien définissant finalement son identité substantielle ou formelle, comprise au sens d'un même, finirait par s'imposer à l'identité narrative intégrant pour sa part une dimension évolutive et ouverte et, dès lors, chacun des nouveaux récits ne ferait que répéter, sous une forme différente, les récits précédents[1179].

Par ailleurs, la mise en récit relevant toujours d'une interprétation, la médiation qu'il propose « emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique »[1180]. On peut alors se demander jusqu'à quel point le discours, le canon historique capverdien, c'est-à-dire son récit de fondation[1181] qui en tant que tel intègre obligatoirement une part de mythe ne contamine pas le regard « scientifique » que Germano Almeida jette sur la société de l'archipel sachant qu'Edouard Glissant qui éprouvait ce même désir d'histoire constatait que « le lien primordial entre une perception d'histoire et une ambition de littérature s'esquisse dans le mythe»[1182].

Remarquons tout d'abord que les fictions almeidiennes ne font que des références ponctuelles au phénomène qui historiquement est à l'origine du peuplement de l'archipel, c'est-à-dire la traite négrière et l'économie esclavagiste à laquelle ce commerce donne

---

[1177] Dans *Do Monte Cara vê-se o mundo*, Angela, la maîtresse d'école à la retraite, fait remarquer au narrateur « *se calhar não faz ideia da quantidade de estórias que todas estas ilhas escondem, umas mais bonitas, outras bem trágicas, e que se vão perder da memória se não forem aproveitadas por alguém que saiba e queira escrevê-las.* » [*DMC*, p. 265].

[1178] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 146.

[1179] Paul Ricœur parle d'une « relation circulaire entre, d'une part, ce qu'on peut bien appeler un caractère - et qui peut être aussi bien celui d'un individu que celui d'un peuple - et, d'autre part, les récits qui, tout à la fois, expriment et façonnent ce caractère […]». Paul Ricœur, *Temps et récit 3*, op. cit., p. 445. Dès 1986, Pierre Bourdieu mettait en cause le désir de « dégager une logique à la fois rétrospective et prospective […] » qui pousse, par le récit autobiographique « à se faire idéologue de sa propre vie en sélectionnant, en fonction d'une intention globale, certains événements significatifs et en établissant entre eux des connexions propres à leur donner cohérence » Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°62/63, 1986, p. 69.

[1180] Pierre Ricœur, op.cit, note 1 p. 138.

[1181] Boaventura Sous Santos apud Ana Mafalda Leite. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p. 107.

[1182] Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 138.

naissance[1183]. Les textes almeidiens font parfois référence à l'esprit de « *pretos escravos* » qui contaminerait encore les comportements, comme dans la citation suivante où le narrateur fait référence à « *nossa eterna e cada vez mais acentuada alienação mental, ainda tão profundamente entranhada no nosso espírito de pretos escravos* » [*AMO*, p. 286]. Cependant, même dans *A Morte do Ouvidor* dont le contexte historique correspond à une époque où la condition d'esclave était la réalité d'une partie conséquente de la population, l'accent est surtout mis sur les marques de l'intégration de la société créole qui était déjà à l'œuvre et qui la différenciait, comme nous l'avons noté précédemment, de la société brésilienne de la même période. L'historien capverdien Antonio Carreira qui consacra une grande partie de ses recherches à ces questions faisait état des difficultés qu'il avait dû affronter pour faire publier le résultat de ses travaux.

> *O tema tratado é ingrato e por motivos diversos não entusiasma a maioria dos leitores. Seja por preconceito próprio de uma educação tradicionalista (no mau sentido do termo), seja por receio de descontentar certos sectores, tudo quanto envolva a apreciação do tenebroso período da escravatura mexe com a maneira de ser de algumas camadas da nossa sociedade.*[1184]

Il est par ailleurs intéressant de noter que quand ce passé est convoqué, la lecture qui en est faite semble très souvent passer sous silence sa dimension tragique pour ne retenir très vite que les interactions humaines et culturelles qui en découlèrent, comme le montre cette déclaration de l'anthropologue capverdien João Lopes Filho.

> *Convém ter presente que no caso concreto de Cabo Verde o comércio escravocrata e o tráfico negreiro foram marcantes na formação da nossa sociedade por via da mestiçagem, que poderá ser encarada em duas vertentes : a miscigenação de que resultou um fenótipo com diversas gradações (e*

[1183] L'archipel ne permettant pas de générer une production agricole économiquement intéressante, ce n'est que lorsque le roi concèda en 1466 aux quelques colons installés à Ribeira Grande le privilège exclusif de pratiquer ce commerce à partir de la côte africaine alors dénommée côte de Guinée que le peuplement de l'archipel devint véritablement effectif. Voir à ce sujet la lettre adressée par le roi Afonso V aux habitants de Santiago, datée du 12 juin 1466 et publiée dans Luis de Albuquerque (dir.), *História Geral de Cabo Verde, Corpo Documental*, s/l : Instituto de Investigação Científica Tropica/Direcção-Geral do Património Cultural de Cabo Verde, 1998, p. 19.

[1184] Antonio Carreira, *Cabo Verde: formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)*, Praia : Instituto Cabo-Verdiano do Livro, 1983, p. 19. Voir aussi l'article de l'anthropologue capverdien João Lopes filho faisant état du manque d'intérêt au Cap-Vert pour l'étude de ce pan de l'histoire même après que Ribeira Grande a été incluse dans le projet « La Route de l'Esclavage lancé par l'UNESCO à Ouidah, au Bénin en 1994. Si l'esclavage était l'un des thèmes de *O Escravo* du portugais José Evaristo d'Almeida, le premier roman capverdien (1856), réédité en 1988 par l'Instituto Caboverdiano do Livro, très rares sont les œuvres littéraires qui traitent de ce sujet. Signalons cependant que l'écrivain Mario Lucio Sousa, actuellement Ministre de la Culture, a publié en 2015 un roman intitulé *A Biografia do língua* dont le personnage principal est un esclave interprète du XVe siècle ; son roman a reçu le Prix Miguel Torga, un prix décerné par la vile de Coimbra.

> *denominações) e a interpenetração sociocultural que construiu a nossa cultura específica.*[1185]

Cette relation au passé illustre combien l'économie de l'oubli est au cœur du processus de configuration tant mémorielle qu'historique qui fonde l'identité narrative d'un individu, d'une collectivité et d'une nation. Ces stratégies de l'oubli reposent bien évidemment sur une idéologie qui fait que l'acteur de la configuration sélectionne sur la base d'un « jugement d'importance » les éléments auxquels il tentera ensuite de donner une forme intelligible[1186]. Cette idéologie modélise et ordonne aussi sur la base des mêmes critères préférentiels les configurations littéraires, comme l'explique Philippe Hamon que nous avons cité au début de cette partie, et le peu de place de cette thématique dans les fictions de Germano Almeida serait alors la preuve qu'elles n'échapperaient pas à ce déterminisme. Les possibles conséquences d'un tel oubli assimilable à un refoulement, conséquences pouvant expliquer en partie l'aliénation et l'esprit de « *escravos pretos* » auxquels font parfois référence certains personnages de Germano Almeida, sont suggérées par l'analyse d'Édouard Glissant qui reprend la position défendue déjà par un autre Antillais, Frantz Fanon :

> Fanon dit qu'il ne veut pas être esclave de l'esclavage. Cela sous-entend pour moi qu'on ne saurait se contenter d'ignorer le phénomène historique de l'esclavage ; qu'il faut ne pas en subir de manière pulsionnelle le trauma persistant. Le dépassement est exploration projective. L'esclave est d'abord celui qui ne sait pas. L'esclave de l'esclavage est celui qui ne veut pas savoir.[1187]

Cette réaction face à la scène originelle, inhumaine et indicible qui hante cependant les esprits[1188] trouverait son explication dans le fait que « *[n]enhum povo pode viver em harmonia consigo mesmo sem uma imagem positiva de si* »[1189] et que la figure du métis ou du *crioulo*, selon le terme finalement privilégié par les Capverdiens, c'est-à-dire le produit de cette union, a été particulièrement retravaillée par un discours à caractère mythique qui s'est

---

[1185] João Lopes Filho, « A Rota do Escravo » article publié dans le journal *A Nação*, nº 374, du 30 octobre au 5 novembre 2014, à l'occasion du 20ème anniversaire de projet, [en ligne] : http://www.lopesfilho.com/?ID=4&cod=E4DBADAB7B1925EB01E, consulté le 22 juillet 2015.

[1186] Paul Ricœur écrit ainsi que « L'idéologisation de la mémoire est rendue possible par les ressources de variation qu'offre le travail de configuration narrative. » Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Éd. du Seuil, 2000, p. 580.

[1187] Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 221.

[1188] « La reproduction est un échange qui est en ligne directe avec la mort […] – la reproduction étant cette immortalité étrange, ressemblante, horrible, vivante, qui passe par la mort de ceux dont les traits ont été recopiés durant la scène que celui qui en résulte ne pourra jamais voir […]. La scène qui nous a fait nous ne l'avons pas vue. Sans cesse nous ne l'aurons pas vue. Image qui nous manque, nous hante. Son imagination nous accompagne jusqu'à la reproduire. » Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris : Gallimard, 1998, p. 233 apud Roger Toumson, « Les archétypes du métissage » in Georges Voisset et Marc Gontard (dir.) *Écritures Caraïbes*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 121-135, p. 124.

[1189] Eduardo Lourenço, *O Labirinto da saudade*, 5ème éd., Lisbonne : Dom Quixote, 1992, p. 61.

cristallisé au point de devenir le caractère de base d'une identité capverdienne essentialisée dont rendent en partie compte les fictions de Germano Almeida.

> *O Crioulo é uma criação multissecular, com um fundo português largamente dominante e contribuições linguíticas e culturais de representantes de etnias da África Ocidental – os antigos escravos. Ele veicula uma cultura original, a da « caboverdianidade », correspondendo a uma comunidade cultural cristã, de dominância católica, forjada ao longo de cinco séculos, em ambiente saheliano.*[1190]

Le métis, écrit Roger Toumson, « est une figure mythique. Son langage est le langage du mythe » or « [l]e mythe est une relation introuvable et le Métis est un sujet innommable. N'est-ce pas là ce qui motive notre impérieux besoin d'interpréter son 'étrange étrangeté', de raconter sa singulière histoire ? »[1191] et, paraphrasant Mircéa Eliade[1192], on pourrait dire que grâce à cette figure, Germano Almeida ainsi que les Capverdiens qui l'ont d'abord élaborée puis ensuite adoptée comme identité raconteraient donc l'histoire sacrée du temps primordial et fabuleux de leur commencement, un temps indicible sous tout autre forme. Placés devant l'alternative du mensonge ou de l'aveu, ils trouveraient dans ce mythe la troisième issue que mentionnait Roland Barthes[1193]. Cette solution permet par ailleurs, à cet archipel marginal, à l'écart tant de l'Europe que de l'Afrique, de s'imaginer comme un centre ou du moins le modèle d'un monde en voie de créolisation, comme cela apparaît dans *A Morte do Ouvidor* quand, reprenant l'argumentaire du dossier d'inscription de Ribeira Grande au Patrimoine de l'Humanité, le narrateur présente cette première capitale à son ami Luis Henriques :

> *Declarada património nacional em 1990, passou anos e anos da sua vida numa luta titânica em busca da consagração como património da humanidade, sendo certo que nada na idade moderna é tanto património da humanidade como a sua história. Não foi fácil, se calhar porque insistimos em mostrar o muito pouco que existe, quando o normal seria fazer as pessoas sonhar com a grandiosidade do que existiu, mostrar a Cidade Velha como património da humanidade enquanto símbolo, berço de uma cultura nova, nascida de uma multirracialidade que deu origem à única nação do mundo orgulhosamente mestiça. »* [*AMO*, p. 55-56][1194]

[1190] *História Concisa de Cabo Verde*, op.cit., p. 25

[1191] Roger Toumson, op. cit, p. 122 et 124.

[1192] Mircéa Eliade, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1968, p 30.

[1193] Et il ajoutait : « Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en identité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat […]. En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences […]. », Roland Barthes, *Mythologies*, éd. illustrée établié par Jacqueline Guittard, Paris : Éd. du Seuil, 2010 [1957], p. 234.

[1194] « Cidade Velha, Centre historique de Ribeira Grande, Cap-Vert », Proposition d'inscription sur la Liste du patrimoine mondial, Janvier 2008, [en ligne] : http://whc.unesco.org/uploads/nominations/1310.pdf

Pour éviter le risque d'essentialisation qui sourd de cette mythification de l'identité créole, Édouard Glissant a proposé le concept de créolisation qu'il opposait à la créolité que défendaient Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphäel Confiant, dans leur manifeste[1195] :

> La créolité est une autre interprétation de la créolisation. La créolisation est un mouvement perpétuel d'interpénétrabilité culturelle et linguistique qui fait qu'on ne débouche pas sur une définition de l'être. Or c'est ce que fait la créolité : définir un être créole.[1196]

La créolisation se différencierait selon lui par son mouvement constant et indécidable – Glissant se refuse à parler d'un produit[1197] - ; la nature imprévisible du phénomène rappelle d'ailleurs une remarque dépitée du Poète : « *Este é um dos principais males do caboverdeano, gostar de improvisar, não programar as coisas como o branco faz.* » [*OMP*, p. 153].

Les fictions almeidiennes semblent construire une image d'un créole qui hésite entre ces deux représentations de soi. D'une part, il y aurait une créolité qui saurait affirmer son identité face au risque de dilution dans un monde envahisseur, de l'autre, une créolisation habile et artificieuse capable, face aux contingences, d'imaginer des relations et des solutions nouvelles. D'une part, il y aurait encore un créole dont l'avenir serait limité car, trop occupé à tenter de pourvoir à ses besoins quotidiens, il ne parviendrait pas à s'inscrire dans l'histoire pour construire en conscience son avenir. De l'autre, un créole particulièrement malléable et porteur d'une *morabeza* qui lui permettrait d'accueillir la nouveauté de l'Autre sans pour autant perdre son âme.

A l'inverse des discours qu'elles portent et qui oscillent entre deux conceptions de l'identité créole, l'une essentialiste et l'autre évolutive, les fictions almeidiennes optent dans leur forme pour une structure ouverte et distendue. Nous avons vu qu'elles sont capables d'accueillir en leur sein une multiplicité de discours dans des concordances très lâches qui parfois donnent l'impression de faire l'objet d'un jeu de diffraction que concrétisent les très nombreuses digressions rhizomatiques qu'elles insèrent : *estórias* parallèles, voix de narrateurs secondaires, commentaires métatextuels, etc. Pourtant ces digressions obéissent de notre point de vue à un programme de construction contrôlé ; ce en quoi elles dériveraient plus de la figure de la fractale que du rhizome.

La plante à rhizome est saisie de l'ivresse de la déterritorialisation, elle est mue par le désir de rompre d' « allonger, prolonger, relayer la ligne de fuite, la faire varier, jusqu'à

[1195] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphäel Confiant, *L'éloge de la créolité*, op.cit.

[1196] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, p. 125.

[1197] Pour une présentation détaillée des différents courants théoriques de la créolisation, lire Christine Chivallon, « Créolisation universelle ou singulière ? Perspectives depuis le Nouveau Monde », *L'Homme* 2013/3 (n° 207-208), p. 37-74, [en ligne] : http://www.cairn.info/revue-l-homme-2013-3-page-37.htm, consulté le 22 juillet 2015.

produire la ligne la plus abstraite et la plus tortueuse à *n* dimensions, aux directions rompues. Conjuguer les flux déterritorialisés », pour, ce faisant, procéder à de nouveaux agencements. Ecrire selon ce principe, ce serait alors « accroître son territoire par la déterritorialisation, étendre la ligne de fuite »[1198] en laissant libre cours à cet appétit d'ailleurs et produire ainsi des livres qui ne seraient pas des images du monde mais des garanties de déterritorialisations perpétuelles[1199]. Or, s'opposant à cette liberté de tous les instants, il nous semble que l'œuvre almeidienne dénote un souci de contrôle tant de son fond que de sa forme. Ce souci est d'ailleurs explicité dans son propre corps ; voici à titre d'exemple la mise en garde que lance le narrateur à Luis Henriques dans *A Morte do Ouvidor* :

> *Primeiro se escrevermos da forma prolixa como acabaste de explanar a tareia directamente comandada pelo ouvidor Vieira de Andrade, o livro acabará ficando com mais de mil páginas e ninguém o vai comprar, quanto mais ler ; segundo temos que evitar a todo o custo que esse fulano tome conta da história. Personagem principal tem que ser o coronel Bezerra de Oliveira, […] inimigo principal e quase único da política colonialista que o conde de Oeiras pretendia inaugurar através da Companhia do Grão Pará e Maranhão.* [*AMO*, p. 69]

Le concept de fractalité permet de décrire de nombreux objets mathématiques ou physiques à première vue très irréguliers. Le terme « fractal » a été forgé à partir du latin *fractus* – du verbe *frangere* qui signifie « briser » - pour identifier le caractère fractionné de ces objets qui présentent des irrégularités à toutes échelles. Ces structures mathématiques sont souvent construites par agglomération itérative d'un motif de base dont on fait varier l'échelle qui fait que « l'agrandissement d'une partie est semblable au tout »[1200].

L'œuvre almeidienne en tant qu'objet artistique résulte selon nous d'une procédure créatrice complexe et apparemment chaotique, une procédure qu'il est néanmoins possible de décrire en mettant en évidence un processus de répétition d'ordre fractal d'une structure de base d'ordre thématique : la créolité dans sa dimension mythique[1201]. L'œuvre Almeidienne

---

[1198] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 19

[1199] Ibid., p. 18

[1200] Le concept a été proposé par le mathématicien français Benoît Mandelbrot en 1975 qui proposait comme exemple naturel de géométrie fractale le chou romanesco où le motif structural se voit à chaque échelle de la continuité de sa croissance. Cf. Bernard Pire, « Fractales », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fractales/ et Bernard Pire, « Mandelbrot Benoît - (1924-2010) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/benoit-mandelbrot/, consultés le 23 juillet 2015.

[1201] Cette interprétation s'appuie sur la lecture d'un article de Philippe Walter, directeur du Centre de Recherche sur l'Imaginaire de l'Université de Grenoble 3, qui s'inscrivant dans la lignée des travaux menés par Guillaume Durand sur l'imaginaire développés dans de nombreux ouvrages dont *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, propose de reconnaître la nature fractale des phénomènes qui sont à l'œuvre dans la construction des mythèmes, les bases des mythes et les matrices de l'imaginaire humain. Cf. Philippe Walter, « Les enjeux passés et futurs de l'imaginaire », *Pratiques*, 151-152, 2011, p. 39-48, [En ligne] : URL : http://pratiques.revues.org/1769 ; DOI : 10.4000/pratiques.1769, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 22 juillet 2015. Paula Gandara fait elle aussi référence à l'image de la fractale mais en citant comme exemples des

ne se compose pas par expansion irrégulière et imprévisible à l'image d'une plante rhizomatique. Elle s'apparente plutôt à une figure qui se développe par bourgeonnements incessants de discours configurant le mythe de la créolité, des bourgeonnements plus ou moins dilatés dont la forme oscille en fonction de divers facteurs. Certaines variations dérivent du changement de point de vue, ainsi que l'explique Germano Almeida lors de la parution de *As Memórias de um espírito* quand il déclare que ce roman est :

> *uma tentativa de descrição da vida íntima mais próxima da realidade de São Vivente. Aliás, pode dizer-se que completa, de alguma forma, a sequência começada com* O Meu Poeta *e* A Morte do Meu Poeta, *uma espécie de perspectivação da nossa vida política, e continuada com* Estórias de Dentro de Casa, *sobre a vida doméstica.*[1202]

D'autres variations dépendent de l'échelle des récits insérés dans chacun des livres : des commentaires métatextuels plus ou moins étendus – dans *A Morte do Ouvidor* le commentaire finissant même par constituer le discours principal –, de petites *estórias* très secondaires – nous pensons ici à *A Ilha Fantástica*, *A Família Trago*, *Do Monte Cara vê-se o mundo*, mais ce procédé irrigue l'ensemble de l'œuvre almeidienne –, des récits de narrateurs secondaires - *O Meu Poeta*, *O Testamento*, etc. A titre d'exemple de ces jeux d'échelle et de renvoi, nous citerons cette remarque d'Alirio, le narrateur de *As Memórias de um espírito* :

> *Quem está a par das estórias da pequena burguesia da cidade do Mindelo sabe certamente que a Luísa era a sua empregada de longos anos, fiel como um cachorro, mas conhecida por ter conseguido afastar de casa do João Nuno todas as candidatas ao lugar de mulher a tempo inteiro, não poucas vezes com a ajuda do próprio.* [*AME*, p. 12]

Ce rappel du narrateur renvoie les lecteurs à l'une des nouvelles de *Estóreas de Dentro de Casa*, alors que le roman en lui-même apparaît comme la forme dilatée d'un passage de *O Meu Poeta* où Vasco, un personnage important mais non pas principal, imagine la veillée funèbre qui pourrait réunir autour de son corps quelques-uns de ses comparses après qu'il se serait suicidé ; ce « délire-bougeon » de narration aura subi une variation-amplification pour se transformer en un roman. Les récits internes peuvent encore varier selon leur degré de fantaisie à l'image des histoires qui n'en finissent plus de se multiplier de Pepe, un personnage-conteur qui

---

répétitions presque à l'identique de certains passages et en lui donnant une interprétation différente puisqu'elle y voit la marque d'une auto-organisation spontanée de l'oeuvre almeidienne conçue comme un système thermodynamique ouvert en manque d'équilibre où l'énergie ne cesse de rentrer et sortir. Cf. Paula Gandara, op. cit, p. 171-173. Pour notre part, nous pensons qu'à l'image des fractales, l'oeuvre almeidienne constitue un système en expansion sur un modèle qui intègre bien plus de régularité qu'il n'y paraît.

[1202] « Germano Almeida : Cabo Verde sentido(s) », *Jornal de Letras*, 14 novembre 2001, p. 6-7.

> *efabula a sua ilha, não se importando minimamente de misturar a história com a fantasia, na qual o avançar da idade parece colocar uma espécie de fermento multiplicador e também bastante acrítico.* [*DMC*, p. 204][1203]

D'autres variations se font finalement en fonction de leur inscription temporelle, puisque l'auteur tient, comme nous l'avons montré, à faire ressortir les formes que ce motif identitaire a pu prendre tout au long de l'histoire de l'archipel[1204]. La configuration d'ordre fractal des variations temporelles de cette structure de base intègre et/ou suggère, nous l'avons montré, de possibles projections pour certaines redoutées – quand elles anticipent une dilution de ce caractère créole –, pour d'autres dénoncées – quand elles conduisent à une répétition délétère des mêmes erreurs –, pour d'autres encore souhaitées – quand elles rassurent sur la capacité à dépasser les contingences. Cette configuration ne manque pas de faire penser à la structure de la « parole en archipel », la célèbre métaphore de René Char reprise par Édouard Glissant pour dessiner d'abord l'imaginaire de l'espace caraïbe et préfigurer ensuite la relation idéale au sein de l'espace du Tout-Monde[1205]. Cette image suggère également l'idée d'une multiplicité de fragments ou d'îles isolées par leur forme et leur situation; des fragments qui incarneraient chacun une expérience différente mais qui, observés de l'extérieur, présenteraient des ressemblances et une certaine ambition de totalité.

D'après cette analyse, la relation que les fictions almeidiennes établissent entre le temps du récit racontant et le temps de l'histoire racontée se distingue ainsi par l'attention toute particulière portée aux problématiques de la fréquence et par la volonté de composer par le jeu de la variation une configuration qui rende compte de la complexité de la réalité créole.

[1203] Pepe ira même jusqu'à justifier le mensonge parce que (ou peut-être seulement quand) il s'avère productif « *Nesse aspeto tens razão, diz, não há grande diferença entre a verdade e a mentira, ambas podem desempenhar o mesmo papel, basta lembrares que os fenícios deram a volta ao mundo baseados na mentira de que o sol girava à volta da terra* », [*DMC*, p. 224-225].

[1204] L'analyse que fait Germano Almeida de *A Família Trago* vient confirmer l'importance du motif de la créolité : « *Quando reli o livro tive a percepção de que* A Família Trago *é sobre a própria construção de Cabo Verde. Porque talvez sem querer a mestiçagem está no livro e está em nós. A ideia é confundir o mito da construção de Cabo Verde com o da mestiçagem* » [« Não tenho a pretensão de escrever romances », entretien accordé à António da Conceição Tomás, *Público*, 25 avril 1998]. Par contre, il ne reconnaîtrait peut-être pas cette préoccupation formelle puisqu'en réponse à un journaliste qui lui demandait ce qu'il avait à dire sur l'opinion de Paula Gandara, selon laquelle ces romans dénotaient cette préoccupation pour la forme [*Construindo Germano Almeida, A consciência da desconstrução*, op. cit.], il déclarait, « *Eu não posso estar a correr atrás dela a dizer 'cuidado não é isto, o que eu queria dizer era outra coisa'. Penso que se eu não soube dizer bem e a pessoa interpretou de forma diferente, então a culpa é minha e não se pode fazer nada. No entanto, o que sinto em mim é que eu não tenho uma preocupação formal, ou então a preocupação formal que tenho é aquela de tentar contar histórias e contar histórias tem muito pouco de formalismo* ». « Germano Almeida: 'É inútil um artista passar pelo Ministério da Cultura e não deixar marca' », entretien acordé à Odair Varela, *A Nação*, n° 197, [en ligne] : http://daivarela.blogspot.fr/2011/07/e-inutil-um-artista-passar-pelo.html, mis en ligne le 9 juillet 2011, consulté le 23 juillet 2015.

[1205] A ce sujet, Édouard Glissant écrit par exemple : « J'appelle créolisation la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les disharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée du monde-terre. […] Ma proposition est qu'aujourd'hui le monde entier s'archipélise et se créolise. » Édouard Glissant, *Traité du tout-monde*, Paris : Gallimard, 1997, p. 194.

La multiplication des digressions conçues comme des développements qui s'écartent sans cesse du sujet principal pourrait faire du récit un magma informe mais elle constitue en réalité le patchwork d'un récit *in progress* qui construit son sens par cette greffe perpétuelle de variations solidaires. Ce patchwork reppelant ainsi le chaos tel que le conçoit Édouard Glissant :

> À ce moment-là, Chaos ne veut pas dire désordre, néant, introduction au néant, chaos veut dire affrontement, harmonie, conciliation, opposition, rupture, jointure entre toutes ces dimensions, toutes ces conceptions du temps, du mythe, de l'être comme étant, des cultures qui se joignent, et c'est la poétique même de ce chaos-monde qui, à mon avis, contient les réserves d'avenir des humanités d'aujourd'hui.[1206]

En procédant de la sorte, Germano Almeida semble vouloir tenir ensemble le double mouvement du récit de la nation capverdienne, d'une part le discours pédagogique dont l'autorité se fonde sur une origine historique constituée dans le passé – un discours qui renvoie à un récit linéaire et accumulatif - et d'autre part, le processus performatif, récurrent toujours en marche qui, démontre les prodigieuses capacités d'invention du peuple créole contemporain – un processus dont peut rendre compte un récit bouillonnant d'*estórias*-digressions[1207]. On pourrait ainsi dire, en paraphrasant Randa Sabry, que loin d'être des pièces postiches qui se désolidarisent de l'histoire (de l'action, du sujet), les digressions almeidiennes se transmuent elles aussi en véritables pièces motrices[1208], et conclure comme comme Laurence Sterne que « [i]ncontestablement, c'est du soleil des digressions que nous vient la lumière […]. Privez-en, par exemple, ce[s] livre[s], autant vous priver [des] livre[s] même[s]»[1209].

Pour finir, la diversité des formes que prennent les fragments que Germano Almeida insère dans ses fictions suppose la fine connaissance du quotidien propre à celui qui habite ce monde créole, à celui qui y est installé et qui participe pleinement. En revanche, à l'image de l'archipel[1210] qui ne put être inventé par les insulaires, la configuration d'ordre fractal de la réalité capverdienne qu'il propose au fil de ses œuvres exige un regard extérieur capable de concevoir la multiplicité de ces expériences liminales, de ces anecdotes foisonnantes comme

---

[1206] Édouard Glissant, « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », in Patrick Chamoiseau et alii, *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*, [1994], Paris Gallimard, Folio, 1997, p. 124.

[1207] Nous paraphrasons librement Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 232-233.

[1208] Randa Sabry, *Stratégies discursives : digression, transition suspens*, Paris : Éditions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 138 et 144.

[1209] Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* apud Randa Sabry, op. cit.

[1210] Le terme archipel, qui n'est attesté qu'au début du XIVe, désigna d'abord la mer principale « *archi-pélagos* », soit la mer Égée. Il désigna ensuite une étendue de mer parsemée de groupes d'îles.

un ensemble intelligible. Ce travail, il le mène en tant que romancier qui peut « choisi[r], éli[re] dans la masse du monde, ce qu'il lui faut préserver, chanter, sauver, et qui s'accorde à son chant »[1211].

[1211] Édouard Glissant, *L'intention poétique*, Paris : Gallimard, 1969, p. 222.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, force est de constater que notre vison de l'œuvre littéraire de Germano Almeida a beaucoup évolué par rapport à la première impression que nous avait causée la lecture de son roman inaugural ; nous pourrions même dire qu'elle n'a cessé de le faire au fil des années que nous lui avons consacré d'autant plus que notre corpus s'est entretemps enrichi des deux romans majeurs dans la production de l'auteur que sont *A morte do Ouvidor* et *Do Monte Cara vê-se o mundo*. Nous écrivions en conclusion d'un article dans lequel nous nous intéressions à la représentation de la société post-coloniale capverdienne dans *As memórias de um espírito* :

> Dans une dernière tentative de chercher dans ce désordre de fiction une possible anamorphose, une cohérence cachée, et, ce faisant, les possibles enjeux de l'écriture de Germano Almeida, nous reprendrons le questionnement de Vasco dans le roman *O Meu Poeta*, « *Pergunta que sentido dar à sua vida. Mas rectifica que a sua vida tem um sentido, o sentido da inutilidade.* » [*OMP*, p. 233] que nous complèterons par une considération de Montaigne « je ne cherche aux livres qu'à m'y donner du plaisir par un honneste amusement »[1212].

Nous jugeons qu'il faudrait certainement moduler cette affirmation qui s'appliquait alors à un roman écrit à une période où, après l'expérience malheureuse de son engagement partisan aux côtés du MpD, Germano Almeida opérait comme un retrait de l'espace public. Dans cette fiction, il portait son attention sur la vie privée d'un personnage et produisait donc une fiction qui diffère à bien des égards de ses œuvres plus récentes.

Germano Almeida a commencé à écrire à un moment où son pays était de plus en plus inséré dans les réseaux de communication qui le mettaient en contact avec les tendances les plus avant-gardistes de la production artistique mondiale. Il faisait lui-même remarquer à Michel Laban que :

> *neste momento tu sabes que as distâncias no mundo não são significativas, não são marcantes... Tu estás hoje aqui em Cabo Verde, daqui a uma hora podes estar em Portugal, podes estar na América daqui a duas horas... Aliás, há o problema da rádio, que te põe em casa, imediatamente a América, sei lá que países do mundo... Claro o problema da distância dilui-se.*[1213]

Or, ce phénomène d'annulation, ou pour le moins, d'atténuation des distances s'est accéléré depuis 1985 – date à laquelle il tint ces propos - par le développement de médias autrement plus puissants en la matière que la radio citée ici par Germano Almeida. La place de plus en plus grande qu'occupent ces mêmes médias n'a pas manqué d'entraîner le déclin de la

[1212] Maria do Carmo Martins Pires, «Les enjeux de la carnavalisation chez Germano Almeida », op. cit., p. 180. La citation de Montaigne provient des *Essais*, Livre II, chap. X.
[1213] Michel Laban, op. cit., p. 679.

prééminence symbolique de la sphère littéraire, quoique, pour des raisons de décalage temporel, l'intensité de l'affaiblissement du crédit accordé aux hommes de lettres soit moindre dans l'archipel que dans les pays occidentaux. Le philosophe Plinio Prado souligne l'impact que ce phénomène ne manque pas d'avoir sur la production littéraire et sur le positionnement respectif des écrivains et des lecteurs :

> le déclin de la sphère littéraire en tant qu'espace public est attestable au milieu d'un siècle qui voit se constituer – avec la réduction positiviste du 'progrès' et la ruine de l'expérience – un nouveau public des consommateurs de culture et de loisirs. L'écart croissant entre d'une part l'artiste, l'écrivain et de l'autre le public, dépossède celui-ci de son rôle de juge critique vis-à-vis des premiers. Plus précisément, le repli sur soi de l'œuvre d'art (dont l'isolement de l'artiste est le répondant empirique) s'accompagne du côté du public, d'une division entre minorités de spécialistes et d'amateurs, d'une part, et la masse des consommateurs de culture, par médias interposés, d'autre part.[1214]

Germano Almeida ne peut, bien évidemment, plus envisager d'occuper la même place dans l'espace public capverdien que ne le faisaient les intellectuels de la Génération *claridosa* qui prenaient très au sérieux leur rôle de porte-parole du peuple créole et de configurateurs légitimes de l'espace social de l'archipel. Nous avons cependant montré que son œuvre rend compte d'une ambition qui se veut différente de celles que peuvent afficher les œuvres classées dans la catégorie postmoderne et plus précisément de celles que Patricia Waugh qualifie de « métafictions » qui s'affichent comme des jeux dans lesquels l'appareil constitué par les métalepses narratives « est porteur du message plus ou moins explicite que "c'est pour de faux" ou "c'est pour rire" »[1215].

Les scénographies imaginées par Germano Almeida réactualisent le rapport étroit entre le conteur traditionnel et son public en mettant en scène une énonciation adressée oralement à une figure de récepteur par un narrateur qui évoque régulièrement un travail d'écriture à venir qui ne sera réalisé que plus tard, soit par lui, soit par un comparse. A l'instar du conteur, cet énonciateur, et scripteur en puissance, est très conscient de la dimension performative qu'implique sa prestation, et il se montre donc très soucieux de l'évaluation esthétique, nous pourrions dire aussi poétique, qui sera faite par son récepteur ; son

[1214] Plinio W. Prado, « L'espace public à l'épreuve du tournant esthétique », in Alain Cottereau et Paul Ladrière (org.), *Pouvoir et légitimité : figures de l'espace public*, Paris : Ed. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992, p. 69-82, p. 74.

[1215] Patricia Waugh écrit en anglais : «*The metacommentary provided by self-conscious fiction carries the more or less explicit message: 'this is make-believe' or 'this is play'* », Patricia Waugh, *Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, [London and New York: Routledge, 1984], Taylor & Francis e-Library, 2001, p. 35.

énonciation étant empreinte du désir de plaire à son « auditeur ». A l'instar de ce qui se produit pour tout écrivain, ce souci est double, il découle d'abord de la nécessité dans laquelle il se trouve de construire et de conforter son identité de créateur sur la scène littéraire, et plus largement sur la scène publique capverdienne et le système littéraire lusophone, en faisant montre de la valeur artistique de ses œuvres. Mais Germano Almeida est également conscient de la nécessité de négocier l'insertion de ses textes dans l'*archéion* littéraire national et international - et plus spécifiquement lusophone - lorsqu'il opère les réglages nécessaires au sein même de son œuvre littéraire. Il ne manque pas de souligner la conformité de ses textes à certaines normes qu'il juge pertinentes ou, à l'inverse, d'en poser d'autres quand les conventions en vigueur ne lui conviennent pas[1216]. Nous avons également noté qu'il se charge souvent d'articuler chacun de ses livres à l'ensemble de son œuvre en reprenant des personnages qu'il fait évoluer au fil du temps, ce qui lui permet en quelque sorte de corriger certaines positions passées qu'il considère, à distance, excessivement critiques voire contestables[1217].

Les deuxième et troisième parties de notre travail démontrent que sa préoccupation d'ordre rhétorique qui le conduit sans cesse à s'assurer de la qualité de « l'écoute », de l'attention qui lui est portée et de la compréhension de sa parole, ne se limite pas au fait de faire accepter les conventions esthétiques ou poétiques de son œuvre. Germano Almeida se montre en effet soucieux de la réception des reterritorialisations de l'espace capverdien ou des configurations du temps créole qu'il propose dans ses fictions ou, pour reprendre l'image de la triple *mimèsis* de Paul Ricœur, de la refiguration du monde à laquelle se livreront, il l'espère, ses lecteurs. Ce souci d'ordre plus rhétorique que poétique est manifeste si on considère l'importance de certains personnages récurrents dans l'économie de l'œuvre almeidienne. Il y a par exemple ceux qui sont socialement reconnus pour leur capacité à détourner les autres de la réalité immédiate afin de leur faire entendre des *estórias* qui se

[1216] Nous pensons plus particulièrement à l'analyse que nous avons proposée du roman *O Meu Poeta* dans la première partie de notre travail, un roman qui avait, selon nous, pour but de mettre en cause aussi bien la littérature des C*antalutistas* que celle des *Claridosos* tout en inscrivant les nouveaux principes sur lesquels il se basait dans une tradition – il est vrai encore inconnue de la littérature capverdienne : « *Dirás decerto : mas isto devia ter sido muito mais para trás, já aconteceu tanta coisa depois daquela safadeza!... A isso só posso responder que estás fraca nas novas formas de escrever e se calhar ainda não ouviste falar das estórias contadas em círculos em que o autor põe o pessoal como lhe dá na real veneta. Assim, vamos lá e bico calado*. » [*OMP*, p. 211]

[1217] La reprise de nombre de personnages de *O Meu Poeta* dans *Memórias de um espírito* qui fait cas du parcours de chacun d'eux tout au long des onze années qui séparent la publication des deux romans – en faisant référence tant aux événements liés à leur vie privée que aux différents positionnements politiques qu'ils ont assumés - est ainsi l'occasion de corriger le ton particulièrement satirique du premier livre, un ton dont Germano Almeida s'est départi avec le temps.

présentent comme des interprétations constituantes de cette même réalité. Nous pensons ici aux figures de conteurs traditionnels qui, comme nous l'avons rappelé, avaient en charge la transmission du savoir de leurs communautés, mais aussi à leurs multiples avatars urbains, des avatars plus ou moins accomplis. Nous pensons également aux très nombreux avocats qui peuplent le petit monde almeidien et, tout particulièrement, à la figure d'Alirio qui, par bien des aspects, ne manque pas de faire penser à Germano Almeida lui-même. Or, dans l'arène judiciaire, la valeur de la parole de ces professionnels de l'art oratoire se mesure précisément à l'aune de leur capacité à retourner les opinions qui ont conduit à la mise en accusation de leurs clients.

Cette dimension rhétorique de l'œuvre de Germano Almeida rejaillit bien évidemment sur sa poétique puisqu'elle a une incidence directe sur la sélection des thématiques développées dans ses fictions et qu'elle façonne aussi leur présentation. Comme nous l'avons remarqué, Germano Almeida veille à ménager des pauses pour le lecteur qui se fatiguerait d'un excès d'informations ; il prend également soin de faciliter la fixation des données et des points de vue par la pratique de variations répétitives.

L'ironie que tous les critiques considèrent comme l'un des traits spécifiques de l'écriture almeidienne et que la grande majorité tient pour une marque de déconstruction, de postmodernité et donc de désengagement, participe selon nous de cette même volonté de persuasion. L'ironie dialectique pratiquée par Socrate visait déjà à faire advenir la vérité de façon incontestable puisque le philosophe se contentait de poser des questions faussement naïves à son interlocuteur qui, après avoir épuisé son raisonnement fallacieux et donc miné lui-même sa position initiale, se trouvait dans l'obligation de reconstruire son savoir. Bien que le dispositif ne reprennent pas la forme dialectique des dialogues socratiques, certaines œuvres almeidiennes – notamment les premières *O Meu Poeta*, *Agravos de um artista* -, participent d'une certaine manière de cette même technique d'épuisement des discours lorsqu'elles donnent à entendre jusqu'à la « lie » les propos de certains personnages représentatifs des dérives du pouvoir post-colonial qui mettent ainsi eux-mêmes en évidence l'abîme qui sépare leur « dire » de leur « faire ». L'auteur semble alors s'abstraire totalement de l'énonciation et se contenter de jouer le rôle du technicien qui pousse la lumière et le son jusqu'aux limites de la saturation afin que le lecteur-spectateur saisisse pleinement le degré d'insanité de la situation à laquelle le condamne le nouvel ordre politique. Cette dénonciation d'errements incontestables par le jeu d' « éclairages » et de « sonorisations » de leurs auteurs est d'autant plus radicale, et donc persuasive, qu'elle se double de la mise en lumière d'une

situation qui relève de l'ironie dramatique, le nouveau despote n'étant autre que celui qui dénonçait le despotisme de son prédécesseur.

L'ironie prend très régulièrement aussi une forme plus directement rhétorique quand elle est utilisée par certains autres narrateurs ou personnages almeidiens, tel le journaliste Reinaldo Tavares. Cette forme d'ironie que Pierre Schoentjes dit verbale est une des figures du discours rhétorique par laquelle l'énonciateur porte un jugement critique en faisant mine de faire des louanges. Si ce type d'ironie a fréquemment été appréhendé comme un « mode de détachement intellectuel », Linda Hutcheon y voit à l'inverse un « engagement serré sur le plan des émotions » directement lié à sa « politique d'utilisation ». En cherchant à instaurer une relation entre lui et ses interlocuteurs, l'ironiste ne crée peut-être pas *ex-nihilo* la communauté de ceux qui valident son évaluation[1218], mais la complicité et la connivence que requiert l'interprétation de l'intention ironique ne manquent pas de resserrer les liens d'appartenance qui le lient lui et cette « communauté discursive » préalable. L'intelligence de l'intention ironique fonctionne en quelque sorte comme le gage minimum que le lecteur doit donner pour jouir de la *morabeza* qui caractérise non seulement le texte almeidien – qui offre à ce prix son hospitalité à tout nouveau lecteur – mais aussi la communauté formée par l'auteur et tous ceux qui jettent sur la réalité le même regard à la fois amusé, critique et engagé. Germano Almeida adopte, selon nous, une position comparable à celle d'écrivains qui à la fin du XIXe et du début du XXe pensaient qu'il était possible d'accommoder les deux positions à première vue paradoxales que sont la confiance dans le progrès et le doute généralisé et qui professaient que « [r]edouter l'ironie, c'est craindre la raison »[1219]. Le scepticisme vis-à-vis des discours devient ainsi chez lui l'instrument d'une véritable « décolonisation » des esprits, au sens où l'interrogation des territorialisations, des configurations conventionnelles constitue la condition nécessaire d'un développement pondéré, adapté et, par conséquent, véritable qui ne se limiterait pas à un simple simulacre carnavalesque. La dimension ironique de l'écriture almeidienne ne relève donc pas d'une attitude de retrait ou d'une simple entreprise de démolition, elle rend compte d'un rapport plus complexe à la société. Après avoir étudié en détail son œuvre, et notamment ses derniers opus, nous abondons dans le sens de Pierre Schoentjes qui voit finalement dans l'ironie une manière pour un auteur de « se définir sous tension » puisque le discours ironique « use de la

[1218] Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, apud Pierre Schoentjes, op. cit., p. 294-297.

[1219] Formule retirée par Pierre Schoentjes de *L'Esprit* de Sacha Guitry qui prolongeait là une pensée empruntée à Ernest Renan (*La Prière sur l'Acropole* - 1883). Pierre Schoentjes résume pour sa part cette pensée par la formule latine « *Dubito ergo sum* ». cf. Pierre Shoentjes, op. cit., p. 252.

citation mais les paroles ne sont pas empruntées à un tiers; elles sont l'expression sincère d'une partie de l'individu »[1220]. Nous avons en effet montré que si Germano Almeida a usé d'une ironie tranchante, pour reprendre l'image de Linda Hutcheon, pour attaquer le discours du pouvoir politique qui pervertissait, après 1975, l'idéal dont s'était nourrie la lutte pour l'indépendance, c'est parce que lui-même avait rêvé un temps de cette utopie et n'en a visiblement pas fait le deuil.

D'autre part, les nombreuses digressions d'ordre métafictionnel que nous n'avons cessé de relever, digressions qui participent à installer au cœur du récit ce qu'on a qualifié d'ironie romantique, constituent également une façon pour l'écriture almeidienne de se montrer en tant qu'art qui rend « possible une vision renouvelée de la réalité »[1221]. Germano Almeida mine de la sorte les conventions qui avaient jusque-là commandé la forme donnée aux représentations non seulement littéraires mais aussi politiques de son archipel dans le but de former des observateurs critiques capables là encore d'interroger les configurations conventionnelles de la société, et c'est donc toujours une intention pédagogique qui commande cette forme d'ironie almeidienne. Ainsi, les digressions métafictionnelles ne constituent des preuves du fait que Germano Almeida entend se limiter à ce que Michel Foucault a appelé « le discours lié à l'acte d'écrire, contemporain de son déroulement et enfermé en lui »[1222]. Sa littérature, pour paraphraser Gérard Genette, n'a pas épuisé les ressources de son mode représentatif, elle ne veut pas se replier sur le murmure indéfini de son propre discours[1223]. Nous avons montré par exemple comment dans *A Morte do Ouvidor*, son avant-dernier roman, le narrateur et son ami Luis Henriques tiennent à bâtir un récit cohérent même si le livre dont ils sont les personnages est constitué à part sensiblement égale par du récit et de la narration – une narration qui en finit même par prendre des allures de deuxième fiction du fait de l'apparition de l'aventure amoureuse de Luis Henriques.

Cet appareil métafictionnel hypertrophié ainsi que l'insistance à vouloir donner au récit la forme d'une parole adressée et non d'un texte écrit, s'inscrivent dans ce qu'on pourrait considérer comme de la prétérition, Germano Almeida annonçant d'une certaine manière qu'il ne va pas faire ce qu'il ne cesse pourtant de faire, c'est-à-dire, configurer une histoire cohérente et écrire des livres. Cette figure de rhétorique qui permet à l'orateur d'éveiller ou d'attiser la curiosité de son public et d'instaurer avec lui une forme de connivence peut aussi,

[1220] Ibid p. 168.
[1221] Ibid., p. 109.
[1222] Michel Foucault, apud Gérard Genette, « Frontières du récit », op. cit., p. 68.
[1223] Gérard Genette, ibid.

nous dit Véronique Klauber, « renforcer l'effet de l'évocation descriptive que l'on prétend omettre »[1224], et, dans le cas présent, faire en sorte que les lecteurs portent plus d'attention encore à l'histoire contée et à l'écriture. On observe, en outre, que la prétérition offre fréquemment à l'orateur la possibilité de contourner une difficulté. En faisant semblant de ne pas convoquer ce qui peut bien souvent être de nature délicate, voire conflictuelle ou polémique, l'orateur se permet de dire, sans en avoir l'air, ce qu'il tient justement à énoncer. Cette parabase continue est aussi pour Germano Almeida une manière de gérer la tension entre le besoin qu'il sent de continuer de consolider, grâce à ses œuvres, une identité capverdienne toujours fragile et, d'autre part, la conscience qu'il a de vivre dans une époque où les récits édifiants et univoques sont systématiquement questionnés. Germano Almeida nous semble ainsi dépasser le dilemme auquel sont confrontés nombre d'écrivains africains pour qui l'attitude « purement » postmoderne[1225] ne manque pas de poser des problèmes.

> si, dans l'espace occidental, « l'attitude post-moderne » suppose que le texte littéraire assume sa légèreté presque épicurienne, son simulacre, voire son aporie, il en va différemment de l'œuvre postmoderne africaine francophone. Celle-ci, paraît moins disposée à renoncer à son dire tragique, dissimulé et disséminé dans un réinvestissement foisonnant du récit. En définitive, même si elle est perçue comme malaise, la question esthétique, dans l'espace littéraire africain francophone, est facteur d'impulsion de la relation entre œuvre moderne et œuvre postmoderne.[1226]

Cette affirmation formulée par Tierno Dia Touré au sujet de la pratique des écrivains africains francophones peut tout à fait s'appliquer à l'écriture de Germano Almeida qui, tout en prenant acte des tendances autoréflexives de la littérature, ne renonce pas à tenir un discours sur le monde quitte à le formuler sous une forme qui prend en compte sa nature complexe, voire contradictoire.

Nous avons montré comment Germano Almeida met en place des stratégies narratives qui lui permettent de démultiplier les motifs de la créolité sans pour autant créer un chaos puisque chacune des pièces du puzzle narratif ne constitue pas une digression dans laquelle se perd l'énonciation mais participe au contraire à rendre compte et même à alimenter le

---

[1224] Véronique Klauber, « Prétérition, rhétorique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/preterition-rhetorique/, consulté le 26 septembre 2015.

[1225] Cf. Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Paris : Grasset, coll. « Biblio/essai », 1985, p. 87

[1226] Tierno Dia Touré, *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence: Le cas de Rachid boudjedra et Sony Tansi*, Thèse de Doctorat en Lettres et Arts sous la direction de Charles Bonn, Lyon: Université Lumière Lyon II, 2010. [en ligne] : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2010/toure_td#p=1&a=TH.1, consulté le 10 septembre 2015. L'auteur précise qu'avec l'expression « légèreté épicurienne » il entend renvoyer à Boisvert Yves, qui a affirmé que « [l]e culte du plaisir est ainsi devenu peu à peu la valeur centrale de la culture postmoderne », cf. *Le postmodernisme*, Québec : Boréal, 1995, p. 24.

processus bouillonnant d'une créolisation toujours à l'œuvre. Les commentaires métafictionnels, comme les *estórias* de chacun des multiples énonciateurs almeidiens, sont bien souvent l'occasion d'établir des ponts entre les temps différents de ces récits et entre ces temps passés et le présent de la narration englobante afin de mettre en évidence autant les permanences que les ruptures.

La diversité des formes que prennent tous les fragments que Germano Almeida insère dans ses fictions suppose évidemment la fine connaissance du quotidien propre à celui qui habite ce monde créole, à celui qui y est installé et qui y participe à part entière. En revanche, à l'image de l'ensemble archipélique[1227] qui peut difficilement être construite par les insulaires eux-mêmes, la configuration d'ordre fractal de la réalité capverdienne qu'il propose au fil de ses œuvres exige un regard extérieur capable de concevoir la multiplicité des anecdotes foisonnantes, des expériences liminales convoquées comme un ensemble intelligible. Ce travail, il le mène en tant que romancier qui peut « choisi[r], éli[re] dans la masse du monde, ce qu'il lui faut préserver, chanter, sauver, et qui s'accorde à son chant »[1228]. Il le mène également en tant qu'énonciateur doué d'une ingéniosité particulière qui lui permet de relever le grand défi qui, selon Italo Calvino, se pose à la littérature, c'est-à-dire « nouer ensemble les divers savoirs, les divers codes, pour élaborer une vision du monde plurielle et complexe »[1229]. Cette ingéniosité relèverait de ce que les Grecs appelaient la *mètis*, *mètis* que Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant définissent comme une forme particulière d'intelligence pratique qui

> a pour champ d'application le monde du mouvant, du multiple, de l'ambigu. Elle porte sur des réalités fluides, qui ne cessent jamais de se modifier et qui réunissent en elles, à chaque moment, des aspects contraires, des forces opposées. Pour saisir le *kairos* fugace, la *mètis* devait se faire plus rapide que lui. Pour dominer une situation changeante et contrastée, elle doit se faire plus souple, plus ondoyante, plus polymorphe que l'écoulement du temps : il lui faut sans cesse s'adapter à la succession des évènements, se plier à l'imprévu des circonstances pour mieux réaliser le projet qu'elle a conçu ; ainsi l'homme de barre ruse avec le vent pour mener, en dépit de lui, le navire à bon port. Pour le Grec, seul le même agit sur le même. La victoire sur une réalité ondoyante, que ses métamorphoses continues

[1227] Odile Gannier écrit à juste titre que « l'idée d'archipel est une construction de l'esprit et non le reflet d'une réalité géophysique : elle implique surtout l'idée d'un dépassement de son espace limité, presque forcément réducteur, au profit de la reconnaissance, dans le rassemblement de l'archipel, de toutes les parties qui la composent […] », Odile Gannier, « L'archipel : image poétique de l'outre-mer ? », *Loxias 9*, [en ligne] : URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=128, consulté le 12 septembre 2015.

[1228] Édouard Glissant, *L'intention poétique*, Paris : Gallimard, 1969, p. 222.

[1229] Calvino Italo, *Leçons américaines*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1989], p. 179.

> rendent presque insaisissable, ne peut être obtenue que par surcroît de mobilité, une puissance encore plus grande de transformation.[1230]

C'est cette forme particulière d'intelligence qui permit à Ulysse, « l'homme aux mille tours », ou le *polumètis*, de vaincre les multiples formes d'altérité pour enfin pouvoir rentrer chez lui à Ithaque. C'est de cette même *mètis* dont fait preuve Germano Almeida, « l'homme aux mille tours » créole, pour tisser le texte[1231] capable de rendre compte de l'identité mouvante et ambigüe d'un peuple qui, à la contingence, oppose lui-même la *morabeza*, c'est-à-dire, une tactique[1232] lui permettant de créer et de ménager ses propres espaces de liberté. Cette forme d'intelligence technicienne et rusée, capable à la fois de construire et de conduire, qui était celle d'Athéna, une intelligence « capable même à l'inextricable de trouver une issue »[1233], nous semble correspondre parfaitement à l'écriture de Germano Almeida qui déclare ne pas envisager l'écriture comme une activité laborieuse tout en convoquant l'image de l'artisan charpentier qui se doit de trouver des solutions ingénieuses pour venir à bout d'une matière parfois retorse[1234]. Pourtant, contrairement à Ulysse, Germano Almeida ne vise pas, par le langage, à « contenir » l'Autre que la contingence place sur sa route. Il semble plutôt mu par l'ambition d'offrir aux siens, et donc à lui-même, un espace de liberté plus grand qui se fonde sur une meilleure connaissance de Soi ; une connaissance de Soi et une liberté indispensables selon lui pour que la rencontre de l'Autre puisse continuer de se produire sur le modèle de la *morabeza* et donc de donner lieu à un échange ne se réduise ni à un repli sur une prétendue essence de Soi ni à un évanouissement total dans cet Autre. Cette image de l'« homme aux mille tours » qui prétend travailler à garantir la permanence d'une altérité créole, possible paradigme universel d'une rencontre réussie de l'Autre, nous paraît définir parfaitement la place paratopique, à la fois interne et externe, que vise Germano Almeida, lui qui apparaît à travers son œuvre comme un être doublement créole ou métis. En effet, il y fait la preuve qu'il entretient un jeu de corps-à-corps avec une société qui dans ses actes témoigne constamment de son ingéniosité tout en montrant qu'il sait s'en distancier au moment opportun et qu'il détient, en outre, un savoir-faire unique pour donner forme à cette même société en tissant ensemble, dans ses textes, les multiples expériences qui la constituent.

[1230] Marcel Détienne, Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris: Champs Flammarion, 1974, p. 28.

[1231] Roland Barthes écrivait que « texte, tissu, tresse, c'est la même chose », Roland Barthes, *S/Z, Essais*, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, p. 166.

[1232] Rappelons que Michel de Certeau opposait la tactique du faible à la tactique du fort, cf. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. XLVI.

[1233] Marcel Détienne, Jean-Pierre Vernant, op. cit., p. 63.

[1234] Voir « Germano Almeida : Nunca me torturei para escrever », entretien accordé à Jorge Montezinho, *Expresso das Ilhas*, 23 décembre 2014, [en ligne]: http://www.expressodasilhas.sapo.cv/exclusivo/item/43593-germano-almeida-nunca-me-torturei-para-escrever, consulté le 3 septembre 2015.

L'étude que nous avons menée nous laisse entrevoir des pistes pour des recherches à venir. Une étude plus approfondie de l'inscription intra-textuelle de la tension qu'implique la conscience chez Germano Almeida de la double réception, nationale et internationale – et notamment lusophone – de son œuvre nous semble particulièrement intéressante. Cette question nous apparaît comme un axe de réflexion particulièrement porteur non seulement dans le cas de Germano Almeida mais aussi dans celui de nombre de romanciers lusophones qui appartiennent à des espaces dont les champs littéraires sont encore dépendants d'instances de validation étrangères. En effet, ces hommes de lettres qui cherchent à s'inscrire dans la scène publique de leur société en concevant des œuvres qui prétendent en livrer des configurations qu'ils jugent nécessaires se voient pourtant dans l'obligation de faire reconnaître la valeur de leur talent littéraire par des institutions et des lecteurs étrangers. Une étude comparative pourrait aider à mettre en lumière les différentes stratégies imaginées en fonction de l'état des champs littéraires nationaux et de la place convoitée par ces écrivains, tout en sachant bien évidemment que chacun de ces paramètres est susceptible de varier dans le temps pour un même individu.

BIBLIOGRAPHIE

1- BIBLIOGRAPHIE ACTIVE

CORPUS

ALMEIDA, Germano.

- *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*. Lisbonne : Caminho, coll. « Uma terra sem amos », n° 51, 1991.
- *O Meu Poeta*. Lisbonne : Caminho, coll. « Uma terra sem amos », n° 59, 1992.
- *A Ilha Fantástica*. Lisbonne : Caminho, coll. « Uma terra sem amos », n° 68, 1994.
- *Os Dois Irmãos*. Lisbonne : Caminho, coll. « Uma terra sem amos », n° 74, 1995.
- *Estórias de dentro de Casa*. Lisbonne : Caminho, coll. « Uma terra sem amos », n° 78, 1996.
- *A Família Trago*. Lisbonne : Caminho, coll. « Uma terra sem amos », n° 92, 1998.
- *Dona Pura e os Camaradas de Abril*. Lisbonne : Caminho, coll. « Caminhos de Abril», 1999.
- *O Dia das calças roladas*. Lisbonne : coll. « Uma terra sem amos », n° 104, 1999.
- *As Memórias de um Espírito*. Lisbonne : Caminho, coll. « Uma terra sem amos », n° 122, 2001.
- *O Mar na Lajinha.* Lisbonne : Caminho, coll. « Outras margens », n° 24, 2004.
- *Eva*. Lisbonne : Caminho, coll. « Outras margens », n° 52, 2006.
- *A morte do Ouvidor*. Lisbonne : Caminho, coll. « Outras margens », n° 90, 2010.
- *Do Monte Cara vê-se o mundo*. Lisbonne : Caminho, 2014.

ŒUVRES TRADUITES EN FRANÇAIS

ALMEIDA, Germano. *Le Testament de monsieur Napumoceno da Silva Araújo*, trad. Édouard Bailby. Saint-Maur : Sépia, Cap-Vert : ICLD, 1995. (réédition : « Sépia-Poche », 1996)

ALMEIDA, Germano. « Histoire de l'intérieur de la maison », in LEGLISE-COSTA, Pierre (prés.). *Des nouvelles du Portugal*, trad. Geneviève Leibrich, Paris : Métailié, 2000.

TEXTES COMPLEMENTAIRES

ALMEIDA, Germano.

- *A Morte do Meu Poeta*. Mindelo : éd. de l'auteur, 1998.
- *Estórias Contadas*. Lisbonne : Caminho, coll. « Uma terra sem amos », n° 96, 1998.
- *Cabo Verde. Viagem pela História das Ilhas*. Photographies de José A. Salvador. Lisbonne : Caminho, 2003.
- « A água e o ritual do namoro » in *Tchuba na desert, antologia do conto inédito caboverdiano*, Francisco Fontes (Or.), Coimbra : Edição Saúde em Português, 2006.
- « Mindelo » in *Colóquio Letras*, n° 180, mai-août 2012 , p. 133-139.
- « autobiografia – Germano Almeida : A vida em Histórias », *Jornal de Letras*, 7 juillet 2006.
- « A Nossa Língua Portuguesa », ciberdúvidas da língua portuguesa, « Português na 1a pessoa », 30 mai 1997, [en ligne] : https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/artigos/rubricas/antologia/a-nossa-lingua-portuguesa-/121, consulté le 2 septembre, 2015.

- « Uma resposta », *Jornal de Letras*, 21 juillet 2004, p. 41.
- « Morabeza » in *Público*, 20 août 2001, [en ligne]: http://www.publico.pt/noticias/jornal/morabeza-160969.

ALMEIDA, Germano; LOPES, Leão; FIGUEIREDO, Rui (dir.). *Ponto & Vírgula*, n° 1 (février-mars 1983), n° 2 (avril-mai 1983), n° 3 (juin-juillet 1983), n° 4 (août-septembre 1983), n°5 (octobre-novembre 1983), n° 6 (décembre1983), n° 7 (janvier-février 1984), n° 8 (mars-avril 1984), n° 9 (mai-juin 1984), n° 10-11 (juillet-octobre 1984), n° 12 (novembre-décembre 1984), n° 13 (janvier-mars 1985), n° 14 (avril-septembre 1985), n° 15 (octobre-décembre 1985) , n° 16 (janvier-juillet 1986), n° 17 (décembre 1987).

2- ARTICLES DE PRESSE SUR GERMANO ALMEIDA ET ENTRETIENS

SUR SUPPORT PAPIER

- ROCHA, Ilídio. « Cabo Verde e a ironia », *Jornal de Letras*, 11 février 1991, p. 17.
- AGUALUSA, José Eduardo. « Germano Almeida lançou romance em Lisboa – 'Falta humor à literatura cabo-verdiana' », *Público*, 21 septembre 1991, p. 28.
- LEITE, Ana Mafalda. « Germano Almeida - O Testamento do Sr. Napumoceno de Araújo », Colóquio Letras, n° 134, janvier-mars 1994, p. 254-255.
- « Qui-êste-vous Germano Almeida? », Propos recueillis par Philippe Buetas, Sépia, Revue culturelle et pédagogique francophone, n° 20, 1995, p. 2-5.
- « O Testamento do sr. Napumoceno », *Público*, 21 août, 1996, p. 32-33.
- NUNES, Maria Leonor. « Germano Almeida : O homem da ilha fantástica », *Jornal de Letras*, 17 avril 1996, p. 24-25.
- « Germano Almeida : Amor em tempo de cólera », entretien accordé à Rodrigues da Silva, *Jornal de Letras*, 22 avril 1998, p. 16-17.
- « Não tenho a pretensão de escrever romances », entretien accordé à António da Conceição Tomás, *Público*, 25 avril 1998.
- « Germano Almeida : 'Temo pelo futuro do meu país' », entretien accordé à Cristina Peres, *Expresso*, 12 août 1998.
- « Cabo Verde sentido(s), entrevista a Germano Almeida », *Jornal de Letras*, 14 novembre 2001, p. 6-7.
- VIEIRA, Agripina Carriço. « Germano Almeida - Memórias cabo-verdianas », *Jornal de Letras*, 20 février 2002, p. 21.
- LARANJEIRA, Pires. « Surpresa e decepção », *Jornal de Letras*, 23 juin 2004, p. 22.
- LARANJEIRA, Pires. « Réplica muito séria a Germano Almeida », 21 juillet 2004, p. 41.
- LARANJEIRA, Pires. « O narrador equivocado Réplic », 13 septebre 2006, p. 21.
- REAL, Miguel. « A iluminação da História », *Jornal de Letras*, 11 août 2010, p. 17.
- « Germano Almeida, O guarda fiel da memória », *Jornal de Letras*, 11-24 août 2010, p. 16.
- VIEIRA, Agripina Carriço. « As infinitas estórias do Mindelo », *Jornal de Letras*, 17 septembre 2014, p. 11

- « Germano Almeida, Crónica de uma ilha literária », entretien accordé à Luis Ricardo Duarte, *Jornal de Letras*, 17 septembre 2014, p. 10.
- « Germano Almeida : contador de estórias », *Jornal de Letras*, 8 octobre 2015.

EN LIGNE

- CHALENDAR, Pierrette; CHALENDAR, Gérard. « L'imaginaire parodique de Germano D'Almeida », Africultures, 1er novembre 2002, [en ligne]: http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2640, consulté le 6 septembre 2015.
- « Germano Almeida, 'Eu nunca quis ser escritor' », entretien accordé à Teresa Sofia Fortes, *Kriolidadi*, supplément du journal A semana, 11 février 2005, [en ligne] : http://asemana.sapo.cv/PDF/4210e12973e6c.pdf, consulté le 3 juillet 2005.
- « Germano de Almeida 'totalmente contra' entrada do arquipélago na UE » *Notícias Lusófonas*, 11 avril 2005, http://www.noticiaslusofonas.com/view.php?load=arcview&article=9675&catogory=Cabo%20Verde.
- « Germano Almeida defende recandidatura de Pedro Pires », *A Semana*, 15 avril 2005 http://www.asemana.cv/PDF/42657363ddd97.pdf
- PEIXEIRO, Fernando. « Literatura : Cabo Verde ainda é visto pelos olhos de Lisboa - Germano Almeida », *Agência Lusa*, 28 mai 2008, [en ligne] : http://expresso.sapo.pt/feeds/lusa/lusaactualidade/literatura-cabo-verde-ainda-e-visto-pelos-olhos-de-lisboa-germano-almeida-cfotos=f332083#ixzz3WGPrMPK3, consulté le 4 septembre 2015.
- « Germano Almeida: 'É inútil um artista passar pelo Ministério da Cultura e não deixar marca' », entretien acordé à Odair Varela, *A Nação*, n° 197, [en ligne] : http://daivarela.blogspot.fr/2011/07/e-inutil-um-artista-passar-pelo.html, mis en ligne le 9 juillet 2011.
- « A Morte do Ouvidor: o regresso de Germano Almeida à história de Cabo Verde », *A Semana*, 24 Junho 2010, [en ligne] : http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article53995, consulté le 3 septembre 2015.
- « Germano Almeida. 'Se o García Marquez escreve essas maluquicese ganha o Prémio Nobel, eu posso escrevero que quiser' », *journal i*, 13 janvier 2014, [en ligne] http://www.ionline.pt/artigos/liv/germano-almeida-se-garc-marquezescreve-essas-maluquicese-gan/pag/-1, consulté le 4 septembre 2015.
- « Com o crioulo não vamos longe, não saímos das ilhas », entretien accordé Leonídio Paulo Ferreira? *Diário de Notícias*, 4 octobre 2014, [en ligne] : http://www.dn.pt/inicio/globo/interior.aspx?content_id=4160714&seccao=CPLP&page=-1, consulté le 3 septembre 2015.
- « Germano Almeida não está satisfeito com política cultural de Cabo Verde », Expresso das ilhas, 7 octobre 2014, [en ligne] : http://www.expressodasilhas.sapo.cv/cultura/item/43140-germano-almeida-nao-esta-satisfeito-com-politica-cultural-de-cabo-verde, consulté le 3 septembre 2015.
- « Germano Almeida. 'A ideia da escrita não é a conquista, mas o prazer da sedução' », entretien accordé à Nuno Ramos de Almeida, *Jornal i*, 20 octobre 2014, [en ligne] :

http://www.ionline.pt/artigo/271002/germano-almeida-a-ideia-da-escrita-nao-e-a-conquista-mas-o-prazer-da-seducao-?seccao=isAdmin, consulté le 4 septembre 2015.

- « Germano Almeida : Nunca me torturei para escrever », entretien accordé à Jorge Montezinho, *Expresso das Ilhas*, 23 décembre 2014, [en ligne]: http://www.expressodasilhas.sapo.cv/exclusivo/item/43593-germano-almeida-nunca-me-torturei-para-escrever
- CHALENDAR, Pierrette; CHALENDAR, Gérard. « L'imaginaire parodique de Germano D'Almeida », Africultures, 1er novembre 2002, [en ligne]: http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2640, consulté le 6 septembre 2015.

3- ETUDES SUR GERMANO ALMEIDA

OUVRAGES PUBLIÉS

GANDARA, Paula A. *Construindo Germano Almeida : A Consciência Da (Des)Construção*. Lisbonne : Editora Vega, coll. « Outras obras », 2008.

GUERREIRO, Maria Manuela Lopes. *Germano de Almeida e a Nova Escrita Cabo-verdiana – Um estudo de* O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo. Praia : Centro Cultural Português, 1998.

THÈSES ET MÉMOIRES UNIVERSITAIRES

AMARAL, Maria Silva Costa. *Questões de género em Estórias de dentro de casa, de Germano Almeida*, Mémoire de Master sous la direction d'António Manuel dos Santos Ferreira, Université d'Aveiro , 2012, [en ligne] : https://ria.ua.pt/bitstream/10773/9160/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf, consulté le 7 septembre 2015.

FERNANDES, Ilda Paula Flores. *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo de Germano Almeida: contributos para o entendimento da especificidade da Literatura Cabo-verdiana*, Mémoire de Master en Littérature dirigé par Maria do Carmo Castelo Branco Sequeira, Université Fernando Pessoa, Porto, 2007.

GOMES, Sandra Maria Ferreira. *A mundividência cabo-verdiana no ciclo inicial de Germano Almeida*, Mémoire de Master sous la direction de Luis Alberto Seixas Mourão, Université Catholique Portugaise, 2004.

GUIMARES, Márcio Luiz da Silva. *Cabo Verde entre Imagens e palavra: leituras de O Testamento do Sr Napumoceno : Leituras de O Testamento do Sr. Napumoceno*, Mémoire de Master sous la direction de Mario César Lugarinho, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2006, 120 f. [en ligne]: http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_busca/processaArquivo.php?codArquivo=881, consulté le 7/09/2015.

MONTOVANI, Antonio Aparecido. *Espaços em ruínas: meio social, conflito familiar e a casa em ruínas em* Os dois irmãos, *de Germano Almeida e* Dois irmãos, *de Milton Hatoum*, Thèse de Doctorat sous la direction de Simone Caputo Gomes, Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences humaines, Université de São paulo, 2009, [en ligne]:

http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02022011-105601/publico/2010_AntonioAparecidoMantovani.pdf, consulté le 7 septembre 2015.

TAVARES, Maria Augusta Évora. *Autoria e construção da identidade cabo-verdiana: diálogos entre a obra de Germano Almeida e o discurso parlamentar*, Mémoire de Master sous la direction de Ceila Maria Ferreira Martins, Université Fédérale Fluminense, 2010, [en ligne] : http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2010-09-14T135021Z-2623/Publico/Maria%20Augusta%20Teixeira-Dissert.pdf, consulté le 7 septembre 2015.

ARTICLES DE PERIODIQUES OU CHAPITRES DE LIVRES

BROOKSHAW, David. « Cape Verde », in CHABAL, Patrick et al., *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa, Evanston : Northwestern University Press, London : Hurst & Company, 1996*, p. 179–256, p. 189.

CORDEIRO, Ana. « Germano Almeida, O Contador de Estórias » in ALMADA, José Luis Hoppfer (coord.), Praia *O Ano Mágico de 2006*. Praia : Ministério da Cultura, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008, p. 732-750.

FERNANDES Margarida, « A Família Trago: uma ficção bem fundada », in *Africana Studia*, nº 4, Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2001, p. 111-120.

GANDARA, Paula Gandara. « O momento do 'Crime' e uma breve contextualização: dois irmãos et al. de Germano de Almeida », *Expressão*, n° 5.2, 2001, p. 109-116.

---------- « Reinventar o Desejo ou o corpo do texto in Germano Almeida », *Mealibra, Revista de Cultural Centro Cultural do Alto Minho*, 10.3, 2002, p. 75-82, [en ligne]: http://www.academia.edu/9065638/Reinventar_o_Desejo_ou_o_corpo_do_texto_in_Germano_Almeida

HAMILTON, Russell. « 'Chronicling' from the Center of the Periphery: Estórias Contadas (Tales Told) by Germano Almeida. » *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n° 8, Dartmouth : Dartmouth University, Printemps 2002, p. 315-326.

LABAN, Michel. « Cap-Vert : masses et élites à travers *O Meu Poeta*, de Germano Almeida, et Chiquinho, de Baltasar Lopez » in REDONDO, Augustin (éd.). *Relations entre identités culturelles dans l'espace ibérique et ebéro-américain, II : élites et masses*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 267-274.

MEDEIROS Paulo de, « (Re-)Constructing, (Re-)Membering Postcolonial Selves », BUESCU Helena Carvalhã, DUARTE João Ferreira (éd.). *Stories and Portraits of the Self*, Edition Rodopi, B. V. Amsterdam – New York, N.Y, 2007, p. 37-50.

MOSER, Robert H. « A Busca De Adélia: Narrativa Póstuma Em Testamento do Senhor Napumoceno Da Silva Araújo de Germano Almeida. », *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n° 8, Dartmouth : Dartmouth University, Printemps 2002, p. 327-33.

PIRES, Maria do Carmo Martins. « Narrações e recepções em o Testamento do senhor Napumoceno, romance de Germano Almeida e filme de Francisco Manso » in OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de et al. (cood.), *Diálogos Lusófonos : Literatura e cinema*, Vila Real: UTAD, Vila Real, 2008, p. 29-44.

---------- « Le Cap-Vert de Germano Almeida : un pays sans paysage ? », *Cahier n°16 du Crepal*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 69-80.

---------- « Les Voix dans A Família Trago de Germano Almeida et Texaco de Patrick Chamoiseau » in HAESENDONCK, Kristian Van (org.). *ACT 22 - Going Caribbean. New Perspectives on Caribbean Literature and Art*, Vila Nova de Famalicão : Edições Húmus, 2012, p. 201-215.

---------- « Les enjeux de la carnavalisation chez Germano Almeida », in PENJON, Jacqueline (dir.). *La fête dans le monde lusophone : le carnaval et son cortège*, Cahier Hors-série du Centre de recherche sur les pays lusophones-CREPAL, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 167-180.

ROTHWELL, Philipp. « Lusotropical Legacies in Germano Almeida's Eva, or Cruelty as a Staged Performance », *Forum For Modern Language Studies*, *Perspectives On Africa*, Vol. 45, n°4, Oxford University Press, octobre 2009, p. 401-410, [en ligne] : doi: 10.1093/fmls/cqp111, mis en ligne le 19 août 2009, consulté le 5 septembre 2015.

TUTIKIAN, Jane. « Germano Almeida, tradutor de uma nova realidade », *Veredas, Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n° 7, Porto Alegre, 2006, p. 161-175 [en ligne] : URL: http://hdl.handle.net/10316.2/34527, consulté le 10 septembre 2015.

TUTUKIAN Jane, « O siso do Meu Poeta: o riso do meu autor », *Via Atlântica*, n° 10, Décembre 2006, p. 59-73. [en ligne] : https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34527/1/Veredas7_artigo13.pdf?ln=en.

VENÂNCIO José Carlos, « Relendo Gilberto Freyre: o Contexto do romance Os Dois Irmãos de Germano Almeida » in QUINTAS, Fátima (org.), *Anais do Seminário Internacional Novo Mundo nos Trópicos*. Recife : Fundação Gilberto Freyre, 2000, p. 36-42 [en ligne] : http://www.bvgf.fgf.org.br/portugues/critica/anais/anais_SINMT.pdf

4- DOMAINE CAPVERDIEN : LITTERATURE, CULTURE ET HISTORIOGRAPHIE

ANTHOLOGIES

ANDRADE, Mario de. *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*. Paris : Pierre Jean Oswald, 1958.

---------- *Antologia temática de poesia africana 1. Na noite grávida de punhais*. Lisbonne: Livraria Sá da Costa, 1975.

FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban I : Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*. vol. 1, Cabo Verde e Guiné Bissau. 3ème éd., Lisbonne : Plátano Editora, 1988. [1975].

FERREIRA, Manuel. *50 Poetas africanos*. Lisbonne : Plátano Editora, 1989.

ŒUVRES LITTÉRAIRES

ALMEIDA, José Evaristo d'. O Escravo. 2ème éd. Linda-a-velha : ALAC, s.d.

ALCANTARA, Osvaldo. *Cântico da manhã futura*. Praia : Banco de Cabo Verde, 1986.

BARBOSA, Jorge. *Obra poética*, Lisboa : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002.

FERREIRA, Manuel. *Hora di bai*, [1962], 4ème éd., Lisbonne : Platano Editora, s/d.

---------- *Morna, contos de Cabo Verde*. 2ème éd. réécrite, Lisboa : Início, 1967.

---------- *Voz de prisão*, Lisbonne : Platano Editora, s/d.

FORTES, Corsino. *Pão & fonema*. Lisbonne : Livraria Sá da Costa, 2ème éd., [1974], 1980.
---------- *Árvore & Tambor*. Préface de Ana Mafalda Leite. Praia/Lisbonne : Instituto Caboverdiano do Livro/Publicações Dom Quixote, 1986.
GONÇALVES, Antonio Aurélio. *Recaída*. Lisbonne : Vega, 1993.
Noite de Vento. Novelas. Lisbonne : Caminho, 1998.
LOPES, Baltasar. *Chiquinho*, 7ème éd. port. (3ème éd. fac-similée), Linda-a-Velha: ALAC, [1984?]
LOPES, Manuel. *Chuva braba*. 2ème éd. Lisbonne : Caminho, 1997
---------- *Galo Cantou na Baía e outros contos*, 2ème éd., Lisbonne : Caminho, 1998.
---------- *Os Flagelados do vento leste*. 2ème éd. Lisboa : Vega, 2001.
MARIANO, Gabriel. *Ladeira Grande (Antologia poética)*. Lisbonne : Vega, 1993.
MARTINS, Ovidio. *Caminhada*. Col. Autores Ultramarinos, série literatura, n° 13, Lisbonne : Casa dos Estudantes do Império, 1962.
OSORIO, Oswaldo. *Caboverdeamadamente construção meu amor (Poemas de luta)*. Lisbonne : Nova Aurora, 1975.
---------- *O cântico do habitante : precedido de duas gestas*. Lisbonne : Terceiro Mundo, 1977.
---------- *Clar(a)idade assombrada*. Praia : Instituto Caboverdiano do Livro, 1987.
---------- *A Sexagésima Sétima Curvatura*. Praia : Dada Editora, 2008.
ROMANO, Luis. *Famintos*. Lisbonne : Ulmeiro, 1983 [1962].
SOUSA, Henrique Teixeira de. *Ilhéu de contenda*. Lisbonne : Publicações Europa-América, 1978.
---------- *Djunga*. Lisbonne : Publicações Europa-América, 1990.
TAVARES, Eugénio. *Mornas, cantigas crioulas*. Lisboa : J. Rodrigues, 1932.
TIOFE, Timóteo Tio. *O primeiro e o segundo livros de Notcha*. Mindelo : Edições Pequena Tiragem, 2000.
VIEIRA, Arménio. *O Eleito do Sol*. Lisbonne : Vega, 1992.

REVUES CULTURELLES CAPVERDIENNES

Claridade. 2ème éd. fac-similée, FERREIRA, Manuel (Préface, org., coord., et dir.). Lida-a-velha : ALAC, 1986.
Certeza. n° 1, mars 1944; n° 2 Juin 1944; n° 3 janvier 1945.
Suplemento Cultural. n°1, octobre 1958. (Supplément du journal *Cabo Verde*, n° 109).
Seló – Página dos Novíssimos, n° 1, [*Jornal de Cabo Verde*, n° 321], 25 mai 1962; n ° 2, 28 août 1962. Édition facsimilée, Praia: Instituto Caboverdeano do Livro e do Disco, 1990.

OUVRAGES OU MONOGRAPHIES

ALBUQUERQUE, Luis de (dir.). *História Geral de Cabo Verde, Corpo Documental*, s/l : Instituto de Investigação Científica Tropica/Direcção-Geral do Património Cultural de Cabo Verde, 1998
ALBUQUERQUE, Luis de; SANTOS, Maria Emília Madeira (coord.). *História Geral de Cabo Verde*, Vol. I, Lisbonne : IICT, Praia: DGPC, 1991.

ALMADA, José L. Hopffer (coord.), *O Ano mágico de 2006 : Olhares retrospectivos sobre a História e a Cultura cabo-verdianas*, Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006

ANDRADE, Elisa Silva. *Les îles du Cap-Vert de « la découverte » à l'indépendance (1460-1975)*. Paris : L'Harmattan, 1996.

ANJOS, José Carlos Gomes dos, *Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde*. Porto Alegre : UFRGS, 2006.

BARCELOS, Cristiano de Sena. *Subsídios para a História de Cabo Verde e Guiné*, vol. I & II. Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2003 [1899-1900].

BRITO-SEMEDO, Manuel, *A Construção da identidade nacional – análise da imprensa entre 1877 e 1975*, Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006.

CABRAL, Amilcar. *Obras escolhidas de Amílcar Cabral : A Arma da Teoria . Unidade e Luta*, Vol. 1, 2ème éd., Lisbonne : Comité Executivo do PAIGC, Seara Nova, 1978.

CABRAL, Nelson Eurico. *Le moulin et le pilon : Les îles du Cap-Vert*, Paris : L'Harmattan, 1980.

CARDOSO, Pedro. *Folclore caboverdiano*, introduction SILVA, Luis, préface MARGARIDO, Alfredo.[(Porto: ed. Maranus, 1933), Paris : Solidariedade cabo verdiana, 1983.

CARREIRA, Antonio. *Cabo Verde : Formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)*, 2ème éd., Mem Martins, 1983 [1972].

---------- *Cabo Verde (Aspectos sociais. Secas e fomes do século XX)*. 2ème éd. revue et augmentée, Lisbonne : Biblioteca Ulmeiro, n° 9, 1984 [1977].

---------- *Migrações, nas ilhas de Cabo Verde*, 2ème éd. Praia : Instituto Cabo-verdeano do Livro, 1983 [1977].

---------- *O tráfico de escravos nos Rios de Guiné e Ilhas de Cabo Verde (1810-1850)*, Lisboa : Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1981.

---------- *Panaria caboverdeana-guineense : aspectos históricos e sócio-económicos*, [S.l.]: Instituto Caboverdeano do Livro, 1983.

CARREIRA, Antonio (présentation, notes et commentaires). *Notícia corográfica e cronológica do Bispado de Cabo Verde desde o seu princípio*. Lisbonne : Instituto Caboverdeano do Livro, 1985.

CARVALHO, Alberto Duarte, *Literatura cabo-verdiana: relatório, Programa, Conteúdo, Métodos: Programa para dois semestres em Curso de Mestrado*, Universidade de Lisboa, 2003, p. 78.

CHELMICKI, José Conrado Carlos de. *Corografia cabo-verdiana ou descrição geográphico-histórica da província das ilhas de Cabo Verde e Guiné*, Lisbonne : Typ. de L. C. da Cunha, 1841.

Colóquios cabo-verdianos. Lisboa : Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos Políticos e Sociais, 1959.

DUARTE, Dulce Almada. *Bilinguismo ou diglossia?*, Praia : Spleen edições, 2003.

DUARTE, Manuel. *Caboverdianidade e africanidade e outros textos*. Praia : Spleen Edições, 1999.

ELISIO, Filinto Elisio et alii., *Cabo Verde : 30 anos de cultura, 1975-2005*, Cabo Verde: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2005.

FERNANDES, Gabriel. *Em busca da Nação, notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*. Florianopolis, Paria : Editora da UFSC, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006.

FERREIRA, Manuel. *A aventura crioula*, 3ème édition, Lisbonne : Plátano Edititora, 1985.

FILHO, João Lopes. *Ilha de S. Nicolau de Cabo Verde. Formação da Sociedade e mudança cultural*, (2 vols.). Lisbonne : Ministério da Educação, 1996.

---------- *Subsídios para o estudo da abolição da escravatura*. Praia : Spleen, 2006.

---------- *Crónicas do Tempo que Passou*. Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2009.

FRUTUOSO, Gaspar. *Saudades da terra*, Livro I, Chap. 9, p 64-65. SeaLegacy Publishing, A division of E. G. Duarte & Associates, New Westminster, BC, Canada V3M 5G7, 2005. [en ligne : http://www.sealegacy.com/LivroPrimeiro.pdf, consulté le 22 juillet 2014.

HERNANDEZ, Leila Leite. *Os filhos da terra do sol. A formação do Estado-nação em Cabo Verde*. São Paulo : Summus/Selo Negro, 2002.

KASPER, Josef E. *Ilha da Boa Vista, Cabo Verde : aspectos históricos, sociais, ecológicos e ecónomicos : tentativa de análise*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1987.

LABAN, Michel. *Cabo Verde: encontro com escritores*. Vol. I et II. Porto : Fundação Eng. António de Almeida, 1992.

LEITE, Ana Mafalda (éd.). *Portuguese Literary & Cultural Studies 8 : Cape Verde. Language, Literature, and Music*. Dartmouth : University of Massachusetts, 2002.

LESOURD, Michel. *Etat et société aux îles du Cap-Vert*, Paris : Karthala, 1995

LIMA, Augusto Mesquitela. *A Poética de Sergio Frusoni, Uma Leitura Antropologica*, Lisboa-Praia : Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa e Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1992

LOPES, Baltasar. *O dialecto crioulo de Cabo Verde* [1957], Lisbonne : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984 [1957].

LOPES, Baltasar. *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre – apontamentos lidos ao microfone de Rádio Barlavento*. Praia : Imprensa nacional, 1956.

LOPES, José Vicente. *Cabo Verde: os bastidores da independência*, Praia: Spleen Editora, 2002.

LOPES, Leão. *Baltasar Lopes: um homem arquipélago na linha de todas as batalhas. Itinerário biográfico até ao ano de 1940*, Mindelo: Ponto & Vírgula Edições, 2011.

MARIANO, Gabriel. *Cultura Caboverdeana : Ensaios*, Lisbonne : Vega, 1991.

NETO, Sergio Neto. *Colónia Mártir, colónia modelo*. Coimbra : Imprensa da Universidade, 2009.

OLIVEIRA, João Nobre de. *A Imprensa Cabo-verdiana 1820-1975*. Macau : Fundação Macau, Direcção dos Serviços de Educação e Juventude, 1998.

OLIVEIRA, José Osório de. *Poesia de Cabo Verde*. Lisboa : Agência Geral das Colónias, 1944.

PAIGC. *História da Guiné e Ilhas de Cabo Verde*. Porto : Afrontamento, 1974.

PEIXEIRA, Luís Maniel de Sousa. *Da mestiçagem à caboverdianidade: registos de uma sociocultura*. Lisboa : Colibri, 2003.

PEREIRA, A. Daniel. *A situação da ilha de Santiago no primeiro quartel do século XVIII*. Praia : Instituto Cabo-verdiano do Livro, 1984.

---------- *A importância histórica da Cidade Velha (ilha de Santiago)*. Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004 [1984].

---------- *Estudos da História de Cabo Verde*. 2ème édition. Praia : Alfa-Comunicações, 2005 [1986].

---------- *Marcos cronológicos da Cidade Velha*. 2ème édition revue et augmentée, Praia : Instituto Cabo-verdiano do Livro, Praia, 2009 [1988].

---------- *Estudos da História de Cabo Verde*, 2ème édition. Praia : Alfa-Comunicações, 2005 [1984]. *Marcos cronológicos da Cidade Velha*, 2ème édition revue et augmentée, Praia : Instituto Cabo-verdiano do Livro, Praia, [1988] 2009. *A importância histórica da Cidade Velha (ilha de Santiago)*, Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Praia, 2004 .

PIRES, Fernando. *Da Cidade da Ribeira Grande à Cidade Velha em Cabo Verde: análise histórico-foral do espaço urbano séc. xv - séc. XVIII*. Praia : Universidade de Cabo Verde, 2007.

RIBEIRO, Orlando. *A ilha do Fogo e as suas erupções vulcânicas*, Lisbonne : Junta de Investigações do Ultramar, 1954.

RODRIGUES, Moacyr Rodrigues; LOBO, Isabel. *A morna na literatura tradicional : fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade*, [Praia] : Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco, 1996.

SENA, Manuel Roiz Lucas de. *Dissertação sobre as Ilhas de Cabo Verde, 1818*, Notes et commentaires de Antonio Carreira, [s.l.], Mem Martins, 1987.

SILVA, Antonio Leão Correia e. *Histórias de um sahel insular*, Praia : Spleen Edições, 1995

---------- *Espaços urbanos de Cabo Verde. O tempo das cidades-porto*, Lisbonne : Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.

---------- *Nos tempos do Porto Grande do Mindelo*. Praia-Mindelo : Centro Cultural Português, 2000.

---------- *Cabo Verde : Combates pela História*, Praia : Spleen Edições, 2004.

SILVA, Felinto Elisio Correia e (coord.). *Cabo Verde : 30 Anos de Cultura, 1975-2005*, Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2005.

SILVEIRA, Onésimo. *Conscencialização da literatura caboverdiana.* Lisbonne : Casa dos Estudantes do Império, 1963.

VEIGA, Manuel (dir.). *Insularité et Littérature aux Îles du Cap-Vert*, Paris : Karthala, 1997.

ARTICLES DE PERIODIQUES OU CHAPITRES DE LIVRES SUR SUPPORT PAPIER

ALMADA, José Luis Hopffer Almada, « La Fiction Capverdienne Post-Claridade : Aspects Fondamentaux de son Évolution », in Manuel Veiga (dir.), *Insularité et Littérature aux Îles du Cap-Vert*, Paris : Karthala, 1997

---------- « A ficção cabo-verdiana pós-claridosa », in Ana Mafalda Leite (éd.), *Portuguese Literary & Cultural Studies 8 : Cape Verde. Language, Literature, and Music*, Dartmouth : University of Massachusetts, 2002, p. 227-243.

ALMEIDA, Miguel Vale de. « O projeto crioulo. Cabo Verde, colonialismo e crioulidade.». ALMEIDA, Miguel vale de. Outros destinos: ensaios de antropologia e cidadania. Porto: Campo das Letras, 2004 b. p. 255-319.

ANJOS, José Carlos dos. « Sobre o escândalo político em Cabo Verde ». *Lusotopie, vol. XVI* (1), juin 2009, p. 25-43.

BALENO, Ilidio. « A afirmação da sociedade cabo-verdiana a partir da crise dos séculos XVII e XVIII ». LANG, Jürgen *et al.* (éds.), *Cabo Verde – origens da sua sociedade e do seu crioulo*, Tübingen: Narr, 2006, p. 149-159.

BARROS, Vitor. « As "sombras" da Claridade : entre o discurso de integração regional e a retórica nacionalista. Insularidade, idiossincrasias e imaginação. Representações de Cabo Verde no pensamento português ».TORGAL, Luis Reis et al (coord.). *Comunidades Imaginadas. Nações e Nacionalismas em África*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, p. 193-217.

BRASIO, Antonio. « Monumentos sacros de Santiago ». *Cabo Verde, Boletim de Propaganda e Informação*, Ano XI, n° 130, 1er juillet 1960, p. 28-31.

CABRAL, Iva Cabral. « António de Barros Bezerra de Oliveira o Régulo da Ilha de Santiago». ALMADA, José Luís Hopffer (org.). *O Ano mágico de 2006*, Praia : Ministério da Cultura, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.

CAHEN, Michel. « Vent des îles : La victoire de l'opposition aux îles du Cap-Vert et à São Tomé e Príncipe ». *Politique Africaine*, n° 43, octobre 1991, p. 63-78.

CARREIRA, Antonio. « Conflitos sociais em Cabo Verde no século XVIII », *Revista de História Económica e Social*, nº 16, Lisboa, 1985

CARVALHO, Maria Adriana Sousa. « Na procura de novos temas de história contemporânea : os Sokols ou Falcões portugueses de Cabo Verde (1936-1939) », *Fazer História Contemporânea, Estudos do Século XX*, n° 11, Coimbra : Universidade de Coimbra, 2011.

DIAS, Jorge. « Prefácio ». *Colóquios Cabo-verdianos*. col. Colóquios Estudos de Ciências políticas e sociais, n° 22, Lisbonne : Junta de Investigações do Ultramar, 1959.

FERNANDES, Gabriel. « O lugar como um não-lugar: expatriação, hibridização e aventuras cosmopolitas cabo-verdianas ». *Estratégia : Revista de Estudos Internacionais*, n° 20. Lisboa : Instituto de Estudos Estratégicos e Internacionais, 2004, p. 45-59.

FERREIRA, Manuel. « Prefácio ». *Claridade*. 2ème éd. fac-similée, FERREIRA, Manuel (Préface, org., coord., et dir.). Lida-a-velha : ALAC, 1986, p. XIX-XCIX.

---------- « O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido ». *Les littératures africaines de langue portugaise, Actes du Colloque international*, Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, [1985], 1989.

---------- « António Aurélio Gonçalves – Cabo-verdiano Universalista », *Colóquio – Letras*, nº 83, Janvier 1985, p. 76-78.

FRANÇA, Arnaldo. « Panorama da literatura cabo-verdiana». *Vértice*, II Série, n° 55, juillet-août 1993, p. 25-32.

---------- « Instantâneos ». *Certeza*, n° 1, mars 1944, p. 6

GABRIEL, Rui Guilherme. « Exemplo barroco: o paradigma poético de João Vário », *Confluenze*, Vol. 2, n° 1, 2010, p. 112-129

GONÇALVES, Antonio Aurélio. « Problemas da literatura romanesca em Cabo Verde ». LOPES, Baltasar (org.). *Antologia da ficção cobo-verdiana contemporânea*. Achamento de Cabo Verde : Edições Henriquinas, 1960.

HORTA, José da Silva Horta. « As tradições orais wolof de transmissão cabo-verdiana : a memória de Buumi e dos Njay na ilha de Santiago (séculos XV-XVIII) ». FAUVELLE-AYMAR, F.X et HIRSH, B. *Les ruses de l'historien, Essais d'Afriques et d'ailleurs en hommage à Jean Boulègue*, Paris : Karthala, 2013, p. 31-46.

LABAN, Michel. « Ponto & Vírgula : une parenthèse qui se referme ». OLIVEIRI-GODET, Rita (dir.). *Figurations identitaires dans les littératures portugaise, brésilienne et africaines de langue portugaise*, col. Travaux et documents. Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2002.

LOPES, Baltasar. « Pasárgada e caldo de peixe », *Ponto & Vírgula*, n°14, avril-septembre 1985, p. 25-26.

---------- « Uma experiência românica nos trópicos». *Claridade*, n° 4,

LOPES, José Vicente Lopes. « Novas estruturas poéticas e temáticas da poesia caboverdiana ». *Ponto & Vírgula*, n° 16 (p. 19-23) et n° 17 (p. 24-33).

LOPES, Manuel. « Reflexões sobre a literatura cabo-verdiana ou a Literatura nos Meios Pequenos », *Colóquios Cabo-verdianos*, col. Colóquios Estudos de Ciências políticas e sociais, n° 22, Lisbonne : Junta de Investigações do Ultramar, 1959, p. 3-22.

MORAIS, Joaquim. « Trinta anos de leitura pública ». SILVA, Felinto Elisio Correia e (coord.). *Cabo Verde : 30 Anos de Cultura*, Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Praia: 2015.

NETO, Sérgio. « Insularidade, idiossincrasias e imaginação. Representações de Cabo Verde no pensamento colonial português ». TORGAl, Luís Reis et al. (Coord.). *Comunidades Imaginadas: Nação e Nacionalismos em África*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, p.181-192.

OLIVEIRA, José Osório de. « As Ilhas Adjacentes de Cabo Verde I ». *Seara Nova*, nº 123, Ano VII, 12 juin 1928, p. 53-56.

---------- « As Ilhas Adjacentes de Cabo Verde II ». *Seara Nova*, nº 124, Ano VII, 28 juin 1928, p.71-76.

---------- « Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil ». *Claridade*, nº 2, São Vicente, Cabo Verde, Août, 1936, p. 4.

PEREIRA, Daniel A. « Aventura e Rotina e Baltasar Lopes ou a adiada identificação africana de Cabo Verde ». PEREIRA, Daniel A. *Das relações históriacas Cabo Verde/Brasil*, Brasília : Fundação Alexandre de Gusmão, 2011, p. 31-49.

ROMANO, Luis. « Reflexões sobre a Arte em Cabo Verde », *Ponto & Vírgula*, n°1, p. 23.

SANTILLI, Maria Aparecida. « Prosa de ficção cabo-verdiana e caminhos identitários: imprevisíveis e intermináveis », *Via atlântica*, n° 10, décembre 2006.

SANTOS, Flávia Lenira Gomes Marques dos Santos. « Cidade velha, património mundial e medidas arquitectónicas ». *Revista de Estudos Cabo-Verdianos*, nº 4, 2012, pp. 41-57. http://www.unicv.edu.cv/images/stories/EdicoesUniCV/Revista4/03.pdf

SARAMAGO, José. « Caboverdiando », *Jornal de Letras*, 14 octobre 1998, p. 29.

SEMEDO, José Maria. « The Construction of Natural-Geographical Space in Cape Verdean Literature ». *Portuguese Literary & Cultural Studies, n°8 cape verde : language, literature & music*, Dartmouth : University of Massachusetts, 2003, p.25-40.

SILVA, Antonio Leão Correia e. « Os fundamentos da historiografia cabo-verdiana: esboços de uma abordagem ». SILVA, Felinto Elisio Correia e. (coord.). *Cabo Verde : 30 Anos de Cultura, 1975-2005*, op. cit., p. 395-403.

SOUSA, Teixeira de, « Da 'Clariade' à 'Certeza' », *Certeza*, n° 2, Juin 1944, p. 4.

---------- « Cidade Velha, cidade esquecida », *Cabo Verde, Boletim de Propaganda e Informação*, n° 32, mai 1957, p. 5.

TORRÃO, Maria Manuel Ferraz. « Historiografia das Ilhas de Cabo Verde: de um tema quase ignorado a um projecto pioneiro ». VIEIRA, Alberto. *Guia para a História e Investigação das Ilhas Atlânticas*, Funchal : Centro de Estudos de História do Atlântico - Secretaria Regional do Turismo e Cultura, 1995, pp. 29-40.

TIOFE, Timoteo Tio. « Arte poética e artefactos poéticos em Cabo Verde. Reflexões sobre os últimos 50 anos da poesia caboverdiana ». *Les littératures africaines de langue portugaise*. *Actes du Colloque international*. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1989, p. 309-315.

VEIGA, Manuel Veiga, « O crioulo de Cabo Verde : Afirmação e visão prospectiva » in LANG, et al. (éds.). *Cabo Verde : origens da sua sociedade e do seu crioulo*, Tübingen : Narr, 2006, p. 26-43.

ARTICLES OU CHAPITRES DE LIVRES EN LIGNE

Cidade Velha : Centre historique de Ribeira Grande Cap-Vert, Proposition d'inscription sur la Liste du patrimoine mondial, Janvier 2008 [en ligne] : http://whc.unesco.org/uploads/nominations/1310.pdf

ALMADA, José Luis Hopffer. « Estes poetas são meus (alguns marcos na poesia cabo-verdiana contemporânea) ». *Revista confraria*, n° 18 jan/fév 2008, [en ligne] : http://www.confrariadovento.com/revista/numero18/ensaio03.htm.

---------- « Alguns apontamentos a propósito de recentes polémicas sobre a identidade literária caboverdiana - parte 1 ». [en ligne] : http://www.buala.org/pt/a-ler/alguns-apontamentos-a-proposito-de-recentes-polemicas-sobre-a-identidade-literaria-caboverdian, consulté le 11 août 2015.

---------- « Das tragédias históricas do povo caboverdiano e da saga da sua constituição e da sua consolidação como nação crioula soberana ». *BUALA*, [en ligne] : http://www.buala.org/pt/a-ler/das-tragedias-historicas-do-povo-caboverdiano-e-da-saga-da-sua-constituicao-e-da-sua-consolida#footnoteref1_x5cko6p, consulté le 6 août 2015.

---------- « *Cabo Verde - Orfandade identitária e alegada (im)pertinência de uma poesia de negritude crioula (III)* ». *Buala*. rubrique « A ler ». 28 mars 2013. [en ligne] : http://www.buala.org/pt/a-ler/cabo-verde-orfandade-identitaria-e-alegada-im-pertinencia-de-uma-poesia-de-negritude-crioula-i, consulté le 2 avril 2014.

---------- « Problemáticas lusógrafas e o papel da língua portuguesa na emergência na identidade literária caboverdiana e na universalização da poesia caboverdiana contemporânea». *Revista África e Africanidades*, Ano 3 - n° 11, nov. 2010 http://www.africaeafricanidades.com/documentos/01112010_18.pdf , consulté le 15 février 2015.

ANJOS José Carlos Gomes dos. « A condição de mediador político-cultural em Cabo-Verde: intelectuais e diferentes versões da identidade nacional ». *Etnográfica*, Vol. VIII (2), 2004, pp. 273-295, [en ligne] : http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_08/N2/Vol_viii_N2_273-296.pdf

---------- « Cabo Verde e a importação do ideologema brasileiro da mestiçagem ». *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 6, n. 14, p. 177-204, novembre 2000, [en ligne] : http://www.scielo.br/pdf/ha/v6n14/v6n14a08.pdf

---------- « Elites Intelectuais e a Conformação da Identidade Nacional em Cabo Verde ». *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, no 3, 2003, p. 579-596, [en ligne] : http://www.scielo.br/pdf/eaa/v25n3/a08v25n3.pdf

BRITO-SEMEDO, Manuel Brito-Semedo « Escritores cabo-verdianos são trilingues », *Esquina do Tempo*, 4 mai 2010, [en ligne] : http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/9853.html?thread=29053, consulté le 3 septembre 2015.

CABRAL, Iva Cabral; SANTOS, Maria Emília; SOARES, Maria João. TORRÃO, Maria Manuel Ferraz. « Cabo Verde, uma experiêcia colonial acelerada (séculos XVI-XVII) », [en ligne] : Portal do conhecimento de Cabo Verde, mis en ligne le 24 mars 2012, http://hdl.handle.net/10961/358

CORDEIRO, Ana. « Mindelo : entre ficção e realidade », *Buala*, 17-06-2010. [en ligne]: http://www.buala.org/pt/cidade/mindelo-entre-a-ficcao-e-a-realidade#footnote10_51b8h9t, consulté le 10 novembre 2014.

GARMES, Helder, « O pioneirismo político e literário da *Revista de Cabo Verde* », *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 10, n° 19, 2ème semestre 2006, p. 15-24, p. 16 [en ligne] : http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20070621145315.pdf, consulté le 4 août 2015.

LIMA, Antonio Germano. « Eugénio Tavares : contribuição para a investigação histórico-cultural da sociedade cabo-verdiana », [en ligne] : Biblioteca Digital da Universidade Jean Piaget de Cabo Verde, http://bdigital.cv.unipiaget.org:8080/jspui/handle/10964/151

MEDINA, João. « Gilberto Freyre contestado: o lusotropicalismo criticado nas colónias portuguesas como alibi colonial do salazarismo », *Revista USP*, São Paulo, n° 45, p. 48-61, mars/mai 2000, p. 48-61 [en ligne] : http://www.usp.br/revistausp/45/05-joaomedina.pdf,

MONTEIRO, Antonio, « José Luiz Tavares : 'O primeiro compromisso de qualquer criador é com a sua obra', *Expresso das Ilhas*, 30 décembre 2014, [en ligne] : http://www.expressodasilhas.sapo.cv/exclusivo/item/43627-jose-luiz-tavares-o-primeiro-compromisso-de-qualquer-criador-e-com-a-sua-obra, consulté le 13 août 2015.

NASCIMENTO, João Octávio da Rocha Nascimento. « Nação e Estado na Constituição da República de Cabo Verde », *VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro, Coimbra, 16, 17 et 18 septembre 2004*, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, [en ligne] : http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/JoaoNascimento.pdf

NETO, Sérgio. « *Claridade* – Fazer luz, adensar as sombras ». *Atas do Colóquio Internacional Cabo Verde e Guiné-Bissau: Percursos do saber e da Ciência Lisboa, 21-23 de Junho de 2012 IICT*. Lisbonne : Instituto de Investigação Científica Tropical, 2013. [en ligne] : https://coloquiocvgb.files.wordpress.com/2013/06/p04c02-sergio-neto.pdf, consulté le 8 août 2015.

PINA, Leão Jesus de. « Cabo Verde: expressões ibéricas de cultura política, morabeza e cordialidade », *Confluenze*, vol. 3, n° 2, Université de Bologne, p. 237-253 [en ligne] http://confluenze.unibo.it/article/viewFile/2403/1782

REIS, Deolinda, et al. « Atitudes em relação à qualidade da democracia em Cabo Verde », *Working paper* n° 53, Afrobaromètre, octobre 2005, [en ligne] : http://afrobarometer.org/sites/default/files/publications/Working%20paper/AfropaperNo53.pdf

ROCHA, Elisangela Aparecida da. « Entre tradições crioulas e modernidade: a construção da identidade caboverdiana na revista Claridade", Cadernos Cespuc, n° 19, 2010, p. 71-80 [en ligne] : http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/viewFile/7832/6869, consulté le 26 août 2015.

ROMANO, Luis. « Cem anos de literatura caboverdiana : 1880/1980 ». *África, revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, n° 7, 1984, p. 38-54, p. 50 [en ligne] : http://cea.fflch.usp.br/sites/cea.fflch.usp.br/files/u6/3%20LUIS%20ROMANO_0.pdf, consulté le 9 août 2015.

SANTOS, Maria Emilia Madeira. « História Geral de Cabo Verde ». SILVA, Felinto Elisio Correia e (coord.). *Cabo Verde : 30 Anos de Cultura, 1975-2005*. Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2005, p. 381-390.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. « Charles Boxer (contra Gilberto Freyre): raça e racismo no Império Português ou a erudição histórica contra o regime salazarista ». *Estudos Históricos*, vol. 26, n° 52, Rio de Janeiro : juillet/décembre 2013, [en ligne] : http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21862013000200001.

SILVA, Lévine Fonseca. *A Articulação Progressiva Entre os Conteúdos Programáticos da Língua Portuguesa: Análise do Manual do 9º Ano e do Programa do 2º Ciclo*, Licenciatura em Estudos Cabo-verdianos e Portugueses, Universidade de Cabo Verde – Setembro de 2010, [en ligne] : http://www.portaldoconhecimento.gov.cv/bitstream/10961/2046/1/Monografia%20-%20Vers%C3%A3o%20Final.pdf, consulté le 6 septembre 2015.

SOARES, Maria João. « 'Crioulos Indómitos' e Vadios: Identidade e Crioulização em Cabo Verde- Sécs. XVII-XVIII », [en ligne] : http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/maria_joao_soares.pdf, consulté le 24 juin 2015.

VARELA, Bartolomeu Lopes. *A evolução do ensino superior público em Cabo Verde: da criação do Curso de Formação de Professores do Ensino Secundário à instalação da Universidade Pública*, Praia : Edições Unicv, 2013, p. 32, [en ligne] : https://bartvarela.files.wordpress.com/2013/08/evolucao_do_ensino_superior_publico_em_cv.pdf, consulté le 25 avril 2015.

VASCONCELOS, Luis Loff de. *O Extermínio de Cabo Verde, pavorosas revelações*, Lisboa : Guimarães Libânio, 1903, p. 4-5 [en ligne] : Portal do Conhecimento de Cabo Verde, URI : http://hdl.handle.net/10961/1986, consulté le 4 août 2015.

ZAUGG, Roberto. « Entre europeização e africanização, a construção visual de Cabo Verde nos postais do período colonial ». *Revista de Estudos Cabo-Verdianos*, nº 4, p. 167-193. [en ligne] : http://www.unicv.edu.cv/images/stories/EdicoesUniCV/Revista4/11.pdf.pdf

5- ETUDES AFRICAINES, ANTILLAISES ET POSTCOLONIALES

OUVRAGES OU MONOGRAPHIES

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back – Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London and New York : Routleedge, 1989.

---------- *The Post-Colonial Studies Reader*. London and New York: Routleedge, 1995

---------- *Keys Concept in Post-Colonial Studies*. London and New York : Routleedge, 1998.

AMSELLE, Jean-Loup. *Logiques métisses: anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs.* Paris : Payot, 1990.

BATTESTINI, Simon. *Ecriture et Texte. Contribution africaine*. Québec : Presses de l'Université de Laval / Paris : Présence Africaine, 1997.

BESSIERE Jean, MOURA Jean-Marc (éds.) : *Littératures postcoloniales et francophonie*. Paris : Honoré Champion, 2001

BERNABÉ, Jean; CHAMOISEAU, Patrick; CONFIAN, Raphaël. *L'éloge de la Créolité*. Paris : Gallimard, 1989.

BHABHA, Homi K. *Les lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*. Trad. de l'anlais de BOUILLOR, Françoise. Paris : Payot, [1994] 2007.

BOXER, C. R. *Relações raciais no império colonial português 1415-1825*. Trad. port. MUNERATO, Elice. Rio de Janeiro : Tempo brasileiro, 1967 [1963]

BUESCU Helena Carvalhão; SANCHES, Manuela Ribeiro. *ACT 6 - Literatura e Viagens Pós-Coloniais*. Lisbonne : Colibri/CEC, 2002

CASTELO, Claudia. *« O Modo português de estar no mundo » : o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa, (1933-1961)*. Porto : Edições Afrontamento, 2011 [1999].

CHABAL, Patrick. *The postcolonial literature of lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 1996.

CHABAL, Patrick et al. *A history of postcolonial lusophone Africa*. London, Hurst, 2002.CHEVRIER, Jacques. *Littératures nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*. Paris : Armand Colin, coll. « U Prisme », 1974.

CHANCÉ, Dominique, *L'auteur en souffrance : essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*, Paris : Presses universitaires de France, 2000. 224 p.

CHAUDENSON, Robert. *Des îles, des hommes, des langues : essai sur la créolisation linguistique et culturelle*. Paris : L'Harmattan, 1992.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Literaturas em movimento: Hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo : Arte e Ciência , 2003.

CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Alberto (coord.). *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas: Actas do II Simpósio Luso-Afro-Brasileiro de Literatura*. Lisboa : Edições Cosmos, 1997.

CLAVARON Yves, DIETERLE Bernard (dir.). *Métissages littéraires, actes du XXXIIe Congrès de la société Française de Littérature Générale et Comparée, Saint Etienne, 8-10 septembre 2004*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

DIAGNE, Mamoussé. *Critique de la raison orale - Les pratiques discursives en Afrique noire*. Paris : Karthala, 2005.

FANON, Franz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais, n° 26, 1952.

FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano : contribuição para uma estética africana I*, Lisbonne : Plátano, 1989.

FREYRE, Gilberto. *Aventura e rotina : sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de carácter e acção*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1953.
---------- *Um brasileiro em terras portuguesas*. Rio de Janeiro : José Olympio, Col. «Documentos brasileiros 76 », 1953.
GAUVIN, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala, 1997.
GLISSANT, Édouard. *L'intention poétique.* Paris : Éditions du Seuil, 1969.
---------- *Le discours antillais*. Paris : Gallimard, col. folio essais, n° 313, 1997 [1981].
---------- *Poétique de la relation. Poétique III*. Paris : Gallimard, 1990.
---------- *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996.
---------- *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997.
GOMES Aldónio, CAVACAS Fernanda. *Dicionário de literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisbonne : Caminho, 1998. 454 p.
GUIMARÃES, José Marques. *A Difusão do Nativismo em África, Cabo Verde e Angola, séculos XIX e XX*. Lisbonne : África Debate, 2006
HAZAEL-MASSIEUX Marie-Christine. *Ecrire en créole, Oralité et écriture aux Antilles*. Paris : L'Harmattan, 1993.
JAHN, Janheinz. *Manuel de littérature néo-africaine du XVIe siècle à nos jours: de l'Afrique à l'Amérique*. Trad. fr. de BAILLY, Gaston. Paris : Resma, 1969.
KANE, Mohamadou. *Roman africain et tradition*. Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines, 1983.
KESTELOOT, Lilyan. *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*. Bruxelles : Ed. Université de Bruxelles, 1963
LAPLANTINE François , NOUSS Alexis. *Le métissage*. Paris : Dominos, Flammarion, 1997.
LARANJEIRA, Pires. *As literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisbonne : Universidade Aberta, 1995.
LARANJEIRA, Pires (Org.). *Negritude Africana de Língua portuguesa: Textos de apoio (1947-1963)*. Coimbra : Angelus Novus, 2000
LARANJEIRA, Pires, SIMÕES, Maria João & XAVIER, Lola Geraldes (orgs.). *Cinco povos, cinco nações. Estudos de literaturas africanas. Actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (Fac. de Letras da Universidade de Coimbra, 8-11 Out., 2003)*. Lisbonne : Novo Imbondeiro, 2006.
LAZARUS, Neil (dir.). *Penser le postcolonial: une introduction critique*. Trad. de l'anglais par . Groulez, C. Jacquet et H. Quiniou. Paris : Éditions Amsterdam, 2006.
LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisbonne : Colibri, 1998.
---------- *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisbonne : Edições Colibri, 2003.
LES LITTÉRATURES AFRICAINES DE LANGUES PORTUGAISES : à la recherche de l'identité individuelle et nationale. Actes du Colloque international, Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, [1985]1989.
MARGARIDO Alfredo, *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*. Lisbonne : Edições Universitárias Lusófonas, 2000.
MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre as literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisbonne : A Regra do Jogo, 1980.
MATA, Inocência. *Ficção e História na literatura Angolana : o Caso de Pepetela*. Lisboa : Colibri, 2010.
MATESO, Locha. *Littérature africaine et sa critique*. Paris : Karthala, 1986
MATOS, Patrícia Ferraz de. *As Côres do Império. Representações Raciais no Império Colonial Português*. Lisbonne : Imprensa de Ciências Sociais, 2006.

MBEMBE, Achille Mbembe. *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala, 2000.
MOURA, J.-M. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF. 1999
MOURALIS, Bernard. *L'illusion de l'altérité: études de littérature africaine*. Paris : Honoré Champion, 2007
N'GORAN, David K. *Le champ littéraire africain : Essai pour une théorie*. Préface MOURALIS, Bernard. Paris : L'Harmattan, col. « Critiques littéraires », 2009
PADILHA, Laura. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
PARAVY, Florence. *L'espace dans le roman africain francophone contemporain, (1970-1990).* Paris : L'Harmattan, 1999.
PÉLISSIER, René. *Les Guerres grises. Résistance et révoltes en Angola : 1845-1941*. Orgeval : Editions Pélissier, 1977.
SAID, Edward. *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Trad. de l'américain par C. Malamoud. Paris : Éditions du Seuil, col. « La couleur des idées », 2005 [1980].
---------- *Culture et impérialisme*. Traduit de l'anglais par Paul Chemla. Paris : Fayard/Le Monde diplomatique, 2000.
SENGHOR, Léopold Sédar. *L'Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache*. Paris : P. U. F., 1948.
---------- *Oeuvre poétique*. Paris : Éditions du Seuil (Points), 2006
---------- *Liberté 1. Négritude et Humanisme*. Paris : Éditions du Seuil, 1964.
SMOUTS Marie-Claude (dir.). *La situation postcoloniale*. Paris : Presses de Sciences Po, 2007.
SILVEIRA, Luis. *Ensaio de Iconografia das Cidades Portuguesas do Ultramar. Vol. 2, Africa Ocidental e Africa Oriental*. Lisbonne : Ministério do Ultramar, Junta de Investigações do Ultramar, s/d.
TOUMSON, Roger. *Mythologie du métissage*. Paris : Presses Universitaires de France, col. «Ecritures francophones », 1998.
TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira o Logoteta*. Porto : Brasília Editora, 1981
VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e poder na África lusófona*. Lisbonne : ICALP, 1992. ---------- *Colonialismo, Antropologia e Lusofonias: Repensando a presença portuguesa nos trópicos*. Lisbonne : Vega, 1996.

ARTICLES DE PERIODIQUES OU CHAPITRES DE LIVRES SUR SUPPORT PAPIER

AGUESSY, Honorat. « Visions et perceptions traditionnelles ». SOW, Alpha I.; BALOGUN, Ola; AGUESSY, Honorat; DIAGNE, Pathé. *Introduction à la culture africaine*, Paris : UNECO, 10/18, 1977.
CHAMOISEAU Patrick, « Que faire de la parole ? ». LUDWIG, Ralph et al. (éd.). *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*. Paris : Gallimard, col. Folio esais, 1997[1994], p. 151-158.
CONFIANT, Raphaël. « Traduire la littérature en situation de diglossie ». RAGUET-BOUVART, Christine (dir.). *Traduire la littérature des Caraïbes, Palimpsestes*, n°12, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000, p. 49-59.
GARNIER, Xavier. « Perspectives géocritiques sur les littératures francophones ». CHEYMOL, Marc (éd.). *Littératures au Sud*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 97-100.

GLISSANT, Édouard. « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit ». LUDWIG, Ralph (éd.). *Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*. Paris : Gallimard, col. Folio esais, 1997[1994].

HALEN, Pierre. « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone ». DIOP, Papa Samba; LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (org.). *Littératures et sociétés africaines : Regards comparatistes et perspectives interculturelles, Mélanges offerts à Janos Riesz*. Tübigen : Narr, 2001, p. 55-68.

LEITE, Ana Mafalda. « Encenação genológica nas literaturas africanas ». BRUGIONI, Elena et al. (org.). *Africas contemporâneas*. Vila Nova de Famalicão : Humus, Universidade do Minho, 2010, p. 51-61.

LEVESQUE, Katia, *La créolité : entre tradition d'oraliture créole et tradition littéraire française*. Québec : Ed. Nota bene, col. Etudes, 2004.

MARIMOUTOU, J.-C.; RACAULT, J.-M. (éds.). *L'insularité, thématique et représentations: Actes du colloque international de Saint Denis de la Réunion, Avril 1992*. Paris : L'Harmattan, 1995.

MATA Inocência. « Periferia da Periferia – o estatuto periférico das literaturas africanas de língua portuguesa" e "Literaturas africanas de língua portuguesa : redes de cumplicidades, perversas fronteiras ». *Literatura angolana : Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*. Lisbonne : Mar Além, 2001.

---------- « A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comum ». Ângela V. Leão (org) *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003, p. 43-72.

MOURA, Jean-Marc. « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives ». BESSIERE, Jean; MOURA, Jean-Marc (dir.). *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs*. *Afrique, Caraïbe, Canada / conférences du Séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle.* Paris : Honoré Champion, 1999, p. 173-190.

---------- « Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone ». BESSIERE, Jean; MOURA, Jean-Marc (dir.). *Littératures postcoloniales et francophonie*. *Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle.* Paris : Honoré Champion, 2001, p. 149-167.

---------- « Critique postcoloniale et littératures francophones africaines. Développement d'une philologie contemporaine ». DIOP, Papa Samba (dir.). *Fictions africaines et postcolonialisme*. L'Harmattan, 2002, p. 67-82.

NOA, Francisco, « Literaturas Moçambicana: os trilhos e as margens ». RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (org.). *Moçambique : das palavras escritas*. Porto : Afrontamento, 2008, p. 35-46.

PAGEAUX, Daniel-Henri. « La créolité antillaise entre postcolonialisme et néobaroque ». BESSIERE, Jean; MOURA, Jean-Marc (dir.). *Littératures postcoloniales et francophonie*.Paris : Honoré Champion, 2001, p. 83-115.

SANTOS Boaventura SOUSA, « Entre Próspero e Caliban : Colonialismo, Pós-Colonialisme e Inter-Identidade ». RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa. *Entre Ser e Estar – Raízes, percusos e discursos da identidade*, Porto: Afrontamento, 2002, p. 23-85.

SARTRE, Jean-Paul. « Orphée noir ». SENGHOR, Léopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris : PUF, 1948.

SENGHOR, Léopold Sédar. « Comme les lamantins vont boire à la source » postface de *Ethiopiques*, in *Œuvre poétique* Paris : Éditions du Seuil, col. Points, 1990 [1964], p. 160-172.

TOUMSON, Roger. « Les archétypes du métissage ». VOISSET, Georges; GONTARD, Marc Gontard (dir.). *Écritures Caraïbes*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 121-135.

ARTICLES OU CHAPITRES DE LIVRES EN LIGNE

BEAUVARLET, Rachelle. « Bilinguisme, créole et alphabétisation en Guadeloupe : un enseignement bilingue de la lecture au cours préparatoire ». *Education*, 2013, [en ligne]: http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00995786, consulté le 1 septembre 2015.

CHIVALLON, Christine. « Créolisation universelle ou singulière ? Perspectives depuis le Nouveau Monde », *L'Homme* 2013/3 (n° 207-208), p. 37-74, [en ligne] : http://www.cairn.info/revue-l-homme-2013-3-page-37.htm.

COURSIL, Jacques. « L'éloge de la muette », *Linx* [En ligne], 10 | 1998, mis en ligne le 05 juillet 2012, consulté le 8 septembre 2015. URL : http://linx.revues.org/989 ; DOI : 10.4000/linx.989

CRISTÓVÃO Fernando. "Os três círculos da lusofonia" in site de http://ciberduvidas.sapo.pt/php/portugues.php?id=27 (copie dossier postcolonialisme)

FIGNOLÉ, Jean-Claude. « Caraïbes, une poétique de la schizophrénie ». *Revue noire*, n° 6, septembre, novembre 1992, p. 2-4, [en ligne] : http://www.revuenoire.com/

GANNIER, Odile. « L'archipel : image poétique de l'outre-mer ? », *Loxias 9*, [en ligne] : URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=128

HAMILTON, Russell G. « A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial », *Via Atlântica*, n° 3, décembre 1999, p. 22[en ligne] : http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/48809/52884, consulté le 4 septembre 2015.

LAMBERT, Fernando. « Un leader de la critique africaine, Mohamadou Kane », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 69, [en ligne]: URI: http://id.erudit.org/iderudit/009008ar, DOI: 10.7202/009008ar, consulté le 30 août 2015.

LEITE, Ana Mafalda. « Modelos críticos e representações da oralidade africana », *Via Atlântica*, n° 8, Décembre 2005, p. 147-162, p. 150 [en ligne] : http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50017, consulté le 2 septembre 2015.

---------- « Cânone e considerações e torno de Histórias da Literatura », *Revista Diadorim*, Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 11, Juillet 2012, p. 161-168, [en ligne] : http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br

MARTINHO, Ana Maria. « Literatura e confluências culturais ». LAGES, Mário Ferreira; MATOS, Teodoro de. *Portugal : Percursos de Interculturalidade*. volume 3, Lisbonne : Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME), décembre 2008, p. 225-

251. [en ligne] : http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos_Intercultura/3_PI_Cap5.pdf

MATA, Inocência Mata. « A utopia cosmopolita na recepção das literaturas africanas ». *Mulemba* n°4, UFRJ, Rio de Janeiro, juillet 2011, [en ligne]: http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigos/imprimir/artigo_4_1.php, consulté le 4 septembre 2015.

---------- « A crítica africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? ». LARANJEIRA, Pires; SIMOES, M. J.; XAVIER, L. G. (éds.). *Estudos de Literaturas africanas: cinco povos, cinco nações, Actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de língua Portuguesa*. Lisbonne : Novo Imbondeiro, 2006, p. 336-347.

MOUDILENO, Lydie. *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990, document de travail n° 2*, Dakar : Codesria, 2003, [en ligne] : http://www.codesria.org/IMG/pdf/Moudileno.pdf, consulté le 10 novembre 2014.

MOURA, Jean-Marc. « Postcolonialisme et comparatisme ». SFLGC Société française de littérature générale et comparée, *Vox Poetica*, publié le 20 mai 2006, [en ligne]: http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html#_ftnref31, consulté le 5 septembre 2015.

PADILHA, Laura Cavalcante Padilha. « O Ensino e a Crítica das Literaturas Africanas no Brasil: um caso de neocolonialidade e enfrentamento », *Revista Magistro, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas* – UNIGRANRIO, Vol. 1, n°1, 2010, [en ligne]: http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/magistro/article/viewFile/1063/625, consulté le 5 septembre 2015.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. « Entrevista a João Paulo Borges Coelho », Buala, 5 décembre 2012, [en ligne]: http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-joao-paulo-borges-coelho , consulté le 4 septembre 2015.

SEIBERT, Gerhard. « A Situação Linguística no Espaço Lusófono: Contributo para um debate científico », Instituto de Investigação Científica Tropical, 22/04/2008 [en ligne] http://www2.iict.pt/?idc=102&idi=13116, consulté le 30 août 2015.

TOURÉ, Tierno Dia. *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence: Le cas de Rachid boudjedra et Sony Tansi*. Thèse de Doctorat en Lettres et Arts sous la direction de Charles Bonn, Lyon: Université Lumière Lyon II, 2010. [en ligne] : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2010/toure_td#p=1&a=TH.1, consulté le 10 septembre 2015.

TUTIKIAN Jane. « Questões de Identidade: A África lusófona ». *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 37-46, setembro, 2006. En ligne http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/613/444, consulté le 21 septembre 2015.

6- ETUDES PHILOSOPHIQUES, SOCIOLOGIQUES, LITTERAIRES ET LINGUISTIQUES

OUVRAGES ET MONOGRAPHIES

AMMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. Paris : Nathan, 2000.

ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Traduction de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Ed. La Découverte, 1996.

ANSAY, Pierre Ansay; SCHHOONDRODT, René. *Penser la ville: choix de textes philosophiques*. Bruxelles : Archives d'Architectures Modernes, 1989.

ARENDT, Hannah. *La condition de l'homme moderne*. Edition établie par Philippe Raynaud Paris : Gallimard, collection "in quarto" 2012.

ARISTOTE. *Poétique*. Traduit du grec par Barbara Gernez. Paris : Les Belles Lettres, «Classiques en poche», 2002.

---------- *Rhétorique*, in *Œuvres complètes*. Pierre Pellegrin (dir.). Paris : Flammarion, 2014.

AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil, Coll. « La librairie du XXIe siècle », 1992.

AUSTIN J. L. *Quand dire c'est faire.* Paris : Éditions du Seuil, 1ère éd. Fr.1970, 1ère éd. 1962.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, col. Quadrige, 2012.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, coll. Tel, 1978

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Ed. illustrée établié par Jacqueline Guittard. Paris : Éditions du Seuil, 2010 [1957]

---------- *S/Z, Essais*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1970.

---------- *Le Degré zéro de l'écriture.* Paris : Éditions du Seuil, col. Points, 1972.

---------- *Le plaisir du texte*, Paris : Éd. du Seuil, collection « Tel Quel », 1973.

BAUDRILLARD, Jean. *Carnaval et cannibale* Paris : Éditions de L'Herne, 2008.

BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale, I*. Paris : N.R.F., Bibliothèque des sciences humaines, 1966.

BENJAMIN, Benjamin. *Paris, Capitale du XIXe siècle – Le Livre des passages*, Paris : éditions du Cerf, 1989.

BERQUE, Augustin. *Médiance, de milieux en paysages*. Paris : Belin/Reclus, 1990

---------- *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin, 2000.

---------- *Les raisons du paysage (de la Chine antique aux environnements de synthèse)*. Paris : Editions Hazan, 1995.

BERGE, Aline; COLLOT, Michel (dir.). *Paysage et Modernité(s)*. Bruxelles : Ousia, 2007

BERNARD, Claudie. *Le passé recomposé, Le roman historique français au XIXe siècle*. Paris : Hachette supérieur, 1996.

BESSIERE, Jean (org.). *Littérature, représentation, fiction*. Paris : Honoré Champion, 2007.

BOISVERT Yves, *Le monde postmoderne*. Analyse du discours sur la postmodernité. Paris : L'Harmattan, collection Logiques sociales, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : éditions du Seuil, collection Points Essais [1992], 1998.

BRUNET, Roger. *Les mots de la géographie*. Paris/Montpellier : La Documentation française/Reclus, 1992.

CALVINO, Italo. *Leçons américaines*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1989]. Manuel

CANDAU Joël. *Mémoire et identité*. Paris : Presses universitaires de France, 1998.

CASTELLS, Manuel. *Le pouvoir de l'identité*. Trad. de l'anglais par Paul Chemla. Paris : Fayard, 1999.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Ed. établie et présentée par Luce Giard. Paris : Gallimard, coll. «Folio », 1990.

COLLOT, Michel (dir.). *Les enjeux du paysage*. Bruxelles : Editions Ousia, 1997.

CHANADY, Amaryll. *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris : Honoré Campion, 1999

CHARTIER, Roger. *Au bord de la falaise*. Paris : Albin Michel, 1998.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*. Paris : Editions du Seuil, 1977.

DAMATTA, Roberto. *A Casa & a rua : Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro : Editora Guanabara, 1987.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

---------- *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris : Les Editions de Minuit, 1975.

DELEUZE, Gilles. *Les îles et autres textes*, Paris : Minuit, 2002

DENIS, Benoît. *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Sauf le nom*. Paris : Galilée, coll. « Incises », 1993.

DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*. Paris : Champs Flammarion, 1974.

DURAND-LE GERN, Isabelle. *Le Roman historique*. Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2008.

ECO, Umberto. *Lector in fabula : le rôle du lecteur. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Le livre de poche, coll. « Biblio Essais », n° 4098, 1979.

---------- *Apostille au Nom de la rose*. Paris : Grasset, coll. « Biblio/essai »,1985

FARGE, Arlette. *Le Goût de l'archive*. Paris : Seuil, coll. « Points Histoire » n° 233, 1989.

ELIADE, Mircéa. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1968.

GAUCHET Marcel. *Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, Editions Gallimard, 1985

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*, éd. critique par Gérard Namer, Paris : Editions Albin Michel, 1997.

HAMON, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris : Quadrige / PUF, [1984], 1997.

---------- *L'ironie littéraire - Essais sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette supérieur, 1996.

HEGEL, G. W. F. *Leçons sur la philosophie de l'histoire*. Trad. J. Gibelin, 3ème éd. remaniée. Paris : J. Vrin, 1967.

HIGOUNET, Charles. *L'Ecriture*, Paris : PUF, 1969.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Modernism : History, Theory, Fiction*, New York : Routledge, 1988.

---------- *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, Londres/New York : Routledge, 1995.

ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Mardaga, coll. «Philosophie et langage », 1985.

JACKSON, John Brinckerhoff. *A la découverte du paysage vernaculaire*. Traduit en français par Xavier Carrère, préface de Jean-Marc Besse et Gilles A. Tiberghien, Arles : Actes Sud, 2003.

JAUSS, H. R. Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, « Col. Tel », 1990.

JOUVE, Vincent. *La lecture*. Paris : Hachette, col. « Contours littéraires », 1993.

LAROCHE, Maximilien. *Contributions à l'étude du réalisme merveilleux*. Sainte Foy, Québec : GRELCA, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *L'identité : séminaire interdisciplinaire, 1974-1975*. Paris : Presses universitaires de France, 2007.

LORENÇO, Eduardo. *O Labirinto da saudade*. 5ème éd..Lisbonne : Dom Quixote, 1992.

LUSSAULT, Michel. *L'homme spatial, la construction sociale de l'espace humain*. Paris : Seuil, la couleur des idées, 2007.

LUKACS, Georg. *Le Roman historique*. Traduit de l'allemand par Robert Sailley. Paris : Editions Payot, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

---------- *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Paris : Galilée, «Débats», 1988.

LYOTARD, J.-F., *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Editions Galilée, 1986

MAINGUENEAU, Dominique. *Le Contexte de l'œuvre littéraire*. Paris : Éditions Dunod, 1993.

---------- *Linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, 4e éd. 2003 [1986].

---------- *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, 2004.

MARX, K.; ENGELS F. *Du colonialisme en Asie. Inde, Perse, Afghanistan*. Paris : Mille et une nuits, 2002.

NORA, Pierre (éd.). *Les lieux de la Mémoire. La République*. Tome 1. Paris : Gallimard, 1984.

PICARD, Michel. *La lecture comme jeu, Essai sur la littérature*, Collection « Critique », Les Éditions de Minuit, 1986.

PLATON. *Timée. Critias. Oeuvres complètes*, (A. Rivaud, Trans.), Paris : Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1970.

RABATEL, Alain. *Homo Narrans, pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. 2 vol. Limoges : Lambert-Lucas, Coll. « Linguistique », 2008.

RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideo : Arca, 1998.

RANCIERE, Jacques. *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*. Paris : Seuil, coll. « Librairie du XXe siècle », 1992.

REIS, Carlos. *O Conhecimento da literatura : Introdução aos estudos literários*. Coimbra : Livraria Almedina, 1995.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit*, tome 1 : L'intrigue et le récit historique. Paris : Éditions du Seuil, « coll. Points Essais», 1983[1972], 1984,1985.

---------- *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris : Éditions du Seuil, « coll. Points Essais», 1984.

---------- *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil, « coll. Points Essais»Seuil, 1985.

---------- *Soi-même comme un autre*. Paris : Édition du Seuil, 1990.

SABRY, Randa. *Stratégies discursives : digression, transition suspens*. Paris : Éditions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1992.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985, p. 29-30.

SCHAEFFER, Jean- Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989.

SCHEEL, Charles W. *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*. Paris : L'Harmattan, 2005.

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris : Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2001.

THIESSE, Anne-Marie. *La Création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. Paris : Éditions du Seuil (L'univers historique), 1999.

WAUGH, Patricia. *Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. [London and New York : Routledge, 1984], Taylor & Francis e-Library, 2001.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique, réel, fiction, espace*. Paris : Les éditions de Minuit, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

ARTICLES DE PERIODIQUES OU CHAPITRES DE LIVRES SUR SUPPORT PAPIER

ARENDT, Hannah. « Sur la violence » in *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine*. Paris : Calmann-Lévy (coll. « Agora »), 1972.. p. 105-187.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard Pléiade, 1976. « Le peintre de la vie moderne ».

BARTHES, Roland. « Sémiologie et urbanisme » in *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.. p. 261-271.

---------- « Le discours de l'histoire » in *Œuvres complètes*, tome 2. Paris : Éditions du Seuil, 1994, p. 417-427.

BENJAMIN, Walter. « Sur le concept d'histoire » in *Œuvres*, vol. 3, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris : Gallimard, 2000.

---------- « Le narrateur, réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » in *Rastelli raconte… et autres récits*, Paris : Seuil, 1987.

---------- « Fouilles et souvenirs » in *Images de pensées*. Christian Bourgois, 1998.

BERQUE, Augustin. « Cosmographie et paysage moderne ». BERGE, Aline; COLLOT, Michel Collot (dir.). *Paysage et Modernité(s)*. Bruxelles : Ousia, 2007, p. 42-65.

BORGES, José Luis. « L'écrivain argentin et la tradition » in *Discussion* in *Œuvres complètes*, tome 1. Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade », 1993. p. 179-195.

BOURDIEU, Pierre. « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°62/63, 1986.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* « Literatura e cultura de 1900 a 1945 » 9ème éd., Rio de Janeiro : Ouro sobre Azul, 2006, p. 117-145.

COMPAGNON, Antoine. « Le monde» in *Le démon de la théorie, littérature et sens commun.* Paris : Éditions du Seuil, 1998.

FOUCAULT, Michel. « Nietzsche, la généalogie, l'histoire ». BACHELARD, S. et al. (éds.) *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris : PUF, coll. « Épiméthée », 1971, p. 145- 172.

---------- *Des espaces autres*, in *Dits et écrits*, vol. 4, Paris : Gallimard, 1994.

FRANCHE, Dominique. « Le Sicambre contre-attaque. Faire de l'histoire, raconter des histoires ». COQUIO, Catherine; SALADO, Régis (éds.). *Fiction & Connaissance : Essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction.* Paris : Éditions de l'Harmattan, 1998, p. 91-112.

GENETTE, Gérard. « Frontières du récit », *Figures II.* Paris : Ed. du Seuil, Coll. « Points-Essais », 1979, p. 49-70.

HOLANDA, Sergio Buarque de. « O semeador e o ladrilhador », in *Raízes do Brasil*, Companhia das Letras, 2003, p. 93-119.

KAUFMANN, Judith. « Esquisse d'un (auto)portrait du lecteur en parasite ». JOUVE, François (dir.). *L'Expérience de Lecture*. Paris : Ed. L'Improviste, 2005, p. 15-33.

KERBRAT-ORECCHIONI, C., « Problèmes de l'ironie ». *Linguistique et Sémiologie,* n° 2, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1978.

LADRIERE, Paul « Espace public et démocratie, Weber, Arendt, Habermas ». COTTEREAU, Alain; LADRIERE, Paul (dir.). *Pouvoir et légitimité. Figures de l'espace public*. Paris: Éditions de l'EHESS, 1992, p 19-43.

MAINGUENEAU, Dominique. « Le dialogue comme hypergenre ». GUÉRIN, Philippe (dir.). *Le dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006.

MEITINGER, Serge. « Note sur le paysage comme « lieu pensant » ». CHENET, F.; COLLOT, M.; SAINT GIRONS, B. (dir.). *Le paysage : Etat des lieux*. Bruxelles : Editions Ousia, 2001, pp. 441-458

NORA, Pierre. « Mémoire collective ». LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques (dir.). *La nouvelle histoire*. Paris : Retz, 1978, p. 398-401, p. 401.

QUEIROS, Eça de. « Advertência », *Uma campanha alegre*, vol. I. Porto : Lello, 1969.

ROSA, João Guimarães. « Aletria e hermenêutica ». *Tutaméia : Terceiras estórias*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1967.

RYAN-SAUTOUR, M. « La métafiction postmoderne ». LEPALUDIER, Laurent (dir.). *Métatextualité et Métafiction*, Théorie et analyse. CRILA, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 69-78.

SANGSUE, Daniel. « La parodie, une notion protéiforme », ARON, Paul (org.). *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connex*es, Editions Nota Bene, 2004.

SARAMAGO, José. « História e ficção ». *Jornal de Letras*, 6 mars 1990, p. 19.

SEIXO, Maria Alzira. « O outro lado da ficção: diário, crónicas, memórias ». *Colóquio Letras*, n° 82. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 76-81.

SERRY, Hervé. « La littérature pour faire et défaire les groupes ». *Sociétés Contemporaines*, n° 44, 2002, p. 5-14.

PRADO, Plinio W. « L'espace public à l'épreuve du tournant esthétique », COTERAU, Alain; LADRIERE, Paul (dir.). *Pouvoir et légitimité : figures de l'espace public*. Paris : Ed. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992, p. 69-82.

ZONABEND, Françoise. « Pourquoi nommer ? », LÉVI-STRAUSS, Claude. *L'identité. Séminaire interdisciplinaire au collège de France 1974-1975*. Paris : Grasset, p. 257-279.

ARTICLES DE PERIODIQUES OU CHAPITRES DE LIVRES EN LIGNE

BARRET, Cécilia. « De deux 'contre-histoires', ou la révolution du roman des années 1960-1970 ». *Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe, 2ème Congrès du REELC* (Réseau Européen d'Études Littéraires Comparées), ENCLS (European Network for Comparative Literary Studies), septembre 2007, [en ligne] : http://encls.net/files/Barret.pdf.

BESSE, Jean-Marc. « Le paysage, espace sensible, espace public ». *META: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*, Vol. II (2), 2010. Al. I. Cuza University of Iasi, Romania, p. 259-286, [en ligne] : http://www.metajournal.org/issues_pdf/meta-ii-2-2010-complete.pdf, consulté le 9 février 2015.

BORDAS, Éric. « De l'historicisation des discours romanesques », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 25, 2002, 171-197. [En ligne] : mis en ligne le 01 novembre 2004, URL : http://rh19.revues.org/420, DOI : 10.4000/rh19.420, consulté le 25 septembre 2015.

BOUGNOUX, Daniel. « L'obscène, la scène et le secret », *Médium*, 2006/4 n°9, p. 66-75. [en ligne] : DOI : 10.3917/mediu.009.0066, http://www.cairn.info/revue-medium-2006-4-page-66.htm, consulté le 23 juillet 2013.

BOURDIEU, Pierre. « A propos de la famille comme catégorie réalisée », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Vol. 100, décembre 1993, p. 36. [en ligne] : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1993_num_100_1_3070, consulté 25 septembre 2015.

---------- « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, septembre 1991, p. 3-46, [en ligne] : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986, doi : 10.3406/arss.1991.2986, consulté le 31 juillet 2015.

CANDIDO, Antonio. « Literatura e cultura de 1900 a 1945 ». *Literatura e sociedade*, 9ème éd., Rio de Janeiro : Ouro sobre Azul, 2006, p. 117-145, [en ligne] : http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio_Candido_-_Literatura_e_Sociedade.pdf, consulté le 5 septembre 2015.

CANU, Jean. « Littérature et Géographie ». *PMLA*. Vol. 48, n°. 3 (Sep., 1933), pp. 919-942, p. 927, [en ligne] : URL: http://www.jstor.org/stable/458352, Consulté le 19 mai 2015.

CHEVALIER, Jacques. « Espace de vie ou espace vécu ? L'ambiguïté et les fondements du concept d'espace vécu ». *L'Espace Géographique*. Vol. 3, n°1, 1974, p. 68. [en ligne] : http://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1974_num_3_1_1446, consulté le 10 octobre 2015.

CHIVALLON, Christine. « Retour sur la "communauté imaginée" d'Anderson. Essai de clarification théorique d'une notion restée floue », *Raisons politiques,* 3/2007 (n° 27), p. 131-172, [en ligne] : URL : www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2007-3-page-131.htm, DOI : 10.3917/rai.027.0131, consulté le 7 août 2015.

FREMONT, Armand. « Recherche sur l'espace vécu ». *L'Espace Géographique*, n° 3, 1974, p. 231-238. doi: 10.3406/spgeo.1974.1491 URL: /web/revues/home/prescript/article/spgeo_0046-2497_1974_num_3_3_14, consulté le 20 octobre 2014.

GRICE, Paul. « Logique et conversation », *Communications* n° 30, 1979, p. 57-72, p. 61, [en ligne] : URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1979_num_30_1_1446, Consulté le 20 avril 2015.

HUTCHEON, Linda. « Ironie, Satire, Parodie : Une Approche Pragmatique de l'Ironie ». *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires,* n° 46, 1981, p. 140-155, p. 143-144 [en ligne] : http://hdl.handle.net/1807/10253, consulté le 14 août 2015.

MENGUE, Philippe. « Deleuze et la question de la vérité en littérature ». *E-rea* [En ligne] : 1.2, 2003, mis en ligne le 15 octobre 2003, URL : http://erea.revues.org/371 ; DOI : 10.4000/erea.371, consulté le 07 août 2015.

MOLINO, Jean. « Qu'est-ce que le roman historique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2-3, mars-juin 1975. [en ligne] : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56527174/texteBrut, consulté le 10 octobre 2015.

MOURA, Jean-Marc. « Postcolonialisme et comparatisme ». *Vox poetica.* Société française de littérature générale et comparée, 2006, [en ligne] http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html, consulté le 10 octobre 2015.

PECHMAN, Robert Moses. « Pedra e discurso: cidade, história e literatura ». *Revista Semear*, Rio de Janeiro, Instituto Camões, PUC-Rio, n° 3, [en ligne] : http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/semiar_3.html, consulté le 10 octobre 2015.

RAPOSO, Marta. « Panorama nacional da literatura estrangeira em língua portuguesa ». *Salam Newsletter*, février 2010, [en ligne] : http://salalm.org/2010/08/17/panorama-nacional-da-literatura-estrangeira-em-lingua-portuguesa/ , consulté le 4 septembre 2015.

RISCO, Anton. « Le Postmodernisme latino-américain ». *Études littéraires*. vol. 27, n° 1, 1994, p. 63-76, p. 68, [en ligne] : http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1994/v27/n1/501068ar.pdf, consulté le 5 septembre 2015.

ROBIN, Régine. « Structures mémorielles, littérature et biographie ». *Enquête*. n° 5, 1989, mis en ligne le 16 novembre 2005, [En ligne] : URL : http://enquete.revues.org/116., consulté le 10 octobre 2015.

SANTOS, Boaventura Sousa. « Tempo, Códigos Barrocas e Canonização ». *Revista Crítica de Ciências Sociais*. n° 51, Junho 1998, [en ligne] : http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/81_Tempo%20Codigos%20Barrocos_RCCS51.pdf, consulté le 10 octobre 2015.

SANTOS, Joelma G. Dos. « A Literatura se alimenta de Literatura. Ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor », Entrevista de José Luandino Vieira. *Investigações*, Vol. 21, n° 1, Janeiro de 2008, Universidade Federal de Pernambuco, [en ligne] : www.revistainvestigacoes.com.br/volume-21-N1.html, consulté le 9 juin 2015.

SCHAEFFER, Jean-Marie Schaeffer. « Temps de l'histoire et temps des œuvres ». *Fabula - Les colloques, Littérature et histoire en débats*, [en ligne] : URL : http://www.fabula.org/colloques/document2119.php, consulté le 23 avril 2015.

WALTER, Philippe. « Les enjeux passés et futurs de l'imaginaire », *Pratiques*, n° 151-152, 2011, p. 39-48, [En ligne] : URL : http://pratiques.revues.org/1769 ; DOI : 10.4000/pratiques.1769, mis en ligne le 13 juin 2014.

N°1 : EDITIONS, TIRAGES ET TRADUCTIONS DES ŒUVRES DE GERMANO ALMEIDA

EDITIONS DE ILHEU EDITORA

- *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo,* "Colecção Estóreas", 1989 (750 ex.), 1990 (1000 ex.)
- *O Meu Poeta*, "Colecção Estóreas", 1990 (2000 ex.)
- *O Dia das Calças Roladas*, "Pontos de vista", 1992 (1000 ex.)
- *A Ilha Fantástica*, "Colecção Estóreas", 1994
- *Os Dois Irmãos*, "Colecção Estóreas", 1995 (1500 ex.)
- *A Família Trago,* "Colecção Estóreas", 1998
- *Estóreas contadas,* "Colecção Estóreas"
- *Dona Pura e os camaradas de Abril,* "Colecção Estóreas", 1999
- *Estórias de Dentro de Casa*, "Colecção Estóreas", 2000
- *As Memórias de Um Espírito,* "Colecção Estóreas", 2001
- *Cabo Verde : Viagem pela história das ilhas,* 2003 (1000 ex.)
- *O mar na Lajinha,*"Colecção Estóreas", 2004
- *Eva,* "Colecção Estóreas", 2006
- *A Morte do Ouvidor,* "Colecção Estóreas"
- *Do Monte Cara vê-se o mundo,* "Colecção Estóreas", 2014, 2015

EDITION DE L'AUTEUR

- *A Morte do meu Poeta,* 1998

EDITIONS PORTUGAISES

- *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*
  - Caminho, "Uma terra sem amos", 1991 (2500 ex.), 1997 (2000 ex.), 1998 (3000ex.), 2001, 2007.
  - Círculo de Leitores, 1999
- *O Meu Poeta*
  - Caminho, "Uma terra sem amos", 1992 (2000 ex.), 1999 (2000 ex.)
- *A Ilha Fantástica*
  - Caminho, "Uma terra sem amos", 1994 (2000 ex.), 1999 (2000 ex.)
  - Círculo de Leitores, 2000
- *Os Dois Irmãos*
  - Caminho, "Uma terra sem amos", 1995 (2000 ex.), 1998 (2000 ex.)
  - Círculo de Leitores, 2001
- *Estórias de Dentro de Casa*
  - Caminho, "Uma terra sem amos", 1996 (2000 ex.), 1998 (2000 ex.)
- *A Família Trago*
  - Caminho, "Uma terra sem amos, 1998 (3000 ex.), 2000 (2000 ex.)
- *Estóreas contadas*
  - Caminho, "Uma terra sem amos", 1998 (3000 ex.)
- *Dona Pura e os camaradas de Abril*
  - Caminho, "Caminho de abril", 1999 (La collection incluait onze titres dont trois d'auteurs non portugais, Mia Couto, Sebastião Salgado et Germano Almeida)

- *O Dia das Calças Roladas*
  - Caminho, 1999 (5000 ex.)
- *As Memórias de Um Espírito*
  - Caminho, 2002 (5000 ex.)
- *Cabo Verde : Viagem pela história das ilhas*
  - Caminho, 2004 (2000ex.)
- *O Mar na Lajinha*
  - Caminho, "Outras margens", 2004 (5000 ex.)
- *Eva*
  - Caminho, "Outras margens", 2006 (3000 ex.)
- *A Morte do Ouvidor*
  - Caminho, "Outras margens", 2010 (5000 ex.)
- *Do Monte Cara vê-se o mundo*
  - Caminho, 2014 (1500 ex.)

EDITIONS SPÉCIALES

- *Os Dois Irmãos* (2010) dans la collection « Autores lusófonos » lancée par la revue *Visão* qui comprenait six livres de six auteurs originaires de pays lusophones (*Parábola do Cágado Velho* de l'angolais Pepetela, *Estorvo* du Brésilien Chico Buarque, , *Kikia Matcho* du Guinéen Filinto de Barros, *A Varanda do Frangipani* du Mozambicain Mia Couto, *O Hóspede de Job* du Portugais José Cardoso Pires)

TRADUCTIONS (LISTE NON EXHAUSTIVE)

- Allemagne
  - *Herr Napumoceno da Silva Araújos testamente*, trad. Irene Anderberg, Skarpnack : Tranan, 1999
- Angleterre
  - *The Last Will and Testament of Senor Da Silva*,trad. Sheila Faria Glaser, New Directions, Paperback, 2004
- Danemark
  - *Senhor Napumocenos testamente*, trad. Gregers Steendahl, Arhus : Husets Forlag/S.O.L., 2002
- Espagne
  - *El testamento del señor Napumoceno da Silva Araújo*, traducción de Jordi Cerdá, Ediciones del bronce, 2000.
  - *Los Dos hermanos, Barcelona: Ediciones del Bronce, 2001*
  - *Doña Pura y los Camaradas de Abril, Ediciones El Cobre, 2002.*
  - *La isla fantástica*, trad. Pere Cosmellas Casanova, Barcelona : Ediciones El Cobre, 2003
- France
  - *Le Testament de monsieur Napumoceno da Silva Araújo*, trad. Édouard Bailby. Saint-Maur : Sépia, Cap-Vert : ICLD, 1995. (réédition : « Sépia-Poche », 1996)
  - « Histoire de l'intérieur de la maison » (extrait du recueil, *Estórias de Dentro de Casa*, 1996), traduit par Geneviève Leibrich, in *Des nouvelles du Portugal*, Métailié, 2000.

- Italie
  - *Il testamento del sig. Napomuceno da Sila Araújo*, Trad. Palazzolo M. T., AIEP, 1996
  - *I due fratelli*, trad. Letizia Grandi, Roma : La Nuova frontiera, 2005
  - *L'isola fantastica*, trad. Mariagrazia Russo, Roma : Cavallo di Ferro, 2006
- Suède
  - *Familjen Trago*, trad. Irene Anderberg, Stockolm : Bokförlaget Tranan, 2001

TEXTES DE FICTION INEDITS PUBLIES DANS DES ANTHOLOGIES

- "A água e o ritual do namoro" in Francisco Guedes (Org.) *Histórias em Língua Portuguesa*, Porto : Ambar, 2007. Cette anthologie intègre les textes de quatorze auteurs lusophones dont Paulinho Assunção (Brasil), Ondjaki (Angola), Tabajara Ruas (Brasil), Virgílio Alberto Vieira (Portugal), Rui Vieira (Portugal) e Manuel Jorge Marmelo (Portugal)
- "A água e o ritual do namoro" in *Tchuba na desert, antologia do conto inédito caboverdiano*, Francisco Fontes (Or.), Coimbra : Edição Saúde em Português, 2006. Cette anthologie réunit les textes de 18 auteurs capverdiens : Germano Almeida, Carlos Araújo, Joaquim Arena, Kaká Barboza, Fátima Bettencourt, João Branco, Vera Duarte, Ondina Ferreira, Manuel Figueira, Tchalê Figueira, José Vicente Lopes, Leão Lopes, Vasco Martins, Le Vlad Nobre, Marilene Pereira, Luísa Queirós, Ivone Ramos e Mário Lúcio Sousa.
- "La Señora Guiomar" in *Mercado de historias: relatos y poemas de África y el Caribe*, Barcelona : Icaria Editorial, 2003, p. 17-29. Cette anthologie réunit des textes de 18 auteurs africains et caribéens. Outre Germano Almeida, Rui Duarte de Carvalho, Ondjaki et Ana Paula Tavares sont les autres auteurs originaires des Palop.
- Chapitre VI du roman policier *O Crânia do Castelão* publié en feuilleton par la revue portugaise *Visão* et co-écrit par onze auteurs : les Galliciens Carlos Quiroga, Antón Lopo, Suso de Toro, Quico Cadaval, Xavier Queipo e Xurxo Souto, « en dialogue » avec Miguel Miranda (Portugal), Bernardo Ajzenberg (Brésil), Germano Almeida (Cap-Vert), Possidónio Cachapa (Portugal) et Luís Cardoso (Timor). Le roman fut ensuite publié en livre : Carlos Quiroga (Org.), *O Crânia do Castelão*, Através Editora, 2013.

N°2 : GERMANO ALMEIDA PRÉSENTÉ PAR J. E. AGUALUSA

Escritores da lusofonia Por: JOSÉ EDUARDO AGUALUSA, *Jornalista e escritor angolano*

Germano Almeida, o riso das ilhas

O escritor cabo-verdiano Germano Almeida trouxe o riso para dentro dos livros. A divertida ironia encontra nele, hoje, o seu melhor representante.

Germano Almeida chegou à literatura de forma um tanto inesperada, em 1991, através de uma pequena novela com um título imenso: "O Testamento do Senhor Napumoceno da Silva Araújo".

Este seu primeiro livro mereceu o Prémio Marquês de Vale Flor, levando um jornal português a noticiar o facto dizendo que o prémio tinha sido atribuído ao romance "O Testamento", do senhor Napumoceno da Silva Araújo. Os jornalistas que foram à procura daquele novo romancista acabaram por descobrir um advogado com quase dois metros de altura, nascido na ilha da Boa Vista mas radicado na pacata cidade do Mindelo, na ilha de São Vicente. O livro surpreendeu toda a gente pela novidade de um discurso irónico, cáustico e, no entanto, alegre — se fosse música seria certamente uma *coladera*.

Logo no ano seguinte, em 1992, Germano Almeida publicou "O Meu Poeta", confirmando a vocação para a sátira social, num romance que levantou uma divertida polémica em Cabo Verde, e que de alguma forma anunciou o processo de democratização do arquipélago.

De entre os nove livros que o escritor cabo-verdiano publicou até ao momento, merece destaque a "A Ilha Fantástica" (Editorial Caminho, Lisboa 1994). A ilha fantástica não é outra coisa senão esse secreto lugar a que sempre regressamos quando nos sentimos sem rumo: a infância. É sabido que os nossos primeiros anos de vida são os mais longos, tão longos que não se esgotam nunca. Este livro de Germano Almeida conta a história de todo um universo - a pequena ilha da Boa Vista -, através do olhar de uma criança.

A obra de Germano Almeida constitui no seu conjunto um belíssimo elogio da mestiçagem, um elogio à capacidade criadora de um pequeno povo, capaz de transformar um pedaço de terra agreste, quase inabitável, numa pátria de gente feliz.

O escritor cabo-verdiano não se limita a dar testemunho da vitalidade desta cultura, vai mais longe, exercendo a sua crioulidade na própria arte de contar: as histórias sucedem-se umas às outras, umas puxando a memória de outras, numa técnica que resgata todo o encantamento da literatura oral.

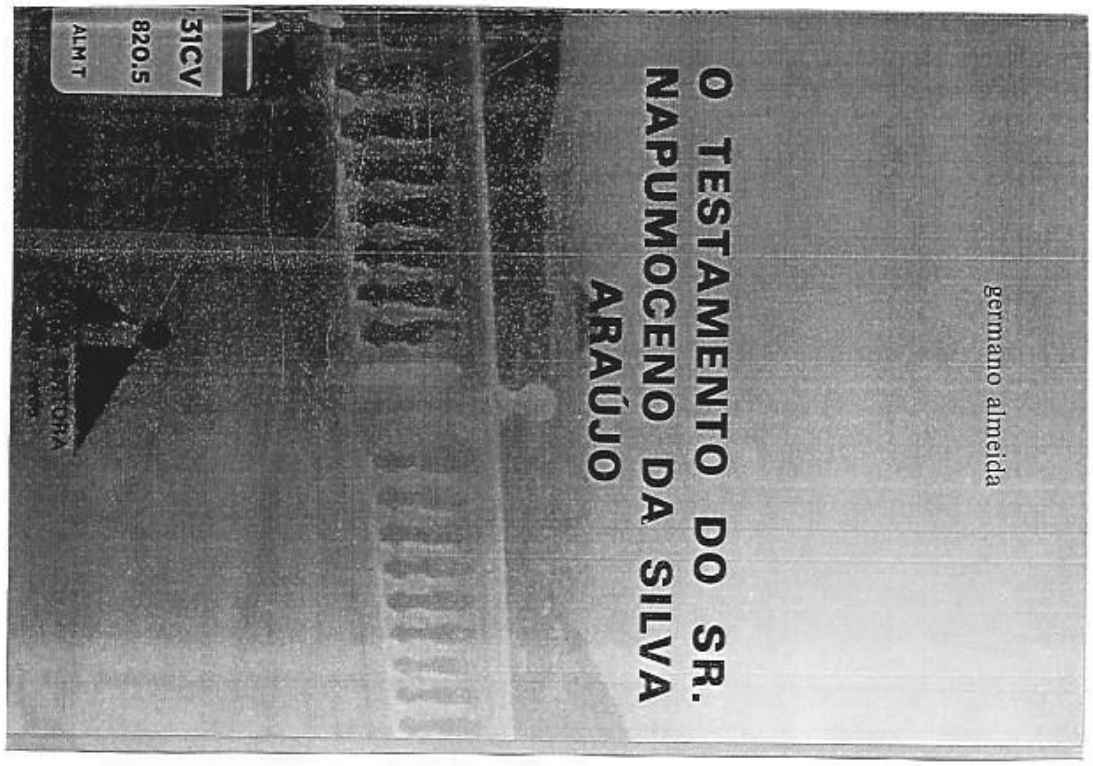
Outra marca de oralidade, que dá à narrativa de Germano Almeida um sabor muito próprio, é a incorporação de termos e expressões do crioulo: "*fazer um mandado", voluntarezas, biquirias, parbiça, trivimento, roscon, morrinhentezas*, etc. Muitas destas palavras têm origem incerta, podendo resultar da transformação de termos portugueses, ingleses, franceses ou de idiomas africanos. Outras, porém, são claramente arcaísmos da língua matriz. Palavras que surgem de súbito, iluminando o texto. Descobrimo-las com calor e espanto. Onde estavam, que não sabíamos delas?

José Eduardo Agualusa, « Escritores da lusofonia », *Além Mar*, Mars 1999, [en ligne] : http://www.alem-mar.org/cgi-bin/quickregister/scripts/redirect.cgi?redirect=EEukAFFAAyUGgQfQXG, consulté le 2 septembre 2015

José E. Agualusa présentait dans son texte quatre autres écrivains africains (un Mozambicain et trois Angolais) : « Mia Couto , o logoteta », « Pepetela, o guerrilheiro », « Manuel dos Santos Lima, o dissidente » et « Ruy Duarte de Carvalho, um poeta nómada ».

N°3: DEUXIÈME ÉDITION DE *O TESTAMENTO DO SR. NAPUMOCENO DA SILVA ARAUJO* PAR ILHEU EDITORA (1990)

RABATS ET COUVERTURE



O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo foi, nas letras caboverdianas, um caso único de sucesso imediato.

A 1.ª edição, lançada em Outubro de 1989, esgotou-se em cerca de três meses e desde essa altura a Ilhéu Editora vem sendo pressionada a uma 2.ª edição que agora coincide com a publicação em Portugal do Testamento pela Editorial Caminho. Também para uma produtora portuguesa, a Opus Filmes, foram já cedidos os direitos para a adaptação ao cinema.

«O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo renova com sensibilidade, humor e destreza uma tradição romanesca enraizada, criando uma obra original e rica, própria de um autor cujo percurso deve ser seguido atentamente».

Da contracapa da ed. portuguesa

«Narrador trocista com a sabedoria bastante para estar dentro da narrativa e ao mesmo tempo como se estivesse fora dela, existindo, recolhidamente, a sua nata capacidade para a manipulação, é o termo, aliás com imenso gáudio para o leitor, que ama ser manipulado pelo narrador, sinal do seu poder encantatório»

Manuel Ferreira in JL

«Com isso, [O Testamento do Sr. Napumoceno] Germano Almeida rompe com um «bloqueio psicológico» que tem impedido os nossos escritores de enfrentarem a nossa história recente. O resultado obtido é aceitável, sobretudo se uma das suas intenções — além de fazer literatura — é provocar celeuma.»

José Vicente Lopes in Voz di povo

«...o que acabamos então de ler pode considerar-se um dos mais bem logrados dramas de amor das letras crioulas.»

Fernando Assis Pacheco in O Jornal

«Esta é uma das raras vezes que a nossa literatura se enriquece com obra tão séria, seleccionada, ...seja no campo psicológico, seja no social, ou especificamente humano. Sob qualquer aspecto, Germano Almeida trouxe para o público uma nova sequência ficcionista de transmitir factos, ideias e quadros da nossa querida gente ilhoa».

Luís Romano in «Cem Anos de Literatura Caboverdiana»

N°4 : MANUELS ADOPTES DANS L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

Liste des manuels de Langue portugaise et d'Histoire adoptés au Cap-Vert dans l'enseignement secondaire : Année scolaire 2015-2016

HOMOLOGADO
31 08 2015

Ministério da Educação e Desporto

DIREÇÃO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

Lista de Manuais do Ensino Secundário adoptados para o ano letivo 2015/2016

1° Ciclo do Ensino Secundário (9° e 10° anos)

LÍNGUA PORTUGUESA

9º ano
Título: **Manual de Língua Portuguesa – 9º ano**
Autora: Alice Matos
Editor: Ministério de Educação, Cabo Verde

10º ano
Título: **Manual de Língua Portuguesa – 10º ano**
Autora: Alice Matos
Editor: Ministério de Educação, Cabo Verde

HISTÓRIA

9º ano
Título: **Missão: História – 7º ano**
Autores: Cláudia Amaral, Eliseu Alves, Elisabete Jesus, *et al.*
Para o aluno: Caderno de Atividades e e- Manual
Editora: Porto Editora, 2013

GEOGRAFIA

9º ano
Título: **Geografia 9º ano**
Autores: Arlinda Rodrigues e João Coelho
Adaptação: José Maria Semedo
Editor: Texto Editores, Lda Cabo Verde, 2005

2º CICLO (11º e 12º anos)

LÍNGUA PORTUGUESA

11º ano

Título: **Entre Margens – Português 10º ano**
Autores: Olga Magalhães, Fernanda Costa
Para o aluno: **Caderno de Atividades**
Para o professor: Manual integrado (Manual e Guia do Professor)
Editora: Porto Editora, 2013

12º ano

Título: **Entre Margens – Português 11º ano**
Autores: Olga Magalhães, Fernanda Costa
Para o aluno: **Caderno de Atividades**
Para o professor: Manual integrado (Manual e Guia do Professor)
Editora: Porto Editora, 2013

HISTÓRIA

11º ano

Título: **Linhas da História** – 10º ano
Autores: Alexandra Fortes, Fátima Freitas Gomes e José Fortes
Para o aluno: **Caderno de Atividades**
Editora: Areal Editores, 2013

12º ano

Título: **Cadernos de História B** – 11º ano
Autores: Pedro Almiro Neves, Ana Lídia Pinto *et al*
Para o aluno: **Caderno de Atividades**
Para o professor: Manual integrado (Manual e Guia do Professor)
Editora: Porto Editora, 2013

OBRAS LITERÁRIAS RECOMENDADAS

Literatura Cabo-verdiana	Literatura Portuguesa
Título: **"Chiquinho"** **Autor**: Baltasar Lopes	Título: **"Os Maias"; "O primo Basílio"** **Autor**: Eça de Queirós
Título:**"Chuva Braba"** **Autor**: Manuel Lopes	Título:**"Frei Luís de Sousa";"Viagens na minha Terra** **Autor**:Almeida Garret
Título: **"Contra Mar e Vento"** **Autor**: Teixeira de Sousa	Título:**"O Auto da Índia"; O Auto da Barca "** **Autor**:Gil Vicente
Título: **"A ilha fantástica"** **Autor**: Germano Almeida	Título:**"Amor de Perdição"** **Autor**: Camilo Castelo Branco
Título: **"Mornas eram as noites"** **Autor**: Dina Salústio	Título: **"Os Lusíadas"** **Autor**: Luís de Camões
	Título:**"Memorial do Convento"** **Autor**: José Saramago

Obras de outros escritores: Jorge Amado, Mia Couto, José Luandino Vieira e Pepetela.

Ministério da Educação e Desporto, http://www.minedu.gov.cv/index.php?option=com_jdownloads&task=download.send&id=905&catid=9&m=0&Itemid=0, consulté le 12 septembre 2015.

N° 5 : GERMANO ALMEIDA AU PROGRAMME DE *LICENCIATURA* EN LANGUE, LITTERATURES ET CULTURES – ÉTUDES CAPVERDIENNES ET PORTUGAISES

Université du Cap-Vert, Praia, année universitaire 2013-2014.

Le programme de littérature capverdienne des quatre premiers semestres propose une histoire littéraire qui couvre toute la période coloniale, la quatrième année étant consacrée à la didactique. Nous présentons ci-dessous le programme de littérature des deux semestres de troisième année.

3° ano, 1° semestre

Denominação da Disciplina	**Literaturas Africanas de Língua Portuguesa I**
Código	**LALP1**
Objetivos da Disciplina	• Distinguir as circunstâncias do surgimento das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa; • Compreender, numa visão panorâmica, a evolução das Literatura Africanas de Língua Portuguesa, na sua vertente histórica, a partir das suas origens; • Identificar temáticas e pressupostos literários que permitem relacionar as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no período anterior à Independência dos respectivos países; • Conhecer os percursos e a história literária, aproximações e diferenças das obras e os autores mais emblemáticos dos países em causa; • Identificar as influências de outras literaturas como a brasileira, a norte-americana e as europeias nas LALP;
Conteúdos	**I – Abordagens teóricas introdutórias** 1.1 – A(s) Língua(s) e a Escrita 1.2 – Urbanidade e Ruralidade 1.3 – Insularidade e Continentalidade 1.4 – Crioulismo e pan-africanismo **II - A Formação das Literaturas Africanas nos países de Língua Portuguesa** 2.1 – Séculos XV-XIX – literatura de viagens e da Expansão 2.2 – 1849-1936 – regionalismo e negrismo : influências europeias e brasileiras - leituras românticas e literatura colonial - géneros e linguagens literárias - modernidade e tradição (José Tenreiro, pré-claridosos e Alfredo Troni) 2.3 – 1936-1960 – o processo de reivindicação de uma Literatura Nacional - a Negritude, o Neo-realismo e o Nacionalismo - temas, referências, géneros e linguagem - nacionalidade e função social das literaturas **III – Novos percursos/outras opções** 3.1 – 1960-1970 - A trajetória do Romance : "denúncia do colonialismo" e a "construção da Liberdade (Pepetela) 3.2 – Inovação de Processos narrativos e algumas tendências da moderna ficção africana de Língua Portuguesa - o maravilhoso e o fantástico (Mia Couto, Ba Ka Khosa, Orlanda Amarílis) - o romance histórico e seus suportes narrativos (Germano Almeida, Pepetela, Arnaldo Santos) 3.3 – Ética e estética : temas, referência, géneros e linguagens da ficção contemporânea
Bibliografia	**FERREIRA**, Manuel, *A Aventura Crioula*, Lisboa, Plátano Ed. *No Reino de Caliban*, Lisboa, Plátano Ed. *O discurso no percurso africano*, Lisboa, Plátano Ed. **HAMILTON**, Russel; *Literatura Africana – Literatura Necessária*, Lx. Ed 70 **LARANJEIRA**, Pires; *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lx., Un Aberta, 1995 *Ensaios Afro-Literários* **RIAÚZOVA**, Helena, Dez anos de Literatura Angolana,

41

	Luanda. U.E.A.;1986 **TRIGO** , Salvato, *Ensaios de Literatura comparada – Luso-Afro-Brasileitos*, Ed Vega **a) Obras literárias** **AGUALUSA**, José E.; *A Nação Crioula*, Lx:Caminho. **ALMEIDA**, Germano; *Os dois irmãos*; Mindelo, Ilhéu Ed., *A Família Trago*; Mindelo, Ilhéu Ed., **AMARÍLIS**, Orlanda, *A Casa dos Mastros*, Lx. Ed. Alac. **COUTO**, Mia; Cada Homem é Uma Raça, Lx., Ed. Caminho Vozes Anoitecidas, Lx., Ed. Caminho Terra Sonâmbula, Lx., Ed. Caminho **PEPETELA;** *Mayombe,;*A Geração da Utopia; *A Gloriosa Família* **RUI**, Manuel; *Rio Seco* **TRONI**, Alfredo, *Nga Muturi*, Lx., Ed.70 Antologia de Textos poéticos Sec. XIX-XX, de vários autores

3º ano, 2º semestre

Denominação da Disciplina	**Literaturas Africanas de Língua Portuguesa II**
Código	**LALP2**
Objetivos da Disciplina	O segundo semestre de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa visa levar os alunos a: • avaliar criticamente os períodos mais marcantes da História das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, e o impacto do desenvolvimento contemporâneo da mesma; • identificar as caraterísticas dos movimentos e géneros que se evidenciaram antes e imediatamente após a Independência dos PALOPs, em termos de comportamentos, atitudes críticas e literárias; • distinguir criticamente os autores mais representativos e obras que marcam a atualidade, de modo a melhor compreender a importância e a representatividade das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no espaço lusófono; • Consolidar a visão geral do percurso das Literatura Africanas de Língua Portuguesa, na sua vertente histórica, das origens a atualidade, de modo o desenvolver uma visão global da sua complexidade.
Conteúdos	**I – Discussões introdutórias** 1.1 – Atualidade e Contemporaneidade – fronteiras periodológicas 1.2 – Língua(s) e Literatura(s) 1.3 – Definição(ões) de "espaços" literários **II - A trajetória do Romance Contemporâneo** 2.1 – A reconstrução do espaço literário na construção da Liberdade * Pepetela (*Mayombe* / *A Geração da utopia*) * Manuel Rui (*Rio Seco*) 2.2 – A trajetória do Discurso na/da atualidade – opções estéticas * a mitificação e o discurso épico – Corsino Fortes * o discurso do fantástico – Mia Couto (*Vozes Anoitecidas* / *Estórias Abensonhadas* e *Terra Sonâmbula*) **III – A trajetória do espaço contemporâneo** 3.1 – A concepção do espaço literário e os limites da ficção * o espaço da loucura em *A Louca de Serrano* – Dina Salústio * o espaço na definição da(s) linguage(ns)m do discurso contemporâneo em Germano Almeida (*Os dois Irmãos* / *A Ilha Fantástica* / *A Família Trago*)
Bibliografia	**FERREIRA**, Manuel, *A Aventura Crioula*, Lisboa, Plátano Ed. *No Reino de Caliban*, Lisboa, Plátano Ed. *O discurso no percurso africano*, Lisboa, Plátano Ed. **LARANJEIRA**, Pires; *Ensaios Afro-literários*,Luanda, Ed. Embondeiro, 2002 **LEITE**, Ana Mafalda; *A Discursividade Épica em Pão e Fonema e Mayombe*, Lx, Ed **MARGARIDO**, Alfredo, *Estudos sobre as Literaturas dos países de Língua Portuguesa*, Ed. Relógio d'Água **SILVA** , Filinto Correia e (Coord.), *Cabo Verde – 30 anos de Cultura*, Praia, IBNL, 2005 **VENÂNCIO**, José Carlos, *Literatura e Sociedade*, Lx, Ed 70

49

Université du Cap-Vert, [en ligne] : http://www.unicv.edu.cv/images/unicv_2015/plano_de_cursos/ECVC_-_LLC_UNI-CV_-_Modelo_final.pdf, consulté le 5 septembre 2015.

ASSOCIAÇÃO DOS ESCRITORES CABO-VERDIANOS (AEC)

L'activité de cette académie demeure très limitée. Elle a organisé la publication d'une anthologie de textes de fiction, et, a publié en partenariat avec l'institution portugaise *Imprensa Nacional Casa da Moeda*, l'œuvre complète de Jorge Barbosa. Cette association a également édité un temps la revue *Pré-textos*. L'AEC a décerné de façon très irrégulière différents prix littéraires : le prix Jorge Barbosa (poésie), le prix Baltazar Lopes (essai), le prix António Aurélio Gonçalves (fiction), le prix Jaime de Figueiredo (théâtre), et le prix António Nunes (littérature de jeunesse). Cette académie a été présidée, entre autres, par José Luis Hopffer Almada (1989-1992), David Hopffer Almada et Corsino Fortes (2003-2006).

ACADEMIA CABO-VERDIANA DE LETRAS (ACL)

Fondée en 2013 et présidée par Corsino Fortes (2013-2015), siège à Praia.

Primeiro-Ministro garante abraçar a agenda da Academia Cabo-verdiana de Letras

Detalhes
Visitas: 197

O primeiro-ministro, José Maria Neves, prometeu no fim da tarde desta segunda-feira, 02, disponibilizar todo o "o tipo apoio que for possível e necessário" à Academia Cabo-verdiana de Letras (ACL), para que esta instituição "funcione bem".

O chefe do Governo fez estas declarações à imprensa depois de um encontro com um grupo de promotores da ACL, presidido pelo poeta e escritor Corsino Fortes".

"Trata-se de uma grande iniciativa e é um pilar importante da República", disse José Maria Neves, referindo-se à ACL, sublinhando que a literatura cabo-verdiana tem uma "dimensão internacional" e, para se fazer jus a esta realidade, "vale a pena ter uma academia de letras para imortalizar todos os aqueles que criaram e deram novos mundos à nação global cabo-verdiana.

Daí, afirmou o primeiro-ministro, ser "essencial" o apoio do Governo para que a ACL possa fazer o seu caminho.

De acordo com a porta-voz Fátima Bettencourt, o grupo foi ao Palácio da Várzea dar a conhecer ao primeiro-ministro "mais uma faceta de construção do país que não é uma barragem, mas sim uma academia".

Já o escritor Dany Spínola explicou que um dos objectivos da ACL é o de, por um lado, contribuir para o enriquecimento da literatura cabo-verdiana e, por outro, despertar nos jovens o interesse pela leitura e escrita, pelo que, disse, os promotores da iniciativa pensam dotar a academia de uma "boa biblioteca, com salas de leitura para conferências e tertúlias".

A cerimónia de posse dos órgãos sociais da ACL acontece no próximo dia 25 de Setembro.

De apontar que a Academia Cabo-verdiana de Letras vai ser a primeira organização literária do género nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP).

Seguinte >

http://acl.cv/index.php/component/content/article/10-actualidade/5-primeiro-ministro-garante-abracar-a-agenda-da-academia-cabo-verdiana-de-letras, consulté le 12 septembre 2015

A SEMANA : Primeiro di?rio caboverdiano em linha

Academia Cabo-Verdiana de Letras: Sonho de quatro anos à beira da realidade

Vai nascer até o fim deste mês, na cidade da Praia, a Academia Cabo-verdiana de Letras, um sonho antigo dos escritores das ilhas. Corsino Fortes, poeta consagrado que lidera a comissão instaladora, é o candidato natural à presidência da entidade que chega para promover as línguas faladas em Cabo Verde, a cultura destes "dez grãzinhos de terra", enquanto valoriza e enriquece o património literário nacional.

Vera Duarte, que junto com Filinto Elísio, Fátima Bettencourt e Danny Spínola, além de Corsino Fortes, trabalha a todo o vapor na finalização dos estatutos e no registo oficial da ACL, lembra que a ideia de fundar uma academia de letras no país foi lançada numa assembleia da Associação de Escritores Cabo-verdianos "há mais de quatro anos". Entretanto, "por razões diversas só muito recentemente retomámos o projecto".

Entusiasmada, a poeta e ficcionista explica que uma academia, ao contrário de uma associação, reúne apenas os escritores de "reconhecido mérito nacional" donos de obras com notoriedade, que já foram objecto de prémios nacionais e internacionais ou estudadas por investigadores nacionais e estrangeiros. Em suma, "escritores cuja obra contribua para a ampliação do país que é Cabo Verde, pois a escrita é sem dúvida um elemento fundante da cabo-verdianidade".

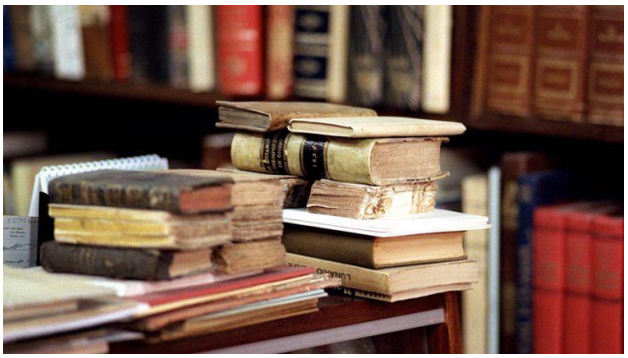
Mas estes critérios "não serão cumulativos. O trabalho de selecção dos membros a serem admitidos caberá a uma comissão de candidaturas a ser criada e que se dotará de um regulamente próprio", esclarece Vera Duarte, acrescentando que a ACL "irá criar não só a categoria dos membros correspondentes como também relacionar-se com academias de outros países, nomeadamente lusófonos", para ampliar o seu espaço de estudo, partilha e enriquecimento cultural e literário.

Mas o grande desafio da futura Academia Cabo-verdiana de Letras, que também tem como missão dar a conhecer a história da literatura universal, promover as obras dos escritores "imortais" e fomentar a investigação no domínio literário, será "criar um prémio prestígio que deverá contribuir para a visibilidade do país no exterior", pontua Vera Duarte. Afinal, um prémio desta natureza, mais do que implicar investimentos monetários consideráveis, deve prestigiar quem o recebe e valorizar a obra.

A Semana, 22 janvier 2013, http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article84140, Consulté le 12 septembre 2015

Academia Cabo-Verdiana de Letras lançou seleta de poesia e prosa de 23 autores locais

A Academia Cabo-Verdiana de Letras (ACL) lançou hoje o livro "Literatura Cabo-Verdiana - Seleta de Poesia e Prosa em Língua Portuguesa", da autoria de duas investigadoras e académicas brasileiras, abrindo as portas a futuras edições de coletâneas.



Na cerimónia, na presença do presidente de Cabo Verde, Jorge Carlos Fonseca, ele próprio membro da ACL, Vera Duarte, presidente em exercício da ACL, destacou a importância de uma tal coletânea, admitindo que, não sendo de autores cabo-verdianos, é interpretada por "estudiosas" da literatura do arquipélago.

O livro é da autoria de Simone Caputo Gomes, que introduziu a cátedra de Literatura Cabo-Verdiana na Universidade de São Paulo, onde é professora de Literaturas Comparadas e de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, e de Érica Antunes Pereira, doutorada em Letras pela mesma universidade.

A "paixão" por Cabo Verde e pelos escritores e poetas do arquipélago vem, no caso de Simone Caputo Gomes, de 1976, quando defendeu a tese de doutoramento sobre a Literatura Cabo-Verdiana, legago que está a passar para Érica Antunes Pereira, sua ex-doutoranda.

A obra, de 142 páginas, editada pela brasileira Nandyala, com a chancela da ACL, reúne 13 poetas e 10 escritores dos autores cabo-verdianos que mais marcaram a história da literatura do arquipélago, eleitos pelos alunos das duas professoras na Universidade de São Paulo.

Os poetas que figuram no livro são Arménio Vieira (Prémio Camões, 2009), Corsino Fortes (vencedor quarta-feira do Grande Prémio Literário da ACL), David Hopffer Almada, Eugénio Tavares, Filinto Elísio, João Varela, Jorge Barbosa, Jorge Carlos Fonseca (presidente cabo-verdiano), Mário Fonseca (irmão do chefe de Estado), José Luís Hopffer Almada, Mário Lúcio Sousa, Osvaldo Alcântara e Vera Duarte.

Entre os escritores figuram António Aurélio Gonçalves, Baltasar Lopes, Dina Salústio, Evel Rocha, Fátima Bettencourt, Germano Almeida, Kaká Barbosa, Luís Romano, Manuel Lopes e Orlanda Amarílis.

A ACL, atualmente com 40 membros, foi criada a 25 de setembro de 2013 e é presidida pelo poeta e diplomata Corsino Fortes, temporariamente inativo por se encontrar em tratamento médico em Portugal, tendo como objetivo dinamizar o panorama literário local e homenagear os "imortais" da arte da palavra no arquipélago.

Entre os membros fundadores figuram David Hopffer Almada, Manuel Veiga, Vera Duarte, Jorge Alfama, Jorge Tolentino, Filinto Correia e Silva, Káká Barbosa, Ludgero Andrade, Daniel Medina, Daniel Spínola, Mário Lúcio Sousa, Ondina Ferreira, Fátima Bettencourt, Dina Salústio e Arnaldo França.

Em abril de 2014, a ACL assinou um protocolo com o Ministério da Cultura cabo-verdiano para apoiar a reedição dos "clássicos" da literatura de Cabo Verde, há muito esgotados, o que, disse à Lusa Vera Duarte, presidente em exercício da ACL, poderá acontecer com obras dos "patronos" da literatura cabo-verdiana, como, por exemplo, Manuel Lopes e Baltazar Lopes, entre outros.

LUSA, 4 de Junho de 2015, às 09:35

http://www.sapo.pt/noticias/academia-cabo-verdiana-de-letras-lancou_55700ebd82874fc17b6fd4d9

Fondée en juillet 2015, siège à Mindelo sur l'île de São Vicente

A Academia das Ciências e Humanidades de Cabo Verde reúne-se na Praia

O plenário da Academia das Ciências e Humanidades de Cabo Verde (ACH-CV), com sede no Mindelo, reúne-se esta sexta-feira, dia 10 de Julho, na Casa Cor de Rosa, Praia. O plenário tem na agenda assuntos tão importantes como a admissão dos últimos membros fundadores, a eleição do Presidente da equipa dirigente e a aprovação das linhas de ação para o próximo triénio.

A preparação do plenário será concluída em reunião do Conselho Académico Instalador (CAI) prevista para esta quinta-feira, 9. Pretende-se que este primeiro plenário constitua o fim da fase de instalação e, por conseguinte, o início do funcionamento da organização da sociedade civil, que congregará cientistas, escritores e artistas consagrados.

Os escritores consagrados, os cientistas em qualquer área de estudo e os artistas que já aderiram ou vierem a aderir até 10 de Julho serão, para todos os efeitos, considerados fundadores da Academia das Ciências e Humanidades de Cabo Verde.

Além dos sócios ordinários, académicos titulares – que residem em Cabo Verde – ou os associados, estes residentes no estrangeiro, a ACH-CV terá mais duas categorias de sócios: de mérito, que não sendo cientistas, nem escritores consagrados, tenham mérito especial na tecnologia, ciência, religião, arte, artesanato, solidariedade, ambiente ou outro domínio de atividade humana e sócio correspondente, que terá de reunir as mesmas características que os titulares e associados, mas serão estrangeiros com obra relevante sobre Cabo Verde.

"Um plenário bem-sucedido terminará com o Presidente e o Conselho Diretivo eleitos, as linhas de ação aprovadas e uma Academia reforçada para o avanço da ciência, das humanidades e da cidadania", comenta Corsino Tolentino, porta-voz da ACH-CV.

A Semana, 09 Julho 2015

http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article111330#ancre_comm, consulté le 12 septembre 2015.

Cabo Verde

Surpresa e decepção

LITERATURAS AFRICANAS

■ PIRES LARANJEIRA

Surpresa que chega do cabo-verdiano João Cleofas Martins (Nhô Djunga) (1901-1970), de quem saiu uma peça de teatro desconhecida, com a organização, estudo e demais aparato de Mesquitela Lima, antropólogo seu compatriota. Aquele foi fotógrafo e homem da rádio, além de passar por outros empregos e actividades. Popular no arquipélago. Este, com obra feita sobre e em Angola, além de Cabo Verde, professor que foi da Universidade Nova de Lisboa, resgatou-lhe a peça, dos anos 50, que tem interesse político, pois é interventiva, embora camuflando nomes de países e outras entidades, para funcionar como alegoria. Eis uma fala: "A intenção dele era agredir Nhô Américo caso este passasse por lá". Trata-se dos EUA na pele de uma personagem humana, como tantas outras do texto. Lê-se como intriga de casos e relacionamentos, mas sendo uma alegoria do contexto mundial. Uma verdadeira surpresa, que desperta a curiosidade é mais um documento literário para a história da intelectualidade insular. Linguagem simples, mas com acuidade cenográfica (haja vontade de encená-la), e sobretudo simbólica dos tempos em que, sendo anti-colonialista, não podia o A. ser

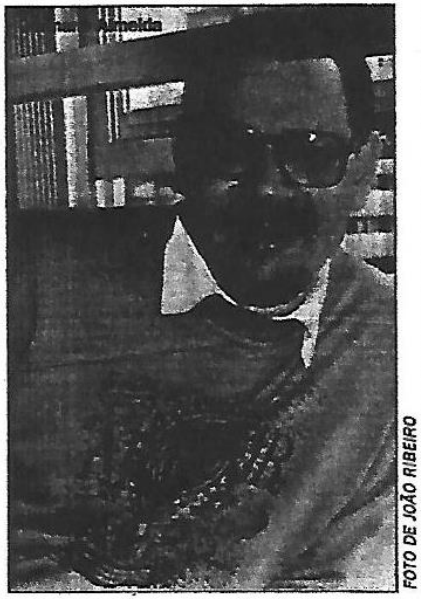


FOTO DE JOÃO RIBEIRO

claro e directo, como decerto desejaria. O organizador apresenta cabalmente o A. e descodifica a peça, num excelente trabalho didáctico, como é seu timbre. Enriquece o volume transcrevendo algumas histórias vividas e contadas que se atribuem a Djunga. Tenho de criticar o facto de o livro aparecer com o nome bem visível do organizador e mal se notar o do autor da peça. Afinal, trata-se de resgatar o literário e não de assinar um livro de antropólogo. Já se sabe que o "pecado" do protagonismo atinge cada vez mais "cristãos".

Outro caso, mas deceptivo, é o do mais recente romance de Germano Almeida, o celebrado A. de ***O Meu Poeta*** e outros livros, que neste retoma o exagero das coisas comezinhas ligadas à sexualidade já patente em ***As Memórias de um Espírito***. São casos, relações humanas, afectivas e sexuais alinhavados para supostamente se tornarem bem humorados para o leitor, mas o discurso torna-se uma enfiada de peripécias sem interesse de maior, entre o escabroso comedido e o pueril. O A. perde nitidamente no confronto com livros de João Ubaldo Ribeiro e Rubem Fonseca recentemente editados em Portugal, que pude apenas compulsar transversalmente e de que recebi testemunhos laudatórios de gente idónea, que, por acaso, até nem sequer é apreciadora do género, mas que ficou encantada. Ora Germano Almeida não é propriamente um Alberto Morávia, Henry Miller, D. H. Lawrence ou qualquer outro similar e ganharia em ser comedido, escrevendo para além destes "divertimentos de putaria" (a expressão é minha) que não divertem. Não chega contarelar casos miúdos numa ilha de um Cabo Verde periférico e esperar que as pessoas se riam. Veja-se Corsino Fortes, autor de apenas três livros de poesia, com lugar de relevo na história da literatura caboverdiana. Neste livro, não houve respeito pelos leitores, arriscando-se a perder alguns, pela monotonia, pormenorização enfadonha, pela retórica excedentária, o demasiado descritivismo, às vezes desleixado: "um homem que vive, melhor, vegeta, acumulando os tostões que vai chupando dos bolsos de cada coitado que tem a infelicidade de lhe pedir empréstimos que ele concede a infames juros mensais de dez por cento e às vezes até mais, conforme o aperto em que vê o desgraçado" (p. 48); "sabemos pelo próprio que às vezes lhe acontece fazer inesperados engates matinais, uma ou outra putinha que amanheceu na rua e aproveita para iniciar o dia com alguns trocados para o pequeno-almoço" (p. 223). Com os devidos respeitos, não há pachorra! Não por acaso, o ***Chiquinho*** (1947), de Baltasar Lopes, é uma dita obra-prima, que não precisou de sexo nem de linguagem chula para se impor, como neste caso, em que até o Viagra aparece e referências aos "gases e a falta de grogue (...) a tirar-lhe a vontade de viver" (p. 57) ou o relato de uma luta entre duas mulheres no mar em jeito de relato de futebol! Um tédio, caro Germano Almeida ●

■ ***Nhô Djunga. VAI-TE TREINANDO DESDE JÁ, Vega, 109 p., 9,45 Euros.*** ■ ***Germano Almeida, O MAR NA LAJINHA, Caminho, 274 p., 13,65 euros.***

POLÉMICA

O Mar na Lajinha

Uma resposta

Caro prof. Pires Laranjeira:

Li o breve texto que escreveu no **JL** nº 880, de 23 de Junho, sobre o meu livro *O Mar na Lajinha*. Sendo esta, até onde sei, a primeira vez que se permite pronunciar por escrito sobre um livro meu, não quero deixar de começar por reconhecer o empenho, como diz e bem, ainda que a propósito de outra pessoa, «o pecado do protagonismo atinge cada vez mais cristãos» e é bem capaz de ser uma honra ver um livro meu tratado, ainda que mal, pela prosaica pena da sua fama.

Mas esteja descansado, prof., não vou aqui defender o livro. Um livro, ou defende-se sozinho junto dos leitores, ou então está tramado, ninguém o pode salvar.

Escrevo-lhe, pois, não para lhe dizer que não gostei da forma do que disse, e muito menos para lhe criticar a leveza com que reduziu a duas frases inócuas um livro de 200 páginas. Sei que o senhor tem na sua sapiente mão a faca e o queijo daquilo que impõe que deve ser a boa «literatura africana», sei que se assumiu como depositário da dogmática da arte de bem escrever nos países chamados de expressão portuguesa, e acima de tudo sei que está habituado à impunidade: tem acesso fácil aos jornais, os autores dos palops nem sempre, e por isso tem vindo a atemorizar alguns com a arrogância de único que tudo sabe.

Dou-lhe um exemplo: há tempos atrás li a forma escandalosa como denegriu um dos livros do José Eduardo Agualusa e até o próprio autor. Um ataque ferozmente pessoal, daqueles que nos velhos tempos seria necessariamente resolvido em duelo, dir-se-ia ter o rapaz lhe roubado a namorada. Ora eu li o livro e gostei. Gostei muito mesmo, diverti-me imenso. Claro que o senhor, do alto da sua solene e acaciana austeridade, nunca poderia obter de um pedaço de prosa a bênção de uma boa gargalhada, acredito que seja dos que consideram o riso em si próprio uma perversão. Mas por isso pergunto-lhe: quem pode ter-lhe dado o direito de se coroar Papa das literaturas que chama de africanas, na verdade uma literatura de povos que felizmente e não obstante as adversidades da história e pessoas como o senhor, sempre trilharam o são caminho do humor, do riso e da galhofa?

Depois da morte de Manuel Ferreira ficou evidente que o senhor passou a ambicionar a tiara que ele usava. Porém, Ferreira tinha sobre si uma vantagem: não só sabia muito de nós e sobre nós, como também era portador de uma classe pessoal que o colocava acima da incurável petulância que o senhor revela nos seus escritos.

Germano Almeida

Há tempos, numa conferência pública em Lisboa, um professor universitário como o senhor e que afirmou conhecer bem Cabo Verde, disse alto e bom som; a propósito do meu livro *Os Dois Irmãos*, que o livro era falso enquanto problematização da justiça entre nós porque, garantiu, em Cabo Verde as pessoas quando querem fazer justiça nunca vão aos tribunais, recorrem antes às bruxas.

Peguemos agora na sua pequena loja «literaturas africanas». Eu sei que o senhor se apossou da dita como sua propriedade quase exclusiva, vive de falar dela, transformou-a no seu ganha pão. E certamente por essa razão, pensa-se o Sumo Pontífice dessas literaturas que chama de africanas, o ente supremo que determina os cânones e os códigos e os dogmas que todos devem respeitar. E aponta exemplos! E quando alguém se permite contrariá-lo, zás! O Papa Laranjeira lança a excomunhão sobre o réprobo!

Ora, prof., infelizmente o laicismo deu cabo do poder e dos efeitos excomungativos da igreja (a expressão é minha) de modo que posso parafrasear o poeta Oliveira Barros e dizer-lhe que o tempo em que os literatos caboverdianos escreviam para Portugal ler e à espera da sua aprovação passou vai para 30 anos.

Como quase todos os críticos, o senhor sabe de certeza certa como se deve escrever. Infelizmente não sabe é fazê-lo. Só que essa falha não é razão para denegrir quem o faz, no fundo tudo não passa de maneiras de todos se divertirem, ditos escritores, ditos críticos literários. O senhor e eu já nos encontrámos em duas ou três ocasiões, e em todas elas não pude deixar de lastimar a sua rigidez de conselheiro que quer ser visto como sério, porém sem suficiente sentido de humor para não se encarar a si próprio com excessiva seriedade. É por isso que nunca poderá ter a felicidade de ler um livro, um conto, uma estória pelo puro gozo de passar páginas e deitar fora o tempo, porque para si a linguagem que não considera literária só pode ser chula, num pudor que certamente se adequa à sua pequenez mas que não tem o direito de impor ao resto dos mortais.

E agora ocorre-me perguntar-lhe, conhece mesmo os meus livros? Até onde sei foi a primeira vez que o senhor escreveu sobre um livro meu e olhe que já publiquei alguns. Claro que sendo seu modo de vida explorar as «literaturas africanas», sou tentado a admitir que terá lido um ou outro, embora, pelo que escreveu sobre *O Mar na Lajinha*, seja capaz de apostar que apenas o «compulsou transversalmente». Mas na mesma: devo acreditar que os nossos livros só lhe interessam quando pode amesquinhá-los?

Uma pessoa que se arroga da autoridade que o senhor pretende para si não pode permitir-se falar de seja o que for com a leviandade com que escreveu sobre esse livro. Essa suficiência de, com três frases, condenar um livro à fogueira pode ficar bem a um inquisidor da idade média, não já a alguém que quer ser respeitado, ainda que apenas como professor das literaturas africanas.

As minhas mantenhas, prof. Pires Laranjeira, se achar bem, continuaremos. Porém, depois de saber que leu o livro até ao fim, afinal das contas revelou-se um Papa falível para além de muito presunçoso. ●

GERMANO ALMEIDA

Réplica muito séria a Germano de Almeida

Estando sujeito a limitações de espaço, é normal que, havendo muitos livros a recensear, a criticar, cada vez mais aproveite para escrever sobre dois ou mais em simultâneo, o que tende a tornar os textos cada vez mais opinativos. O texto de Germano Almeida (GA) é desmesurado em relação à crítica, demonstrando o quanto os escritores estão habituados ao panegírico e ao estudo não opinativo. Já escrevi sobre GA, pouquíssimo, nem tenho qualquer obrigação de o fazer, mas opinei num verbete do Dicionário de Literatura. Actualização (Figueirinhas, 2002), criado por Jacinto do Prado Coelho, o seguinte: "o mais importante escritor surgido com a libertação do país". Tenho todo o direito a criticar negativamente um seu livro, como de quem quer que seja. Lamento que G. A. se engane rotundamente sobre alguns aspectos: ao contrário do que pensa, continuo a não ter "acesso fácil aos jornais", embora publique há 39 anos (trinta e nove); quando escrevo, não desfiro ataques ferozmente pessoais (se assim são interpretados, o problema não é meu, porque não "ataco" as pessoas-privadas, mas discursos, ideias, posições); tem o direito de se divertir, como quiser, com a sua literatura e a dos outros (com algum livro de Agualusa, por exemplo), mas felizmente não me pode impedir de, por escrito ou oralmente, me manifestar contra o que considere textos não à altura de certas bitolas ou, mais simplesmente, "descartáveis", por muito divertidos que possam parecer ou ser (não opto pelo riso fácil, em literatura e na vida, que me parecem assuntos sérios); conheço o suficiente das literaturas africanas para saber que há humor e galhofa, mas também muito drama e tragédia (é abusivo dar a ideia de que elas são sempre muito engraçadas); não quero ser respeitado como "professor das literaturas africanas", mas como pessoa e, tal como GA, também como escritor, não em vida, embora isso seja outra história que não lhe posso contar, nem sei se, assim tão galhofeiro e sensível a uma crítica, estaria em condições, já não digo de compreender (é óbvio que compreenderia), mas de aceitar, porque se trata de outro modo de entender a literatura, um entre outros. Não me pronuncio sobre as características que me atribui o escritor cabo- verdiano (arrogante, petulante, inquisidor, presunçoso, Papa das literaturas africanas, acaciana austeridade, considerar o riso uma perversão, etc.) e não comento o modo como se refer ao meu trabalho sobre a literatura, que é, de facto, o meu ganha-pão, todavia muito mais do que isso. GA, pelos vistos, como não tem nenhuma das características negativas que me atribui, não conseguirá imaginar, portanto, o que se pode ter lido e o que se pode saber sem nunca escrever sobre isso. Pretencioso? É o normal: sabe-se sempre mais do que aquilo que se diz ou escreve.

De resto, mantemos as mantenhas, claro, pois, geralmente, não corto relações pessoais, porque os outros é que cortam comigo, mas esse é o preço certo de não querer estabelecer relações sociais e de amizade a qualquer preço. ●

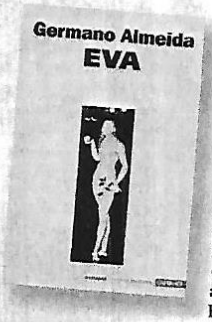
PIRES LARANJEIRA

Germano Almeida

O narrador equivocado

LITERATURAS AFRICANAS

PIRES LARANJEIRA



GERMANO DE ALMEIDA, *EVA. Caminho, 274 pp. 13,65 euros*

Germano Almeida (n. 1945, em Cabo Verde), após auspicioso começo e uma obra que se impôs, cede, por vezes, a julgar pelos últimos livros, à facilidade do que se pode chamar uma receita assente na exploração do sexo entre homens e mulheres, em que aqueles parecem tornar-se vulneráveis a estas, no que seria uma irónica révanche feminina. Porém, ao narrar os casos amorosos de Eva, mulher casada, com o narrador e o outro amante, até à viravolta derradeira, o romance funciona, de facto, como dispositivo realista, em tom assertivo sobre os jogos de perspicácia sexual e afectiva do narrador-jornalista, uma personagem machista e convencida dos seus atributos, que não chega sequer a duvidar de ser «o preferido»; no final, a desfeita, com a revelação do seu intercolutor-competidor, o amante «negligenciado», de que «o bom» era mais um, com a diferença de ser «amigo». A matéria é atraente e podia ter resultado daí, eventualmente, um bom romance. Mas não resultou.

O romance, que pretende ter um desfecho qual volteface antimachista (uma mulher que, vê-se no final, «dá a volta» a um dos seus amantes queridos), afinal redunda numa espécie de «filosofia de alcova», longa e desmesurada (talvez 100 páginas bastassem para a intenção), a propósito da protagonista, que gosta de sexo sem qualquer responsabilidade afectiva ou vivencial com desconhecidos.

Dois cabo-verdianos, amantes de Eva, encontram-se, na Lisboa contemporânea, para falar dela, perambulando por lugares (da memória e da capital do ex-império), entre tascas e restaurantezinhos (um deles vive com dificuldades em Lisboa e o outro, jornalista, paga a conta), entre copos de tinto, aguardente e pataniscas de bacalhau. São seus dois amantes antigos e fiéis, um deles pensando que sabe mais do que o outro e, por isso, como que gozando com a (pretensa) situação de superioridade (machista), achando-se o bom amante perante o outro, que considera quase um coitado (descontadas algumas afinações de perspectiva), mas, no final, é ele o surpreendido, perante a revelação da desfaçatez do comportamento da amante comum, que é casada.

O romance, além do mais, padece de manifestas fraquezas estéticas, mostrando uma pobreza de linguagem, com ligeireza e facilitismo, contando com, por vezes, seis e sete advérbios de modo na mesma página, resultando num texto penoso de ler – foi grande o esforço para conseguir terminar - pela sobrecarga de referências a cenas de sexo sem qualquer interesse, abeirando-se do pornográfico, descaindo para o "romance trivial" (cf. Flávio Khote). Aliás, não se encontra nele nada de semelhante ao dos bons autores de «textos erótico-sexuais«, como Henry Miller, Morávia, D. H. Lawrence, Anais Nin ou, vá lá, Júlio Ribeiro, ou ainda, noutro registo, *O jardim das carícias*, de Rejeb Bem Sahli. Há cenas do mais banal descritivismo envolvendo o narrador-jornalista e a protagonista num pensamento machista ou, então, diabolizando-a, quando não tratando-a como leviana, e o seu marido quase como um idiota, segundo o mais habitual senso comum da estereotipia. Confiram-se alguns trechos de escrita descuidada e conteúdo pretensamente profundo: «Convencido de a ter levado mulher virgem e sem avaria na jóia à Conservatória dos Registos» (p. 35); «Nenhum de nós dois queria assumir a verdade de que nos amávamos pela simples razão de que somos iguais e por isso um de nós acabará inevitavelmente por destruir o outro, porque o que odiamos no outro é tão forte quanto esse amor que nos mantém presos» (p. 178); «Criticava o pessoal da guerrilha que saía para estudar no exterior e regressavam casados com estrangeiras» (p. 249).

Se o fito era mostrar a mentalidade de, pelo menos, um machista amante de uma mulher casada sem princípios éticos, uma espécie de devoradora de homens desconhecidos, o romance não sustenta a personagem Eva, sempre apresentada através da visão masculina, ela própria preconceituosa. Se a intenção era construir um caso especial de sexualidade, resultou disso uma demonstração incumprida, perante a incapacidade de o romance poder revelar os meandros psíquicos, experienciais, filosóficos, vitais, culturais e ideológicos dessa mulher voraz, volúvel e viva nessa sexualidade. Por muito que refira os tempos antigos da formação de Eva, a vivência da Revolução de Abril de 1974, a ida para Cabo Verde, o casamento de «águas mornas», etc., nada disso «explica» o seu comportamento. Fica um longo desfiar de conversa entre os dois homens, de recordações, numa espécie de jogo do rato e do gato à mesa (quem come melhor o quê), raiando, por vezes, a banalidade, tal a hipercoloquialidade da linguagem e o «comum» das situações.

Germano Almeida

“Ao narrar os casos amorosos de Eva, mulher casada, com o narrador e o outro amante, até à viravolta derradeira, o romance funciona, de facto, como dispositivo realista, em tom assertivo sobre os jogos de perspicácia sexual e afectiva”

Se o autor queria um romance reproduzindo um certo estilo de vida, sustento que, não sendo moralista, me repugnaram páginas e páginas de alguma sordidez e superficialidade. Porquê? Porque depois daqueles escritores que trataram o sexo com crueza, mas também com complexidade, largueza de vistas e densidade cultural e mental, é difícil aceitar um contributo ficcional que não acrescente algo mais. Finalmente, a um escritor exige-se sempre que se suplante. Sabemos como a literatura se inscreve no mercado, mas temos de exigir que, pelo menos, o sexo seja acompanhado pela estética, para termos a certeza de que não se trata de algo à Irving Wallace. ●

Références des documents :

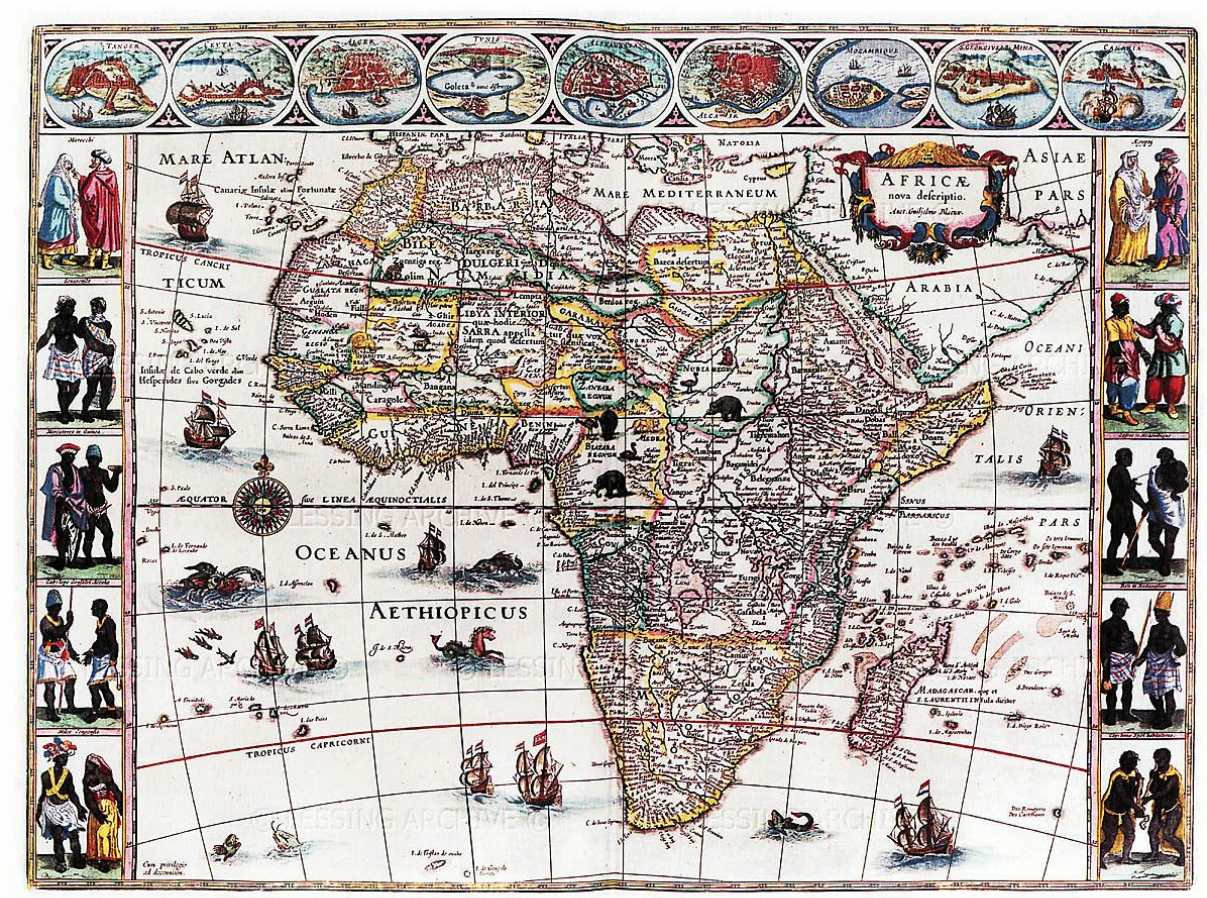
LANRANJEIRA, Pires. « Cabo Verde – Surpresa e decepção », Jornal de Letras, 23 juin 2004, p. 22.

ALMAIDA, Germano. « O Mar na Lajinha – Uma resposta », Jornal de Letras, 23 juille 2004, p. 41.

LARANJEIRA, Pires. « Réplica muito séria a Germano Almeida », Jornal de Letras, 23 juillet 2004, p. 41.

LARANJEIRA, Pires. « Germano Almeida – O narrador equivocado », Jornal de Letras, 13 septembre 2006, p. 21.

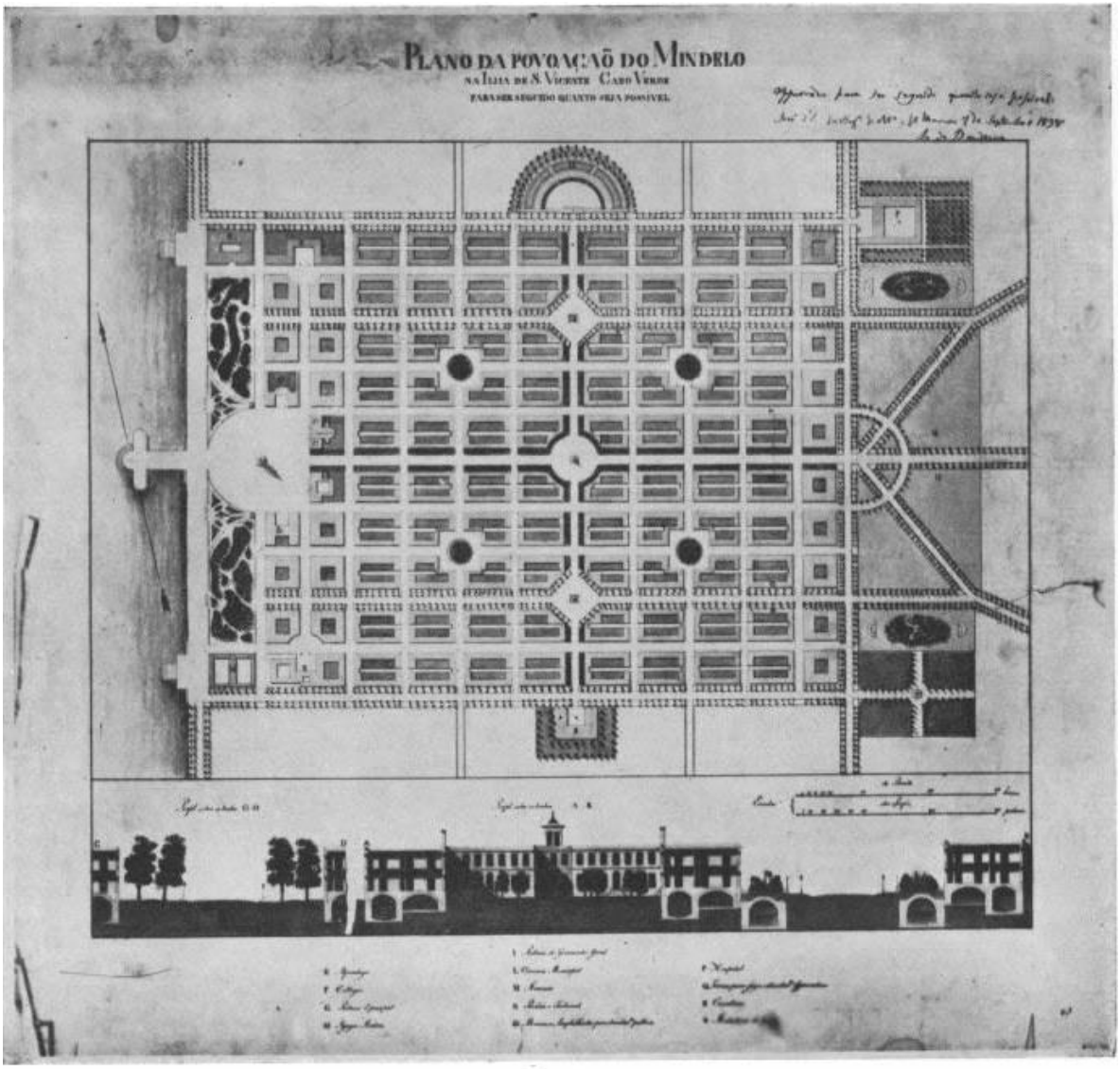
N° 8 : CARTE DE L'AFRIQUE DE JOAN BLAEU



Carte générale de l'Afrique. Tome 10.

Carte générale de l'Afrique de Joan Blaeu, in *Atlas Major*, Amsterdam : 1662.
Bibliothèque Municipale d'Auxerre
[en ligne] : http://www.lessingimages.com/viewimage.asp?i=32010219+&cr=21&cl=1#,
consulté le 7 septembre 2015.

N° 9 : PLAN DE MINDELO PROJETE EN 1838

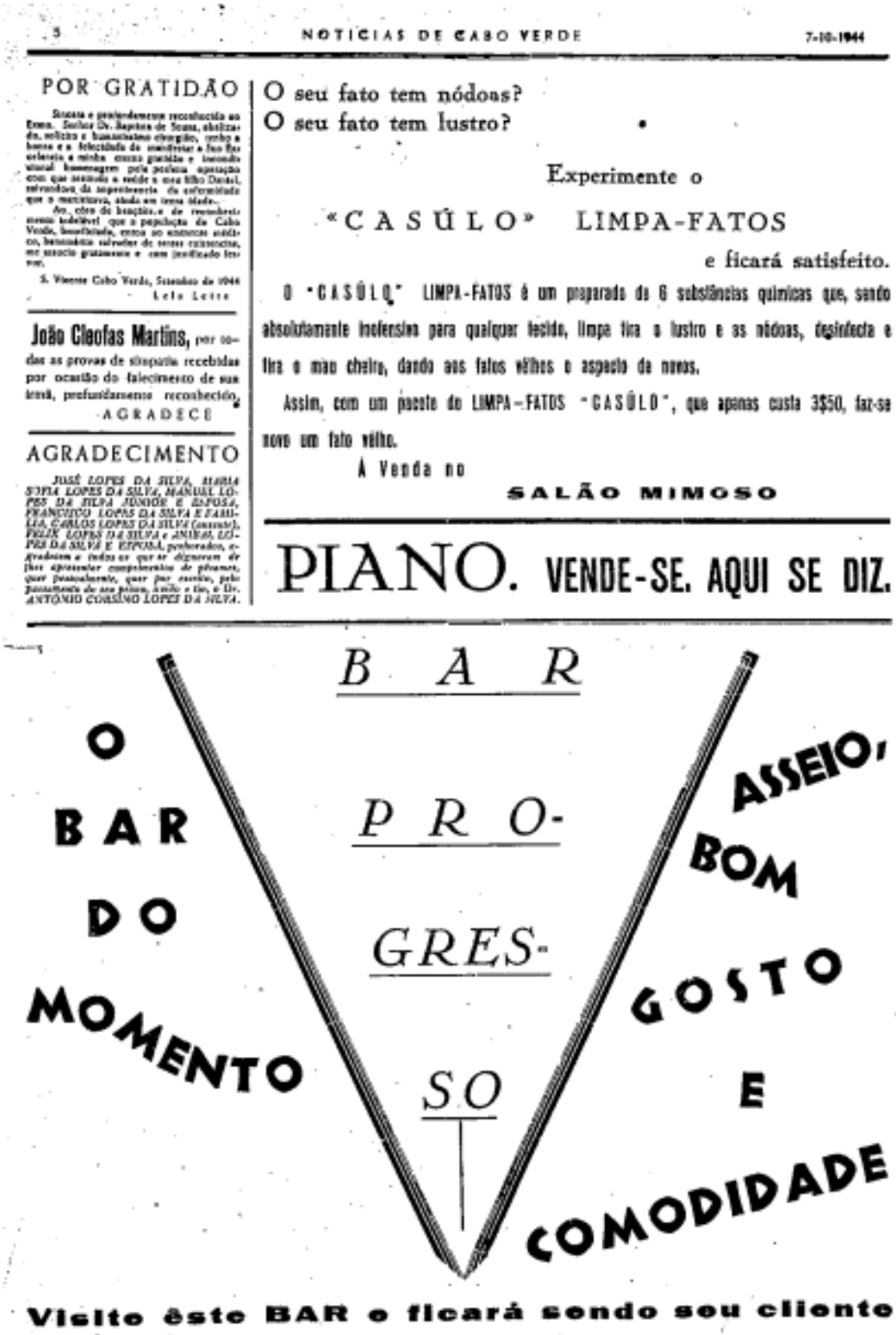


Est. 156

Luis Silveira, *Ensaio de Iconografia das Cidades Portuguesas do Ultramar. Vol. 2, Africa Ocidental e Africa Oriental*, Lisbonne : Ministério do Ultramar, Junta de Investigações do Ultramar19??, p. 129 [en ligne] : http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/EICPU/EICPU-2&p=1

N° 10 : PUBLICITE POUR LE *BAR PROGRESSO*

Publicité publiée dans le journal *Notícias de Cabo Verde* daté du 7 octobre 1944.



5 NOTICIAS DE CABO VERDE 7-10-1944

POR GRATIDÃO

Sinceira e profundamente reconhecida ao Exmo. Senhor Dr. Baptista de Sousa, abalizado, solícito e humanitário clínico, cerca a honra e a felicidade de manifestar a sua Ex.ª reverência e minha eterna gratidão e inesquecível homenagem pela profícua operação com que salvou a vida a meu filho Daniel, salvando da impertinente da enfermidade que o martirizava, ainda em tenra idade.

Ao, além da benção, e do reconhecimento indelével que o população de Cabo Verde, beneficiada, entoa ao eminente médico, benemérito salvador de vossos concidadãos, me associo gratamente e com justificado fervor.

S. Vicente Cabo Verde, Setembro de 1944

Lelo Leite

João Cleofas Martins, por todas as provas de simpatia recebidas por ocasião do falecimento de sua terna, profundamente reconhecido,

AGRADECE

AGRADECIMENTO

JOSÉ LOPES DA SILVA, MARIA SOPIA LOPES DA SILVA, MANUEL LOPES DA SILVA JUNIOR E ESPOSA, FRANCISCO LOPES DA SILVA E FAMILIA, CARLOS LOPES DA SILVA (ausente), FELIX LOPES DA SILVA e ANIBAL LOPES DA SILVA E ESPOSA, penhorados, agradecem a todos os que se dignaram de lhes apresentar cumprimentos de pêsames, quer pessoalmente, quer por escrito, pelo passamento de seu pai, irmão e tio, o Dr. ANTÓNIO CORSINO LOPES DA SILVA.

O seu fato tem nódoas?
O seu fato tem lustro?

Experimente o

«CASÚLO» LIMPA-FATOS

e ficará satisfeito.

O "CASÚLO" LIMPA-FATOS é um preparado de 6 substâncias químicas que, sendo absolutamente inofensivo para qualquer tecido, limpa fica o lustro e as nódoas, desinfecta e tira o mau cheiro, dando aos fatos velhos o aspecto de novos.

Assim, com um pacote do LIMPA-FATOS "CASÚLO", que apenas custa 3$50, faz-se novo um fato velho.

À Venda no

SALÃO MIMOSO

PIANO. VENDE-SE. AQUI SE DIZ.

BAR PROGRESSO

O BAR DO MOMENTO

ASSEIO, BOM GOSTO E COMODIDADE

Visite êste BAR e ficará sendo seu cliente

A

AFONSO Maria Manuela, 290
AGUESSY Honorat, 104
ALBUQUERQUE Luis de, 185, 187, 464
ALCANTARA Osvaldo, 22, 358
ALMADA Dulce Almada, 133
ALMADA José Luis Hopffer, 20, 25, 48, 49, 50, 73, 74, 95, 137, 138, 205, 210, 342, 346, 496, 529
ALMEIDA Miguel Vale de, 223
AMARAL M. S. C., 31
ANDERSON Benedict, 59, 60, 61, 410
ANDRADE Elisa Silva, 337
ANDRADE Mario de, 70, 72, 175, 193, 202, 203
ANJOS José C. G. dos, 46, 47, 63, 139, 401
ANSAY Pierre, 276, 286, 289, 304, 305, 508
APPIAH Kwane Anthony, 139
ARENDT Hannah, 306, 307, 313, 355, 370, 512
ARISTOTE, 77, 98, 327, 388, 389, 437, 438, 446
ASHCROFT Bill, 29, 234, 331, 332

B

BACHELARD Gaston, 199, 200, 306
BAKHATINE Mikhaïl, 119, 120, 171, 440
BANDEIRA Manuel, 22, 73, 136, 137, 357, 358
BARBOSA Jorge, 20, 39, 45, 62, 66, 67, 137, 179, 185, 189, 196, 199, 200, 262, 305, 306, 341, 357, 373, 529, 531
BARCELOS Cristiano Sena, 187, 335, 409, 415, 416, 417
BARRET Cécilia, 410, 411, 513
BARTHES Roland, 21, 22, 112, 272, 275, 292, 329, 410, 411, 426, 427, 428, 449, 466, 483
BATTESTINI Simon, 102, 103
BAUDRILLARD Jean, 361
BENJAMIN Walter, 129, 130, 298, 334, 351, 382, 402, 508
BENVENISTE Émile, 113, 114
BERNABÉ Jean, 30, 147, 345, 403, 449, 467
BERNARD Claudie, 41, 72, 103, 109, 110, 118, 221, 361, 424, 468, 502, 504
BERQUE Augustin, 177, 178, 181
BESSIERE Jean, 183, 363
BHABHA Homi, 29, 166, 257, 268, 271, 313, 331, 372, 397, 398, 471
BORDAS Éric, 323, 352
BOUGNOUX Daniel, 308
BOURDIEU Pierre, 20, 21, 39, 40, 46, 48, 65, 68, 393, 463
BRASIO Antonio, 406, 407, 417
BRITO-SEMEDO Manuel, 42, 135, 136, 138, 283, 339, 340, 368, 500
BROOKSHAW David, 27, 349

C

CABRAL Iva, 406, 407, 409, 415, 416, 417, 450, 451, 497, 500
CAHEN Michel, 345
CALVINO Italo, 29, 259, 265, 482
CANDIDO Antonio, 197, 513
CARDOSO Pedro Monteiro, 43, 61, 64, 65, 66, 67, 71, 132, 135, 136, 164, 179, 188, 189, 197, 260
CARREIRA Antonio, 185, 409, 415, 464, 496
CARVALHO Alberto Duarte de, 27
CASANOVA Pascale, 176, 520
CERTEAU Michel de, 254, 255, 311, 312, 317, 318, 399, 400, 483
CESAIRE Aimé, 21, 104
CHAMOISEAU Patrick, 30, 147, 345, 391, 403, 449, 467, 471, 492
CHANADY Amaryll, 179, 180, 221, 224, 225, 227, 228, 251, 287
CHARTIER Roger, 329, 444
CHELMICKI José Conrado C. de, 257, 409, 415
CHIVALLON Christine, 60, 223, 467
COLLOT Michel, 177, 181, 182, 240, 241, 512
COMPAGNON Antoine, 173, 411
CONFIANT Raphäel, 30, 143, 147, 345, 403, 449, 467

CORDEIRO Ana, 32, 54, 83, 95, 111, 141, 142, 143, 155, 156, 260, 264, 276, 278, 279, 280, 311
COUTINHO Ana Maria, 309

D

DÄLLENBACH Lucien, 250
DAMATTA Roberto, 395
DAMBARA Kaoberdiano, 137, 144
DENIS Benoît, 21, 22, 23, 47, 262, 498, 505
DERRIDA Jacques, 329, 404, 418, 422
DÉTIENNE Marcel, 482, 483
DIAGNE Mamoussé, 102, 104, 112, 115, 116, 169

E

ECO Umberto, 43, 67, 149, 152, 177, 198, 448, 449, 481
ELISIO Felinto, 23, 73, 334, 335, 496, 498, 499, 501
ÉVORA Silvino L., 53

F

FANON Franz, 138, 465
FARGE Arlette, 405, 421, 422, 423
FERNANDES Gabriel, 44, 46, 47, 398, 400
FERREIRA Manuel, 15, 20, 39, 43, 66, 67, 74, 78, 132, 135, 137, 141, 161, 165, 175, 188, 189, 196, 197, 198, 199, 201, 206, 288, 302, 306, 327, 358, 359, 367, 410
FIGNOLÉ Jean-Claude, 369
FONSECA Mario, 71, 72
FORTES Corsino, 20, 25, 26, 47, 55, 57, 65, 95, 136, 137, 147, 157, 159, 190, 203, 290, 371, 406, 414, 489, 529, 531
FOUCAULT Michel, 233, 234, 329, 384, 385, 386, 391, 402, 445, 480
FRANÇA Arnaldo, 57, 70, 74, 75, 285, 302, 531
FREYRE Gilberto, 46, 66, 132, 196, 200, 459, 460, 492, 495, 500, 501

G

GANDARA Paula, 31, 32, 88, 92, 245, 252, 310, 468, 469, 470, 491
GANNIER Odile, 482
GARCIA MARQUEZ Gabriel, 25, 95, 121, 155, 157, 221, 235, 236, 237, 239, 251, 489
GAUCHET Marcel, 186, 191, 193
GLISSANT Édouard, 30, 100, 130, 140, 141, 146, 180, 198, 262, 279, 282, 290, 319, 332, 333, 376, 387, 391, 397, 442, 444, 456, 463, 465, 467, 470, 471, 472, 482
GOMES Sandra M. F., 31
GONÇALVES Antonio Aurélio, 74, 276, 285, 301, 302, 349
GOUVEIA Luis, 339, 461
GRIFFITHS Gareth, 29, 234, 331, 332
GUIMARÃES Marcio L. da S., 31

H

HALBWACHS Maurice, 219, 220, 300
HALEN Pierre, 161, 163
HAMILTON Russell G., 163
HEGEL G. W. F., 103, 328, 329, 333, 410, 450, 451, 452
HEINICH Nathalie, 386, 387
HUTCHEON Linda, 32, 77, 78, 82, 149, 326, 327, 329, 330, 332, 411, 441, 442, 445, 448, 479, 480

I

ISER Wolfgang, 149, 152

J

JAHN Janheinz, 175
JOUVE François, 154

K

KANE Mohamadou, 110, 116, 119, 120, 261, 506
KESTELOOT Lilyan, 173, 174
KOUROUMA Ahmadou, 131, 362
KUNDERA Milan, 73

L

LABAN Michel, 11, 42, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 64, 65, 70, 83, 84, 91, 92, 98, 117, 140, 158, 201, 205, 211, 302, 349, 401, 405, 475
LAROCHE Maximilien, 230
LEFORT Paul, 255

LEITE Ana Mafalda, 11, 95, 103, 104, 105, 111, 119, 120, 129, 130, 131, 195, 331, 332, 346, 349, 412, 463, 493, 496
LESOURD Michel, 264, 272
LIMA Mesquitela, 122, 137, 276, 286, 287
LOPES Baltasar, 20, 22, 45, 52, 61, 64, 66, 67, 70, 72, 73, 78, 94, 95, 106, 110, 112, 118, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 165, 189, 195, 196, 197, 199, 200, 204, 205, 206, 207, 209, 214, 215, 261, 302, 303, 306, 333, 349, 357, 358, 359, 399, 400, 401, 459, 460, 495, 498, 529, 531
LOPES FILHO José, 30, 336, 400, 464, 465
LOPES José, 43, 61, 64, 66, 71, 188, 198, 260
LOPES José Vicente, 67, 72, 79, 89, 159, 349, 498, 521
LOPES Manuel, 20, 25, 45, 64, 66, 67, 69, 74, 106, 136, 158, 164, 196, 197, 201, 203, 204, 208, 210, 212, 215, 262, 294, 305, 306, 327, 357, 358, 359, 399, 401, 531
LUCIO Mario, 189, 190, 464
LUKACS Georg, 445
LYOTARD Jean-François, 27, 118, 328, 394, 450

M

MAINGUENEAU Daniel, 32, 33, 34, 35, 37, 59, 79, 82, 85, 93, 97, 111, 113, 118, 119, 121, 124, 149, 160, 173, 182, 323, 404, 462
MANSO Francisco, 31, 149, 491
MARIANO Gabriel, 25, 42, 64, 65, 67, 69, 70, 73, 132, 164, 165, 201, 288, 399, 400, 401
MARIMOUTOU Jean-Claude, 262
MARTINHO Ana Maria, 309, 334
MARTINS Ovidio, 39, 47, 51, 64, 70, 158, 193, 203, 357, 358, 366, 367
MATA Inocencia, 23, 198, 199, 257, 333
MATESO Locha, 110, 173, 174
MBEMBE Achille, 363, 504
MEITINGER Serge, 182, 241, 242
MOLINO Jean, 429, 433
MONTOVANI Antonio A., 31
MOURA Jean-Marc, 28, 29, 183, 331
MOURALIS Bernard, 41, 72, 103, 109, 110, 118

N

NASCIMENTO Judite M., 264, 267
NETO Sergio, 63, 417, 495
N'GORAN David K., 103, 105
NOA Francisco, 32
NORA Pierre, 380, 443, 444

O

OLIVEIRA Henrique Teixeira de, 333, 338
OLIVEIRA João N. de, 41, 66
OLIVEIRA José O. de, 43
OSORIO Oswaldo, 47, 48, 49, 66, 69, 70, 201, 355, 367

P

PEPETELA, 20, 23, 102, 362, 503, 520, 522
PEREIRA Daniel A., 338, 339, 340, 407, 409, 417, 460

Q

QUEIROS Eça de, 91, 95, 101, 345, 371, 512

R

RACAULT Jean-Michel, 262
RAMA Angel, 273, 317
RANCIERE Jacques, 419
RICŒUR Paul, 36, 151, 168, 169, 204, 215, 318, 319, 323, 326, 327, 328, 344, 363, 364, 365, 366, 375, 376, 377, 378, 380, 383, 388, 389, 394, 395, 402, 405, 409, 412, 414, 436, 437, 440, 445, 446, 448, 451, 452, 453, 462, 463, 465, 477
RISCO Anton, 27, 28
ROBIN Régine, 380, 394, 395
ROCHA Elisangela A. da, 106
ROMANO Luis, 68, 71, 74, 155, 156, 196, 201, 202, 531
RONZEAUD Pierre, 410
ROTHWELL Phillip, 28

S

SABRY Randa, 426, 471
SAÏD Edward, 29, 321, 331
SALOMÃO Quirino S., 43, 67, 197
SANGSUE Daniel, 77
SANTILLI Maria Aparecida, 95, 163
SANTOS Boaventura Sousa, 344, 352
SANTOS Maria Emilia M., 340

SARTRE Jean-Paul, 21, 138, 174, 509
SCHEEL Charles W., 222, 224, 227
SCHOENTJES Pierre, 27, 98, 99, 100, 101, 479
SCHOONBRODT René, 276, 286, 289, 304
SEIBERT Gerhard, 132
SEIXO Maria Alzira, 351
SEMEDO José Maria, 187
SENGHOR Léoplod Sédar, 21, 102, 103, 104, 105, 108, 128, 138, 174
SENNETT Richard, 259, 314
SERRY Hervé, 63
SILVA Antonio L. C. e, 57, 335
SILVA Filinto E. C. e, 334, 335
SILVEIRA Onésimo, 46, 57, 64, 70, 71, 72, 137, 145, 202, 357
SMOUTS Marie-Claude, 28, 331
SOUSA Henrique Teixeira, 20, 74, 155, 212, 342, 349, 406

T

TAVARES Eugénio, 42, 43, 44, 65, 96, 135, 136, 178, 260, 314, 317, 359, 408, 410, 418, 421, 500, 531
TAVARES José Luis, 64, 73, 137, 500
TEIXEIRA Maria A. E. T., 31, 114, 141, 171, 190
TENREIRO Francisco José, 175
THIESSE Anne-Marie, 410
TIFFIN Helen, 29, 234, 331, 332
TINE Alioune, 111
TIOFE Timoteo Tio, 73, 137, 190, 205, 341, 342, 356
TORRÃO Maria Manuel Ferraz, 335, 406
TOUMSON Roger, 465, 466
TOURÉ Tierno Dia, 481

V

VARELA Bartolomeu Lopes, 335, 336, 339, 340
VARELA João Manuel, 25, 72, 73, 137, 190, 205, 341, 356
VARIO João, 72, 73
VASCONCELOS Loff de, 43
VEIGA Manuel, 20, 22, 23, 74, 132, 133, 188, 190, 210, 338, 496, 499, 531
VERNANT Jean-Pierre, 482, 483
VIEIRA Antonio, 400, 408, 417
VIEIRA Arménio, 15, 23, 25, 47, 70, 75, 76, 79, 137, 155, 156, 349, 362, 363, 531
VIEIRA José Luandino, 20, 386, 515
VUILLAUME Marcel, 432

W

WAUGH Patricia, 440, 441, 448, 476
WEBER Max, 259, 275, 512

Z

ZAUGG Roberto, 273, 275
ZONABEND Françoise, 220, 221

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE **11**

INTRODUCTION **17**

PREMIERE PARTIE **37**

L'ÉCRIVAIN-CONTEUR DANS SON ESPACE SOCIAL **37**

1. LA LITTÉRATURE FACE AUX AUTRES DISCOURS CONSTITUANTS 39
   1.1- Le champ littéraire dans le champ du pouvoir *39*
   1.2- La littérature comme discours constituant *59*
2. GERMANO ALMEIDA DANS LE CHAMP LITTERAIRE CAPVERDIEN 64
   2.1- Les luttes au sein du champ *64*
   2.2- Des scénographies qui autorisent leur auteur *74*
   2.3- Une énonciation différente *85*
3. LE CONTEUR ET L'ECRIVAIN 102
   3.1- L'oralité : un motif constitutif de la littérature africaine ? *102*
   3.2- Un écrivain-conteur *109*
4. GERMANO ALMEIDA ET SES LECTEURS 130
   4.1- La question de la langue *130*
   4.2- Lecteurs brigués et lecteurs effectifs *148*
5. PREMIER BILAN 166

PARTIE II **171**

ESPACES DE FICTION(S) ET FICTIONS D'ESPACE(S) **171**

1. LITTÉRATURE ET ESPACE : PRÉCISIONS LIMINAIRES 173
   1.1- L'espace et les littératures africaines : production et réception critique *173*
   1.2-Un espace habité *177*
   1.3-Littérature, espace et identité dans les « sociétés rhizome » *179*
2. UNE NOUVELLE TERRITORIALISATION LITTÉRAIRE DE L'ARCHIPEL 181
   2.1- Un espace surgi du chaos : stochastique ou prédestination *185*
   2.2- Un rire cataclysmique pour laver les larmes *195*
3. DES ESPACES RURAUX REVISITÉS 213
   3.1- Des espaces ruraux hétérogènes *213*
   3.2- Réalités et fictions des espaces ruraux *214*
   3.3- Boa Vista : un ombilicus réenchanté par la mémoire *217*
   3.4- L'inquiétante étrangeté de l'Espace rural badio *235*
4. DES PLIS ET REPLIS DES ESPACES URBAINS 259
   4.1- Un espace déjà intégré par la littérature capverdienne *259*
   4.2- Praia : un Léviathan créole *265*
   4.3- Réalités et fictions *272*

4.4- Mindelo : un cliché sans rendu de détails paysagers *279*
4.5- Les projecteurs se retournent *283*
4.6- Une ville cannibale *291*
4.7- Marcher avec pour epuiser le reel urbain *296*
4.8- De l'absence de frontière entre public et privé *304*
5. DEUXIEME BILAN 314

PARTIE III 319

***ESTÓRIAS* ET HISTOIRE, ENTRE ÉCLATEMENT ET SYNTHESE 319**

1- LITTÉRATURE ET HISTOIRE : PRÉCISIONS LIMINAIRES 321
2- ÉCRIRE DANS UN MONDE EN MANQUE D'HISTOIRE 327
2.1- Concordance discordante, postmodernisme et postcolonialisme *327*
2.2- Brève histoire de l'historiographie capverdienne *334*
2.3- De La littérature pour suppléer le manque d'histoire *340*
3- UNE ENTREPRISE DE DÉCONSTRUCTION DE L'ÉDIT 345
3.1- Réflexions autour de la date de rédaction de O Meu Poeta *345*
3.2- De la difficulté à s'inscrire dans un genre canonique *348*
3.3- Des multiples discours qui sourdent sous le discours officiel *352*
3.4- Une parodie réfléchie révélant une parodie qui feint de s'ignorer *355*
3.5- Une chronique subversive : « le roi est nu ! » *360*
4- UNE HISTOIRE FAITE DE MENUES HISTOIRES 372
4.1- Faire l'histoire d'un monde sans histoire propre *373*
4.2- Écrire en s'étayant sur la suite des générations *377*
4.3- Ecrire l'Histoire en visitant les mémoires *380*
4.4- Des estórias *au secours de l'Histoire* *386*
4.5- De la configuration de la contingence *391*
5- HISTOIRE ET *ESTÓRIA* : UN RÉCIT HYBRIDE POUR UN PEUPLE CRÉOLE 405
5.1- A Morte do Ouvidor *ou un cadre spatio-temporel nouveau* *405*
5.2- Le roman historique : un genre hybride et instable *408*
5.3- Des historiens face à la difficulté de configurer les archives *413*
5.5- Des romanciers soucieux de prendre et de générer du plaisir *422*
5.6- Une mise en intrigue qui se plait à manipuler le temps calendaire *429*
5.7- Rhétorique, métafiction et intentionnalité *436*
6. TROISIÈME BILAN : L'IDENTITÉ NARRATIVE D'UN CAP-VERT CRÉOLE 453
6.1- Brève Revue des configurations temporelles almeidiennes *453*
6.2- Entre mythe et Histoire : l'identité créole selon Germano Almeida *461*

CONCLUSION 473

BIBLIOGRAPHIE 485

1- BIBLIOGRAPHIE ACTIVE 487

2- ARTICLES DE PRESSE SUR GERMANO ALMEIDA ET ENTRETIENS 488
3- ETUDES SUR GERMANO ALMEIDA.....490
4- DOMAINE CAPVERDIEN : LITTERATURE, CULTURE ET HISTORIOGRAPHIE.....492
5- ETUDES AFRICAINES, ANTILLAISES ET POSTCOLONIALES.....502
6- ETUDES PHILOSOPHIQUES, SOCIOLOGIQUES, LITTERAIRES ET LINGUISTIQUES 508

ANNEXES 517

N°1 : EDITIONS, TIRAGES ET TRADUCTIONS DES ŒUVRES DE GERMANO ALMEIDA.....519
N°2 : GERMANO ALMEIDA PRÉSENTÉ PAR J. E. AGUALUSA 522
N°3: DEUXIÈME ÉDITION DE *O TESTAMENTO DO SR. NAPUMOCENO DA SILVA ARAUJO* PAR ILHEU EDITORA (1990) 523
N°4 : MANUELS ADOPTES DANS L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE 524
N°5:GERMANO ALMEIDA AU PROGRAMME DE *LICENCIATURA* EN LANGUE, LITTERATURES ET CULTURES – ETUDES CAPVERDIENNES ET PORTUGAISES.....526
N° 6 : INSTITUTIONS CAPVERDIENNES LIEES A LA CULTURE.....529
N° 7 : CRITIQUES DE PIRES LARANJEIRA ET REPONSE DE GERMANO ALMEIDA 533
N° 8 : CARTE DE L'AFRIQUE DE JOAN BLAEU 537
N° 9 : PLAN DE MINDELO PROJETE EN 1838 538
N° 10 : PUBLICITE POUR LE *BAR PROGRESSO* 539

INDEX DES AUTEURS CITÉS 541

Entre engagement et distanciation : Le dilemme d'un écrivain, Germano Almeida, dans la société post-coloniale du Cap-Vert

Résumé

Cette thèse a pour ambition d'interroger les positions inévitablement instables que ne cesse de briguer l'écrivain Germano Almeida au sein de la société capverdienne. Partant du principe que l'énonciation littéraire est constitutivement tenue de réfléchir dans l'univers fictionnel qu'elle construit les conditions de sa propre existence, cette étude vise d'abord à montrer comment Germano Almeida met en place des scénographies qui lui permettent de négocier l'inscription de ses œuvres tant dans le champ du pouvoir que dans le champ littéraire du Cap-Vert. Dans la première partie, l'analyse porte sur les rapports spécifiques qu'entretiennent littérature et politique dans un espace d'abord colonial puis post-colonial, l'introduction de l'humour et de l'ironie dans la littérature « savante », la tension entre une oralité revendiquée et une écriture effective qui prend une dimension particulière dans un espace linguistique diglossique et finalement les écarts entre la réception planifiée et la réception effective de son œuvre. La deuxième partie met en évidence la volonté chez Germano Almeida de participer à la configuration de l'espace social capverdien. Si les premières fictions almeidiennes ont systématiquement déconstruit les représentations traditionnellement rurales et intégrées de la société créole, les plus récentes dessinent en définitive les contours d'une société plutôt urbaine qui ne cesse de faire face à la contingence. La troisième partie fait justement ressortir une volonté constante d'inscrire les diverses expériences créoles dans un continuum temporel qui permette non seulement de donner sens au passé mais également d'avoir une meilleure maîtrise de l'avenir et d'échapper ainsi au danger de la répétition carnavalesque de l'histoire. L'étude de ces configurations spatio-temporelles met finalement en évidence le fait que leur énonciateur se conçoit non seulement comme un élément à part entière de la société capverdienne mais également son observateur distancié et donc averti.

Mots-clés : Germano Almeida, Cap-Vert, Enonciation, Paratopie, Métafiction, Engagement, Postcolonialisme, Créolisation

Between commitment and detachment: The dilemma of writer Germano Almeida in the post-colonial society of Cape Verde

Abstract

This thesis intends to examine the inevitably precarious stances that the writer Germano Almeida constantly seeks out within Cape Verdean society. Starting from the premise that by definition literary expression constitutes a reflection on its own existence within the fictional universe it creates, this study intends, first, to illustrate how Germano Almeida, through his scenography, manages to position his work both within the power structure and on the literary scene of Cape Verde. The first part of the analysis focuses on the special relationship between literature and politics in both colonial and post-colonial society, the inclusion of humor and irony in scholarly literature, the conflict that arises between a well-established oral tradition and actual writing with the latter playing a singular role within a highly differentiated bilingual society. Lastly, the gap between the expected and the real reactions to Almeida's work is examined. The second part of the analysis illustrates Germano Almeida's desire to participate actively in shaping Cape Verdean society. If Almeida's first fictions systematically deconstruct traditional representations of a rural and cohesive Creole society, more recent works definitely depict the traits of a primarily urban society that is forced to constantly deal with contingencies. The third part of this study highlights Almeida's constant desire to place the diversity of Creole experiences on a time continuum that not only gives meaning to the past but also provides greater command of the future and the possibility to thus avoid the danger of grotesquely repeating history. In the end, the study of these time-space configurations makes it obvious that their author sees himself not only as a full member of Cape Verdean society but also as an objective, and therefore, informed observer.

Key words: Germano Almeida, Cape Verde, Paratopy, Metafiction, Commitment, Postcolonialism, Creolization