

L'ÉCOUTE SENSIBLE DANS LA POÉSIE MOZAMBICAINE CONTEMPORAINE

Repères d'histoire et d'histoire littéraire

Le 25 juin 1975 le Mozambique accède à son indépendance, au terme d'une longue période de lutte armée déclenchée par le Front de Libération du Mozambique (FRELIMO) le 25 septembre 1964. Dès 1977, mais surtout après 1980 et la fondation du mouvement rebelle de la Résistance Nationale Mozambicaine (RENAMO), une guerre civile plus ou moins larvée et plus ou moins intense s'ajoute aux difficultés que le pays rencontre pour se développer. Ce n'est qu'en octobre 1992 qu'un accord général de paix met fin à cette période troublée. Depuis, malheureusement, le Mozambique, malgré une croissance économique relativement forte, pointe régulièrement dans les vingt derniers au classement des pays réalisé par l'ONU selon l'indice de développement humain. Ce n'est pas le lieu ici d'entrer dans les détails de cette situation. On rappellera seulement que des émeutes de la faim on marqué, notamment en 2010, un pays où, en dépit d'un immense potentiel en termes de richesses naturelles, les inégalités sociales sont immenses (90 pour cent de la population disposant de moins de 2 euros journaliers pour vivre).

On a marqué ici ces quelques repères historiques essentiels pour y inscrire quelques constatations concernant la littérature de ce pays, et plus particulièrement la poésie¹. Les dernières décennies du XXème siècle et la première du XXIème ont été marquées par l'émergence successive de générations singulières, éprouvées par le contexte historique différent de leur apparition respective.

À la suite de Rui de Noronha (1909-1943) que l'on peut considérer comme le premier poète de l'histoire du Mozambique moderne, et qui est notamment l'auteur d'un sonnet fameux en forme de mot d'ordre : « África, surge et ambula » (« Afrique, lève-toi et marche »), des auteurs nés au tournant des années 20 comme, entre autres, Orlando Mendes (1916-1990), Nuno Bermudes (1921-1997), Orlando de Albuquerque (1925-1997), et surtout Noémia de Sousa (1926-2002) et José Craveirinha (1922-2003) ont configuré par des poèmes emblématiques les grands thèmes fondateurs de la singularité mozambicaine, aussi bien dans une perspective de résistance au colonialisme (avant et pendant la guerre de libération puis aux premiers moments de l'indépendance) que dans l'affirmation d'une liberté imprescriptible du créateur et d'une défense et illustration de son esprit critique (pendant et après la guerre civile).

Un certain nombre de poètes, qui commencent à être connus dans les années 60, vont infléchir ces thématiques soit vers une poésie de combat affirmée, comme Diogo de Távora (1929-), Jorge Rebelo (1936-) ou Sérgio Vieira (1941-), sans oublier Albino Magaia, directeur de la revue *Tempo* et secrétaire général de l'Association des Écrivains Mozambicains, auteur d'un poème emblématique et céléberrime intitulé « Descolonizámos o Land-Rover » (« Nous avons décolonisé la Land-Rover »), soit vers une diversification des sujets choisis visant à une meilleure visibilité hors Mozambique, notamment dans les pays de langue portugaise, au Portugal au premier chef. De ce deuxième courant, on peut citer Eugénio Lisboa (1930-), Rui Knopfli (1932-1997), initiateur d'une inspiration éclectique et cosmopolite, Sebastião Alba (1940-2001)...

Des poètes importants, reconnus comme tels dès la période précédant l'indépendance, mais rayonnant véritablement après 1975, prennent leur distance avec les thématiques d'exaltation patriotique et de mise en accusation du colonialisme, ne soumettant leur liberté d'expression poétique qu'à la rigueur esthétique de choix cohérents et réfléchis, sans pour autant mettre de côté leur esprit critique ni leurs facultés d'empathie avec les souffrances du peuple. Il s'agit essentiellement d'Heliodoro Baptista (1944-2009), de Luís Carlos Patraquim (1953-) et de Mía Couto (1955-), ce dernier assez connu en France comme nouvelliste et romancier.

¹ Le premier et abondant chapitre de l'excellent dossier dirigé par Michel Laban et Bernard Magnier (avec Fátima Mendonça et Folco Rozand), « Littérature du Mozambique », *Notre Librairie* n° 113, avril-juin 1993, s'intitule significativement « De la poésie avant toute chose ».

Dans les années 80, notamment autour de la revue *Charrua* à partir de 1984, une floraison de jeunes poètes infléchit encore les thèmes ainsi que les poétiques. Marquée par la diversité des voix, et héritière d'une histoire poétique riche et variée, cette génération comprend des innovateurs non dépourvus d'un certain sens de la provocation, comme Filimone Meigos (1960-), et des lyriques assumés tels que Armando Artur (1962-) et Eduardo White (1963-). Il faut aussi faire grand cas de Guita Jr. (1964-), poète singulier, qui participe à Inhambane dans les années 80 à la fondation de la revue *Xiphefo*, autre signe de la vivacité de l'inspiration poétique dans les années de la guerre civile. Virgílio de Lemos (1929-), autre poète mozambicain engagé dans les luttes anticoloniales, mais vivant à Paris depuis 1963, a noté qu'entre 1981 et 1991 la poésie mozambicaine s'était en quelque sorte libérée, parlant même d'une « génération de l'espérance et de l'utopie » pour définir les années 1981/1991 : selon lui, en effet, durant ces années « les poètes semblent s'être libérés de l'idéologie "marxiste-léniniste" et de la poésie dite de "combat", tant encensée par les intellectuels du régime. Par réaction, peut-être, ils tendent aujourd'hui vers une poésie plus ambivalente, plus secrète et plus subjective, se retournant vers l'homme, cet être déchiré, fragile et fragilisé. »²

Les débuts du XXIème siècle

Ces quelques rappels paraissent nécessaires avant d'aborder de façon à la fois transversale et synthétique (autant que faire se peut) les productions poétiques des années 2000. En effet, il faut tout d'abord bien comprendre que sur le socle construit notamment par la génération née dans les années 20 et disparue au tournant du siècle, et au premier chef José Craveirinha, les poètes des générations suivantes qui publient encore au XXIème siècle ont eu à intégrer les conséquences de la guerre civile et la difficile réalité politique et socio-économique du pays. Les moyens nouveaux dont cette poésie « libérée » s'est dotée ont été mis au service de ce travail d'intégration. Dans un tel contexte, les poètes qui ont commencé à publier dans les années 2000 ont complété ces moyens en mettant à profit les premiers effets culturels de la globalisation : dialogue accru avec les poètes du monde (en particulier ceux de la lusophonie³), développement d'une veine satirique (entre autres avec le poète-médecin Mbate Pedro⁴) ou épigrammatique (avec Amin Nordine, 1969-2011⁵), importation de modes opératoires expérimentaux, notamment dans le domaine multimédia (poésies « visuelles » ou

² Dans « Littérature du Mozambique », *Notre Librairie* n° 113, *op.cit.*, p. 54.

³ Fátima Mendonça fait cette remarque: « Por razões históricas conhecidas, a língua portuguesa é em Moçambique o veículo quase exclusivo dos seus escritores. Este fato torna difícil a divulgação dos poetas moçambicanos na região austral de África, onde a língua inglesa é dominante. O mesmo acontece em outras latitudes, nas quais a língua portuguesa não tem penetração, o que coloca o problema do enclausuramento das literaturas duplamente periféricas, como é a literatura que se produz em Moçambique, Angola e noutros países que estiveram sujeitos à colonização portuguesa. Resta-lhe o espaço em que a língua portuguesa se inscreveu como material poético. » (« Pour des raisons historiques bien connues, la langue portugaise est au Mozambique le véhicule quasiment exclusif de ses écrivains. Ce fait rend difficile la diffusion des poètes mozambicains dans la région australe de l'Afrique, où la langue anglaise est dominante. Il en va de même dans 'autres latitudes, dans lesquelles la langue portugaise ne pénètre pas, ce qui pose le problème des littératures doublement périphériques, comme c'est le cas de la littérature qui se fait au Mozambique, en Angola et dans d'autres pays qui ont connu la colonisation portugaise. Il leur reste l'espace dans lequel la langue portugaise s'est inscrite comme matériel poétique. ») Dans *Mulemba* n° 4, UFRJ - Rio de Janeiro, Brasil, juillet 2011. (http://setorlitafica.letas.ufri.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_4_2.php)

⁴ *Minarete de medos e outros poemas* [*Minaret de peurs et autres poèmes*], Índico Editores, Maputo, 2009.

⁵ *Vagabundo Desgraçado* [*Vagabond misérable*], chez l'auteur, 1996 ; *Duas Quadras para Rosa Xicuachula* [*Deux quatrains pour Rosa Xicuachula*], chez l'auteur, 1997 ; *Do lado da ala-B* [*Du côté de l'aile B*], Promédia, Maputo, 2003.

« audiovisuelles » de Dinis Muhai⁶), pratiques de la chanson (par exemple avec Tânia Tomé, actrice, auteure, compositrice, interprète) ou des arts plastiques (citons Adelino Timóteo, peintre et poète⁷, et Sónia Sultuane, artiste plastique et poète⁸), prise en charge de la dérégulation urbaine et engagement citoyen (Celso Manguana⁹) etc., tout en intensifiant la mise en valeur des patrimoines culturels ancestraux (Andes Chivango¹⁰), et de la tradition poétique singulière du Mozambique (Manecas Cândido¹¹ dialogue entre les lignes avec quelques figures tutélaires de la poésie mozambicaine, tout particulièrement avec Rui Knopfli ; les recueils de Sangare Okapi¹², et dans une moindre mesure celui de Helder Faife¹³, constituent un palimpseste systématique de la poésie de leur pays).

Prospero et Caliban

Il reste toutefois ici à rappeler quelques traits caractéristiques du post-colonialisme dans le monde lusophone, en ce qu'ils sont tout à fait valides pour ce qui est du Mozambique et peuvent par conséquent permettre de mieux comprendre la poésie de ce pays. En 2002, dans un essai intitulé « Entre Próspero e Caliban : Colonialismo, Pós-Colonialismo e Inter-Identidade »¹⁴, Boaventura Sousa Santos a pu démontrer que les études post-coloniales sur ce monde-là requièrent des outils autres que ceux qui sont utilisés par les *post-colonial studies* pour le monde anglo-saxon, en raison d'une colonisation différente de celle menée par les autres (grandes) puissances coloniales, tout particulièrement par l'Angleterre. Sousa Santos constate en effet : « La première différence est que l'expérience de l'ambivalence et de l'hybridité entre colonisateur et colonisé, loin d'être une revendication post-coloniale, a été l'expression du colonialisme portugais durant de longues périodes »¹⁵ Et d'ajouter : « l'espace-entre, la zone intellectuelle que le critique post-colonial revendique pour lui-même, s'incarne dans le mulâtre comme corps et zone corporelle, et c'est là la raison pour laquelle l'existence de l'ambivalence ou de l'hybridation est triviale dans le contexte du post-colonialisme portugais. »¹⁶ Il s'ensuit que le *Prospero* portugais est

⁶ Pour la version papier : *Rascunhos para uma comunicação improvável* [Esquisses pour une communication improbable], Associação dos Escritores Moçambicanos, 2008.

Deux extraits des versions audiovisuelles : <http://www.youtube.com/watch?v=r0mnePx3i08> et <http://www.youtube.com/watch?v=gKZOX8fPSLw>.

⁷ *Viagem à Grécia através da Ilha de Moçambique* [Voyage en Grèce à travers l'Île de Mozambique], Ndjira, Maputo, 2002

⁸ *Sonhos* [Rêves], Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001; *Imaginar o poetizado* [Imaginer le poétique], Ndjira, Maputo, 2006; et *No Colo da lua* [Dans les bras de la lune], Edição da Autora, imprimé par Printcol Ltd., Afrique du Sud, 2009

⁹ *Pátria que me pariu* [Patrie qui m'a donné le jour] União Nacional de Escritores, Maputo, 2008. Ce poète a été détenu illégalement en 2007 suite aux protestations qu'il avait formulées concernant l'implication d'un ministre, membre de la famille du Président, dans une explosion accidentelle très meurtrière.

¹⁰ *Alma Trancada nos Dentes* [Âme croquée entre les dents], Índico Editores, Maputo, 2007.

¹¹ *O Sentido das Metáforas* [Le Sens des métaphores], Associação dos Escritores Moçambicanos, Maputo, 2007.

¹² *Inventário de angústias ou apoteose do nada* [Inventaire d'angoisses ou apothéose du néant], Associação dos Escritores Moçambicanos, Maputo, 2005 et *Mesmos Barcos ou poemas de revisitação do corpo* [Mêmes navires ou poèmes du corps revisité], Associação dos Escritores Moçambicanos, Maputo, 2007.

¹³ *Poemas em sacos vazios que ficam de pé* [Poèmes en sacs vides qui tiennent debout], Edição Gráfica A2 Design, Lda., Maputo, 2010

¹⁴ « Entre Próspero et Caliban : colonialisme, post-colonialisme et inter-identité », dans *Entre Ser e Estar — Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Afrontamento, Porto, 2002, p. 23-85.

¹⁵ « A primeira diferença é que a experiência da ambivalência e da hibridez entre colonizador e colonizado, longe de ser uma reivindicação pós-colonial, foi a experiência do colonialismo português durante de longos períodos », *ibid.*, p. 41.

¹⁶ « o espaço-entre, a zona intelectual que o crítico reivindica para si, incarna no mulato como corpo e zona corporal, por este razão a existência da ambivalência ou da hibridação é trivial no contexto do pós-colonialismo português. », *ibid.*

un Prospéro la plupart du temps toujours déjà *calibanisé*, notamment en raison de la situation périphérique du Portugal en Europe et de la relative pauvreté du pays en comparaison avec les autres puissances coloniales : du strict point de vue des Prospéro européens, il s'agit en quelque sorte aussi d'une sorte de Caliban.

Ce trouble dans la distinction Prospéro-Caliban est perceptible dans tout l'espace colonial portugais, en ce sens que très souvent l'ambivalence du colonisateur en tant que colonisateur-colonisé est mise en scène culturellement, notamment dans les œuvres littéraires. À ce titre, un texte comme *A Ilha de Próspero* [*L'Île de Prospéro*] de Rui Knopfli¹⁷ est traversé par ce qu'Ana Mafalda Leite appelle « réécriture de Caliban sur l'île de Prospéro »¹⁸. L'Île du Mozambique a été le point de départ de la colonisation portugaise sur le pays, et une plaque tournante du commerce d'esclaves. À ce titre elle est bien de Prospéro, mais d'un Prospéro qui a lui-même quelque chose de Caliban en lui, comme le poème célèbre de Knopfli intitulé « Naturalidade » [« Nationalité »] le dit sans ambages : « Européen, me dit-on./On m'inocule littérature et doctrine européennes/et européen on m'appelle. /Je ne sais si ce que j'écris a la racine de quelque/ pensée européenne./C'est probable... Non. C'est certain,/mais je suis africain./Mon cœur bat au rythme dolent/de cette lumière et de cette fourbure./J'ai dans le sang une ampleur/de coordonnées géographiques et d'Océan Indien./[...]/Vous m'appelez européen ? Bon, je me tais./Mais en moi il y a des savanes d'aridité/et des plaines sans fin/avec de longs fleuves alanguis et sinueux,/un ruban de fumée verticale,/un nègre et une guitare qui crépite. »¹⁹ Le poème distingue ce qui ressortit au domaine de la pensée et ce qui appartient au corps, à l'existence, autrement dit à la « nationalité » profonde : cœur, sang et perception du paysage sont d'une autre nature, africaine, que l'intellect et l'entendement, marqués au sceau de l'Europe. Or, le battement du cœur relève d'une écoute intime, dans laquelle le sujet du poème se constitue en tant que rythme singulier, rythme dans lequel le microcosme du corps et de la sensibilité est en résonance harmonieuse avec le macrocosme constitué par les paysages de l'est africain, avec son voisinage d'Océan Indien. Dans ces paysages marqués par la lenteur, l'extension et la pérennité, se distinguent des emblèmes et des rites, qui ne sont en rien des clichés, dans la mesure où ils sont validés par une intense et profonde expérience sensible : l'évanescence d'une fumée qu'on nommerait volontiers cérémonielle, la présence tutélaire de Caliban en la personne du nègre et, pour finir, le retentissement de la musique²⁰.

¹⁷ Edições 70, Lisbonne, 1989 (première édition 1972).

¹⁸ Il s'agit du titre d'un article : « A Reescrita de Caliban sobre a Ilha de Próspero, notas em torno da atualização de um mito de origem cultural », dans son livre *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Edições Colibri, Lisbonne, 2003, p. 135-144.

¹⁹ « Europeu, me dizem./Eivam-me de literatura e doutrina/européias/e europeu me chamam.//Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum/pensamento europeu./É provável... Não. É certo,/mas africano sou.//Pulsa-me o coração ao ritmo dolente/desta luz e deste quebranto./ Trago no sangue uma amplidão/de coordenadas geográficas e mar Índico/[...]/Chamais-me europeu? Pronto, calo-me./Mas dentro de mim há savanas de aridez/e planuras sem fim/com longos rios languos e sinuosos,/uma fita de fumo vertical,/um negro e uma viola estalando. » Dans *Memória Consentida, 20 anos de Poesia 1959/1979*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisbonne, 1982, p. 210.

²⁰ Voir ces propos significatifs de Rui Knopfli : « La vérité c'est que je n'allais jamais pouvoir sentir en européen. Car j'étais fils d'européens, sans plus. L'Europe pour moi n'était qu'une idée, un mirage, et tout ce que j'avais vécu, ce qui me touchait au plus près le cœur, sauf sur le plan culturel, tout cela était d'origine africaine [...] Je n'ai jamais revendiqué la nationalité mozambicaine, je n'ai revendiqué qu'une seule chose, que je revendique encore aujourd'hui, être africain. » [« A verdade é que eu nunca poderia sentir como um europeu. Porque eu era só filho de europeus. A Europa para mim era só uma ideia, uma miragem, e todas as minhas vivências, aquelas que me tocavam mais de perto o coração, a não ser as culturais, eram todas de origem africana. [...] Eu nunca reivindiquei a nacionalidade moçambicana, só reivindiquei um facto, que ainda hoje reivindico, de ser africano. »] (dans Patrick Chabal, *Vozes Moçambicanas – Literatura e nacionalidade*, Vega, Lisbonne, 1994, p. 200).

L'entrelacement des identités, l'hybridité des cultures, le métissage des langues (et même une tendance à l'accroissement d'une sorte de babélisation linguistique), et bien d'autres marques de la fluidité des représentations identitaires ont une telle présence dans la poésie mozambicaine des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles que l'on se doit de se poser des questions sur la nature des représentations que ces textes construisent et sur la façon dont ils les construisent : qui parle ? de quel point de vue ? de quel lieu ? de quoi ? pourquoi ? Et les réponses à ces questions requièrent une logique attentive aux nuances, au troubles, aux hybridations, bref une logique échappant au dictat du binarisme. Dans un très bel article de 1974, repris en 1995²¹, intitulé « The Muse of History », Derek Walcott analyse comment des poètes comme Neruda et Whitman échappent aux injonctions cauchemardesques de l'histoire : « Au Nouveau Monde la soumission à la muse de l'histoire a produit une littérature de récrimination et de désespoir, une littérature de vengeance, écrite par les descendants des esclaves, ou bien une littérature de remords écrite par les descendants des maîtres. Parce que cette littérature est au service de la vérité historique, elle vire à la polémique ou s'évapore en pathos. L'esthétique véritablement affirmée du Nouveau Monde ne justifie jamais l'histoire et ne lui pardonne jamais. Elle refuse de la reconnaître comme une force de création ou de culpabilité. La honte et la crainte devant l'histoire possèdent les poètes du Tiers Monde qui pensent le langage comme un esclavage et qui, dans leur frénésie identitaire, ne font que nourrir l'incohérence ou la nostalgie./Les grands poètes du Nouveau Monde, de Whitman à Neruda, rejettent ce sens de l'histoire. » (p. 371) Pour lui ces derniers annihilent l'histoire par le recours au « privilège élémentaire de nommer le nouveau monde », et ce, « qu'ils soient par héritage de la lignée de Crusoé et de Prospéro ou bien de Vendredi et de Caliban. » (p. 372) Cette vocation adamique de « la poésie du Tiers Monde » (n'oublions pas que le texte de Walcott a été écrit avant la remise en cause du concept de Tiers-Monde opérée par les *post-colonial studies*) mérite d'être analysée ici en termes de refus des catégories binaires tranchées : pour ce qui est de la poésie mozambicaine, les représentations historiques et anthropologiques s'y configurent généralement (à l'exception d'une bonne part de la poésie dite « de combat ») de façon tellement mouvante, contradictoire, qu'elles mettent en place des dispositifs de sens singuliers, fondés sur des logiques non binaires, privilégiant l'entre-deux, la nuance, le jaillissement du nouveau. Pour reprendre des concepts opératoires proposés naguère par John Marx²², s'il y a « répudiation », ce n'est pas d'un modèle fondé sur un des deux pôles *colon vs colonisé* — mais bien plutôt d'une injonction catégorique à penser et à se situer de façon étroite et binaire —, s'il y a « entrée dans la normalité », ce n'est pas selon des normes exclusives — mais bien plutôt selon la norme dictée par une « écoute sensible »²³ du monde —, s'il y a « désécrire », ce n'est pas par désamour ou haine de la langue colonisatrice — mais bien plutôt par liberté créatrice motivée sur la nécessité d'inventer du (re)nouveau pour dire du (re)nouveau.

L'écoute sensible et sa logique non binaire

Toute gnoséologie modélisée à partir du regard (par exemple celle qui sous-tend les études imagologiques) propose une logique binaire qui se fonde sur l'opposition sujet-objet configurée par la capacité de focalisation de la vue : l'image qu'on se fait de quelqu'un, de quelque chose, de l'autre, etc., se forge à partir de ce qui est essentiellement saisissable par ce que l'on voit dans le viseur restreint d'une intentionnalité scopique exacerbée. Ce qui échappe à une telle focalisation, ce sont les angles morts, les coins obscurs, les zones troubles. Une telle gnoséologie est donc incapable de rendre compte de situations d'énonciation aussi ambiguës que celle qui prévaut dans le poème de Knopfli précité. On peut rappeler ici que le langage, et avec lui toutes

²¹ Dans Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin éd., *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, Londres-New York, 1995, p. 370-374.

²² Dans Neil Lazarus (éd.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, traduit de l'anglais par Marianne Groulez, Christophe Jaquet et Hélène Quiniou, Éditions Amsterdam, Paris, 2006, [1^{ère} éd. anglaise 2004]

²³ Cette expression de René Barbier va nous servir de diapason, comme on l'entendra par la suite. Voir le livre de René Barbier intitulé *L'Approche Transversale. L'écoute sensible en sciences humaines*, Anthropos, 1997.

ses capacités à signifier, implique, pour plus d'un théoricien, de Leibniz à Gabriel Bergounioux, en passant par Helder, Humboldt, Walter Ong, Don Ihde ou Jürgen Trabant, non pas une vision du monde mais une audition du monde. Dans cette perspective, proprement *acroamatique*, ce qui serait le plus révélateur dans les œuvres se manifesterait chaque fois qu'une représentation se donne non à voir mais à entendre, fût-ce dans cette espèce de flou et d'obscurité qui peut se percevoir dès lors que l'on saisit quelque chose qui relève de la captation auditive. Mais les termes de « représentation », « saisie » et « captation » devraient ici sans doute être remis en cause, leur pertinence dans le dispositif de « l'écoute sensible » étant fort problématique, car ce qui se donne à entendre se rend perceptible sous le régime de la *présence-absence* et de l'évanescence tel que Jankélévitch l'a décrit, autrement dit sous un régime de fluctuation, de porosité, de labilité qui rend vraiment caduque tout concept impliquant la clarté et visant d'une part la fermeté d'une présence, d'autre part la capacité de cette dernière à se faire objet, et, en tant que tel, à être passible d'une prise, à devenir la proie de ce prédateur invétéré qu'est parfois la conscience.

Le poète précoce Dário Caetano de Sousa nous permet justement de revenir à l'Île du Mozambique en tendant l'oreille²⁴. Un des désirs les plus forts de sa passion pour l'Afrique se rattache à l'usage de l'ouïe comme sens exemplaire : « Écouter le son du *tufo* à Nampula ». ²⁵ Or, ce sens est celui qui l'autorise, dans une scène fondatrice racontée dans un autre poème, à revendiquer son identité africaine, mais non sans en appeler à l'écoute même des colonisateurs, dans une sorte de dédoublement symétrique du dispositif observé chez Rui Knopfli : « Elle est fille de Nampula/ Cette mulâtre couleur de cannelle/Dame de l'Île où la première caravelle a accosté/Les marins étaient ensorcelés par le son contagieux du *tufo*/Quand ils virent passer cette mulâtre éblouissante ». ²⁶ C'est ainsi que chez ce jeune poète qui a en quelque sorte inauguré les années 2000 de la poésie mozambicaine et qui s'est engagé depuis en tant qu'avocat dans la défense des minorités sexuelles, le cœur même de son identité africaine de Caliban en devenir sert de caisse de résonance à l'écoute sensible des Prospéro, eux-mêmes mis en résonance par les sons rituels des tambours solennels (et émus voire émoustillés par la beauté resplendissante des danseuses). Pour reprendre une terminologie deleuzienne, ces quelques vers semblent nous parler d'un *devenir-Caliban* des Prospéro portugais en même temps que d'un *devenir-Prospéro* du jeune Caliban mozambicain. ²⁷

Le pays aimé ainsi chanté est, tout autant sinon plus que le pays historique, un pays imaginé et placé au moment inaugural autant qu'idéal de sa fondation heureuse, comme si la

²⁴ Né en 1980, il a publié en 1997 ce qui est à ce jour son unique recueil, *Retratos do Meu Íntimo* [Portraits de mon for intérieur].

²⁵ Cité dans Nelson Saúte éd., *Nunca Mais é Sábado — Antologia de poesia Moçambicana*, Dom Quixote, Lisbonne, 2004, p. 620 : « Ouvir o som do tufo em Nampula ». Le *tufo* désigne au départ une sorte de tambour dérivant de l'*ad-duff* arabe et répandu en particulier sur toute la côte est de l'Afrique, notamment dans les régions islamisées où il est utilisé pour les danses spirituelles de type soufi. Dans l'Île du Mozambique et dans le nord continental du pays, notamment à Nampula et dans toute la province du même nom, il rythme des danses rituelles caractéristiques de ces régions, auxquelles il transmet son nom, *tufo*, désignant alors ces danses, au départ exclusivement dansées par des femmes soigneusement sélectionnées et aux atours recherchés, ce qui aurait été encouragé par les Portugais éblouis par la beauté et la grâce de ces danseuses.

²⁶ « É menina de Nampula/Essa mulata cor de cannela/Senhora da Ilha onde a primeira caravela aportou/Os marinheiros enfeitados estavam pelo som contagiante do tufo/E viram passar aquela mulata deslumbrante » 621

²⁷ Sur ce concept du « devenir », voir notamment Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux (Capitalisme et schizophrénie 2)*, Éditions de Minuit, 1980, p. 337. Rappelons à toutes fins utiles que pour Deleuze « devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on doit arriver. [...] Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes. » (Dans *Dialogues, avec Claire Parnet*, Flammarion, 1977, rééd. Augmentée, Champs, 1996, p. 8.

jouissance recréée avait le pouvoir de régénérer tout un peuple rassemblé autour de son mythe originel. Nous retrouvons là une des fonctions de la poésie épique, consistant à réactiver les énergies et les valeurs d'une communauté qui traverse une époque de crise. L'oreille est le creuset où cette évocation trouve les alliages secrets de son alchimie rassembleuse. René Char l'avait noté : « La cloche du pur départ ne tinte qu'en pays incréé ou follement agonisant. »²⁸ Et le poète Júlio Bica (1961-) de constater, à partir sans doute d'une écoute de type chamanique ou animiste : « Nous, nous sommes ici./De l'autre côté/nous parvient la voix/douloureusement absente/du pays qui n'est pas là. »²⁹ Et de fait à bien des égards le Mozambique des poètes mozambicains peut être dit à la fois « pays incréé » — en ce qu'il est un pays incessamment à (re)créer —, et pays « follement agonisant » — eu égard à l'histoire tourmentée qu'il a eu à traverser, en particulier depuis plus d'un demi-siècle. Ce nonobstant, il est par ailleurs réel et vécu bien sûr, mais réel et vécu au creux de l'oreille, dès lors qu'elle en perçoit les bruits, les rumeurs, les musiques, que ce soit sur le plan acoustique de la réalité perçue (« le son du *tufô* à Nampula » ; le « rythme dolent/de cette lumière et de cette fourbure ») ou sur le plan acousmatique de la réalité imaginée (« le son contagieux du *tufô* » qui ensorcelait les marins ; « une guitare qui crépite » dans le for intérieur du poète)³⁰. La poésie est là pour configurer ces bruits, ces rumeurs et ces musiques sous forme de langage rituel, pour conférer une voix, un rythme, une inflexion à la *présence-absence* du pays ouï, pour prendre en charge sans les gauchir les nuances, les troubles, les ambiguïtés.

L'expérience auditive fondatrice

Toute poésie du cri et de la protestation qu'elle puisse apparaître au premier chef, la poésie tutélaire d'un José Craveirinha (1922-2003), reconnue comme une pierre angulaire de la construction d'une « mozambicanité » poétique³¹, est d'ailleurs elle aussi marquée par l'expérience auditive fondatrice, comme si ce pays qui n'existe pas encore enclenchait nécessairement le développement d'une acuité auditive en tant qu'outil majeur dans le travail de constitution et de configuration d'un sens rédempteur. Le cœur est le lieu à la fois physique et mental où cette écoute retentit au plus profond, puisqu'il semble résonner selon le modèle de la cloche de Char : « Et/j'ai dans le cœur/des cris qui ne sont pas rien que les miens/puisque je viens d'un Pays qui n'existe pas encore. »³² Et Craveirinha de présenter le poète dans une attitude d'écoute de la voix silencieuse de son peuple, dont il doit, en bon héritier des aèdes, bardes et autres griots, être le porte-voix épique : « Et dans nos tympanes les murmures environnants ?/N'est-ce pas de bonne idéologie que de détecter à leur genèse les rumeurs indéniables ?/Une population qui ne parle pas

²⁸ *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1995 (première édition : 1983), p. 449.

²⁹ « Nós estamos aqui./Do outro lado/chega-nos a voz/dolorosamente ausente/do país que não está », dans Nelson Saúte éd., *Nunca Mais é Sábado — Antologia de poesia Moçambicana*, op.cit., p. 542. Júlio Bica est particulièrement sensible aux manifestations sonores, acoustiques et acousmatiques, du pays dont il dit : « Tu es encore la source/mon pays/même encastré/dans l'utérus du jour-le-jour. » [« És ainda a fonte/meu país/mesmo encravado/no útero do dia-a-dia. »] (*ibid.*, p. 547). Il lui arrive par exemple d'évoquer la « voix en colère du Zambèze » [« voz zangada do Zambeze »] ou le « murmure angoissant d'une mère » [« murmúrio angustiante de uma mãe »] (*ibid.*, p. 544). Ou d'entendre une manifestation acousmatique fondatrice dans une voix réelle : « Dans ta voix chantent/les cris africains/du serin. » [« Cantam em tua voz/os gritos áfricos do xirico. »] (*ibid.*, p. 540).

³⁰ Juvenal Bucuane (1951-), l'un des fondateurs de la revue *Charrua*, évoque quant à lui les « nuits mystiques des *batuques* ! » et les « silences auguraux/le long du roulement intense et dense/des tambours d'Afrique. » [« noites místicas de batuque ! », « silêncios augurícos/pelo rufar intenso e denso/dos tambores de África. »] *ibid.*, p. 456.

³¹ Nelson Saúte dit de lui : « Il a écrit quelques-uns des plus beaux et des plus emblématiques poèmes fondateurs de la nationalité mozambicaine. » [« Escreveu dos mais belos e emblemáticos poemas que fundam a nacionalidade moçambicana. »] *ibid.*, p. 70.

³² « E/tenho no coração/gritos que não são meus somente/porque venho de um País que ainda não existe. » *ibid.*, p. 72.

n'est-elle pas un risque ?/Où donc s'occulte le diapason de sa voix ?/[...]/Qui écoute le signal des vents en prélude aux tempêtes et donne l'alerte ? »³³ Dans cette perspective, le poème *Hymne à ma terre* [*Hino à minha terra*]³⁴ propose une litanie sur des noms propres, la plupart du temps des toponymes, qui fonctionnent comme des embrayeurs permettant une prise en charge, au moins sur le plan référentiel, de la diversité des langues parlées au Mozambique : « Et je crie Inhamússua, Mutamba, Massangulo !!!/Et je crie encore Inhamússua, Mutamba, Massangulo !!!/Et d'autres noms de ma terre/afluent doux et altiers dans ma mémoire filiale/et dans leur prononciation exacte je dénude leur beauté. »³⁵

Cette beauté à l'état nu, qui n'est pas sans rappeler « l'oxygène à l'état naissant » auquel recourt André Breton pour parler de l'écriture d'Aimé Césaire, est intentionnellement présentée dans une sorte de succession de poncifs. Tous les lieux et paysages évoqués étant impossibles à métaphoriser, une seule qualification leur est en effet assignée, qui se répète inlassablement, par le recours à l'adjectif « beau » : « Oh, les belles terres de mon Pays africain/et les beaux animaux malins/agiles et forts des savanes de mon Pays/et les beaux fleuves et les beaux lacs et les beaux poissons/et les beaux oiseaux des ciels de mon Pays/et tous les noms que j'aime beaux en langue ronga/macua, swahili, changane,/xi-tsua et bitonga/des nègres de Camunguine, Zavala, Meponda, Chissibuca/Zongoene, Ribáuè et Mossuril. »³⁶ Le recours récurrent à cet adjectif renforce par contraste les variations des noms qui prennent valeur de nomination inaugurale, en écho aux considérations adamiques de Derek Walcott.

Ce type d'incantation est présent ailleurs chez Craveirinha, notamment au tout début du poème « Manifeste » [Manifesto] : « Oh !/Mes beaux et courts cheveux crépus/et mes yeux nègres comme, insurgées,/de grandes lunes d'extase dans la nuit la plus belle/des plus belles nuits inoubliables des terres du Zambèze. »³⁷ Plus loin dans ce même poème, Craveirinha évoque le *tufô* avec « les danseuses macondes tatouées/nues/dans la barbare merveille eurythmique/de leurs sensuelles hanches pures/ et dans le battement à l'unisson de leurs mille pieds déchaussés. »³⁸ Dans l'expression « barbare merveille eurythmique », *barbarie* et *eurythmie* font oxymore : Craveirinha reprend le concept d'eurythmie aux traditions platoniciennes et sans doute aussi aux réflexions de Rudolf Steiner ; il y a là un je-ne-sais-quoi qui vient de l'occident des colonisateurs dans ce qu'il a de plus épuré, en ce que marqué au sceau subtil de l'idéalisme philosophique le plus exacerbé, mais cet ingrédient est en quelque sorte remotivé ou revivifié par le dispositif oxymorique, afin d'être bel et bien mis au diapason de la rythmique indigène.

Le travail de la langue

Ce dispositif rythmique hybride que l'écoute de Craveirinha reconnaît dans les danses de son pays s'étend bien entendu non seulement à sa propre poésie mais encore à celle de la plupart des poètes mozambicains. C'est dans ce dispositif par exemple qu'il faut inscrire le travail de la langue qu'on peut observer un peu partout chez ces auteurs, notamment leur invention verbale

³³ « E nos nossos tímpanos os circunjacentes murmúrios ?/Não é boa ideologia detectar na génese os indesmentíveis boatos ?/Uma população que não fala não é um risco ?/Aonde se oculta o diapasão da sua voz ?/[...]/Quem escuta o sinal dos ventos antes da ventania e avisa ? » *ibid.*, p. 103-104.

³⁴ *ibid.*, p. 72-75.

³⁵ « E grito Inhamússua, Mutamba, Massangulo !!!/E torno a gritar Inhamússua, Mutamba, Massangulo !!!/E outros nomes da minha terra/afluem doces e altivos na memória filial/e na exacta pronúncia desnudo-lhes a beleza. »

³⁶ Oh, as belas terras do meu áfrico País/e os belos animais astutos/ágeis e fortes dos matos do meu País/e os belos rios e os belos lagos e os belos peixes/e as belas avec dos céus do meu País/ e todos os nomes que eu amo belos na língua ronga/macua, suaíli, changana,/xítsua e bitonga/dos negros de Camunguine, Zavala, Meponda, Chissibuca/Zongoene, Ribáuè e Mossuril. »

³⁷ « Oh !/Meus belos e curtos cabelos crespos/e meus olhos negros como insurrectas/grandes luas de pasmo na noite mais belo/das mais belas noites inesquecíveis das terras do Zambeze. »

³⁸ « as tatuadas bailarinas macondes/nuas/na bárbara maravilha eurítmica/das sensuais ancas puras/e no bâter uníssono dos mil pés descalços. »

perpétuelle, leur propension au mot-valise dont ils sont parfois prodigues en virtuoses, l'usage (en particulier sur le plan lexical) des langues autochtones, la malléabilité des prosodies, etc. Gulamo Khan (1952-1986), disparu dans le même accident d'avion que le président Samora Machel, était un remarquable jongleur de mots. Son recueil posthume (1990) s'intitule *Moçambicanto* [*Mozambicanto*], articulant ainsi le mot Mozambique au mot *canto* (chant), que l'on peut conserver dans la traduction française, ne serait-ce que par référence aux *Cantos* de Pound. Dans ses « cantos du Mozambique », Khan multiplie les mots-valises significatifs. Deux exemples parmi d'autres prouveront que ces hybrides lexicaux sont bien à ranger dans la catégorie que Deleuze nomme « mots ésotériques »³⁹, autrement dit parmi les mots-clefs de la constitution du sens dans les textes où ils apparaissent. Le premier exemple se situe dans la caisse de résonance acousmatique de la conscience, où se donne à entendre le « pays incréé » : « céleres as águas/zambezeiam pela memória » [« rapides les eaux/zambèzinnabulent dans la mémoire »]⁴⁰. La transformation par suffixation verbale du nom « Zambeze » en verbe vrombissant amplifie dans le texte le retentissement acousmatique des eaux régénératrices (pour la traduction on propose pour l'heure d'accoupler « Zambèze » à « tintinnabuler »). Le deuxième exemple exprime justement la nature de *présence-absence* du pays et l'immense désir qu'il suscite : « Oh pátria/moçambiquero-te » [« Oh patrie/je te mozambrique »]. C'est le nom « Moçambique » qui est de nouveau accolé, mais cette fois à l'expression verbale « quero-te » (« je te désire, je te veux »), ce qui en fait le verbe exact de l'aspiration à une « mozambicanité » effective, à cette patrie impossible qui ne peut être pour le moment atteinte que par l'oreille, et ce, à l'aide des produits de l'oreille que sont tout particulièrement les poèmes dès lors qu'ils abondent en invention verbale, en l'occurrence grâce à de superbes mots-valises (la combinaison de « Mozambique » et de « briguer » semble un pis-aller dans la version française, en attendant une meilleure suggestion).

Alors que la guerre civile n'en finit pas de finir (les accords qui la terminent n'auront lieu que l'année suivante), Luís Carlos Patraquim écrit en 1991 un recueil dont le titre (*Vinte e Tal Formulações e uma Elegia Carnívora* [*Vingt et quelque formulations et une Élégie carnivore*]) fait allusion à un titre fameux de Neruda (*Veinte poemas de amor y una canción desesperada* [*Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée*]). À son tour il invoque dans son poème la présence spectrale du pays en convoquant dans sa parole un moment originel dont la marque est le sanglot ou le bégaiement : « Escrevo, no entanto, um país solar,/rouca a língua que soluça em sintagmas antigos. » [« J'écris, malgré tout, un pays solaire,/rauque sa langue qui sanglote-bégaie en syntagmes antiques. »]⁴¹ Le verbe portugais « soluçar » signifie « sangloter » ou « bégayer » : c'est donc d'une part le verbe élégiaque par excellence, celui du sanglot ou du *lamento*, et d'autre part le verbe de la difficulté de la parole ou de la parole balbutiant sous le coup d'un excès d'émotions. La cause d'un tel excès d'émotions est en l'occurrence présentée dans l'*Élégie carnivore*.⁴² Ce poème se finit ainsi : « TOUS LES POÈMES ONT ÉTÉ FUSILLÉS. »⁴³ Cette exécution est mise en abyme dans le poème lui-même, qui raconte la scène de son propre fusillement : « À une heure du matin, mon pays d'embrouillamini,/chair mitraillée de ce poème.//Silence. J'enlace un corps agonisant/de mots intermittents, assassinés. »⁴⁴ Sanglot et bégaiement du poème sont ici les symptômes d'une agonie, la lente agonie d'un peuple martyrisé par l'histoire. Mais sanglot et bégaiement peuvent être ailleurs les signes annonciateurs d'une nouvelle naissance. Dans l'une des « vingt et quelque formulations », dédiée à Rui Knopfli et faisant référence à l'Île du Mozambique⁴⁵, Patraquim

³⁹ Voir notamment dans *Logique du sens*, Éditions de Minuit, 10-18, 1969, p. 60-65.

⁴⁰ Nelson Saúte, *op. cit.*, p. 458.

⁴¹ *ibid.*, p. 468.

⁴² *ibid.*, p. 472-474.

⁴³ « TODOS OS POEMAS FORAM FUZILADOS. »

⁴⁴ « À uma hora da madrugada, meu país de embrulho,/metralhada carne deste poema.//Silêncio. Abraço um corpo agónico/de palavras intermitentes, assassinadas. »

⁴⁵ *ibid.*, p. 466-467.

déclare au premier vers : « C'est là que je dépose toutes les armes. » Le poème sort de la guerre civile, au double sens d'en être issu et d'en sortir. Dans les derniers vers, il y a comme une harmonie précaire qui s'instaure et le poète réapprend à parler, au moyen d'une sorte de glossolalie des origines : « Et je divague en sanglots-bégaiements de syllabes. »⁴⁶ « Soluçar », « soluços » sont donc un peu comme les *addâd*, « ces mots arabes dont chacun a deux sens absolument contraires » qui ont tant fasciné Roland Barthes⁴⁷ : ils disent tout aussi bien les sanglots et les bégaiements ultimes de l'agonie, que les bégaiements et les sanglots inauguraux de l'harmonie.

On trouve une configuration similaire des allitérations et autres récurrences sonores chez Guita Jr. tout au long de ses recueils : *O Agora e O Depois das Coisas (1990-1992)* [*Le Maintenant et l'Après des choses (1990-1992)*],⁴⁸ *Da Vontade de Partir* [*Du Désir de partir*],⁴⁹ *Rescaldo* [*Braises*],⁵⁰ et *Os Aromas Essenciais* [*Les Arômes essentiels*],⁵¹ qui rassemble les deux recueils précédents en un tout cohérent. Un exemple significatif est donné par le titre d'un poème du premier recueil,⁵² dont le dernier vers est la mise en accusation d'une des conséquences graves de la guerre civile, « l'analphabétisme justifié par la force des armes »⁵³. Le titre de ce poème en effet repose sur une double paronomase, fondée sur le mot « ais » [« soupirs, sanglots, gémissements »], tantôt dérivé en « país » [« parents »], tantôt, avec transformation des voyelles, en « país » [« pays »] : « Aos País deste País aos Ais » [« Aux Parents de ce pays tout en soupirs »]. Mais le poème du même recueil où le bégaiement allitératif atteint l'intensité la plus révélatrice s'intitule « Psicoaliteração do rato » [« Psychoallitération du rat »].⁵⁴ En voici quelques extraits qui mettent en relief la dissémination tout au long du texte des phonèmes composant le mot « rato » (« rat, souris »), dans l'intention d'exprimer les souffrances du peuple mozambicain pendant la guerre civile, afin de les expulser grâce à un rituel de langage lancinant, répétitif, thérapeutique, office qui n'est pas sans rappeler d'une part la magie blanche et noire des poèmes anagrammatiques utilisés par les chamanes et devenus objets d'obsession nocturne de Saussure, d'autre part *La Prose des rats* du « poète bruyant » Jean-Pierre Bobillot⁵⁵, avec en plus, *mutatis mutandis*, la profonde motivation d'une tragédie historique vécue par tout un peuple : « rói o rato a roupa/na corda ao fim da rua/e arrota » [« le rat ronge le drap/sur la corde au bout de la rue/et rote »] ; « num ror de razão o rato/rouba arroz ao porto do povo/e roto troca o troco/por trigo trancando-se atrás/do rasto raro e fica rico o rato » [« par trôlée de raison le rat/dérobe le riz au port du peuple/et troque raidard le troc/pour l'orge et se lourde derrière/sa trace rare le voilà rendu riche le rat »] ; « Sem ruga roga a quem ri/rato rói rato até à raiz » [« Sans ride il réclame à qui rit/rat ronge rat jusqu'aux racines »] ; « rato recto faz do rito revolução » [« rat droit fait du rite révolution »].

Dans *Les Arômes essentiels*, les récurrences sonores se font plus subtiles, tirant le poème à la fois vers l'élégie et vers un épique plus proche du modèle odysseén que de la tradition guerrière.⁵⁶ Nous retrouvons là les hybridations, les affinités électives nouées avec les nuances, le refus des oppositions binaires tranchées. Une respiration moins haletante modèle et module le rythme du

⁴⁶ « E eu vagueio em soluços de sílabas. »

⁴⁷ Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975, p. 180, p. 82.

⁴⁸ Associação dos Escritores Moçambicanos, Maputo, 1997.

⁴⁹ FUNDAC, Maputo, 2000.

⁵⁰ Ndjira, Maputo, 2001.

⁵¹ Editorial Caminho, Lisbonne, 2006.

⁵² Dans Nelson Saúte éd., *op. cit.*, p. 576-577.

⁵³ « o analfabetismo justificado à força das armas ».

⁵⁴ *ibid.*, p. 577-578.

⁵⁵ *La Prose des rats, suivi de Poème trop long*, L'Atelier de l'Agneau, St-Quentin-de-Caplong, 2009.

⁵⁶ Ruy Ligeiro (1976-), qui se demande : « est-ce mon angoisse/ Qui a la voix pour chanter ? » [« é a minha angústia/ Que tem voz para cantar ? »] Dans Nelson Saúte éd., *op. cit.*, p. 615), recourt aux paronomases pour donner à entendre la musique paradoxale du poème élégiaque : « rimar é remar/em pianos/sem música » [« rimer c'est ramer/sur des pianos/sans musique »] *ibid.*, p. 614 ; « a música/é mirra/que rima » [« la musique/est myrrhe/qui rime »] *ibid.*, p. 615.

poème. À ce titre Guíta Jr. rend plus présent entre les lignes son rapport fructueux avec la tradition poétique mozambicaine, comme pour tenter par là de conjurer une carence fondamentale : « il te manque les essences antiques les arômes essentiels/un trousseau de ressouvenances une tiède nuit par clair de lune »⁵⁷. » Le manque engendre l'élégie de la complainte tout autant que l'épopée de la quête. Exemple de complainte, où les récurrences sonores sont ramassées dans la paronomase de la rime : « en cada relâmpago na noite incendiado/ter o caminho talvez para o norte/quem sabe para a morte » [« en chaque éclair incendié dans la nuit/avoir son chemin peut-être vers le nord/et qui sait vers la mort »].⁵⁸ Et voici pour l'épopée odysseenne, rythmée par le retour de quelques dentales : « sei-me a vaguear na orla breve dessa mística ilha/náufrago desarmado redimido ao escoar do tempo » [« je me sais vagant vers la barre brève de cette île mystique/naufragé rédimé dans l'écoulement du temps »].⁵⁹ Élégie et épopée sont en fait indissociablement entrelacées, au point que, lorsque Guíta Jr. rejoue l'incipit épique de la tradition virgilienne, il lui insuffle un lexique élégiaque : « je chante l'ode des infortunés sur ma lyre brisée/la rage des survivants la *saudade* vaine »⁶⁰. L'emblématique instrument de l'épopée est victime lui aussi de l'histoire tragique (« lyre brisée »). Dans cette perspective la cécité homérique renvoie à l'expérience inaugurale de l'écoute sensible dirigée vers le « pays incréé » : « aveugle j'ai la sensation de cendre/dans les mains la poitrine le visage le corps entier/il y a des pleurs adoucis d'enfant au loin/qui cheminent vers l'autre côté ».⁶¹ Au bout du compte, comme les arômes s'élevant dans les airs, le recueil donne à percevoir des énergies prometteuses, comme le poète angolais Ondjaki en sait gré au poète mozambicain : « de tes arômes me restent les signes d'une afrique moderne, qui n'oublie pas ses racines mais veut voler ».⁶²

Filimone Meigos publie en 1994, quelques années après l'instauration de la paix, un recueil intitulé *Poema & Kalach In Love (Poème & Kalach In Love)*⁶³, dans lequel l'emblème de la guerre civile, la *kalachnikov*, est transformé par la grâce d'un jeu de mots international en instrument de paix et d'amour. Dans la poésie dite « de combat » le poème était une arme et désormais l'arme doit devenir amour et poème d'amour. Le recours à l'invention verbale pour dire cette mutation nécessaire rend la formule de Meigos exemplaire, mais elle correspond à un thème traité de façon presque lancinante dans bien des recueils des années 90. Momed Kadir (1965-) écrit par exemple dans *Impaciências & Desencantos [Impatiences & désenchantements]*⁶⁴ : « en cette heure je me retire de toute la violence du monde ».⁶⁵ Nelson Saúte (1967-) répudie le temps des luttes dans un « Testament pour mes enfants » : « Illusions, fatigues, combats./Stérile désespoir de vivre/dans un pays apatride./[...]/En arrière restera un temps/mais ne resteront pas les hommes qui ont détruit/ma génération, mes enfants./Ne resteront pas les rêves et les illusions/ni le souvenir sans couture de la barbarie. »⁶⁶ L'élégie de la déploration reste toutefois une obsession dans son œuvre, notamment dans « Elegia » [« Élégie »], poème du recueil *A Pátria*

⁵⁷ « faltam-te as essencias antigas os aromas essenciais/um enxoval de recordações uma noite morna de luar *ibid.*, p. 64.

⁵⁸ *ibid.*, p. 33.

⁵⁹ *ibid.*, p. 60.

⁶⁰ « canto a ode dos infaustos na lira quebrada/a raiva dos sobreviventes a saudade vã », *ibid.*, p. 45.

⁶¹ « cego tenho a sensação de cinza/nas mãos no peito e rosto no corpo todo/há um choro manso de riança ao longe/que caminha para o lado de lá », *ibid.*, p. 26.

⁶² « dos teus aromas ficam-me sinais de uma áfrica moderna, que não esquece as raízes mas que quer voar », *ibid.*, p. 78.

⁶³ Associação dos Escritores Moçambicanos, Maputo, 1994.

⁶⁴ Associação dos Escritores Moçambicanos, Maputo, 1997.

⁶⁵ « nesta hora afastam-me de toda a violência do mundo » dans Nelson Saúte éd., *op. cit.*, p. 585.

⁶⁶ « Ilusões, cansaços, combates./Infrutífero desespero de viver/num país apátrida./[...]/Para trás ficará um tempo/mas não ficarão os homens que destroçaram/a minha geração, meus filhos./Não ficarão os sonhos e ilusões/nem a lembrança inconsútil da barbárie. » *ibid.*, p. 588.

Dividida [*La Patrie divisée*]⁶⁷ : « La mère a embrassé la poudre/sur le sourire mort de son enfant./Elle a ôté sa *capulana* pour l'en recouvrir.//Et puis elle s'est habillée de larmes. »⁶⁸ À cet égard, dans la période des dernières années de guerre civile, Eduardo White avait publié deux livres prémonitoires fondés sur une autre dimension élégiaque, celle qui court par exemple des *Amores* d'Ovide à la *Lettera amorosa* de Char, et qui chante la défense et illustration de l'amour. Dans *Amar Sobre o Índico* [*Aimer au-dessus de l'Océan Indien*]⁶⁹, il adopte le poème court où il condense tout un bréviaire d'émotions capables d'instaurer un contre-feu de mots face à la guerre, tel celui-ci : « Heureux les hommes/qui chantent l'amour.//Pour eux le désir de l'inexplicable/et la forme ambiguë des océans. »⁷⁰ Dans les recueils suivants, notamment dans *Os Materiais do Amor* seguido de *O Desafio à Tristeza* [*Les Matériaux de l'amour suivi de Le Défi à la tristesse*]⁷¹ et dans *O Manual das Mãos* [*Le Manuel des mains*]⁷², il va développer cette veine d'une façon singulière. Le dédicataire de l'amour s'entend de façon plurivoque, entrelaçant dans une figure hybride l'être aimé et le pays désiré : « Je te sens comme l'Amérique en éveil dans les poèmes de Neruda, comme cette Espagne "Tous les soirs à Grenade" de Lorca, je te sens comme la mousse verte et sans peur sur les murs d'Athènes dans les chansons de Palamas, ô ma musique *machope* dont l'enchantement est intraduisible, je neige sur nous cette poignante nature d'Afrique, cette lueur irradiante de ses fleuves, la magie incomparable de ses tambours »⁷³ ... Ici encore, c'est l'écoute sensible qui est le levier expressif majeur, aussi bien dans la référence émue aux poètes du monde que dans la louange des musiques mozambicaines, en particulier celle des *Machope* de la région d'Inhambane, connue comme l'une des musiques les plus sophistiquées d'Afrique. Eduardo White a aussi cette formule lapidaire pour river son clou à la prétention binaire de la clarté : « On peut trouver tout cela peu clair, très ambigu. Mais le souci de la clarté n'est-il pas le même que celui de l'ambiguïté ? »⁷⁴

« Pour les oiseaux »⁷⁵

Il faut mettre à part, dans ce contexte élégiaque dominant la poésie mozambicaine depuis vingt ans, les auteurs à la voix âpre qui entonnent aussi le sarcasme et la satire, voire l'imprécation, et tout particulièrement Heliodoro Baptista. Dans *Nos Joelhos do Silêncio* [*Sur les genoux du silence*]⁷⁶, le souffle d'Artaud et l'indignation de Picasso dans *Guernica* traversent par exemple des poèmes consacrés à l'évocation des massacres de Wiriamu (16 décembre 1972) et de Niassa (en 1978) : « La totalité, terrible, vocifère/dans la tunique suaire qui nous exhibe. »⁷⁷ ; « Je me réveille en pleine nuit. L'oiseau sacré chante les lois du ciel, nous rend sourds,/éclate dans la

⁶⁷ Vega, Maputo, 1993.

⁶⁸ Dans Nelson Saúte éd., *op. cit.*, p. 596.

⁶⁹ Associação dos Escritores Moçambicanos, Maputo, 1984.

⁷⁰ « Felizes os homens/que cantam o amor.//A eles a vontade do inexplicável/e a forma dúbia dos oceanos. » Dans Nelson Saúte éd., *op. cit.*, p. 559.

⁷¹ Caminho, Lisbonne, 1996.

⁷² Campo das Letras, Porto, 2004.

⁷³ « Sinto-te como a América desperta nos poemas de Neruda, como essa Espanha "Todas as Tardes em Granada" nos versos de Lorca, sinto-te como o musgo verde e sem medo pelas paredes de Atenas nas canções de Palamás, ó minha música machope cujo encanto não se traduz, eu nevo sobre nós essa pungente natureza de África, esse luzir irradiante dos seus rios, a magia incomparável dos seus tambores »... Dans *Os Materiais do Amor*, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁴ « Podem achar tudo isto pouco claro, muito ambíguo. Mas não é a preocupação da clareza a mesma que a da ambiguidade ? » Dans *O Manual das Mãos*, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁵ Qu'il nous soit permis de rendre ici un hommage à John Cage et Daniel Charles, dont le livre d'entretiens s'intitule *Pour les oiseaux*, L'Herne, 2002 (première éd. : Belfond, 1976).

⁷⁶ Caminho, Lisbonne, 2005.

⁷⁷ « A totalidade, terrível, vocifera/na túnica suada que nos expõe. » *ibid.*, p. 29.

nuit : probablement, ont commencé les fusillments. »⁷⁸ L'oiseau de mauvais augure est ailleurs le corbeau, dans un intertexte appuyé avec le poème de Poe : « « La vie s'est ouverte sur la main brève de la fenêtre/(ils en ont tous une ouverte sur le suicide)/mais les oiseaux ne chantent plus, ils toussent./Sauf le corbeau, the crow »⁷⁹ ...

En 1982 déjà, Jorge Viegas (1947-) avait fait cette constatation tragique : « De mon pays les oiseaux se sont absentes/et avec eux s'en est allée la vie, la joie./Et les poètes, dans les vers qu'ils ont chantés,/se sont faits volatiles de mort et de mélancolie. »⁸⁰ D'où un tropisme récurrent de la poésie mozambicaine des vingt dernières années : l'éloge de l'oiseau, non seulement pour l'aspiration à l'envol qu'il fait naître mais aussi pour la beauté de ses chants qui renforcent la *présence-absence* du « pays incréé ». La jeune poésie mozambicaine prend en effet de la hauteur : en réponse à une histoire contemporaine tragique (notamment pour cause de guerre civile), ce « pays incréé » est celui des oiseaux chanteurs qui s'envolent et parcourent le ciel en chantant, et l'idée de leur vol repose sur la nécessité d'une ouverture au monde et d'un dépassement des rancœurs par une sorte de déclaration de paix généralisée. Dans ses *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharía de Ser Aves* [Poèmes de la science de l'envol et de l'ingénierie d'être oiseau]⁸¹, Eduardo White écrit : « Le Soleil va en bas. Les oiseaux en haut./Ils ont mis le cap sur des frontières invisibles,/sur des territoires sans maître. »⁸² Êtres libres et altiers, les oiseaux montrent la voie aux poètes. Entre autres exemples, ceux d'Adelino Timóteo (1970-) et de Rogério Manjate (1972-). Le premier écrit : « Je remarque l'amour à sa vertu d'oiseau/qui veut voler en direction/de la large ligne de l'horizon ». ⁸³ Cette projection du poète sur l'oiseau le conduit à produire une poésie aérienne, mais elle n'est pas pour autant déliée de la pesanteur du réel historique : « C'est si beau et si contagieux d'observer le pays/de là haut, où nous nous trouvons en ce moment./[...] /Je confesse que c'est à travers ce/dynamisme que j'ai transposé l'angoisse, ai vécu et/réinventé les paysages émergés de cette patrie/martyrisée par les décombres de la guerre. »⁸⁴ C'est qu'un trouble reste prégnant, qui associe les énergies de l'élévation au spleen insistant d'une existence tourmentée, « dans cette dialectique entre vivre triste et être oiseau,/au-dedans d'une espérance ténue. »⁸⁵ Manjate, quant à lui, se sent animé par une parole aux vertus performatives, et la jubilation qui s'ensuit trouve pour s'exprimer le chemin d'un calambour, d'ailleurs difficile à rendre en français : « j'ai réveillé les poètes ! et la gent aviaire, Maria,/pleine de grâce s'étire dans le ciel. »⁸⁶

Le mot de la fin (provisoire) à Mia Couto

Dès 1983, dans son premier recueil de poèmes, *Raiç de Orvalho* [Racine de rosée]⁸⁷, Mia Couto avait placé la poésie mozambicaine sous le signe de l'urgence : « il est urgent

⁷⁸ « Acordo na noite. A ave sagrada canta as leis do céu, nos ensurdece,/estala na noite : provavelmente, começaram os fuzilamentos. » *ibid.*..., p. 73.

⁷⁹ A vida abriu-se pela mão breve da janela/(todos têm uma aberta para o suicídio)/mas as aves já não cantam, tosse./Excepto o corvo, the crow »... *ibi d.*, p. 18.

⁸⁰ « Do meu País as aves se ausentaram/e com elas se foi a vida, a alegria./E os poetas, nos versos que cantaram,/foram pássaros de morte e de melancolia. » Dans Nelson Saúte éd., *op. cit.*, p. 445.

⁸¹ Caminho, Lisbonne, 1992.

⁸² « O Sol vai baixo.as aves altas./Rumam a fronteiras invisíveis,/a territórios sem dono. » Dans Nelson Saúte éd., *op. cit.*, p. 569.

⁸³ « Reparo o amor com virtude de um pássaro/que quer voar em direcção/à larga linha do horizonte » *ibid.*, 601.

⁸⁴ « É tão lindo e contagiante observarmos o pais/a partir do alto, onde nos encontramos de momento./[...] / Confesso que foi através desse/dinamismo que transpus a angústia, vivi e/reinventei as emersas paisagens desta pátria/martirizada por destroços de guerra. » *ibid.*, 605.

⁸⁵ « nesta dialéctica de triste viver e ser pássaro,/dentro de uma ténue esperança. » *ibid.*

⁸⁶ « acordei os poetas ! e as aves, Maria,/cheias de graça espreguiçam-se no céu. » *ibid.*, p. 609.

⁸⁷ Réédité par Caminho, Lisbonne, 1999.

d'inventer/une autre manière de naviguer/un autre cap une autre pulsation »⁸⁸. Cette injonction a été relayée par d'autres poètes, notamment par Armando Artur (1962-) dans son poème « (urgência de viver, urgência de ser) » [« (urgence de vivre, urgence d'être) »]⁸⁹ : « Il est urgent d'inventer/de nouveaux raccourcis/d'allumer de nouveaux flambeaux/et de découvrir de nouveaux horizons/[...]/ il est urgent de hisser/de nouveaux vers/de gravir de nouvelles métaphores/[...]/de chercher de nouvelles méthodes/pour sculpter la vie. »⁹⁰

Mais c'est dans son deuxième recueil, un quart de siècle plus tard⁹¹, que Mia Couto tire le bilan de cette stratégie de l'urgence. On en restera provisoirement sur les conclusions proposées dans ce livre. Les trois substantifs qui composent son titre sont eux-mêmes les titres des trois sections dont il est constitué. La première, *idades*, autrement dit « âges », est de la poésie essentiellement lyrique, déplorant le passage du temps, la succession de temporalités contrastées dans le flux d'une vie. Il y est question de temps, de douleur, de *saudades*, et le poète y est présenté comme un « biophage », un « mangeur de vie » : « À en arriver au bout de la voix. »⁹² L'urgence de vivre a consommé la vie. Partant, le sceau de la mélancolie s'appose presque partout sur cette section qui, nonobstant son ton généralement élégiaque, semble prendre, à travers son énonciateur, valeur de paradigme pour toute une génération. La deuxième section, *idades*, autrement dit « villes », ramène le poète dans la cité, au milieu de l'histoire tragique de son pays. Mais ce retour est placé sous le signe épique d'Ulysse, et ce, dès le premier poème, intitulé « Errar »⁹³, où l'errance odysseenne fait l'objet d'une allusion discrète. Plus loin, une autre allusion discrète renvoie cette fois à l'Iliade et à la destruction de Troie, pour aboutir à cette constatation non dépourvue d'ironie amère : « heureusement,/la majorité des pays/n'est jamais parvenue à exister. »⁹⁴ L'épopée fait retour dans le poème, mais elle y prend le visage de la dérélition et du désenchantement. Parmi les quelques personnages qui prennent la parole dans cette section, un poète prisonnier (ou un prisonnier poète ?) qui rejoue l'incipit épique en le dévalorisant (puisqu'on passe du « je chante » au « je parle ») et en l'associant à nouveau à l'élégie : « De la liberté des oiseaux,/d'autres poètes ont parlé.//Moi, je parle de la tristesse du vol:/l'aile est plus grande que le firmament tout entier. »⁹⁵ La troisième section toutefois ramène avec ses *divindades*, autrement dit ses *divinités*, toutes les vertus thérapeutiques du langage poétique, dès lors qu'une écoute sensible ne le met pas seulement à l'unisson des malheurs d'une vie et des tragédies d'un pays, mais encore le fait vibrer en résonance avec toutes les traditions, notamment animistes, d'une Afrique à nouveau debout dans le monde de la globalisation. L'oiseau redevient le vecteur d'un élan vital : « Dans une vie j'ai été oiseau./[...]/Dans un oiseau j'ai été vie. »⁹⁶ Le thème homérique de la cécité du voyant fait l'objet d'un poème important dans lequel Mia Couto thématise la sublimation du réel désespérant opérée par le poème, en même temps qu'il confirme que lorsque ses poèmes semblent parler de lui, ils parlent en fait de tout un peuple : « Paupières fermées, je vois la lumière./[...]/Aveugle celui qui n'ouvre les yeux/que lorsqu'il se contemple lui-même. »⁹⁷ Un poème est dédié à l'Île du Mozambique, où est mise en scène l'écoute sensible :

⁸⁸ « é urgente inventar/outra maneira de navegar/outro rumo outro pulsar » Dans Nelson Saúte éd., *op. cit.*, p. 496

⁸⁹ *ibid.*, p. 552.

⁹⁰ « É urgente inventar/novos atalhos/acender novos archotes/e descobrir novos horizontes/[...]/ é urgente içar/novos versos/escalar novas metáforas/[...]/buscar novas artes/de esculpir a vida. » *ibid.*, 552-553.

⁹¹ *idades cidades divindades [temporalités cités divinités]*, Caminho, Lisbonne, 2007.

⁹² « Até chegar ao fim da voz. » *op. cit.*, p.29.

⁹³ *ibid.*, p. 39.

⁹⁴ « felizmente,/a maior parte dos países/nunca chegou a existir. » *ibid.*, p. 50.

⁹⁵ « Da liberdade das aves,/outros poetas falaram.//Eu falo da tristeza do voo://a asa é maior que o inteiro firmamento. » *ibid.*, p.75.

⁹⁶ « Em alguma vida fui ave./[...]/Em alguma ave fui vida. » *ibid.*, p.93.

⁹⁷ « Pálpebras fechadas, vejo luz./[...]/Cego é quem só abre os olhos/quando a si mesmo se contempla. » *ibid.*, p.106.

il s'agit d'entendre la voix de la pierre, qui résonne encore du « destin d'être île »⁹⁸ ; et au bout du compte c'est la vie elle-même qui « prend son envol dans la parole. »⁹⁹ Avec ce triptyque, Mia Couto cristallise quelques décennies de poésie mozambicaine, tout en laissant grande ouverte la porte de son avenir. Mais ce sera une autre histoire à écouter une autre fois.

Patrick Quillier

Université de Nice-Sophia-Antipolis

⁹⁸ « destino de ser ilha » *ibid.*, p.113.

⁹⁹ « levanta voo na palavra. » *ibid.*, p.114.