



**UNIVERSITÉ PARIS - SORBONNE/PARIS IV  
ÉCOLE DOCTORALE IV  
CIVILISATIONS, CULTURES, LITTÉRATURES ET SOCIÉTÉS**

**THÈSE**

**Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris IV - Sorbonne/Paris IV  
En Études Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone**

**Présentée et soutenue par  
Maria da Glória DA SILVA SIMÕES CALADO  
le 14 décembre 2012**

**Figurations réalistes dans les récits de  
Teixeira de Sousa**

**Directeur de Thèse :  
Maria Graciete BESSE, Professeur, Université Paris - Sorbonne/Paris IV**

**Membres du Jury**

Maria Graciete BESSE, Professeur, Université Paris - Sorbonne/Paris IV  
Alberto Duarte CARVALHO, Professeur émérite, Faculté de Lettres, Université de Lisbonne  
Ana Maria Martinho CARVER GALE, Professeur, FSCH, Université Nouvelle de Lisbonne  
Maria Helena Araújo CARREIRA, Professeur, Université de Paris VIII - Vincennes Saint-Denis





**UNIVERSITÉ PARIS - SORBONNE/PARIS IV  
ÉCOLE DOCTORALE IV  
CIVILISATIONS, CULTURES, LITTÉRATURES ET SOCIÉTÉS**

**THÈSE**

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris IV - Sorbonne/Paris IV  
En Études Portugaises, Brésilienues et de l'Afrique Lusophone

Présentée et soutenue par  
**Maria da Glória DA SILVA SIMÕES CALADO**  
le 14 décembre 2012

**Figurations réalistes dans les récits de  
Teixeira de Sousa**

**Directeur de Thèse :**

Maria Graciete BESSE, Professeur, Université Paris - Sorbonne/Paris IV

**Membres du Jury**

Maria Graciete BESSE, Professeur, Université Paris - Sorbonne/Paris IV  
Alberto Duarte CARVALHO, Professeur émérite, Faculté de Lettres, Université de Lisbonne  
Ana Maria Martinho CARVER GALE, Professeur, FSCH, Université Nouvelle de Lisbonne  
Maria Helena Araújo CARREIRA, Professeur, Université de Paris VIII - Vincennes Saint-Denis

“Le réel, d’instant en instant, est toujours neuf; et cette nouveauté, de tout en tout, cette nouveauté pérenne, c’est le monde”.

André Comte-Sponville, *Petit traité des grandes vertus*, p. 25.

“Na prosa se engloba toda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar”.

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, p. 13.

À la mémoire de mes parents

## Remerciements

Au terme de mon parcours de recherche, je voudrais exprimer ma reconnaissance à toutes les personnes qui ont contribué à la concrétisation de ma thèse.

Mes premiers remerciements s'adressent au Professeur Maria Graciete Besse, ma directrice de thèse, qui m'a guidé dans le choix du cadre théorique et qui a soutenu et encouragé ma recherche tout au long de mon cheminement. Je lui suis très reconnaissante de l'appui, de la compréhension, de la confiance et de la générosité qu'elle m'a apporté durant mes années de thèse.

Je tiens également à remercier le Professeur Alberto Carvalho qui a accompagné le déroulement de mon projet et m'a aussi prodigué de nombreux conseils et des réflexions théoriques, démontrant sa disponibilité permanente et son intérêt manifeste envers ma recherche.

Mes remerciements s'adressent aussi au Professeur Ana Maria Martinho Carver Gale et au Professeur Maria Helena Araújo Carreira de l'honneur qu'elles m'ont fait pour avoir accepté d'être membres du jury.

Je tiens également à remercier, Patrick Zimmermann, Camille Bourneix, Carol Joscht et Sabrina Nina Medouda qui, à différentes étapes de mon travail, ont bien voulu relire ma thèse et me faire part de leurs corrections linguistiques et de leurs observations.

Je tiens aussi à exprimer mes remerciements à Fernanda Angius, à Cristina Davoigneau et à José Luís Hopffer Almada qui m'ont fait parvenir des documents nécessaires à mon travail et avec qui j'ai pu partager des connaissances et des réflexions enrichissantes pour les thèmes de ma recherche.

Mes remerciements vont aussi à la DGIDC (Direction Générale D'Innovation et Développement des Cours) du Ministère de l'Éducation Portugais pour l'attribution d'une bourse qui m'a facilité la réalisation de ma thèse.

Je suis aussi très reconnaissante au CIDAC (Centre d'Information et de Documentation Amílcar Cabral) qui m'a chaleureusement accueillie et m'a facilité la consultation de nombreux périodiques voire de textes photocopiés qui ont contribué à éclairer certains aspects du sujet de mon étude.

Merci aussi à mes deux fils André et Guilherme, pour leur compréhension, leur aide, leurs encouragements et leur patience durant les années de ma thèse.

Je clos ces remerciements en pensant à l'écrivain Henrique Teixeira de Sousa que j'ai eu le privilège et le plaisir de connaître et de rencontrer plusieurs fois. Que ce travail puisse prolonger la mémoire de l'homme qu'il a été et de l'œuvre qu'il nous a laissée.

## Résumé

### Figurations réalistes dans les récits de Teixeira de Sousa

Les récits de Teixeira de Sousa (1919-2006) s'inscrivent dans une historicité envisagée en fonction des caractéristiques de *Claridade* et *Certeza*, deux mouvements représentatifs du réalisme capverdien qui prônaient l'affirmation de l'identité nationale et la (re)découverte de la réalité capverdienne. L'on doit ajouter encore le legs des positions esthétiques d'essence idéologique et politique du néoréalisme portugais. L'analyse textuelle, fondée sur des récits brefs et deux trilogies romanesques, objet de cette thèse, interroge la portée des figurations réalistes dans la représentation de phénomènes sociohistoriques et culturels et leur interaction avec deux microcosmes insulaires distincts, pris à des époques coloniales et postcoloniales différentes : d'abord l'univers de la trilogie sur l'île de Fogo, illustré par la désagrégation de la classe dominante, les déséquilibres sociaux, les courants migratoires et les traits identitaires. Ensuite, la représentation du contexte urbain de l'île de São Vicente, articulée aux réalités portuaire et maritime, à la diversité ethnique et culturelle, à l'émergence de la souveraineté nationale, à la création littéraire, et globalement l'essence humaine. Cette étude se penche aussi sur le plan de l'énonciation réaliste et néoréaliste, d'où ressortent, d'une part, quelques particularités des modalités discursives récurrentes chez l'auteur, d'autre part, le recours à différents registres de langage, nuancés par des tonalités diversifiées.

### Mots-clés

- Cap-Vert
- Récit
- Réalisme
- Engagement
- Identité
- Créole

## **Abstract**

### **Realist figurations in Teixeira de Sousa's Narratives**

The narratives by Teixeira de Sousa (1919-2006) are part of the *Claridade* and *Certeza* movements, particularly in what concerns their proposed reading of historicity. These two movements clearly exemplify Realism in Cape Verde, and they voice national identity and the (re) discovery of Cape Verdean reality. One should note as well the presence of an aesthetics affiliated to the political and ideological positions of Portuguese Neo-realism. The focus of this dissertation is the analysis of Teixeira de Sousa's narratives (short stories and two trilogies of novels). We elaborate on the extension of the above-referred topics for the representation of socio-historical and cultural phenomena as well as on their interaction with two insular microcosms in different colonial and postcolonial periods. In the first trilogy we refer to the universe of Fogo island; the decadence of the ruling class, the social differences, migration, identity. In the second case, we discuss the urban reality of the island of São Vicente, framed by the sea, the docks, and the ethnic and cultural diversity. We also consider the emergence of national sovereignty, literary creation, and human essence in general in these writings. This dissertation deals as well with the discussion of realist and neorealist enunciation, through the author's particular style.

#### **Keywords**

- Cape Vert
- Narratives
- Realism
- Engagement
- Identity
- Creole



## Conventions

Pour simplifier la référence à des œuvres très souvent citées, nous abrégeons leurs titres selon la convention ci-dessous:

### Récits brefs

#### *Contra Mar e Vento*

“A Família de Aniceto Brasão”	“Aniceto”
“Barrilinho de azeite”	“Barrilinho”
“Contra Mar e Vento”	“Contra mar
“Dragão e eu”	“Dragão”
“Encontro”	“Encontro”
“Jocasta”	“Jocasta
“ Menos um	“Menos um ”
“Na Corte de el-rei D. Pedro”	“Corte”
“Raiva”	“Raiva”
“Termo de responsabilidade”	“Termo”

### Romans

<i>Capitão de Mar e Terra</i>	<i>Capitão</i>
<i>Djunga</i>	<i>Djunga</i>
<i>Entre Duas Bandeiras</i>	<i>Bandeiras</i>
<i>Ilhéu de Contenda</i>	<i>Ilhéu</i>
<i>Na Ribeira de Deus</i>	<i>Ribeira</i>
<i>Xaguete</i>	<i>Xaguete</i>

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b>	10
<b>Partie I - Sur l'activité littéraire capverdienne</b>	
<b>Chapitre I - L'émergence de la modernité littéraire</b>	17
1. Le mouvement <i>Claridade</i>	17
2. L'héritage de la génération du XIX <sup>e</sup> siècle	26
3. La production littéraire des précurseurs	30
4. Influences esthétiques et thématiques de <i>Claridade</i>	35
5. De <i>Claridade</i> aux étapes suivantes	38
5. 1 <i>Certeza</i> et les modèles néoréalistes	38
5. 2. Le <i>Suplemento Cultural</i>	42
5. 3. Le <i>Boletim dos alunos do Liceu Gil Eanes</i>	47
5. 4. <i>Seló</i>	47
5. 5. Les voies de l'actualité	50
<b>Chapitre II - Sur Teixeira de Sousa : trajectoires et ouvrages</b>	55
1. Les débuts littéraires	55
2. De l'essai à la fiction : l'expérience professionnelle et politique	58
3. Le contexte d'apparition de la première œuvre de fiction	63
<b>Partie II - La représentation fictionnelle chez Teixeira de Sousa</b>	
<b>Chapitre I - Les modalités du récit</b>	68
1. Le récit bref : un genre ancré dans la littérature écrite	68
2. Les premières approches fictionnelles de Teixeira de Sousa	73
3. Une diversité de personnages et de cadres sociaux et spatiaux	83
4. Des figurations thématiques	85
4. 1. L'enfance	85
4. 2. Sur les traces du "Romanceiro de São Tomé"	92
4. 3. Le déclin des <i>sobrados</i>	96
4. 4. Les préjugés sociaux et raciaux	102
4. 5. La réalité maritime	107
4. 6. Jocaste: résonances mythiques et démence	114

<b>Chapitre II - La forme romanesque</b>	119
1. Bref panorama du roman capverdien	119
2. Deux trilogies : deux projets littéraires d'une même œuvre	121
3. Deux univers insulaires : Fogo et São Vicente	131
4. Une pluralité d'environnements dans l'île de Fogo	149
5. Ilhéu de Contenda : le dernier pilier des majorats	157
6. La sentence du <i>Finaçon</i> sur l'inversion sociale	164
7. Émigration, diaspora et retour	180
7. 1. De l'attrait de la mer à l'émancipation sociale	180
7. 2. Le chemin du bonheur : l'émigration vers l'Amérique	184
7. 3. La route maritime : aventure, naufrages et morts	192
7. 4. L'émigration traumatique : le cas de São Tomé	196
<b>Chapitre III - (Re)visitation du passé et revision du présent</b>	200
1. Les environnements urbains de Mindelo	200
2. Les regards du réel référentiel	217
3. <i>Capitão de Mar e Terra</i> : une double allégorie	229
4. Sur la nouvelle société postcoloniale	237
<b>Partie III - Composantes structurales et effets diégétiques</b>	
<b>Chapitre 1 - Les voix des personnages</b>	249
1. Structure axiologique, statut et profils des protagonistes	249
2. Isotopies, univers d'appartenance et identité	263
3. Le rôle des personnages épisodiques	274
4. Les voix de l'univers féminin	286
<b>Chapitre II - Composantes structurales des fictions</b>	298
1. Temps et espaces des personnages et du récit	298
2. Sur le discours des personnages	306
3. Quête d'une recette pour un roman	310
<b>Conclusion</b>	321
<b>Bibliographie</b>	327
<b>Annexe</b>	343
<b>Index</b>	346

## INTRODUCTION

L'étude que nous proposons dans cette thèse est née dans le cadre de nos recherches sur les littératures africaines lusophones, sur la littérature capverdienne en particulier. L'intérêt pour cette littérature s'inscrit, d'abord, dans le besoin d'articuler notre travail pédagogique, développé dans l'archipel, de pair avec l'exploitation de textes littéraires d'auteurs de générations différentes. Ainsi, le choix de l'œuvre fictionnelle de Teixeira de Sousa, comme objet de cette étude, vise à approfondir, d'une manière plus élargie et spécifique notre connaissance sur la production littéraire dans le contexte politique et culturel du Cap-Vert.

L'écrivain se situe au cœur de l'héritage de deux mouvements de la modernité esthétique de veine réaliste, *Claridade* (1936) et *Certeza* (1944), ainsi que dans le sillage du mouvement néoréaliste portugais duquel il a fait partie à Lisbonne dans les années quarante. Cette dernière expérience confère à son écriture fictionnelle une allure particulière qui la distingue de celle des écrivains de *Claridade* voire de *Certeza*, lui assignant donc une place distincte dans l'histoire littéraire nationale. Pour cette raison, il nous semble que l'étude que nous présentons sur l'œuvre fictionnelle de Teixeira de Sousa s'avère pertinente et opportune, apportant un regard nouveau sur les particularités narratives des écrivains, tant capverdiens que néoréalistes portugais.

Notre recherche se penche sur un *corpus* comprenant un recueil de récits brefs (*Contra Mar e Vento*), auquel nous consacrerons une analyse détaillée, et six romans, organisés en deux trilogies qui reconstituent des cadres environnants de deux univers insulaires : celui de l'île de Fogo et celui de l'île de São Vicente. Nous ferons une approche comparative de l'ensemble des six romans qui composent les deux cycles romanesques, en nous attachant particulièrement aux œuvres piliers de chacun d'eux, à savoir les romans *Ilhéu de Contenda* et *Capitão de Mar e Terra*.

Du point de vue du contenu, les récits de Teixeira de Sousa articulent une grande variété d'éléments d'ordre socio-historique, politique, ethnique et culturel, en rapport avec les deux espaces insulaires où se déroulent les actions romanesques. Ils semblent rendre compte de faits réels, effectivement advenus dans l'histoire du Cap-Vert à des époques différentes, toutefois, leur représentation s'inscrit dans le cadre d'une narration fictionnelle. En outre, l'auteur a parallèlement développé des essais scientifiques dans le domaine médical et de critique, portant sur des questions littéraires, géographiques, pédagogiques, sociales, voire

politiques dont quelques éléments se retrouvent dans sa fiction.

De ce fait, notre approche tend, d'une part, à faire ressortir la spécificité de l'œuvre romanesque de Teixeira de Sousa en tant que continuité ou rupture des thématiques liées aux mouvements *Claridade* et *Certeza*, et à analyser les procédés d'écriture et les configurations discursives de résonance néoréaliste d'autre part. Nous retraçons aussi les étapes de l'évolution littéraire capverdienne, visant à mieux articuler et cerner l'apport des textes de Teixeira de Sousa à la lumière des contextes culturels qui les encadrent.

En tenant compte du fait que ce travail porte essentiellement sur l'analyse des ouvrages de Teixeira de Sousa, faisant ressortir les rapports qui les relient au milieu dans lequel ils se déroulent, il s'appuie, sur le plan théorique, sur la lecture d'un bon nombre de textes d'ordre historico-géographique, démographique et portant sur les aspects de la culture et de l'identité capverdiennes (littérature, ethnologie, musique, linguistique). En outre, il est soutenu par des travaux de critique littéraire orientés vers les techniques discursives de représentation référentielle qui misent sur le réalisme, le néoréalisme, l'illusion mimétique et la vraisemblance. Les travaux de Roland Barthes, Gérard Genette, Paul Ricœur, Claude Duchet, Jacques Neefs, Érich Auerbach, entre autres, qui établissent les diverses stratégies d'authentification ou de dissimulation du réel, guideront notre recherche. De même, notre étude tient compte des approches structurales du récit bref et du roman, ainsi que des démarches de construction des effets rhétoriques relevant de la critique textuelle. Dans notre analyse des ouvrages du *corpus*, nous utiliserons, de ce fait, des procédés d'approche spécifiques à ces différents domaines de recherche.

Dans un premier temps, notre étude retracera les étapes de l'évolution de l'activité littéraire, relevant en particulier l'émergence de la modernité mise en place par le groupe et la revue *Claridade*, à laquelle l'écrivain a participé. Nous tenterons de démontrer les aspects novateurs de la production poétique, narrative et théorique des collaborateurs de ce mouvement, ainsi que leur apport dans l'affirmation de l'identité spatiale et individuelle. En outre, nous présentons un abrégé de la vaste production littéraire des précurseurs de *Claridade* qui, selon Manuel Ferreira, est complètement ignorée par la revue. Il s'étonne du fait que les auteurs du mouvement n'en aient fait aucune référence, aucune citation, même hostile. Ils ont choisi, au contraire, l'occultation, le silence et la rature du Portugal.

Teixeira de Sousa essaie de réhabiliter cette période culturelle dans ses fictions par le biais de la création de personnages qui incarnent les valeurs d'une génération d'un autre temps, de formation classique et romantique, toutefois, cultivée, patriote et intervenante.

Nous proposons un aperçu des mouvements littéraires successifs, créés après

*Claridade*, indissociés du parcours des auteurs et qui ont marqué la continuité ou les ruptures au sein de l'histoire littéraire nationale. Nous essayons d'expliquer comment les générations successives ont pris en compte l'héritage des textes et des postures idéologiques des auteurs des générations précédentes, ainsi que leur apport au niveau de l'abordage de thèmes et de langages nouveaux. Quelques polémiques soulevées par les protagonistes de ces mouvements, en particulier les éléments attachés au *Suplemento Cultural* (1958), se reflètent dans l'œuvre de Teixeira de Sousa.

La trajectoire de l'auteur sera retracée en corrélation avec son activité littéraire et professionnelle, car elles sont profondément imbriquées. Nous évoquerons l'intense activité littéraire à Lisbonne, au sein du mouvement néoréaliste, dont les principes esthétiques et le discours se répercutent dans ses récits, ajustés à des contextes spatio-temporels îliens. Pareillement, nous relèverons l'importance de ses essais de nature sociologique et de critique littéraire, produits pendant l'exercice de sa carrière de médecin. Quelques éléments de ces écrits ont été transposés en des situations fictionnelles. Il nous semble intéressant de souligner aussi que l'exercice de la médecine a servi d'inspiration à ses récits, leur conférant un regard et un traitement des thèmes qui les rendent distincts des fictions des autres auteurs de *Claridade* et de *Certeza*.

Concernant les œuvres du *corpus*, notre étude se penche d'abord sur l'analyse détaillée des récits brefs insérés dans le recueil *Contra Mar e Vento*. Le choix de cette démarche tient à ce que, jusque-là, ces fictions n'ont pas fait objet d'une analyse approfondie. Par ailleurs, ces récits permettent d'établir plusieurs rapports avec les romans de Teixeira de Sousa puisqu'ils constituent les premiers embryons de thèmes, de figures, d'images et de langage de sa future production romanesque. Nous nous attacherons à relever les premières figurations de la réalité maritime, du déclin des *sobrados*, des préjugés raciaux, de l'enfance, de l'émigration et du tellurisme.

Nous soulignerons les particularités de ce genre narratif, marqué par la brièveté, ainsi que les traits de l'écriture dense, concise et imagée de ces premiers récits courts, contrastant avec la forme pléthorique des romans. Nous examinerons les aspects et les figures qui donnent à voir la société îlienne à l'époque coloniale, marquée par l'exigüité, la pauvreté, l'isolement et les sécheresses. Nous tenterons de démontrer comment ces aspects convergent avec ceux des auteurs de *Claridade* et de *Certeza* (Manuel Lopes, Baltasar Lopes, Manuel Ferreira, Nuno Miranda, etc.), manifestant cependant des divergences sur le plan de la figuration, du langage et de l'expression idéologique, empruntées au néoréalisme portugais.

Donnant suite à l'étude des ouvrages de l'écrivain, notre analyse se penchera

désormais sur les romans qui composent les deux trilogies. Il existe plusieurs façons d'aborder ce vaste univers fictionnel, constitué de six romans de plus de trois cents pages (seul le roman *Entre Duas Bandeiras* fait exception), et par une profusion d'intrigues, de personnages, d'espaces et d'évènements. Notre propos n'est pas d'analyser toutes les œuvres en profondeur, tâche impossible dans cette thèse. Aussi, nous nous pencherons plus en détail sur les romans *Ilhéu de Contenda* et *Capitão de Mar e Terra*, ces derniers nous semblant être les œuvres majeures des deux trilogies, et en soutenant les piliers. L'ensemble des six œuvres recouvre une vaste période historico-sociale débutant en mille neuf cent dix-sept et s'achevant dans les années quatre-vingt, contemporaines du régime du parti unique, le PAICV, après la scission avec le PAIGC, en 1980. Toutefois, les récits rapportent, sous forme anaphorique, des données et des commentaires qui renvoient à la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans la mesure où chaque roman aborde une période historique précise, notre analyse tentera de saisir les aspects que nous considérons les plus importants, en rapport avec les deux romans-clés de la trilogie. De ce fait, l'approche des ouvrages qui complètent les œuvres piliers sera plus concise.

Les lignes directrices de notre approche s'articulent autour des axes structurants qui assurent la mise en récit de la profusion d'éléments insérés dans la diégèse des romans. Dans un premier temps, nous nous attacherons à faire ressortir, de forme comparative, les aspects externes (paratexte) et internes de chaque ouvrage. Pour le reste, notre étude se penchera à la fois sur les procédés de représentation de la réalité référentielle qui puisent leurs sources dans le réel socio-historique, économique, topographique et ethnique de deux îles assez différentes, Fogo et São Vicente ; et sur les effets diégétiques qui misent sur les voix et les discours des personnages et du temps.

Nous chercherons ainsi à dégager l'agencement des fils des intrigues, de pair avec les modes de figuration du réel référentiel et psychologique, intimement associés. Chaque roman de Teixeira de Sousa cible une thématique spécifique qui traverse tout le récit, mais à laquelle se greffent un nombre significatif de motifs, configurés en épisodes voire en micro récits, incorporés dans le récit principal. L'auteur reprend et approfondit les thèmes traités dans ses récits brefs – le déclin du *sobrado*, l'émigration, la réalité maritime, les préjugés et les antagonismes sociaux, le tellurisme –, recourant, parfois, aux mêmes signes emblématiques et aux mêmes symboles pour les représenter. Par ailleurs, il aborde ces thématiques en y ajoutant d'autres motifs propres aux environnements spatio-temporels, et d'autres dimensions sociologiques, sémantiques et symboliques, pour ne citer que celles-ci. Mais il met encore en scène d'autres thématiques et d'autres regards relevant de contextes socio-politiques

postcoloniaux.

De ce fait, nous tenterons de saisir la portée des thèmes développés, en corrélation avec les réseaux narratifs qui relèvent des multiples épisodes, renvoyant à la quotidienneté insulaire d'époques différentes. Nous relèverons également l'importance de la création de figures et de situations paradigmatiques de groupes socioéconomiques, professionnels, culturels et de genre, devenus le patrimoine littéraire capverdien, à la ressemblance de ce que l'on trouve dans la production poétique et fictionnelle de Baltasar Lopes, Manuel Lopes ou Aurélio Gonçalves entre autres.

L'une des particularités des fictions de Teixeira de Sousa est l'éclosion de commentaires porteurs d'informations, d'appréciations voire de jugements sur le monde factuel construit dans les fictions, qui se veut en conformité potentielle avec la réalité extratextuelle. Dans notre étude, nous tenterons d'expliquer le fonctionnement de ce monde commenté, qui transite par les discours des personnages, apportant à la narration des regards différents sur une pluralité de sujets d'ordre identitaire, littéraire, sociologique, économique, politique, médicale, etc. Nous verrons, en outre, comment ces commentaires confèrent aux fictions des marques didactiques, sentencieuses, parfois moralistes et, également, d'engagement social.

Nous consacrerons une étude élargie aux multiples personnages, mis en scène dans leurs contextes spatio-temporels par des hiérarchisations sociales, professionnelles, d'âge ou de genre. Nous tenterons de relever les attributs intrinsèques à leur nature physiologique et psychologique ou ceux qui se dégagent de leur statut social, d'âge ou de genre, en corrélation avec les significations, voire les symbolismes, qu'ils acquièrent dans le contexte du récit. Nous retiendrons aussi les particularités et les fonctionnalités des protagonistes, contrastant avec celles des personnages sans relief diégétique dont l'intervention est circonstancielle. Nous nous pencherons, en outre, sur un autre mode de mise en relation structurale des personnages, unis par des axes sémantiques plus ou moins homogènes, qui traversent les romans des trilogies, construisant l'enchaînement des isotopies déterminantes des trilogies.

Nous nous tiendrons à l'analyse des composantes structurales des récits, en relevant d'abord les procédés de mise en discours narratifs qui agencent le temps des intrigues des trilogies, mettant en évidence la perspective et les anachronismes. Du point de vue énonciatif, nous aborderons les modes du discours et les procédés de transmission de la parole du narrateur et des personnages diégétiques, repérés dans différents ouvrages de Teixeira de Sousa, en tentant d'expliquer de quelle manière ces éléments misent sur le rythme de la narration et sur la vraisemblance.



Dans un dernier temps, nous tenterons de démonter les jeux sous-jacents au projet d'écriture d'un roman que le protagoniste de *Djunga* se propose de réaliser. Ce projet correspond à une expérience littéraire que l'auteur lui-même décide de concrétiser, déléguant, toutefois, sa fonction d'écrivain au personnage/écrivain Helder Rocha. Nous analyserons la façon dont ce protagoniste se rattache, de façon alternée, à deux instances de narration, donnant à voir le processus même de la création littéraire, ainsi que la reconstruction de la biographie de son personnage et du contexte politique postcolonial des années quatre-vingt.

Dans l'ensemble, notre thèse s'efforcera d'examiner les caractéristiques les plus marquantes de l'œuvre de Teixeira de Sousa, en même temps que certains aspects des environnements socioculturels dans lesquels se déroulent les histoires, permettant de mieux saisir la portée de leur rôle dans la connaissance des problèmes sociaux et identitaires de l'archipel capverdien.

## **Partie I**

### **Sur l'activité littéraire capverdienne**

# Chapitre I - L'émergence de la modernité littéraire

## 1. Le mouvement *Claridade*

Le lancement de la revue et du mouvement *Claridade*<sup>1</sup>, fondés sur une dynamique créée autour de Baltasar Lopes da Silva<sup>2</sup>, Manuel Lopes, Jorge Barbosa, Pedro Corsino Azevedo et João Lopes, constitue le premier phénomène de la modernité culturelle capverdienne, signalant “un nouvel âge”, une “voix originale d’un nationalisme authentique, littéraire et culturel”<sup>3</sup>. D’ailleurs, Jorge Barbosa venait de publier un recueil de poèmes, *Arquipélago* (1935), considéré l’une des premières réalisations du groupe. Jaime de Figueiredo, qui écrit la préface de cette œuvre, y voit le signe d’un nouveau cycle, la révélation “d’un rythme vital propre” qu’il appelle la “psyché atlantique”. Cette expression, selon Teixeira de Sousa, traduisait déjà “le sentir humain authentique, plus tard désigné de *caboverdianidade*, comme au Brésil, les Brésiliens avaient évoqué auparavant la *brasilidade*, depuis les années trente”<sup>4</sup>.

Le programme du mouvement et le contenu de la revue ont été marqués par le désir d’affirmation identitaire, utilisant les seuls instruments possibles dans le contexte de l’époque, qui était “la création d’une revue”, souligne Baltasar Lopes<sup>5</sup>, l’un des principaux animateurs du mouvement.

Depuis le début des années trente, la conjoncture politique et économique des îles, négligée par le régime colonial de l’*Estado Novo* (État Nouveau) se dégradait progressivement. Le pilier structurel de l’économie capverdienne était le Porto Grande de São Vicente, créé en 1838. De 1850 à 1920, Mindelo avait connu ainsi une période d’accroissement démographique et commercial, concentré autour du port où, depuis 1840, commençaient à transiter des bateaux de la route des Indes et de la Royal Mail Anglaise.

En 1850, cette compagnie y a fait construire le premier dépôt de charbon, suivi par l’installation d’entreprises anglaises qui ont fait prospérer l’île. La ville de Mindelo est devenue le plus grand centre commercial, cosmopolite et le bassin d’emploi de l’archipel, pendant environ cinquante ans. Cependant, à partir des années vingt, elle a perdu sa place

---

<sup>1</sup> *Claridade*, São Vicente, n° 1, Mar./1936.

<sup>2</sup> Sous le pseudonyme Osvaldo Alcântara pour la poésie.

<sup>3</sup> Manuel Ferreira. “Claridade, a Voz de uma Nova Idade”, in *África, Literatura, Arte e Cultura*, n° 13, ano 9, 2.<sup>a</sup> série. Lisboa, Abr.-Jun./1986, p. 4.

<sup>4</sup> Teixeira de Sousa. “Um texto quase esquecido”, in *A Semana*, n° 114, Ano III, 2 Ago./1993, p. 13.

<sup>5</sup> Baltasar Lopes dans son témoignage pour l’édition *fac-similée* de la revue *Claridade*, 1986, 2<sup>a</sup> ed., p. XIII.

privilegiée dans le trafic maritime, en raison du remplacement du charbon par le fuel et de la concurrence des ports du Sénégal et de Las Palmas.

Une autre situation a contribué à cette décadence : une des famines les plus meurtrières connues dans l'archipel (1920-1923) a causé la mort d'environ 17 575 personnes et l'abandon des îles<sup>6</sup>. Cette situation coïncide avec la décroissance du courant migratoire vers l'Amérique du Nord, débuté au XIX<sup>e</sup> siècle (environ 18 629 départs de 1900 à 1920<sup>7</sup>), en raison des lois sélectives et restrictives de l'émigration, promulguées par le gouvernement des États Unis, afin de favoriser les émigrants en provenance des îles Britanniques. Ces mesures se sont reflétées tant dans une diminution significative du flux migratoire que dans le détour du courant migratoire vers d'autres destinées, depuis les années 1927<sup>8</sup>. Ainsi, sans issue, pour échapper au fléau de la sécheresse, la population capverdienne fuyait aussi massivement vers les plantations de São Tomé et Príncipe, ce qui était toutefois considéré comme "une alternative dégradante", estime Arnaldo França<sup>9</sup>.

Ces temps difficiles ont eu des répercussions dans la production littéraire capverdienne, d'où l'affirmation de Manuel Lopes : "*Claridade* est née sous le signe de la crise de la production"<sup>10</sup>. Or, c'est dans ce contexte politico-économique et culturel stagnant que la revue voit le jour. Il est à noter que le retour de Baltasar Lopes à Mindelo, après avoir terminé ses études à Lisbonne, a été déterminant dans la mise en place du projet *Claridade*. Lui-même considère que la revue a assumé un rôle littéraire et aussi militant :

Pela militância, expressa ou latente nas suas páginas, a ação da revista, e com ela, do grupo, configura-se bem como um movimento precursor da independência política, na medida em que, como foi notado por vozes estranhas insuspeitas, ela revelou que Cabo Verde possuía uma personalidade autónoma bem caracterizada e diferenciada, que merecia um tratamento e um atendimento específicos<sup>11</sup>.

Les propos du mouvement allient le souci de rénovation / innovation esthétique à la (re)découverte de la réalité socioculturelle, linguistique et ethnique des îles. En 1956, Baltasar

---

<sup>6</sup> António Carreira. *Cabo Verde (Aspectos Sociais. Secas e Fomes do Século XX)*. Lisboa, Ulmeiro, [1977] (1984), p. 124.

<sup>7</sup> Entre 1900 et 1920, des 27 765 départs, 18 629 se sont dirigés vers l'Amérique du Nord, 3 675 vers la Guinée-Bissau et le Sénégal et 1 968 vers l'Amérique du Sud. Cf. António Carreira. *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*. Mem Martins: ICL, 1983, 2<sup>a</sup> ed. p. 87-111 et aussi Daniel Pereira. "História de Cabo Verde" in *Ekhos do Paul*, n° 3/4, Mindelo, Jan/Jun 1993, p. 39-41.

<sup>8</sup> Daniel Pereira estime qu'entre 1927 et 1945, pour un total de 10.121 émigrants, le Portugal a compté 3.336, Dakar et Guinée-Bissau 2 969, les E.U.A. 1 408 et l'Amérique du Sud 1203. *Id., ibid.*

<sup>9</sup> Arnaldo França. "Évolution de la littérature capverdienne", in *Découverte des Îles du Cap-Vert*. Praia/ Paris: Archives Historiques Nationales, 1998, p. 200.

<sup>10</sup> Manuel Lopes. "A riqueza desta pequena literatura é a medida da pobreza do ambiente que a produziu", in *Cabo Verde*, n° 4-160, ano XIV, Jan./1963, p. 8.

<sup>11</sup> Baltasar Lopes, *id.*, p. XIV.

Lopes s'est référé aux préoccupations qui ont fait germer le mouvement *Claridade* en ces termes :

Há pouco mais de vinte anos, eu e um grupo reduzido de amigos começámos a pensar no *nosso problema*, isto é, no problema de Cabo Verde. Preocupava-nos sobretudo o processo de formação social destas ilhas, o estudo das raízes de Cabo Verde<sup>12</sup>.

À l'occasion de la réédition fac-similée de *Claridade*, l'auteur s'attache à clarifier plus en détail les propos de *Claridade* :

Justamente essa militância a que há pouco aludi marcava já o programa do grupo e o conteúdo temático da revista. Seria “fincar os pés na terra”, para empregar a expressão então consagrada: um debruçar ansioso e atento sobre os problemas vitais de Cabo Verde e as condições de vida do seu povo; estudo, embora na limitada medida da nossa capacidade, da estrutura e dos valores, das constantes culturais do arquipélago<sup>13</sup>.

Pour sa part, Manuel Lopes ajoutera quelques années plus tard :

Sem a mínima intenção de ditar regras ou impingir uma orientação temática, a nossa revista, com o simples propósito de “fincar os pés na terra” – tal era o seu lema – e questionar o “statu quo”, tentou a consciencialização do que se convencionou chamar de cabo-verdianidade, isto é, o reforço da identidade literária cabo-verdiana. Foi esse o principal desafio ou aposta da *Claridade*<sup>14</sup>.

De plus, l'auteur explique à Michel Laban<sup>15</sup> que, dans la création de la revue, résidait aussi l'intention de rompre avec la tradition classique et romantique peuplée de motifs étrangers à la réalité capverdienne, car les écrivains capverdiens avaient la matière première stimulant l'autonomie culturelle.

Ces intentions sont sensibles dans la variété de textes et de documents publiés dans les neuf numéros de *Claridade* qui traitent d'une hétérogénéité de sujets tels que le folklore, la littérature nationale, l'essai, la langue créole, l'histoire socioéconomique. En tenant compte de ces divers centres d'intérêts, Alberto Carvalho affirme :

Com efeito, mostra a colaboração da *Claridade*, com as suas diversas áreas de interesse, uma preocupação estética que excede a simples tematização literária da realidade, para se assumir como programa alargado às ciências humanas, inaugurando uma literatura que se faz realista e comprometida, expressão viva da realidade total, como diz Rolain Colin<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Baltasar Lopes. *Cabo Verde visto por Gilberto Freire*. Praia: Imp. Nacional, 1956, p. 5.

<sup>13</sup> Baltasar Lopes, édition fac-similée de la revue *Claridade*, *id.*, p. XIV.

<sup>14</sup> “Para não repetir o gesto de Pôncio Pilatos. Entrevista com o escritor Manuel Lopes, conduzida por Jorge Macedo”, in *Artilheira*, Ano III, n° 14/15, Abr.-Mai./1994, p. III.

<sup>15</sup> Michel Laban. *Cabo Verde. Encontro com Escritores*. Porto: Fund. Eng° António de Almeida, s.d., vol. 1, p. 83.

<sup>16</sup> Cf. Alberto Carvalho, préface de *Chiquinho* de Baltasar Lopes. Linda-a-Velha: Editor África, s.d., 2ª ed. fac-similada, p. XIV.

Pour le choix du nom *Claridade* (*Clarté*), il semble que le groupe se serait inspiré de deux événements<sup>17</sup>. D'une part, du roman *Le Feu* (1916), divulgué dans le milieu intellectuel capverdien, dont l'auteur, Henri Barbusse, était, en France, le président et fondateur du Mouvement et de la revue *Clarté*. D'autre part, de la revue *Claridad* (1926-1941) fondée par Antonio Zamora<sup>18</sup>, en Argentine, revue d'art, de sciences sociales et de politique, liée aux socialistes et aux immigrants, donc connotée politiquement à gauche. L'adoption du nom par le groupe *Claridade* paraît ainsi montrer le rapport existant au niveau des objectifs et des intentions entre ces manifestations éditoriales et culturelles et le mouvement *Claridade*. Par ce choix, les jeunes fondateurs de la revue affichaient donc les deux perspectives de leur projet : "une nouvelle expression littéraire et une préoccupation civique et militante dans la réalisation de la "capverdianisation" des thématiques"<sup>19</sup>. Ces deux intentions marqueront la différence et la nouveauté entre la modernité du mouvement et la production littéraire de ses prédécesseurs.

Donc, derrière la manifestation du mouvement *Claridade*, il y avait un substrat culturel antérieur endogène et des références esthétiques et littéraires exogènes (comme nous le verrons plus loin) dans lesquelles le groupe a pu puiser ses innovations de contenu thématique et ses conceptions dans le domaine esthétique. De ce fait, cela a permis de fonder une littérature autrement portugaise, réaliste, pour exprimer le sentiment de l'identité capverdienne, dans un langage nouveau, (ré)élaboré, tant sur le plan sémantique que sur les plans syntaxique et lexical.

Cependant, la publication de la revue *Claridade* est marquée par la discontinuité, divisée en trois séries à l'intervalle de plus ou moins dix ans, notamment : la première série de 1936 à 1937, la seconde de 1947 à 1949 et la troisième de 1958 à 1960. Ces interruptions reflètent le manque de moyens financiers, ainsi que la dispersion des membres du mouvement en mission dans les îles ou dans la métropole. D'où la nécessité de dévier vers d'autres organes de divulgation le flux des productions littéraires et essayistes, issues de l'influence de *Claridade*, qui entre-temps florissaient dans l'archipel. Ainsi, en 1944, est publiée la revue *Certeza* (2 numéros) qui apporte un regard différent sur le plan des contenus et de l'esthétique, influencé par le néoréalisme portugais. Teixeira de Sousa a adhéré et collaboré

---

<sup>17</sup> Cf. Baltasar Lopes, *id.*, p. XIII.

<sup>18</sup> Antonio Zamora est né en Andalousie en 1896 et, encore adolescent, il a émigré vers Buenos Aires où il est mort en 1976. Il s'est fait connaître, en 1925, dans le projet éditorial de *Claridad*.

<sup>19</sup> Baltasar Lopes. Discours prononcé à l'occasion de l'ouverture du "Symposium sur la Culture et Littérature Capverdienne", en commémoration du 50<sup>e</sup> Anniversaire du Mouvement de *Claridade*. São Vicente, le 23 novembre 1986. Texte photocopié.

dans ce court projet, comme nous le verrons plus loin. Aussi, la revue mensuelle *Cabo Verde*<sup>20</sup> et le journal bimensuel *Notícias de Cabo Verde*<sup>21</sup>, deux des publications les plus constantes et durables du Cap-Vert pendant le régime colonial, sont devenues les lieux d'expression littéraire et de révélation des nouvelles vagues successives de poètes, nouvellistes et essayistes. Elles ont aussi contribué à l'épanouissement de la vie culturelle dans l'archipel, en particulier *Notícias de Cabo Verde*, fondé par Manuel Ribeiro (1893-1959).

Lorsque nous examinons les textes du premier numéro de *Claridade*, nous constatons d'emblée la concrétisation des principes du mouvement. Ils rendent compte des nouvelles exigences d'une écriture poétique et fictionnelle de racine tellurique, folklorique et ontologique, convoquant les facteurs déterminants de la condition de l'homme capverdien. D'un côté, la mer qui l'invite à s'évader, la stérilité de la terre et les sécheresses qui l'obligent à une lutte incessante pour sa survie ou au besoin économique d'émigrer. De l'autre, l'amour profond du pays qui se traduit par le dilemme de renoncer au départ ou de choisir de partir, d'où la nostalgie et la souffrance de quitter l'île. Pour la première fois, tous les collaborateurs du mouvement n'écrivent que sur des thématiques capverdiennes de l'époque, rompant, sur le plan esthétique, avec la tradition d'écrivains de formation classique, influencés par les poètes parnassiens et romantiques portugais et brésiliens. Dans cette perspective, Teixeira de Sousa souligne : "Podemos considerar que *Claridade* dá início a um movimento pré-nacionalista. Porque ela aborda valores não assimilados, reflecte valores autenticamente cabo-verdianos"<sup>22</sup>.

Pour sa part, Alberto Carvalho s'attache à présenter la nature de la rupture opérée par *Claridade* en ces termes :

Pela sua função inaugural, e pelos poemas que reúne, o primeiro número da *Claridade* oferece textos representativos de uma estética de ruptura, que se afirma contra o sistema humanista através de uma poética regida pela discursividade; afirmação contra a todos níveis, mas que abordaremos apenas no plano dos conteúdos na perspectiva das funções que os sujeitos e substâncias semânticas aí assumem<sup>23</sup>.

Dans le premier numéro de la revue *Claridade*, nous trouvons les textes inauguraux de Manuel Lopes (le poème "Écran" et l'essai "Tomada de vista"), qui soulignent des traits psychologiques du Capverdien, de ses soucis et conflits qui le poussent à la découverte

---

<sup>20</sup> Revue mensuelle à caractère informatif et culturel, imprimée dans la ville de Praia entre 1949-1964 (167 numéros).

<sup>21</sup> Publié à Mindelo, São Vicente entre 1931-1962 (323 numéros). Au sujet de la presse du Cap-Vert, cf. João Nobre de Oliveira. *A Imprensa Cabo-verdiana (1820-1975)*. Macau: Fund. de Macau, 1998.

<sup>22</sup> Teixeira de Sousa. "O cabo-verdiano é um homem universal". Interview accordée à João Van Dunem, in *Africa Jornal*, n° 16, Ano II, 24/04/1985, p. 25.

<sup>23</sup> Cf. Alberto Carvalho. "Emergência do discurso na agressividade da poesia cabo-verdiana", in *África. Literatura, Arte e Cultura*, n° 14, 2<sup>a</sup> série, ano 9, Lisboa, 1986, p. 22.

d'autres horizons différents du sien, monotone et interchangeable ("Para lá destas ondas que não páram nunca/ ... Há lutas que eu desejo"<sup>24</sup>).

Quant à Baltasar Lopes, il y inclut le poème "Almanjarra"<sup>25</sup>, de trace tellurique, nourri par le symbolisme et l'imaginaire à teneur folklorique. Il y publie également un fragment inédit de son futur roman, *Chiquinho*, qui relève de l'archétype du récit de formation, tout en étant le paradigme du roman de la modernité capverdienne, née avec *Claridade*. Cet extrait rend compte d'une écriture littéraire innovatrice, "élaborée par la synthèse linguistique entre la langue capverdienne parlée, et la langue portugaise parlée et écrite, capverdianisant le portugais qui lui offre le support graphique"<sup>26</sup>, la rendant plus flexible, gracieuse et prolixe. De son côté, Jorge Barbosa, dans "Poema", convoque le Capverdien écartelé entre la mer (émigration et évasion) et la terre, attirant l'attention sur sa musique, ses drames et son destin d'îlien, labourant péniblement la terre.

Quant à la couverture, elle affiche deux compositions du folklore de l'île de Santiago, deux motifs de *Finaçon*. Il s'agit d'un genre de chant, en langue créole qui présente des sentences philosophiques sur la mort, la vieillesse, l'amour et les limites des facultés humaines<sup>27</sup>. En se reportant aux recueils de poésies de la tradition orale créole, inclus dans plusieurs numéros de *Claridade*, Baltasar Lopes souligne le caractère pionnier de ce travail :

Elas são de indubitável interesse, porque mostram a possibilidade de criação de uma poesia castiça, em dialecto. Isto não é subestimar o que no género já se encontra feito (por Pedro Cardoso, Belmiro Alfama, e por um autêntico grande poeta, Eugénio Tavares); mas creio que é a primeira vez que o artista e o seu chão se encontram em Cabo Verde numa linha tão "marginal" – e em dialecto<sup>28</sup>.

Censées traduire les objectifs programmatiques de *Claridade*, ces thématiques et questions traitées ou à peine soulevées, dans le numéro inaugural de la revue s'éloignent des motivations littéraires des auteurs de la génération précédente. On constate cette évolution, soit dans la conception d'une nouvelle esthétique littéraire forgée par les bâtisseurs du mouvement, soit dans le souci de révéler des sujets qui s'ouvrent aux problèmes humains des îles et à l'imaginaire capverdien, qui désormais seront cultivés par des générations successives. Ce sera ce rapprochement de la réalité capverdienne, cette identification à l'espace et aux îliens qui marquera tant la rupture que la continuité, comme le déclarait

---

<sup>24</sup> Manuel Lopes. "Ecran", in *Claridade*, n° 1, *id.*, p. 4 et p. 7.

<sup>25</sup> "Almanjarra" est un élément du *trapiche* (moulin à sucre pour écraser la canne à sucre, afin d'obtenir l'eau-de-vie).

<sup>26</sup> Cf. Alberto Carvalho, préface de *Chiquinho*, *id.*, p. XXVI.

<sup>27</sup> Baltasar Lopes. "Folklore poético da Ilha de S. Tiago", in *Claridade*, n° 7, Dez./1949, p. 43.

<sup>28</sup> *Id.*, p. 50.



Baltasar Lopes, en 1984 : “É justamente esta intenção programática que constitui o elo de ligação com as gerações subsequentes, cujo ideário em termos de perspectivas de acção, assentava na mesma intenção”<sup>29</sup>.

Dans cette perspective, il nous semble que le groupe bâtisseur de *Claridade* a le mérite non seulement d’avoir fondé la représentation réaliste de la nationalité littéraire, mais encore d’avoir montré le chemin de l’émancipation politique qui sera menée au début des années soixante.

Le groupe rencontre aussi un accueil admiratif au Portugal par le biais de l’écrivain portugais Augusto Casimiro qui, en 1935, avait organisé le *Supplément Littéraire* du journal *Diário de Notícias* (Lisboa, 16 août 1935), consacré au Cap-Vert et dans lequel ont participé quelques-uns des nouveaux écrivains capverdiens.

Il faut souligner que la revue *Claridade* incitait et accueillait la participation d’écrivains plus jeunes de générations successives depuis le deuxième cycle. Ceux-ci apportaient leurs rénovations. Parmi les auteurs qui ont collaboré à la revue, on trouve Teixeira de Sousa avec deux essais dans les numéros 5 et 8<sup>30</sup> sur l’évolution de l’île de Fogo qui conservent encore aujourd’hui toute leur actualité et constituent des pièces fondamentales pour la compréhension socio-historique et économique de cette île et de l’archipel. Dans le dernier numéro, l’auteur publie “A Família de Aniceto Brasão”<sup>31</sup>, un récit bref qu’il incorporera dans son recueil publié en 1972, révélant dès lors quelques unes des thématiques et tendances de son écriture fictionnelle.

L’ensemble des essais ont permis d’ériger les valeurs et les discours de la nationalité. En effet, ces études<sup>32</sup> gardent encore une grande actualité, en ce qui concerne les réalités socioculturelle, ethnique et linguistique des îles, non seulement par leur spécificité pionnière, mais aussi par leur caractère scientifique, dont on détache trois essais de Baltasar Lopes<sup>33</sup>. La vaste production essayiste, fictionnelle et poétique, ainsi que des recueils folkloriques de la revue *Claridade*, convergeaient dans la construction d’une littérature nationale, expression authentique d’un réalisme tellurique, social et humain. Quelques œuvres deviennent des emblèmes de *Claridade*, en particulier celles produites entre 1936 et 1958, période où

---

<sup>29</sup> Baltasar Lopes. “Conversa com Baltasar Lopes. Entrevista conduzida por João Lopes Filho”, in *Ponto & Vírgula*, n° 12, São Vicente, Nov.-Dez./1984, p. 20.

<sup>30</sup> Cf. “A estrutura social da Ilha do Fogo em 1940”, in *Claridade* n° 5, Set./1947, p. 42-45; “Sobrados, lojas & funcos, contribuição para o estudo da evolução social da ilha do Fogo”, in “*Claridade* n° 8, Mai./1958, p. 2-8.

<sup>31</sup> Teixeira de Sousa. “A Família de Aniceto Brasão”, in *Claridade*, n° 9, Dezembro 1966, p. 43-50.

<sup>32</sup> Outre Teixeira de Sousa, l’on relève aussi les textes de Felix Monteiro, João Lopes et Manuel Lopes.

<sup>33</sup> Cf. “Notas para o estudo da linguagem das ilhas”, in *Claridade*, n° 2 Ago./1936, p. 5 et 10; “Uma experiência românica nos Trópicos I”, in *Claridade*, n° 4, Jan./1947, p. 15-22; “Uma experiência românica nos Trópicos II”, in *Claridade*, n°5, Set./1947, p. 1-10.

l'activité littéraire du mouvement a atteint son apogée<sup>34</sup>.

Ainsi, les textes des deux derniers numéros (8 et 9) font preuve d'une vigueur et hétérogénéité créatives, toutefois, ils deviennent plus agressifs et amers, parfois exacerbés. Le cycle de *Claridade* s'achève ainsi, démontrant "un symptôme clair d'insatisfaction sociopolitique propre de l'époque"<sup>35</sup>.

N'oublions pas que la fin des années cinquante et la première moitié des années soixante sont marquées par de grands changements politiques au Portugal et dans le monde : la création des partis indépendantistes et début de la guérilla dans les colonies portugaises, le déclin des puissances européennes après la deuxième guerre mondiale, déclenchant l'indépendance (pacifique ou conflictuelle) de la plupart des pays asiatiques et africains. De leur côté, les organisations et représentants des pays opprimés multipliaient des initiatives et des sanctions, incitant les pays à se débarrasser du colonialisme et dénonçant leurs pratiques<sup>36</sup>.

Il est donc logique que ces bouleversements politiques et sociaux trouvent des échos dans l'écriture des collaborateurs de cette dernière phase de *Claridade*, qui offre un panorama stimulant de poésie, fiction, ethnographie, sociologie et même des réflexions pertinentes à caractère général. Toutefois, ce sont surtout les compositions poétiques, nous semble-t-il, qui ont infléchi une mutation plus sensible, non seulement dans les thématiques d'inspiration sociale et politique, mais aussi dans le ton discursif. Ces nouvelles voix se composent d'un grand nombre d'auteurs parmi ses fondateurs et ceux qui ont rejoint la revue, prouvant que les auteurs de *Claridade* ne se sont pas accommodés au régime.

Malgré la diversité de thématiques, styles, discours et perspectives, ces voix convergent dans une posture unanimiste d'agressivité verbale, bien qu'il y ait une différence de ton. Ce qui les inspire surtout, c'est le mécontentement vis-à-vis de la pauvreté et de l'injustice, le refus de l'incurie du régime colonial, la dénonciation de pratiques inhumaines et d'abus sur les émigrants capverdiens dans les plantations de São Tomé, l'opposition aux perspectives imposées par la domination coloniale. Cependant, l'espoir du changement est aussi présent. Quelques poésies de Jorge Barbosa illustrent la souffrance, la pauvreté et le dur travail de l'enfant capverdien<sup>37</sup>, n'ayant, toutefois, la force de la protestation ni de la dénonciation implicites que l'on trouve dans les poésies d'Ovídio Martins, d'Osvaldo

---

<sup>34</sup> Cf. Ondina Ferreira. "Alguns marcos cronológicos", in *Suplemento do jornal Terra Nova*, n° 355, Mindelo, Out./2006, p. I-IV.

<sup>35</sup> Cf. José Vicente Lopes. "Claridade, vanguarda, modernismo", in *Terra Nova*, n° 128, ano XII, São Vicente, Jul./Ago./1986, p. 4.

<sup>36</sup> La Conférence de Bandung, en 1955, et la fondation de l'OUA (Organisation de l'Unité Africaine), le 18 juin 1963 ont favorisé l'accélération des processus d'émancipation.

<sup>37</sup> Cf. Jorge Barbosa. "Crianças", in *Claridade*, n° 8, Mindelo, Mai./1958, p. 24-25.

Alcântara ou d'Onésimo Silveira. Osvaldo Alcântara présente, à cet égard, un ensemble de huit poèmes sous le nom "Romanceiro de São Tomé"<sup>38</sup>, au contenu politique et accusateur qui abordent le thème de l'émigration douloureuse vers São Tomé, les séquelles psychologiques et physiques et les répercussions sociales et politiques de cette modalité migratoire, mais aussi l'espoir.

Cette thématique migratoire est reprise par Onésimo da Silveira, avec un ton combatif dans le poème "Saga", un des premiers exemples de "convivialité linguistique, visant à exprimer la réalité souffrante capverdienne", estime Manuel Ferreira<sup>39</sup>. Quant à Ovídio Martins, il se révèle comme l'une des voix les plus tranchantes de *Claridade*. Ses poèmes traversés par des imageries du rêve, de la mer et de l'enfance traduisent différentes figurations du manque de liberté ou de son exigence pressante.

Après de ces noms marquants, il serait injuste de ne pas citer ceux de bien d'autres poètes collaborateurs dans les deux derniers numéros de *Claridade*, révélateurs, également, de nouvelles tendances et regards poétiques, comme ceux d'Arnaldo França, Corsino Fortes, Aguinaldo Fonseca, Terêncio Anahory, Virgínio Melo, Jorge Pedro et Sérgio Frusoni. Ces deux derniers présentent des compositions en créole.

Au niveau de la fiction, rien n'a été écrit dans les deux numéros qui prouverait une rupture au niveau du langage narratif et des thèmes de *Claridade* de la première et deuxième phases. Les crises politiques et les événements socio-historiques de l'époque, qui devraient susciter une posture engagée ou non-conformiste, ne sont présents ni dans les textes des écrivains déjà consacrés, tels que Baltasar Lopes et António Aurélio Gonçalves, ni dans ceux des quatre auteurs qui se révèlent pour la première fois dans *Claridade*, tels que les nouvellistes Francisco Lopes, Virgílio Pires, Virgínio Melo et Teixeira de Sousa. Leurs paramètres esthétiques et narratifs se rapprochent des paradigmes de *Claridade*. En effet, ils exploitent les mêmes phénomènes socio-historiques, spécifiques des milieux ruraux et urbains : la misère, la faim, le manque de travail, l'enfance, l'orphelin, l'émigration, la toute-puissance des maîtres, les valeurs religieuses, morales et sociales.

Ainsi, *Claridade* est dépositaire de plusieurs héritages venus de générations différentes qui se rencontrent dans le même espace en quête de révélation ou d'innovation. Ces différents regards et expériences ont contribué, sans doute, au développement esthétique et idéologique de la revue, au renforcement de son éclectisme, ainsi que de sa modernité. Son interruption,

---

<sup>38</sup> Cf. Osvaldo Alcântara. "Romanceiro de São Tomé / Mãe", in *Claridade*, n° 8, *id.*, p. 36.

<sup>39</sup> Cf. Manuel Ferreira. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa : ICALP, [1977] 1986, vol.1, p. 49.

au moment où elle semblait garantir une excellente richesse et vitalité en variété et quantité de genres narratifs, préfigure un changement dans la nature des productions et la continuité de sa tradition. D'ailleurs, c'est ce qu'affirme Oswaldo Osório dans le premier numéro de *Sêló* :

É facto que, em nenhum dos dois movimentos literários 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 “Selo”, página dos novíssimos, hoje inserta no “Notícias de Cabo Verde” continuará a aflorar problemas e vivências do espírito “aqui” e no tempo a que este se concerne – quase condicionada, na sua expressão, pelos problemas cíclicos do homem caboverdeano<sup>40</sup>.

Au cours de générations successives, les intellectuels et écrivains capverdiens ne se sont pas écartés des traces de *Claridade* dont l'essor continuait à se manifester à plusieurs degrés et dans plusieurs domaines. Ainsi, sous l'effet d'une telle influence et à côté de nouvelles visions, qui interviendront principalement dans la poésie et dans l'essai, “presque tous les représentants des nouvelles générations ont suivi le chemin ouvert par les pionniers du premier noyau de *Claridade*”, estime Gabriel Mariano<sup>41</sup>.

Néanmoins, il convient de remarquer que la participation féminine est absente du mouvement : aucune collaboration au cours des neuf numéros de la revue. Ce qui ne cesse pas d'étonner, dans la mesure où la participation de la femme dans la vie culturelle et littéraire capverdienne s'est affirmée très tôt. La seule présence féminine se trouve dans le texte “Cantigas de Ana Procópio” de Félix Monteiro<sup>42</sup>, une étude consacrée à celle qui a été considérée la muse de Fogo.

## 2. L'héritage de la génération du XIX<sup>e</sup> siècle

Pourtant, la revue *Claridade* n'a pas “jailli comme l'eau de la Montagne de Moïse”, affirme Arnaldo França<sup>43</sup>. Et Gabriel Mariano ajoute : “Quand *Claridade* surgit, le sol du Cap-Vert avait déjà l'engrais culturel nécessaire à sa fécondation”<sup>44</sup>. Il possédait aussi une langue (le créole), un folklore assez riche et varié, une musique populaire et des instruments musicaux. Pour sa part Manuel Lopes se rapporte à ce ferment propice à la gestation d'une littérature originale :

---

<sup>40</sup> Oswaldo Osório. *Sêló, Página dos Novíssimos*, n° 1, São Vicente, 1962, p. 2.

<sup>41</sup> Cf. Gabriel Mariano. “O ciclo claridoso ainda não se fechou”, in *Cabo Verde*, Ano XV, n° 13-14/169-171, Praia, Out.-Dez./1963, p. 9.

<sup>42</sup> Cf. *Claridade* n° 9, Dez./1960, p. 15-23.

<sup>43</sup> Arnaldo França. *Notas sobre poesia e ficção cabo-verdianas*. Praia: C. I. T., 1962, p. 11.

<sup>44</sup> *Id.*, p. 11.

Possuidores duma música e dança próprias, duma cozinha e instrumentos lúdicos, e de uma linguagem que só por si distingue o cabo-verdiano doutros povos, fácil nos foi achar a expressão dessa cultura através duma littérature originale sem o esforço de procurar ser original, tanto escrevendo em crioulo como em portugês. A originalidade não residia em mostrar ser, mas simplementement en ser<sup>45</sup>.

Les préludes de cette première période remontent à l'implantation de la typographie, en 1842, et à la création de l'«École Principale» dans l'île de Brava pour l'enseignement primaire et secondaire, la même année, dans le but de former et recycler des professeurs<sup>46</sup>. Ces deux événements inaugurent ainsi un nouveau cycle culturel avec l'apparition d'une presse locale, l'impulsion d'associations culturelles et récréatives et de bibliothèques dans la plupart des îles. D'après Alberto Carvalho, jusqu'en 1908 il y avait environ quarante deux institutions culturelles, religieuses, humanitaires, sociales, et professionnelles, concentrées à Praia et Mindelo<sup>47</sup>.

Le *Bulletin Officiel du Gouvernement du Cap-Vert* qui comprenait une section non officielle, ouverte à des collaborations variées, notamment littéraires, sera désormais publié. Et depuis 1877, date du premier journal non officiel, beaucoup de journaux ont été fondés jusqu'au coup d'État qui a institué l'*Estado Novo* en 1926. À la même époque, *L'Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, publié à Lisbonne entre 1851 et 1932, circulait au Portugal, au Brésil et dans toutes les colonies de langue portugaise<sup>48</sup>. Ce périodique annuel comprenait des textes concernant toutes les régions de langue portugaise, embrassant un vaste répertoire de sujets et de genres. Tout au long de ses quatre-vingt un ans d'existence, il a accueilli la majorité des écrivains capverdiens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle. De

---

<sup>45</sup> Michel Laban. *Cabo Verde. Encontro com Escritores*, id., p. 83.

<sup>46</sup> En 1841-1842, le Cap-Vert comptait douze écoles officielles dans les diverses îles. Entre 1895 et 1896 existaient 45 écoles *Régias*, 13 écoles municipales et 6 écoles particulières, regroupent un total de 4 294 élèves dont 266 blancs, 2 579 métis et 1 449 noirs. L'importance de l'instruction est aussi associée à l'émigration vers l'une des destinations des émigrants capverdiens, les États-Unis, qui dans le premier quart de ce siècle interdisait l'entrée aux analphabètes. Cf. António Carreira. "As Ilhas de Cabo Verde há 100 anos. População, grupos socioprofissionais", in *Raízes* n° 21, Praia, 1984, p. 27-28.

<sup>47</sup> A savoir : 14 Associations récréatives ; 6 Bibliothèques ; 2 Théâtres ; 2 Associations musicales ; 6 communautés religieuses ; 2 Associations commerciales ; 2 Groupes de pompiers ; 2 Associations de pompiers ; 1 Association d'artistes ; 1 Groupe de théâtre ; 1 Coopérative de fonctionnaires ; 1 Caisse économique. Cf. Alberto Carvalho, *A Ficção de Baltasar Lopes. Contributo Para a Originalidade da Literatura Cabo-Verdiana*, 570 p. Tese: Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa: Universidade de Lisboa, 1988, p. 67.

<sup>48</sup> Les premiers journaux non officiels sont nés entre 1877 et 1889, tous dans la ville de Praia (île de Santiago). Selon Félix Monteiro, dans cette première phase on compte les journaux suivants : *Independente* (1877), *Correio de Cabo Verde* (1879), *Echo de Cabo Verde* et *A Imprensa* (1880), *A Justiça* (1881), *O Protesto* (1883), *O Povo Praiense* (1886), *A Praia e o Praiense* (1889). Dans la deuxième phase sont parus quatre journaux, tous dans la ville de Mindelo : *Revista de Cabo Verde* (1899, 17 numéros), *Liberdade* (1902), *A Opinião* (1902), *O Espectro* (1904). Dans la troisième phase, marquée par l'euphorie de la proclamation de la République sont publiés une vingtaine de journaux, dont le premier, l'hebdomadaire *A Voz de Cabo Verde* est sorti en mars 1911 et a duré jusqu'en 1919 (369 numéros). Cf. Felix Monteiro. "A Imprensa: 150 anos de história" in *A Semana*, n° 80, Ano II, 1992, *Suplemento*, p. I.

même, l'*Almanach Luso-Africano* (2 numéros, respectivement 1895 et 1899), ainsi que son supplément littéraire *Esperança*, créé en 1902 (douze numéros), fondé par le chanoine António Manuel da Costa Teixeira, promouvait l'instruction et défendait l'Africain et l'enseignement bilingue (portugais et créole).

Comme on peut le constater d'après ces indicateurs, la vie culturelle avant *Claridade* manifestait déjà une grande vitalité. La classe lettrée comportait plusieurs poètes et prosateurs qui cultivaient un ensemble de genres littéraires marqués par l'esprit romantique, parnassien et symboliste en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, et par le style des auteurs classiques. La création, en 1866<sup>49</sup>, du Séminaire et Lycée à Ribeira Brava, île de S. Nicolau, marque une étape importante dans la formation d'une élite de cadres capverdiens qui progressivement s'installaient dans des postes publics ou privés.

Évidemment, cette réussite n'aurait pas été possible sans l'intervention de l'Église qui, depuis le début de la colonisation<sup>50</sup>, a joué un rôle déterminant dans l'éducation des *filhos da terra* (enfants du pays), les créoles. Le clergé et les fonctionnaires préparés pour occuper des postes ecclésiastiques, issus des *filhos da terra*, sont devenus ainsi une élite locale, en grande partie génétiquement et culturellement métisse, instruite et qualifiée. Ils ont été utilisés comme agents dans la mission évangélisatrice mais aussi dans l'éducation. Teixeira de Sousa souligne le rôle de l'Église dans l'éducation :

Todas estas iniciativas e estratégias da classe religiosa constituíram [...] o ponto de partida da aventura civilizacional do caboverdiano. Outras condicionantes históricas viriam juntar-se [...] às medidas tomadas pela Igreja no campo da instrução, Igreja cujo contingente militante não chegava para a missão evangelizadora tão estendida pela expansão ultramarina dos portugueses. Daí, a urgência na preparação de pessoal para suprir as deficiências dos quadros religiosos. Deste facto, a que outros fenómenos se somaram, resultaria em Cabo Verde uma consciência nacional, muito anterior à respectiva independência política<sup>51</sup>.

D'autres circonstances d'ordres historique, politique et socioéconomique, conjuguées aux aléas de la vie insulaire (sécheresses, famines, assauts de pirates) ont également offert aux noirs et métis l'opportunité de coopérer dans la formation de la société créole. Gabriel

---

<sup>49</sup> Cette institution conçue d'abord pour former des prêtres au Cap-Vert et de la Guinée-Bissau, est devenue le centre de l'éducation de l'archipel pendant cinquante ans.

<sup>50</sup> En 1466, avec les premiers colons, arrivent aussi les deux premiers franciscains. La création du diocèse du Cap-Vert daterait de 1533, ainsi que l'évêché, autorisé par la Bulle *Pro Excellenti*. Sur la participation de l'église au Cap-Vert, cf. parmi d'autres : Maria Emília Madeira Santos e Maria João Soares. "Igreja Missão e Sociedade", in *História Geral de Cabo Verde*, (dir) Maria E. M. Santos. Lisboa, IICT e Direcção Geral do Património Cultural de Cabo Verde, 1995, vol.2, p. 359-509.

<sup>51</sup> Teixeira de Sousa "A Igreja e a Literatura em Cabo Verde". *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise - À la Recherche de l'Identité Individuelle et Nationale. Actes du Colloque International* (28/11-1/12, Paris). Paris : Fondation Cal. Gulbenkian, 1984, p. 303.

Mariano<sup>52</sup> explique qu'au Cap-Vert, contrairement au Brésil et aux autres colonies portugaises en Afrique, le métis a été "le leader dans la structuration de la société capverdienne". Cela s'explique, dans la diachronie de la colonisation, par l'existence d'un ensemble de contraintes externes autant que de précarités intrinsèques à l'archipel, qui ont déterminé le développement du "cas capverdien, caractérisé par une faible consistance des liens de subordination coloniale"<sup>53</sup>.

Ces contraintes ont été propices à l'estompement des différences de statuts entre colonisateur et colonisés, à l'augmentation continue du métissage et à l'émancipation et à l'ascension économique et sociale des noirs et métis. Pour Gabriel Mariano, les expressions de la culture métisse, propagées dans tout l'archipel, tant verticalement qu'horizontalement, auraient été engendrées probablement dans le *funco*<sup>54</sup>.

Teixeira de Sousa ajoute qu'outre les facteurs d'ordre économique, les éléments ethniques ont aussi interféré dans la formation d'une communauté créole : "Cabo Verde é uma "colónia de povoamento" de "tipo cruzado"<sup>55</sup>, affirme l'auteur. Et il souligne que l'action des missionnaires, "compagnons des colonisateurs dès le début", a permis la fusion des éléments religieux et culturels provenant du "catholicisme européen et du fétichisme africain"<sup>56</sup>. Ces phénomènes ont contribué à façonner l'idiosyncrasie créole, générant une culture syncrétique, qu'Édouard Glissant appelle "composite"<sup>57</sup>.

Par ailleurs, vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la plupart des noirs et métis étaient des *forros* (affranchis) ou des *fujões* (esclaves fugitifs). La rupture du système de la société commerciale esclavagiste a entraîné une reconversion du régime de travail de la main-d'œuvre esclave en une main-d'œuvre salariée, composée de *rendeiros* (fermiers) et *foreiros* (métayers). De ce fait, après l'établissement du libéralisme, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le Cap-Vert a connu quelques révoltes et soulèvements politiques qui révèlent déjà la capacité de résistance des affranchis.

C'est ce processus de colonisation spécifique, favorable à l'ascension économique et sociale des noirs et métis, qui explique le bon degré d'instruction des Capverdiens au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, et naturellement l'apparition précoce de manifestations littéraires, par rapport

---

<sup>52</sup> Gabriel Mariano. *Cultura Caboverdeana. Ensaios*. Lisboa: Vega, 1991, p. 53.

<sup>53</sup> *Id.*, p. 48.

<sup>54</sup> Petite habitation au toit recouvert de feuilles (paille, bananiers) des gens les plus modestes. Pendant l'esclavage, elle abritait les esclaves. Dans "Sobrados, lojas & funcos", Teixeira de Sousa explique la relation sociale, économique, emblématique et symbolique de ces trois types d'habitation de l'île de Fogo. *Id.* p 2-8.

<sup>55</sup> Cf. Teixeira de Sousa. *Cabo Verde e a Sua Gente. Praia*: Imp. Nacional de Cabo Verde, 1958, p. 10.

<sup>56</sup> *Id.*, p.16.

<sup>57</sup> Édouard Glissant. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris : Gallimard, 1995, p. 22-23.

aux autres colonies<sup>58</sup>.

Pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à 1936, une génération d'intellectuels d'avant la modernité, initiée par le groupe *Claridade*, s'exprimait surtout dans le journalisme, publiant toutes sortes d'écrits : éditoriaux, reportages, articles informatifs et scientifiques, chroniques, nouvelles, poésies. De même, estime Carlos Lopes, les premiers sentiments nationalistes seraient apparus vers 1840, au sein des couches intellectuelles, mûrissant pendant les années suivantes<sup>59</sup>.

### 3. La production littéraire des précurseurs

Arnaldo França<sup>60</sup> distingue deux périodes dans la production littéraire avant *Claridade*, détachant la génération qui précède l'ouverture du Séminaire Lycée en 1866 de celle formée par cette institution. Ainsi, les noms d'Antónia Gertrudes Pusich (1805-1883), Gertrudes Ferreira Lima (XIX<sup>e</sup>, pseudonyme de Humilde Camponesa), Maria Luísa de Sena Barcelos (XIX<sup>e</sup>, pseudonyme Africana<sup>61</sup>), Luís Frederico de Barros (XIX<sup>e</sup>-1893), José Evaristo de Almeida (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>), Custódio José Duarte (1841-1893), António Arteaga (XIX<sup>e</sup>) et Guilherme Dantas (1849-1888), entre autres, représentent cette première génération intellectuelle d'une littérature naissante.

Quelques-uns étaient des fonctionnaires *reinois* (de la métropole) placés dans les îles. Leur apport au niveau politique, culturel, humanitaire et dans l'enseignement a été remarquable, tant pour l'instruction de la population que pour l'éveil du goût esthétique. Pendant leurs missions au Cap-Vert, ils collaboraient à la presse locale ou à *L'Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*. La production des femmes reste aussi appréciable, mais encore peu exploitée. C'est ainsi qu'on assiste aux prémices d'une littérature capverdienne avec la découverte et la publication de textes fondateurs : *O Escravo (L'esclave)* (1856<sup>62</sup>) de José

---

<sup>58</sup> Pendant la dernière année du XIX<sup>e</sup> siècle, alors qu'au Cap-Vert l'on recensait 4 527 élèves, il n'y en avait que 2 185 en Angola, 1 215 au Mozambique et 303 en Guinée-Bissau. Cf. Arnaldo França, *Découverte des Îles du Cap-Vert*, id., p. 196.

<sup>59</sup> Carlos Lopes Pereira. "Cabo Verde : Resistência e Formação da Consciência Nacional", in *I Reunião Internacional de História de África, Relação Europa-África no 3º quartel do Sec. XIX. Actas do Encontro* (10-13/10 Lisboa), (dir) Maria Emília Madeira Santos. Lisboa: IICT, 1989, p. 573-579.

<sup>60</sup> Cf. Arnaldo França, *Découverte des Îles du Cap-Vert*, id., p. 198.

<sup>61</sup> Née dans l'île de Brava, elle était la sœur de l'historien Cristiano de Sena Barcelos.

<sup>62</sup> *L'esclave* est paru aussi dans le journal *A Voz de Cabo Verde* (Praia) entre le n° 244, 22 mai 1916 et le n° 294, 21 mai 1917.



Evaristo de Almeida ; des reportages, récits brefs et poésies de Guilherme Dantas<sup>63</sup> ; et des poésies d'Antónia Gertrudes Pusich<sup>64</sup>, pour ne citer que les plus significatifs.

Le second moment de la période de cette production littéraire, composée par la génération issue du Séminaire-lycée de S. Nicolau (sauf quelques exceptions), s'étend du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début des années trente. Pendant cette période, une pléiade d'écrivains soutient une intense activité culturelle, s'appuyant sur l'existence d'une grande quantité de journaux. C'est du reste à cette époque que les lettrés affichent leurs idéaux républicains, panafricanistes et nativistes, et en même temps le sentiment patriotique lusitanien, ce qui a amené Basil Davidson à affirmer : "Com Eugénio Tavares e outros como ele, entra-se num outro domínio do provincianismo, numa zona onde se mistura o respeito por Portugal e a sua missão civilizadora, com um poderoso orgulho local"<sup>65</sup>.

Parmi les principaux protagonistes de cette lignée, nous pouvons détacher les noms de Juvenal Cabral (1889-1951), Joaquim Augusto Barreto (1850-1880), Januário Leite (1867-1930), João de Deus Lopes Mariano (1891-1976), Guilherme Ernesto (1889-1967), Pedro Cardoso (1883-1942), José Lopes (1872-1962), Eugénio Tavares (1867-1930), Luís Loff de Vasconcelos (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>).

Avant la proclamation de la République au Portugal, le 5 octobre 1910, ces intellectuels se manifestaient surtout dans les journaux où ils protestaient contre les injustices et la discrimination envers le peuple capverdien et africain en général. Ils réclamaient l'autonomie (*adjacência*) de l'archipel et exigeaient l'instruction de la population et le progrès des îles. Le caractère informatif et pamphlétaire, d'un ton virulent, offensif et revendicatif, parfois même outrageux, caractérisait leurs articles<sup>66</sup>.

Le changement de régime (le 5 octobre 1910) a donné un grand essor à la presse. On assiste à l'éclosion de nouveaux journaux (environ une vingtaine) dans presque toutes les îles, en particulier à Praia et Mindelo. C'est ainsi que pendant la période républicaine (1910-1926), les Capverdiens ont pu exprimer leurs opinions et revendications plus ouvertement, en raison d'un adoucissement de la censure<sup>67</sup>. De plus, l'anticléricisme républicain avait aiguisé le

---

<sup>63</sup> Cf. Félix Monteiro. "Páginas esquecidas de Guilherme Dantas", in *Raízes*, n° 21, Praia, 1984, p. 123-186. Son roman *Memórias de Um Pobre Rapaz*, diffusé en feuilleton dans le journal *A Voz de Cabo Verde*, entre 1913 et 1915, a été publié à Praia : IBNL, 2007.

<sup>64</sup> Cf. Francisco Lopes da Silva. "Nos Bastidores da Claridade. Referência a um período mal iluminado", in *A Semana*, Praia, 18/10/1993, p. IV.

<sup>65</sup> Basil Davidson. *As Ilhas Afortunadas*. Lisboa : Caminho, 1988, p. 60.

<sup>66</sup> En voici les principaux journaux qui diffusaient leurs idées et les polémiques : *La Revista de Cabo Verde* (1899), *O Praiense* (1889) *O Independente* (1877-1890), *O Protesto* (1883), *Liberdade* (1902), *A Opinião* (1902) et *O Espectro* (1904).

<sup>67</sup> Teixeira de Sousa illustre cette liberté d'expression dans le roman *Na Ribeira de Deus*.

débat d'idées. Le coup d'état, en 1926, qui a instauré le régime dictatorial de l'*Estado Novo* (État Nouveau) et a investi Salazar au pouvoir, en 1932, a supprimé la liberté d'expression.

Parmi les intellectuels de cette génération, Pedro Cardoso (1883-1942) s'est fait remarquer par ses écrits agressifs en défense des droits des Capverdiens. En 1923, il fonde le Journal *O Manduco* (1923-1924, 14 numéros)<sup>68</sup> dans son île, Fogo, dans lequel ont collaboré aussi Eugénio Tavares et Luís Loff. Dans son œuvre de référence, *Folclore Caboverdeano* (1933)<sup>69</sup>, il présente une étude sur la grammaire du créole et des recueils du folklore de Santiago et de la tradition orale de son île. Dans ce sillage, il a produit un nombre considérable de compositions en langue créole qui portent sur les thèmes de l'émigration, les préjugés raciaux, la sagesse populaire, dans un registre qui va du lyrique au satirique, licencieux et moralisateur, ce qui fait de lui le bâtisseur de la littérature en langue nationale pour la génération de la postindépendance du pays.

Pedro Cardoso et José Lopes ont développé un thème littéraire nouveau, l'origine mythique de l'archipel et du peuple capverdien, inspiré des réminiscences de la légende de l'Atlantide croisée avec le mythe "hesperitano" (des Hespérides), hérités de différentes traditions et (ré)interprétations<sup>70</sup>. Ce sujet a été repris par des écrivains capverdiens des générations postérieures et a fait l'objet d'études de Manuel Ferreira<sup>71</sup> et d'Alberto Carvalho<sup>72</sup>.

Eugénio Tavares (1867-1930), poète, nouvelliste, journaliste et grand humaniste, a aussi contribué au grand essor de la formation d'une conscience nationale. Très tôt, il s'est lié à l'élite lettrée de son île, Brava, intervenante et adepte de la république. Il a pris part à des actions civiques et politiques qui ne plaisaient pas aux autorités. Ses articles tranchants, publiés dans de nombreux périodiques, reprochent l'action du pouvoir, responsable des maux et de la crise économique des îles et revendiquent les droits des Capverdiens à l'instruction et au progrès. Pour cette raison, il a été poursuivi, victime de diffamations, et obligé d'émigrer vers les EUA, pour échapper à la prison. Dans la diaspora, à New Bedford, (1900-1910), il a fondé le journal *A Alvorada* (1900) dans lequel ont ressurgi ses idées autonomistes. Avec l'instauration de la République en 1910, Eugénio Tavares s'est fixé dans la ville de Praia, et a

---

<sup>68</sup> D'ailleurs, il avait déjà créé une section dans le journal *A Voz de Cabo Verde* avec le titre *A Manduco*, sous le pseudonyme "Afro". *Manduco* est une trique (de cognassier ou de tamarinier), utilisée par les paysans.

<sup>69</sup> Rééditée en 1983, avec une introduction de Luiz Silva et préface d'Alfredo Margarido.

<sup>70</sup> Pedro Cardoso a publié deux œuvres sur ce thème: *Jardim de Hespéridas*. Vila Nova de Famalicão, e.a., 1926; *Hespéridas (Fragmentos de Um Poema Perdido em Triste e Miserando Naufrágio)*. Vila Nova de Famalicão, e. a., 1930.

<sup>71</sup> Cf. "O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido" in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise*, id., p. 28-30.

<sup>72</sup> Alberto Carvalho. "Estética Cabo-verdiana (sécs. XIX - XX): O Mito da Macaronésia", in *Estudos Literários/Estudos Culturais. Actas do IV Congresso da APLC (9-12/ 5, 2001 Évora)*. Évora: A.P.L.C. / Univ. de Évora, 2004, ed. CD-ROM.

repris son activité journalistique dans le journal *A Voz de Cabo Verde*, entre 1911-1916, comme rédacteur principal. Adhérant au mouvement nativiste, objet de polémiques dans les journaux, il a toujours continué à se battre pour les idéaux autonomistes et patriotiques et pour la valorisation de la langue créole. Cependant, il manifestait simultanément sa loyauté à la patrie portugaise et à son pays, comme Pedro Cardoso, José Lopes et en général les intellectuels de cette époque. Il s'agissait d'une particularité de ces premiers écrivains.

Son œuvre poétique en créole *Mornas, Cantigas Crioulas* (1932)<sup>73</sup> l'a distingué comme le meilleur poète lyrique de son époque qui "a su ouvrir le chemin décisif de la créativité en créole, démontrant sa fonctionnalité linguistique et littéraire", affirme Manuel Ferreira<sup>74</sup>. Il a été l'auteur et le compositeur des poèmes de ces *Mornas*. Cette élaboration "allie à la réussite esthétique et musicale de sa poésie la dimension profonde d'une philosophie de l'amour et du quotidien, celle-ci étant aussi une marque importante de son authenticité"<sup>75</sup>.

Le mérite de son activité patriotique et de son œuvre, en particulier le travail sur la langue créole, a été reconnu par le gouvernement capverdien qui a transformé le 18 octobre, date de sa naissance, en jour national de la culture. Comme l'écrit Manuel Lopes : "Eugénio Tavares foi o nosso Camões. A epopeia de Cabo Verde são as suas mornas. As suas mornas são as tragicomédias das nossas ilusões. A obra de Eugénio é a nossa epopeia sentimental"<sup>76</sup>. Sa production écrite prolifique a été réunie en trois volumes, organisés par Félix Monteiro<sup>77</sup>.

José Lopes (1872-1962), originaire de S. Nicolau, instituteur à S. Antão, professeur au Lycée de Mindelo et autodidacte, est un écrivain prolifique et érudit, sans équivalent à son époque. Il maîtrisait le français, l'anglais et le latin, ayant même écrit des poèmes dans ces langues. Comme ses contemporains, il était républicain, patriote et collaborateur des journaux de l'époque. Il est l'auteur d'une vaste production littéraire qui atteste de sa maîtrise savante des formes métriques et des thèmes de la culture classique. Sa poésie évoque le lyrisme familier, le sentiment bucolique, l'exaltation de figures historiques européennes<sup>78</sup>, mais elle se nourrit également de la réalité environnante (la faim, le vent maudit, la terre sèche). Comme

---

<sup>73</sup> Préfacée par l'auteur et posface de Osório de Oliveira, l'œuvre inclut encore la traduction en créole d'un poème de João de Deus et un autre de Luís de Camões.

<sup>74</sup> Cf. Manuel Ferreira. *A Aventura Crioula*. Lisboa: Plátano Ed., 3<sup>a</sup> ed. revista, 1985, p. 128.

<sup>75</sup> Felisberto Vieira Lopes (kaoberdiano Dambará). "Para o Estudo da Literatura de Cabo Verde. Lugares Comuns e Estéreis", in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise*, *id.*, p. 258.

<sup>76</sup> Manuel Lopes. "Parêntesis", in *Artiletra*, n° 16/17, Ano IV, São Vicente, Jul.-Ago/1994, p. IX.

<sup>77</sup> Cf. *Poesia, Contos, Teatro; Pelos Jornais*. Praia : ICV, 1996 et 1997; *Viagens, Tormentas, Cartas e Postais*. Praia: Inst.de Promoção Cultural, 1999.

Son site sur Internet <http://www.eugeniotavares.org/> contient aussi un ensemble de données concernant sa biographie, œuvre et recherches.

<sup>78</sup> À titre de exemple, cf. : *Mussolini* (1937), *Winston Churchill* (1943), *Cecil de Kebran* (1958).

nous l'avons dit plus haut, José Lopes a aussi poétisé une genèse mythique des îles capverdiennes ("Ilhas Hesperitanas"), transposant l'archipel dans l'espace de survivance de l'Atlantide et de réminiscence des Hespérides<sup>79</sup>. Le recours à cette réalité mythique se prête à d'autres figurations historiques, épiques, identitaires, et à un exercice d'érudition et de citations classiques, comme le démontre Alberto Carvalho<sup>80</sup>. Mais son écriture constitue aussi un réservoir de connaissances pour le lecteur.

Januário Leite (1867-1930) a vécu à Paúl, île de Santo Antão, où il a eu plusieurs métiers (instituteur, fonctionnaire, orfèvre, gardien de phare). Dans son œuvre poétique posthume<sup>81</sup> et dans son action, il professait les idées républicaines. Sa poésie traduit le sentiment patriotique, l'amour pour son village natal, Paúl, le pessimisme et le désespoir qui traduisent une vie marquée par des déceptions. Ses poèmes prolongent les thèmes et l'imagerie de la tradition romantique portugaise, sur un ton mélancolique, morbide, désespéré. António Aurélio Gonçalves nous rappelle la portée de son œuvre : "Quando morreu Januário Leite, certamente, quase nenhum daqueles que em Portugal se interessam pela literatura teve o pressentimento de que acabava de se finir o último sobrevivente do romantismo"<sup>82</sup>.

D'autres intellectuels moins étudiés, se sont également distingués par leur intervention nativiste, civique et littéraire. Parmi eux, nous pouvons relèver le nom de Luís Loff de Vasconcelos, directeur de la *Revista de Cabo Verde*. Auteur du recueil de récits brefs "*Ecos d'Aldeia*"<sup>83</sup>, il a aussi écrit des articles sur le nativisme et l'émigration capverdienne vers la Guinée.

Juvenal Cabral (1889-1951) a laissé, pareillement, une vaste collaboration dans l'*Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* et dans *A Voz de Cabo Verde*. Il est le père d'Amílcar Cabral et l'auteur du récit bref "O Monstro", une allégorie sur la famine de 1904, de poésies en créole<sup>84</sup>, de chroniques<sup>85</sup> et de discours<sup>86</sup>.

Guilherme Ernesto (1889-1967), nom poétique de Félix Valois Lopes da Silva, originaire de Santo Antão, est connu grâce à la publication d'une partie des poésies de son

---

<sup>79</sup> José Lopes a publié trois œuvres qui renvoient à cette thématique : *Hesperitanas*. Lisboa : Livr. J. Rodrigues & C.a, 1929; *Jardim das Hespérides*. Lisboa: e.a., 1929; *Alma Arsinária*. Lisboa: e.a., 1951.

<sup>80</sup> Cf. Alberto carvalho. "Estética Cabo-verdiana (sécs. XIX - XX): O Mito da Macaronésia", id., p. 5-8.

<sup>81</sup> Januário Leite. *Poesias*. Mindelo: Ass. Académica do Mindelo, 1952, préface de Augusto Miranda; *Versos da Juventude. Queluz*: Ed. Paul, s/d ; en 2006, le volume *Poesias*, a été réédité à Praia, organisé et préfacé par Arnaldo França.

<sup>82</sup> António Gonçalves. "Dois astros: Januário Leite e Eugénio Tavares", in *Artilheira*, n.º 16/17, Ano IV, São Vicente, Jul.-Ago./1994, p. IV.

<sup>83</sup> *Ecos d'Aldeia. Contos*. Lisboa : Imp. de Libânio da Silva, 1897.

<sup>84</sup> *Bejo Caro (Confissão de Zé Badiu)*, Praia, e.a., 1949.

<sup>85</sup> *O Crime do Largo do Hospital da Cidade da Praia*. Praia: e.a, 1930; *Memórias e Reflexões*. Praia : e.a., 1938.

<sup>86</sup> *Escravos!* (Discurso Comemorativo da Abolição da Escravatura). Praia: e.a., 1938.

recueil *Jardins Nevados*, marqué par le romantisme portugais dépassé, œuvre préfacée par Baltasar Lopes<sup>87</sup>.

Les textes et documents du legs de cette génération antérieure à *Claridade* sont imprégnés de l'idéologie de l'époque. Cependant, dans ce contexte, cette production chemine déjà vers la recherche du nationalisme qui ne sera élaboré qu'avec Amílcar Cabral, Mario de Andrade et Agostinho Neto, pendant les années quarante et cinquante. De même, cette génération préconise progressivement la représentation du réel capverdien, dans certains cas déjà fortement manifeste tant au niveau tellurique que social.

#### 4. Influences esthétiques et thématiques de *Claridade*

Comme nous avons pu le constater, les auteurs de la période antérieure à *Claridade* ont contribué à éveiller le sentiment national. Les enjeux de leurs revendications se situent dans le cadre institutionnel spécifique de leur époque. Bien qu'en général ils soient restés attachés aux modèles classiques, peut-être peut-on affirmer que les écrivains de *Claridade* leur sont débiteurs, comme l'affirme Manuel Lopes, lui-même : "Quelques productions *pre-claridosas* obéissaient déjà aux axiomes d'une "littérature d'expressions et motifs capverdiens, traduisant la sensibilité et l'idiosyncrasie du peuple de cet Archipel"<sup>88</sup>.

Si dans l'éclosion du mouvement *Claridade*, ce substrat constitue même un certain esprit de continuité, comme nous l'avons souligné, le groupe opère cependant une transformation dans l'expression esthétique et dans la perception de la réalité capverdienne. Il a établi les caractéristiques du modernisme littéraire, avec d'autres contributions extérieures significatives. Dans cette perspective, d'autres stimuli immédiats se révèlent très importants : la revue moderniste portugaise *Presença* (Coimbra, 1927-1940, 55 numéros), et le modernisme et néoréalisme brésiliens. La revue *Presença* qui, depuis 1930, était distribuée par abonnement et lue par les intellectuels du Cap-Vert<sup>89</sup>, a joué un rôle important au niveau forma e esthétique. Cependant, "a sua mensagem era epidérmica – não penetrava na nossa humanidade. Não representava uma solução ou um caminho, uma resposta às nossas interrogações"<sup>90</sup>. Cet apport provenait du Brésil, qui venait de "nationaliser définitivement la

---

<sup>87</sup> Guilherme Ernesto. *Poesias Escolhidas*. Santo Antão: Promotora Montanha, 1991.

<sup>88</sup> Manuel Lopes. "Reflexões sobre a Literatura cabo-verdiana ou literatura nos meios pequenos", in *Colóquios Cabo-Verdianos*, n° 22, Lisboa: JIU, 1959, p. 15.

<sup>89</sup> Cf. Teixeira de Sousa. *Cabo Verde e a sua Gente*, id., p. 32.

<sup>90</sup> Manuel Lopes, id., p. 17.

littérature” avec le mouvement moderniste à São Paulo et les écrivains néoréalistes du Nord-est brésilien. Manuel Lopes atteste les affinités avec ces écrivains, qui apportaient au Capverdiens les mêmes problématiques sociales, un style et humanisme nouveaux: “Tivemos a impressão de que a voz que vinha do sul pertencia a um irmão, mais rico e mais corpulento, mas a um irmão”<sup>91</sup>.

Cet enthousiasme a eu un effet stimulant sur le mouvement littéraire *Claridade* en formation, tant par les thématiques que par les procédés d’écriture, selon le témoignage de Teixeira de Sousa : “A vigorosa caboverdianidade dos claridosos e o impacto causado pela, então, pujante literatura nordestina fizeram despoletar essa maneira nova de escrever Cabo Verde”<sup>92</sup>.

Dans son roman *Capitão de Mar e Terra*, Teixeira de Sousa réinvente cette intertextualité par le biais des personnages Walter et Tói (deux personnages fondateurs d’une revue qui fait l’écho à *Claridade*) qui dissertent sur l’activité réceptive de la littérature brésilienne, laquelle leur avait fait redécouvrir leur capverdianité.

Quant à Baltasar Lopes, il avoue son émerveillement (*alumbramento*) en lisant les poésies et les fictions reçues du Brésil, en particulier celles de Jorge de Lima, José Lins do Rego, Jorge Amado, Amando Fontes, Marques Rebelo et Manuel Bandeira. De plus, elles lançaient une nouvelle optique méthodologique et de recherche dont le groupe avait besoin. Et l’auteur constate, en 1956, vingt ans après la création du mouvement, qu’il existait un fond identitaire commun aux deux peuples :

Esta ficção e esta poesia revelava-nos um ambiente, tipos, estilos formas de comportamento, defeitos, virtudes, atitudes perante a vida, que se assemelhavam aos destas ilhas, principalmente naquilo que as ilhas têm demais castiço e de menos contaminado. E pensávamos: esta identidade ou quase identidade de sub-jacências não pode ser deturpação de escritores, ficcionistas e poetas aliteratados; ela deve corresponder a semelhanças profundas de estrutura social, evidentemente com as correções que outros factores, uns iniciais, outros supervenientes, exigem<sup>93</sup>.

De fait, tous les apports reçus d’expériences différentes ont contribué à encourager le groupe littéraire fondateur de *Claridade*, comme le souligne Manuel Lopes : “É verdade que cada membro do grupo trouxe consigo a sua herança, e, no cumprimento de um problema tão vago – “fincar os pés na terra” – quanto vasto, os modelos, se os houve, não teriam sido

---

<sup>91</sup> *Id., ibid.*

<sup>92</sup> Teixeira de Sousa. “Da Claridade à Clarividência”, in *Suplemento Cultura de A Semana*, n° 125, 18/10/1993, p. III.

<sup>93</sup> Baltasar Lopes. *Cabo Verde Visto por Gilberto Freire*. Praia: Imp. Nacional, 1956, p. 6.

menosprezados”<sup>94</sup>.

En outre, au Portugal, la revue *Presença* accueille avec tendresse les premiers numéros de *Claridade* et déclare qu’une nouvelle littérature est née sur le territoire capverdien dont les influences pourraient même imprégner les intellectuels de la Métropole Portugaise. Le Cap-Vert se détachait ainsi du *saudosismo*, offrant au monde une production différente qui était en syntonie avec les phénomènes évolutifs de l’art littéraire<sup>95</sup>. Selon Manuel Lopes, *Presença* a également souligné “le double aspect de *Claridade* : régionalisme et universalité<sup>96</sup>”.

Dans cette perspective, la génération de *Claridade* a non seulement instauré la modernité réaliste de la littérature nationale, mais elle a aussi transmis aux générations suivantes un héritage original, formé de sensibilités propres et enrichi d’autres témoignages esthétiques, reçus tant de ses précurseurs que des mouvements culturels extérieurs brésiliens, portugais, français, entre autres.

Le bilan du mouvement *Claridade* a commencé très tôt. En même temps que *Claridade* “élargissait ses rives et garantissait sa place en tant qu’organe agglutinant de l’intelligentsia représentative de l’archipel”, d’après Manuel Ferreira<sup>97</sup>, quelques voix manifestaient leurs soucis, en constatant que la marque de ce mouvement semblait réduire l’originalité et la rénovation esthétique des nouveaux auteurs, qui entre-temps se révélaient sur la scène littéraire. Teixeira de Sousa, en commentant les lauréats du conte régional, écrit :

A impotência para achar um rumo original, dentro da mesma temática, ou para descobrir novos temas, indica evidentemente a inexistência de sensibilidade artística e de cultura literária.

Isso vem-se dando com novos estreantes tanto na poesia como na prosa. Jorge Barbosa e Baltasar Lopes, dois dos marcos iniciais da poética e novelística caboverdeanas, continuam a empolgar numa maneira prejudicial as gerações sucessoras<sup>98</sup>.

En 1952, Amílcar Cabral, retraçant l’évolution de la poésie capverdienne, souligne également le besoin de dépasser, de recréer l’héritage de *Claridade*:

Mas a evolução da Poesia Cabo-Verdiana não pode parar. Ela tem de transcender a “resignação” e a “esperança”. A “insularidade total” e as secas não bastam para justificar uma estagnação perene.

As mensagens da *Claridade* e da *Certeza* têm de ser transcendidas<sup>99</sup>.

Ces alertes s’inscrivaient déjà dans le jugement des effets réducteurs qu’on attribuera

---

<sup>94</sup> Manuel Lopes, *id.*, p. 13-14.

<sup>95</sup> Luís Romano. “Jaime Figueiredo: a nossa gratidão”, in *Arquipélago*, n° 14, Ano V, Boston, Nov./1990, p. 10.

<sup>96</sup> Manuel Lopes, *id.*, *ibid.*.

<sup>97</sup> Cf. Manuel Ferreira, *A Aventura Crioula*, *id.*, p. 275.

<sup>98</sup> Cf. Teixeira de Sousa. “A propósito dos contos premiados no concurso do “melhor contista de 1952”, in *Cabo Verde*, n° 43, Ano IV, Praia: Abr./1953, p. 2.

<sup>99</sup> Amílcar Cabral. “Apontamentos sobre a Poesia Caboverdiana”, in *Cabo Verde*, n° 28, Praia, Jan./1952, p. 8.

au mouvement vers la fin des années cinquante et début des années soixante, comme nous le verrons opportunément.

## 5. De *Claridade* aux étapes suivantes

Selon Arnaldo França, “L’année de la publication des trois premiers numéros (*Claridade*) fut certainement la période la plus significative du mouvement car ce fut celle qui donna son tonus, l’individualisa. On peut la considérer comme le noyau à partir duquel elle irradia la diversité de l’école”<sup>100</sup>.

De fait, les fondateurs qui se manifestent dans ces trois premiers numéros révèlent la plupart des aspects qui touchent à la culture, à la géographie et à l’Histoire du Cap-Vert : la langue, la musique, la danse, le métissage, la contemplation de la mer, l’émigration et des particularités de l’Histoire de l’esclavage. Ils traduisent ces réalités par le biais d’une variété de genres : poésie, roman, nouvelle, essai, conte et d’autres formes de la riche tradition orale.

Ainsi, d’une façon générale, on pourra affirmer que toute la littérature capverdienne valide a gravité durant les vingt-cinq premières années autour de l’idéal esthétique et social de la revue, jusqu’à l’éclosion des mouvements nationalistes au cours des années soixante<sup>101</sup>. Cette continuité tient au fait que les fondateurs de *Claridade* ont construit un discours qui omet toute référence à l’apport portugais, affichant, au contraire, des affinités avec la littérature brésilienne des années trente. Cette rencontre des deux discours littéraires, le brésilien et le capverdien, a joué un rôle dans la prise de conscience du sentiment de l’identité nationale<sup>102</sup>. Désormais, le discours littéraire se tourne vers l’affirmation de l’unité culturelle capverdienne qui préfigure déjà l’unité nationale, revêtant des configurations propres aux mouvements qui progressivement se manifestent sur la scène littéraire.

### 5. 1. *Certeza* et les modèles néoréalistes

La revue *Certeza* est née des initiatives de *l’Academia Cultivar*, développées par quelques lycéens des deux dernières années du Lycée de Mindelo – Arnaldo França, Nuno Miranda, Guilherme Rocheteau, Filinto Menezes, Tomaz Martins, entre autres –, raison pour

---

<sup>100</sup> Cf. Arnaldo França. “Évolution de la littérature cap-verdienne”, *id.*, p. 201.

<sup>101</sup> Cf. Arnaldo França, *id.*, *ibid.*

<sup>102</sup> Cf. Manuel Ferreira. *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano, 1989, p. 150-171.



laquelle la revue s'intitule *Certeza, Fôlha da Academia*<sup>103</sup>.

Manuel Ferreira, qui faisait alors son service militaire à São Vicente, entre 1941-1947, s'est intégré au groupe et est parvenu à y imposer une ouverture littéraire, culturelle et idéologique marxisante et néoréaliste. Ainsi, il a sans doute contribué à la fondation de la revue *Certeza*, bien qu'il ait affirmé ne pas y avoir pris part<sup>104</sup>.

*Certeza* n'a publié que les numéros 1 (6 pages) et 2 (8 pages), respectivement aux mois de mars et juin 1944<sup>105</sup>. Le troisième, qui incluait la collaboration d'un seul écrivain de *Claridade*, Jorge Barbosa, aurait été interdit par la censure de la PIDE<sup>106</sup>. Toutefois, il reste encore des aspects à étudier concernant la publication et le contenu de ce troisième numéro<sup>107</sup>.

Le titre *Certeza* semble afficher le sentiment d'une conviction enthousiaste dans un avenir radieux, ainsi que la croyance dans le rôle engagé de la revue comme moyen de réaliser les aspirations du groupe. Il semble que le contexte de parution de la revue, coïncidant avec la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, a exercé une influence dans cette posture euphorique. D'ailleurs, Arnaldo França, faisant appel à la participation des jeunes capverdiens pour le projet, affirme :

Amigo caboverdeano, camarada jovem dos bancos de Liceu. Se te queres iniciar numa literatura viva e humana em que traduzas bem, ou mal, as angústias e as esperanças dos teus irmãos de raça, o teu jornal é este.

Vem, segue connosco o teu caminho que as nossas intenções são claras, os nossos anseios são justos. Tu desejas uma vida sem atropelos, sem a incerteza do amanhã.

Vem, segue connosco o teu caminho – que as nossas aspirações são as tuas, os nossos anseios são os teus – de mãos dadas, num aperto fraternal e amigo, que já rompeu o sol da hora da largada<sup>108</sup>.

Les échos de cette conjoncture internationale, ainsi que l'espoir d'un avenir prometteur sont visibles dans certains textes des collaborateurs. En outre, le groupe a été étroitement influencé par le néoréalisme portugais et le marxisme, deux éléments importants dans la formation de Manuel Ferreira. Il a joué un rôle important auprès du groupe, lui faisant découvrir les écrivains néoréalistes portugais (Mário Dionísio, Manuel da Fonseca, Alves

---

<sup>103</sup> Sur l'*Académie Cultivar*, cf. Michel Laban. *Cabo Verde. Encontro com Escritores*, *id.*, vol. I, p. 138-139.

<sup>104</sup> *Id.*, *ibid.*.

<sup>105</sup> Ont collaboré dans le n° 1 Nuno Miranda (pseudonyme Manuel Alvarez); José Spencer, Arnaldo França ou Arnaldo Carlos; Manuel Ferreira; Guilherme Rocheteau et Orlanda Amarílis. Dans le n° 2, Nuno Miranda; Arnaldo França; Manuel Ferreira (pseudonyme Luiz Pinto); Guilherme Rocheteau; Eduíno Brito; Maria Guilhermina et Luiz Terry. À partir de Lisbonne, António Nunes et Teixeira de Sousa ont aussi adhéré au mouvement. Teixeira de Sousa a envoyé un article "Da Claridade à Certeza" et António Nunes un poème, ("Poema de Amanhã"), publié en page de couverture de la revue.

<sup>106</sup> Police Internationale de Défense de l'État, pendant le régime du *Estado Novo*.

<sup>107</sup> Cf. "Reflexões", in *Artilharia*, n° 24, Praia, Jan.-Jul./1997, p. XXIV XVIII ; "Adenda às reflexões publicadas no n° 24 da revista", in *Artilharia*, n° 25, Praia, Set.-Out./1997, p. XXIII; M Felisa Prado. "A actividade literária em meados do século XX. *Certeza* cabo-verdiana: Quais as certezas?", in *Latitudes*, n° 20, 2004, p. 19-23.

<sup>108</sup> Arnaldo França. "Instantâneos", in *Certeza*, n° 1, São Vicente, Mar./1944, p. 6.

Redol, Fernando Namora, Vergílio Ferreira, Carlos de Oliveira, Armindo Rodrigues, Sidónio Muralha, entre autres), ainsi que les revues *Vértice* et *Seara Nova*, proches de ce mouvement. Il a donc été l'un des responsables de l'ouverture de *Certeza* aux principes esthétiques, littéraires et idéologiques du néoréalisme, dans ses premiers temps. Par ailleurs, il a collaboré aux deux numéros de la revue avec trois textes de veine néoréaliste, mais dont la thématique n'est pas capverdienne<sup>109</sup>.

*Certeza* se démarque de l'influence du modernisme brésilien et s'élargit vers d'autres thèmes non capverdiens. En ce point, elle diffère de *Claridade*. De toute façon, l'écriture des auteurs de *Certeza* se révèle encore très expérimentale. Ce n'est que plus tard que le discours prend une configuration discursive plus proche du néoréalisme, en particulier dans la prose de Manuel Ferreira, Teixeira de Sousa et aussi de Luís Romano.

Les rubriques de *Certeza* sont variées, allant de sujets informatifs, essayistes, d'opinion, doctrinaires, jusqu'aux littéraires (poésie et prose). Sur le plan poétique on assiste à la consécration d'António Nunes, et à la révélation de nouveaux poètes capverdiens tels Arnaldo França, Nuno Miranda, Guilherme Rocheteau.

Les poésies d'António Nunes, Nuno Miranda et Guilherme Rocheteau insistent sur des thèmes sociaux et telluriques, recourant à des lieux communs de l'imagerie du néoréalisme portugais pour exprimer l'espoir, l'avenir, le changement. C'est le cas d'expressions telles que "manhã por vir" *versus* "noite silenciosa", "ressoar aos ventos" qui renvoient à l'attente d'une nouvelle réalité politique et sociale. La présence de ces image-clés rendent paradigmatique des tentatives d'application d'une sorte de recette de la poétique de ce mouvement-là. Le poète Guilherme Rocheteau se penche sur des événements qui surviennent hors du contexte capverdien, suggérant la guerre<sup>110</sup>. Quant à Arnaldo França, il s'éloigne peu de l'approche esthétique et thématique de quelques poètes de *Claridade*. Son poème "Mar"<sup>111</sup> revêt une expression lyrique, conférée tant par le contenu que par les sonorités, se distinguant des poètes de *Certeza*.

C'est à António Nunes que l'on doit le travail poétique le plus réussi de *Certeza*, le "Poema de Amanhã"<sup>112</sup>. Ce poème, d'une intense force tellurique, annonce le rêve d'un avenir de prospérité, opposé à la sécheresse et à la pauvreté. Il reste vivant dans la mémoire

---

<sup>109</sup> Cf. le n° 1, "As minhas cartas", p. 3 ; n° 2, "Das transformações das sociedades", p. 7, et un "Chapitre du roman à publier *A vida é maior que o mundo*", p. 2-4.

<sup>110</sup> Cf. Le poème "Panorama", in *Certeza*, n° 1, p. 4.

<sup>111</sup> *Id.*, n° 1, p. 4.

<sup>112</sup> *Id.*, n° 2, p. 1.

collective du Cap-Vert<sup>113</sup>.

La collaboration fictionnelle de la revue est à la charge de José Spencer et Manuel Ferreira. Le premier participe avec un récit bref “Ele era un rapaz pobre”, le deuxième avec un extrait du roman “A Vida é maior que o Mundo” et “As minhas Cartas”, dans lesquels ils affichent des simulacres du discours, une réalisation utilisée aussi par quelques écrivains néoréalistes.

L’autre versant de *Certeza* tient à des textes en prose non fictionnelle. Dans le sillage de *Claridade*, Eduíno Brito propose un essai intéressant sur “Jorge Barbosa e a Poesia Caboverdeana<sup>114</sup>” et Teixeira de Sousa envoie de Lisbonne un texte intitulé “Da Claridade à Certeza”, dans lequel il trace un bilan des deux numéros de *Claridade* publiés jusqu’alors, et applaudit le nouveau projet de *Certeza* :

Li os poemas, os contos, os artigos, os instantâneos e confesso, tudo foi uma revelação. E então convenci-me mais de que na realidade há em toda a parte um “front” e há sobretudo uma luta que não é de desespero, inconsequente, inglória mas heroica, serena e optimista. Nós o saberemos levar, temos a vida à nossa frente. [...]  
“Certeza” promete, sem dúvida. Ou não fosse ela uma certeza já de que em Cabo Verde, a juventude também tem problemas e pode agitá-los, querendo<sup>115</sup>.

Le texte d’Orlanda Amarílis “Acerca da Mulher” se révèle un document important, puisqu’il est l’un des premiers textes d’opinion d’une femme, sur son rôle dans la société, écrit dans le contexte des mouvements générationnels de la modernité littéraire capverdienne. Désormais, la collaboration littéraire de la femme se fait remarquer dans des mouvements suivants, tels que *Suplemento Cultural* (1958) et *Sélò* (1962).

D’autres articles proposent une réflexion sur des sujets variés : Nuno Miranda retrace les problèmes de l’étudiant capverdien<sup>116</sup> ; Luiz Terry évoque le rôle d’“A Casa do Estudante do Ultramar”<sup>117</sup>, Luiz Pinto présente un texte à caractère informatif et doctrinaire<sup>118</sup>. À cet égard, les “Instantâneos”<sup>119</sup> (messages brefs) de Arnaldo França, à la fois informatifs et appréciatifs, rendent compte des objectifs de *Certeza*, pour encourager les jeunes à la participation. Guilherme Rocheteau souligne la fonction formatrice de la presse dans son texte

---

<sup>113</sup> Jaime Figueiredo écrit sur ce poème: “testemunha patente evolução, com mais larga factura, ferindo uma nota tónica de optimismo construtivo”. Cf. “Um texto de Jaime Figueiredo. Um Poeta do quotidiano”. Préface de António Nunes. *Poemas de Longe*. Praia: ICL, 1988, 2.<sup>a</sup> éd., p. 21.

<sup>114</sup> *Certeza*, n° 2, p. 6.

<sup>115</sup> *Id.*, p. 6.

<sup>116</sup> *Certeza*, n° 1, p. 3 et n° 2, p. 4. Cf. “Da condição do estudante caboverdenao”.

<sup>117</sup> *Certeza*, n° 2, p. 8. La concrétisation de ce projet est devenue réalité en octobre de la même année (1944), sous le nom “A Casa dos Estudantes do Império”. Elle a duré jusqu’à 1965.

<sup>118</sup> “Das Transformações das Sociedades”, in *Certeza*, n° 2, p. 7.

<sup>119</sup> *Certeza*, n° 1, p. 6 et n° 2, p. 8.

“Em torno do “Notícias de Cabo Verde”<sup>120</sup>.

Cette initiative a été éphémère, mais “durable comme une dalle”, selon les mots de Arnaldo França : “O nosso jornal é uma lápide. Uma lápide que contará tudo aquilo que nos animou na aleluia deslumbrante dos nossos dezoito anos”<sup>121</sup>. Ce dernier, autant que Manuel Ferreira, considère qu’il manquait de la maturité à ces jeunes : “Só faltou o suporte do engenho e da arte para tanto sonho incontido”<sup>122</sup>. Toutefois, Manuel Lopes ne sous-estime pas la contribution de ce mouvement pour l’évolution de la littérature capverdienne. Au contraire, il la considère déterminante :

Foi mesmo a partir de *Certeza* (1944) que se esboçou a verdadeira vitalidade literária em Cabo Verde, o que constitui novidade naquelas ilhas [...]. A “mensagem” *claridosa* pode ser comparada, [...] e perde a grosseira imagem, a um penedo que [...] foi libertado e solto pelo declive. Quando estava prestes a parar na meia encosta da outra vertente, surgiu uma mocidade cheia de renovado entusiasmo, [...] e fiel aos propósitos melhores anteriormente semeados, que ajudou a lançá-lo para diante, e assim a mensagem seguiu em frente como testemunho passado de geração em geração. [...] Não foi pura coincidência o nome que em 1944 escolheram os representantes da geração seguinte para a sua revista...<sup>123</sup>.

Ainsi, *Certeza* incarne le rôle d’éveil d’une conscience engagée et d’ouverture aux grandes questions qui divisaient l’humanité dans un monde impliqué dans la plus terrible de toutes les guerres. Cette nouvelle conscience sociale s’est traduite dans la politisation des discours, l’une des caractéristiques de la revue. Pourtant, parmi tous les collaborateurs de *Certeza*, seuls cinq personnalités sont parvenues à bâtir une œuvre littéraire significative : outre Teixeira de Sousa, Nuno Miranda<sup>124</sup>, António Nunes<sup>125</sup>, Manuel Ferreira<sup>126</sup> et Orlanda Amarílis<sup>127</sup>. Naturellement, ces auteurs restent aussi tributaires d’autres influences esthétiques.

## 5.2. Le *Suplemento Cultural*

En 1954, Pedro da Silveira faisait le bilan du panorama de la Littérature Capverdienne et constatait que la production littéraire de l’archipel était arrivée à une période de grande

---

<sup>120</sup> *Certeza*, n° 2, p. 3.

<sup>121</sup> “Instantâneos”, in *Certeza*, n° 1, p. 6.

<sup>122</sup> Arnaldo França. “Notas sobre poesia e ficção cabo-verdianas”, in *Cabo Verde*, n° 57, Praia, 1962, p. 20.

<sup>123</sup> Manuel Lopes. “A riqueza desta pequena literatura é a medida da pobreza do ambiente que a produziu”, in *Cabo Verde*, n° 4-160, ano XIV, Praia, Jan./1963, p. 9.

<sup>124</sup> Il est l’auteur d’une œuvre répartie entre poésie, romans et essais.

<sup>125</sup> Outre, *Poemas de Longe*, l’auteur avait publié *Devaneios*, en 1938.

<sup>126</sup> Il est l’auteur d’une vaste œuvre de fiction. Cependant, il reste plus connu pour ses travaux essayistes pionniers dans le domaine des littératures africaines de langue portugaise.

<sup>127</sup> Malgré sa révélation, en 1944, dans *Certeza*, Orlanda Amarílis est restée en silence jusqu’à l’indépendance nationale. Elle n’écrit son œuvre qu’à partir de 1974.

stagnation<sup>128</sup>. De fait, il y avait dix ans que *Certeza* s'était éteinte et six ans que la revue *Claridade* s'était interrompue, puisque le numéro huit (troisième phase) ne sortirait qu'en 1957.

Cependant, entre 1947 et 1955, il existait à Lisbonne une intense activité culturelle, entamée par les étudiants boursiers africains des colonies portugaises<sup>129</sup>, regroupés autour de la CEI (Maison des Étudiants de l'Empire), fondée en 1944. Parmi eux, deux figures se détachent par leur intense activité : l'angolais Mário Pinto de Andrade et le capverdien et guinéen Amílcar Cabral dont les maturités idéologiques influenceront les mouvements nationalistes indépendantistes<sup>130</sup>.

La CEI siégeait à Lisbonne, mais avait une section à Coimbra, où l'on organisait bien des initiatives culturelles dont on détache l'édition d'un bulletin intitulé *Mensagem* (1948-1964, 35 numéros)<sup>131</sup>.

Toutes ces activités étaient contemporaines du développement des mouvements du panafricanisme et de la négritude qui, dès les débuts du XX<sup>e</sup> siècle, promouvaient des congrès et des conférences, dans le but de divulguer leurs idéaux de solidarité et de défense des valeurs du peuple africain<sup>132</sup>. Certes, leurs initiatives auraient eu des répercussions au sein des étudiants de la CEI qui ont accueilli, avec enthousiasme, les œuvres-clés de la négritude dans lesquelles ils découvraient des sujets sur le colonialisme, l'histoire et l'esthétique africaines<sup>133</sup>. C'est aussi ce qu'attestent les mots d'Amílcar Cabral, en 1949, dans une lettre à sa future femme : "Des choses dont je ne rêvais même pas, des poésies merveilleuses écrites par des Noirs de toutes les parties du monde français, des poésies qui parlent de l'Afrique, des esclaves, des hommes, de la vie et des aspirations des hommes... Sublime... infiniment humain..."<sup>134</sup>

Suivant la même perspective, en 1953, Mário de Andrade et Francisco José Tenreiro (santoméen) organisent et éditent la première anthologie de poésie africaine en langue

---

<sup>128</sup> Cf. "Literatura Caboverdeana II", in *Cabo Verde*, n° 59, Praia, Ago./1954, p. 30.

<sup>129</sup> En 1949 les boursiers étaient environ une vingtaine.

<sup>130</sup> En 1951, ces deux intellectuels, en conjoint avec Francisco José Tenreiro, ont créé à Lisbonne le Centre d'Études Africains.

<sup>131</sup> Réunis dans une réédition fac-similée, organisée par Manuel Ferreira. Cf. (dir.) Manuel Ferreira. *Mensagem, Boletim da Casa dos Estudantes do Império*. Lisboa: Ed. ALAC, edição fac-similada, 1996, vols. 1 et 2.

<sup>132</sup> Cf. entre autres, Mário de Andrade (1998) ; Locha Mateso (1986) ; Lylian Kesteloot (1965).

<sup>133</sup> Cf. notamment : *Cahier d'un retour au pays natal* (1947) ; *Le Discours du Colonialisme* (1955) d'Aimé Césaire ; *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, (dir.) Sédar Senghor, 1948 ; La revue *Présence Africaine*, (dir.) Alioune Diop, 1947.

<sup>134</sup> Mário de Andrade (1980: 31-32), *apud* Pires Laranjeira *A Négritude Africana de Língua Portuguesa*. Lisboa: Ed. Afrontamento, 1995, p. 110.

portugaise (*Poesia Negra de Expressão Portuguesa*)<sup>135</sup>.

Cependant, il convient de rappeler que des initiatives similaires se développaient parallèlement en Angola et au Mozambique, où les groupes rassemblés autour de revues et mouvements<sup>136</sup> défendaient, également, les littératures nationales et le retour aux cultures autochtones. Comme la convivialité chez CEI était propice aux échanges intellectuels, ces manifestations favorisaient autant la conscientisation des changements esthétiques et idéologiques que l'émergence des revendications émancipatrices.

Pendant les années cinquante, résidait à Lisbonne une nouvelle génération de capverdiens nés vers 1928, très active, engagée dans les initiatives da CEI et révélant une prise de conscience élargie des revendications des peuples colonisés, dont faisaient partie Gabriel Mariano (1928-2002), Ovídio Martins (1928-1999), Manuel Duarte (1929-1982), Terêncio Anahory (1932-), entre autres. En 1958, ces intellectuels se sont rassemblés à Lisbonne, pour créer un nouveau projet littéraire intitulée *Suplemento Cultural*<sup>137</sup>, de soixante douze pages.

Dans "Nota de Abertura" de *Suplemento*, Carlos Alberto M. Leite retrace les lignes programmatiques, affirmant que, d'une part, *Suplemento Cultural* accorde la priorité à l'étude des expressions spécifiques de la culture capverdienne, leurs manifestations ou valeurs représentatives, et que, d'autre part, la revue est aussi prête à inaugurer, dans la presse capverdienne, d'autres travaux enracinés dans l'humanisme universaliste<sup>138</sup>. Et l'auteur soutient que les collaborateurs<sup>139</sup> se proposent d'exprimer avec fidélité la réalité capverdienne pour son progrès culturel.

Apparemment, de ce point de vue, ce programme demeure proche des directives tracées par *Claridade*, vingt deux ans auparavant, ou par *Certeza*, en 1944. Les animateurs du *Suplemento Cultural* ont ravivé les thématiques de *Claridade* dans leur essence. D'ailleurs, les essais<sup>140</sup>, ainsi que le seuil récit bref<sup>141</sup>, s'attachent à l'approfondissement des réalités de

---

<sup>135</sup> Plus tard, en 1958, Mário de Andrade, alors déjà exilé à Paris, publie une autre anthologie, intitulée *Antologia da Poesia Negra de Expressão Portuguesa*.

<sup>136</sup> Nous soulignons le nom des revues publiées à cette époque à Luanda : *Mensagem* (1952) et *Cultura II* (1957-1960) et à Lourenço Marques (actuellement Maputo) : *Msafo* (1952), *Paralelo 20* (1957-1961), *Itinerário* (1941-1955), *O Brado Literário* (1955-1957).

<sup>137</sup> Numéro unique de *Cabo Verde*, Praia, 1958.

<sup>138</sup> "Nota de Abertura", in *Suplemento Cultural*, Praia, 1958, p. 6.

<sup>139</sup> Les collaborateurs sont Carlos Alberto Monteiro Leite, Yolanda Morazzo, Gabriel Mariano (chef de file), Aguinaldo Fonseca, Sylvia Crato Monteiro, Terêncio Anahory, Francisco Lopes, Ovídio Martins, José Augusto Monteiro Pinto, Isolino Pinto (couverture), José dos Santos (linoléum), Pedro Gregório (dessins).

<sup>140</sup> Cf. Gabriel Mariano. "A mestiçagem: seu papel na formação da sociedade caboverdiana", *id.*, p. 11-24; José Augusto Monteiro Pinto. "Introdução a um estudo sobre a escravatura negra em Portugal", *id.*, p. 57-72; Sylvia Crato Monteiro. "O romance de sociedade em Fontane, Thackeray e Eça de Queiroz", *id.*, p. 28-43.

<sup>141</sup> Francisco Lopes. "Chuva de Agosto", *id.*, p. 45-53.

l'archipel, dans le sillage des propos définis par *Claridade*.

En revanche, les poètes du *Suplemento* annoncent les premiers signes de rupture esthétique et idéologique avec le mouvement *Claridade*. Le langage de leurs poésies devient agressif, accusateur, parfois mordant. Tant les poèmes d'Ovídio Martins que ceux de Yolanda Morazzo et Aguinaldo Fonseca présentent un nouveau ton de discours marqué par la revendication, la révolte, l'indignation et la combativité, traduisant une dissonance avec les textes de *Claridade* de la première phase.

Le groupe *Claridade* constitue une des cibles d'accusation, visée tant par la poésie que par les textes idéologiques produits par des proches du *Suplemento*, bien qu'ils n'y aient pas collaboré. Leurs attaques se fondent sur ce qu'ils avaient défini comme une attitude d'évasion et de conformisme vis-à-vis du régime colonial, soutenue par *Claridade* qui tendait à freiner la conscience critique des Capverdiens. Ils s'opposaient aussi au fait que, jusqu'ici, les écrivains de *Claridade* regardaient le Cap-Vert comme un cas de régionalisme européen, tandis qu'eux, au contraire, valorisaient l'élément nègre de la culture capverdienne et percevaient donc l'archipel comme un cas de régionalisme africain.

En tenant compte de cette inversion de prémisses, sujet d'ailleurs déjà évoqué, en 1954, par Manuel Duarte dans son étude "Caboverdeanidade e Africanidade"<sup>142</sup>, Onésimo Silveira, le plus polémique du groupe, a publié en 1963 l'œuvre controversée *Consciencialização na literatura cabo-verdiana*<sup>143</sup>, qui constitue la première attaque frontale contre les thématiques et postures politiques des intellectuels de *Claridade*. Curieusement, l'auteur épargne Teixeira de Sousa, en démontrant qu'il représentait un cas de dissidence idéologique dans le groupe de *Claridade* et souligne sa position dénonciatrice de l'émigration vers les plantations de São Tomé : "Teixeira de Sousa é contudo aquele que procura manter uma linha coerente de estudo sério sobre aquela emigração, com realce para as suas incidências técnicas, nosológicas, económicas e sociais principalmente"<sup>144</sup>.

Onésimo Silveira condamne (non sans provocation et même intolérance) Baltasar Lopes, Manuel Lopes et Jorge Barbosa, les accusant "d'élite blessée d'inauthenticité", qui se remet à une attitude contemplative et à la représentation d'une "activité ludique", telles que le drame de l'évasion ou le tellurisme. En revanche, déclare l'auteur, pour la "Génération Moderne" (la sienne), l'art littéraire n'est ni gratuit ni dégagé des graves problèmes de l'homme capverdien. En fait, ces jugements très sévères envers les fondateurs de *Claridade*

---

<sup>142</sup> Texte publié dans la revue *Vértice*, vol. XIV, n° 134, Nov./1954, p. 634-644.

<sup>143</sup> Éditée par la CEI à Lisbonne.

<sup>144</sup> Onésimo Silveira. *Consciencialização na literatura cabo-verdiana*. Lisboa: CEI, 1963, p. 12.

ont eu une répercussion chez les jeunes intellectuels capverdiens “qui se prolongea jusque dans les premières années d’indépendance du pays” selon Arnaldo França<sup>145</sup>.

Or, Onésimo Silveira et d’autres figures de sa génération n’ont ni tenu compte du processus socio-historique et politique de l’archipel pendant les années trente, ni de l’évolution même des auteurs *claridosos*. Aussi, écrit José Vicente Lopes: “*A Consciencialização na literatura caboverdiana faz parte das aporias da Claridade. Dificilmente poderá ser entendida fora do tempo em que foi gerada e publicada*”<sup>146</sup>. À son tour, Alberto Carvalho, commentant les positions *anti-Claridade* des auteurs des années soixante, affirme, en 1997 :

Estes proferiam uma sentença que pretendia constituir um julgamento histórico definitivo, mas não fazia mais do que reatualizar a dialéctica do lançamento da modernidade (anos trinta). Por reacção, preparavam (anos sessenta) o efeito secundário do julgamento antecipado de si próprios dando sequência à cadeia que um dia também os iria criticar e condenar (anos oitenta)<sup>147</sup>.

Les intellectuels liés au *Suplemento Cultural* (surtout Gabriel Mariano, Ovídio Martins, Onésimo Silveira et Felisberto Vieira Lopes<sup>148</sup>), engagés dans la cause nationaliste, trouvent sans doute une place déterminante dans l’enrichissement des thématiques littéraires capverdiennes, mais surtout dans la maturation politique des mouvements indépendantistes, à l’orée de l’ère des indépendances africaines. Leur poésie contestataire, exaltant la lutte contre la domination coloniale et l’anti-évasion contre le conformisme et le *pasargadisme*<sup>149</sup>, a été décisive dans la prise de conscience revendicative et dans la mobilisation des combattants. Mais, si d’un côté leur message connote accusation et dénonciation, de l’autre, il exprime l’aussi l’espoir dans l’avenir, dont le poème “Capitão Ambrósio”<sup>150</sup> de Gabriel Mariano en est un exemple emblématique, car il a été même utilisé par les combattants.

Les positions du groupe *Suplemento Cultural* vont se renouveler dans la génération fondatrice de la revue *Seló*.

---

<sup>145</sup> Cf. “Évolution de la littérature capverdienne”, *id.*, p. 207.

<sup>146</sup> Cf. José Vicente Lopes. “Claridade, vanguarda e modernismo”, in *Terra Nova*, n° 128, Ano XII Mindelo, Jul.-Ago./1986, p. 4

<sup>147</sup> Alberto de Carvalho. “Prefácio” de Manuel Lopes. *Falucho Acorado*. Lisboa, Ed. Cosmos, 1997, p. XIII.

<sup>148</sup> Sous le pseudonyme littéraire de Kaoberdiano Dambará.

<sup>149</sup> Ce concept rend compte de la tendance pour l’évasion du Capverdien. Cf. à ce sujet Manuel Bandeira. “Vou-me embora para Pasárgada” (Je m’en vais à Pasárgada), in *Libertinagem*, 1930.

<sup>150</sup> Poème inséré dans l’œuvre de Gabriel Mariano. *Ladeira Grande*. Lisboa : Vega, 1993, p. 51-55.



### 5.3. Le *Boletim dos alunos do Liceu Gil Eanes*

Entre-temps, au mois de mars 1959, un groupe de jeunes étudiants du lycée Gil Eanes de Mindelo marque une étape dans l'évolution de la création littéraire capverdienne, avec la publication du *Boletim dos alunos do Liceu Gil Eanes*. En effet, le groupe prétendait continuer le projet de *Certeza* interrompu en 1944 (mais il a avorté avec le premier et seul numéro). Malgré le caractère très circonstanciel de ce *Boletim*, il a tout de même eu une influence locale, en révélant les débuts d'un grand poète, Corsino Fortes, et dévoilant le talent d'Abílio Duarte comme dessinateur et caricaturiste. Il ne peut non plus être dissocié de l'activité militante et clandestine de ce combattant du PAIGC, le bras droit d'Amílcar Cabral et futur premier Président de l'Assemblée Populaire de la République du Cap-Vert, en 1975. Menant une double vie clandestine<sup>151</sup>, il devient le leader d'un projet culturel au lycée, autorisé par Baltasar Lopes, alors recteur, et dont la première action concrétisée a été le *Boletim dos alunos do Liceu Gil Eanes*.

La portée de cet engagement se traduirait aussi dans la poésie africaniste et de résistance de Felisberto Vieira Lopes, l'un des collaborateurs du *Boletim*, appelant à la lutte, sur un ton révolutionnaire, en langue créole, et réunie dans son oeuvre *Noti* (1964<sup>152</sup>), sous le pseudonyme Kaoberdiano Dambará. C'est pourquoi ce projet revêt un double intérêt, littéraire et historico-politique.

### 5.4. *Seló*

Succédant au *Boletim dos alunos do Liceu Gil Eanes*, la revue *Seló Página dos Novíssimos* (*Seló, Page des très Jeunes*) est parue à Mindelo, en 1962, comme supplément du journal *Notícias de Cabo Verde*. Dans une certaine mesure, *Seló* peut être envisagée comme le résultat de la militance politique dirigée par Abílio Duarte, puisque les jeunes écrivains liés à cette publication révélaient déjà une grande maturité esthétique et idéologique. Désormais, ils seront connus comme la génération de 1962.

La revue n'a connu que deux numéros : le premier publié le 25 mai, et le second le 28

---

<sup>151</sup> Il est retourné de la Guinée-Bissau, en 1959, avec l'objectif de créer les premiers noyaux indépendantistes au Cap-Vert, ainsi que la mobilisation de volontaires pour la guérilla. Cf. Interview à José Vicente Lopes. *Cabo Verde. Os Bastidores da Independência*. Mindelo : Spleen Ed., 2002, p. 57-59.

<sup>152</sup> Éditée à Paris par le Departamento de Informação e Propaganda do PAIGC, cette œuvre a été utilisée dans la mobilisation politique par le PAIGC. Amílcar Cabral a exalté la vigueur combative des poèmes de *Noti*.

août. Le titre *Seló*, d'origine anglaise (*sail oh*), désigne le cri qui annonce l'arrivée d'un bateau : “*Seló Seló, lá vem o barco*” (“voile en vue”). Ainsi, ce cri va revêtir plusieurs résonances dans les différents textes de la revue. Les organisateurs Rolando Vera-Cruz Martins, Jorge Miranda Alfama et Osvaldo Osório sont aussi des collaborateurs, auxquels se joignent Mário Fonseca, Margarida Mascarenhas et Arménio Vieira.

Parrainés par Manuel Duarte et Baltasar Lopes, les auteurs de *Seló* se proposaient d'approfondir la tradition fondée par le mouvement *Claridade*, comme l'affirme Osvaldo Osório dans le texte d'introduction “*Reflexões*”. Certes, ils vont adopter une attitude plus innovatrice et plus agressive, voire ironique par rapport à celle des générations précédentes, suivant les recommandations d'António Aurélio Gonçalves : “La Littérature au Cap-Vert devrait protester et alerter”<sup>153</sup>.

Maria Lúcia Lepecki, dans sa préface de l'édition fac-similée de *Seló* (1990), commente tous les poèmes et nouvelles insérés dans les deux numéros de la revue. Elle souligne l'incidence sociale des textes, selon différents thèmes : l'émigration, le voyage, l'espoir, la faim, la mer, le désespoir, etc. Ils éclatent sur un ton protestataire, dénonciateur, révolté, mais également réflexif, prophétique et apocalyptique.

Mário Fonseca et Rolando Vera-Cruz Martins<sup>154</sup> se singularisent par leur maîtrise rhétorique du discours poétique. Pour sa part, Arménio Vieira, qui ne publie qu'un seul poème dans le n.º 2 de la revue intitulé “*Poema*”<sup>155</sup>, révèle une capacité de métaphorisation en traitant d'une nouvelle manière le thème de la mer, recourant à un langage, violent, ironique et provocateur.

Dans les poèmes d'Osvaldo Osório<sup>156</sup> et Mário Fonseca<sup>157</sup>, les propos politiques visant la prise de conscience nationaliste sont implicites, prenant la forme métaphorique pour des raisons de censure. Le long poème “*Fome*” de Mário Fonseca, aux vers courts, tranchants et incisifs, traduit la révolte contre l'hypocrisie, la négligence et l'ignorance, responsables de la famine qui hante les enfants, les femmes, les ivrognes, les *botequins* (tavernes) et les îles. Le sujet énonciateur utilise des expressions violemment sonores, visuelles et olfactives, presque hyperréalistes, pour souligner la dégradation physique et morale causée par la famine : “*Crianças magras/ sobrecarregadas/ Com o peso infantil/ De enormes barrigas/ Inchadas/*

---

<sup>153</sup> *Apud* Maria Lúcia Lepecki dans la préface de l'édition fac-similée de *Seló*, 1990, p. 15.

<sup>154</sup> Cf. les poèmes de Mário Fonseca : “*Fome*”, “*Os Estrangeiros*” et “*Viagem na noite longa*”, in *Seló*, n° 1, p. 3-4, et *Seló*, n° 2, p. 6; de Rolando Vera-Cruz Martins, cf. le poème “*Advento*” et les récits brefs “*Fernanda no baile e eu*” et “*Regresso*”, in *Seló*, n° 1, p. 3-4 et *Seló*, n° 2, p. 5.

<sup>155</sup> “*Poema*”, in *Seló*, n° 2, p. 5.

<sup>156</sup> Notamment “*Holanda*” et “*Canto final*”, in *Seló*, n° 1, p. 4 et n° 2, p. 5.

<sup>157</sup> En particulier le poème “*Poemeto*”, in *Seló*, n° 2, p. 6.

Explorando/ Anormalidades da natureza/ Num esforço vão/ De apaziguar/ o animal horrendo/  
Crescendo-lhes /Por dentro/ A voltear/ A revoltar/ A espernear/ Boca escancarada/ Língua  
pendente...”<sup>158</sup>

Nou trouvons ce même thème et ses motifs, illustrés par des images semblables, chez d’autres écrivains antérieurs, en particulier dans : *Chiquinho* (Baltasar Lopes), *Flagelados do Vento Leste* (Manuel Lopes) “Dragão e eu” (Teixeira de Sousa), “Ti Lobo” (Gabriel Mariano), ainsi que dans les poésies d’Onésimo Silveira<sup>159</sup> et de Gabriel Mariano<sup>160</sup>. Mais le poème de Mário Fonseca les dépasse en agressivité, en forme de cri d’accusation et en provocation. Alberto Carvalho associe cette orientation discursive de l’agressivité à la revendication nationaliste et à la solidarité envers les mouvements de lutte contre la situation coloniale. Ainsi, les textes de Selò pourraient jouer un rôle dans la prise de conscience politique, en affichant des images grotesques, abjectes et protestataires. D’ailleurs, cet auteur écrit à propos de ce poème:

No primeiro (“Fome”), a isotopia alimentar deficitária constrói-se com uma série de imagens que levam até ao grotesco a degradação física e moral aviltantes da dignidade humana; e, com a acumulação de elementos deformadores, dá-se o desdobramento de uma sucessão de quadros chocantes pela sua monstruosidade lógica, originando um processo que transforma a situação dramática em representação patética e a consternação do destinatário do texto em sentimento de moral abjecta culpabilizante<sup>161</sup>.

Voilà ce qui distingue Mário Fonseca des écrivains antérieurs voire des auteurs de *Selò* : il recourt à des lexèmes qui comportent dans leur nature même des notions de violence, d’ironie et de provocation (“gargalhadas de escárneo”, “procissão faminta”, “fome a estrangular”...), employés dans différentes expressions morphosyntaxiques et rhétoriques (énumération, usage de l’infinitif, ironie, personnification...), livrant ainsi la dimension tragique de ce fléau dans ses moindres détails de déchéance physique, sociale et morale. Avec les poèmes “Estrangeiros” et “Viagem na noite longa<sup>162</sup>”, qui peuvent être considérés comme une allégorie du départ vers la lutte armée ou vers l’exil, Mário Fonseca revient à la forme longue et aux vers courts, les rendant toutefois moins agressifs que le poème “Fome”.

Le thème de l’émigration est présent dans les deux numéros de *Selò*. Le poème

---

<sup>158</sup> Mário Fonseca. “Fome”, in *Selò*, n° 1, p. 3.

<sup>159</sup> Notamment le poème “Lema”, in Manuel Ferreira. *No Reino de Caliban*. Lisboa: Seara Nova e Plátano, vol. 1, 1975, p. 191.

<sup>160</sup> Surtout les poèmes “Pluviómetro” et “Capitão Ambrózio”, Cf. Gabriel Mariano. *Ladeira Grande*, *id.*, p. 11-14 et p. 51-55.

<sup>161</sup> Alberto Carvalho. “Emergência do discurso da agressividade na poesia caboverdiana” in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise - À la Recherche de l’Identité Individuelle et Nationale*, *id.*, p. 215-216.

<sup>162</sup> Mário Fonseca. “Estrangeiros”, in *Selò*, n° 2, p. 6; “Viagem na noite escura”, *id.*, *ibid.*

“Carta”<sup>163</sup> de Jorge Miranda Alfama semble faire écho à celui de Jorge Barbosa “Emigrante”<sup>164</sup>. Tous les deux manifestent la défense des traits identitaires du Capverdien émigré. C’est-à-dire, “comment être soi sans se fermer à l’autre, et comment s’ouvrir à l’autre sans se perdre soi-même”, selon les mots d’Édouard Glissant<sup>165</sup>. Le registre lyrique de ce poème contraste avec celui d’Osvaldo Osório dans le poème “Holanda”<sup>166</sup> sur le même thème. D’ailleurs, il nous semble que le timbre le plus lyrique de *Seló* est celui de Jorge Miranda Alfama, malgré le recours à un lexique assez agressif dans le poème “O louco”<sup>167</sup>.

Osvaldo Osório, apporte une réalité nouvelle de l’émigration qui offre aux Capverdiens la possibilité de participer à la libération nationale.

Les récits de fiction intégrés dans *Seló* sont tous des micro-récits. Margarida Mascarenhas, dans “O destino de Egidio”<sup>168</sup>, évoque la situation du quotidien dramatique du Capverdien, recourant aussi à un ton vif de protestation. Rolando Vera-Cruz Martins dans “O Regresso”<sup>169</sup> aborde le thème dramatique de l’émigration vers les plantations de São Tomé et la douleur bouleversante d’une mère méprisée par son fils. Par contre, dans “Fernanda no baile e eu”<sup>170</sup>, il interpelle le monde intérieur du personnage à propos d’un crime de vengeance.

C’est la première fois qu’au Cap-Vert les problèmes du Capverdien – la sécheresse, la faim, la domination coloniale, l’émigration vers São Tomé – sont dénoncés avec une telle agressivité. De même, c’est aussi la première fois que l’appel à la lutte armée et la revendication de l’indépendance nationale sont proclamés de forme si ouverte et criante, surtout chez Mário Fonseca et Osvaldo Osório.

## 5. 5. Les voies de l’actualité

Nous allons clore cet aperçu littéraire, en évoquant à peine quelques tendances et recherches de paradigmes esthétiques, manifestées pendant une vaste période de mutations historiques et politiques.

À partir de 1963, date des premiers soulèvements en Guinée-Bissau, jusqu’aux

---

<sup>163</sup> Jorge Miranda Alfama. “Carta”, in *Seló*, n° 1, p. 4.

<sup>164</sup> Jorge Barbosa. “Emigrante”, in *Claridade*, n° 6, *id.*, p. 9-10.

<sup>165</sup> Cf. Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, *id.*, p. 23.

<sup>166</sup> Osvaldo Osório. “Holanda”, in *Seló*, n° 1, p. 4.

<sup>167</sup> *Id.*, p. 6.

<sup>168</sup> *Id.*, p. 5.

<sup>169</sup> Rolando Vera-Cruz Martins. “O Regresso”, in *Seló*, n° 2, p. 5.

<sup>170</sup> Rolando Vera-Cruz Martins. “Fernanda no baile e eu”, in *Seló*, n° 1, p. 4.

premières années de la postindépendance nationale, la production littéraire capverdienne entre dans une phase stérile en vertu de la mobilisation dans le conflit armé. Pendant cette période de crise, appelé *cantalutismo* (chanter la lutte) par T. T. Tiofe<sup>171</sup>, pseudonyme de João Varela, on assiste à une poésie qui chante la lutte, le parti et les leaders (Amílcar Cabral en premier), dénuée de rigueur esthétique et technique<sup>172</sup>.

Cependant, cette phase est marquée par l'affirmation de trois grands noms de la littérature capverdienne : les poètes Corsino Fortes<sup>173</sup>, João Manuel Varela, dédoublé sous les pseudonymes de João Vário, T. T. Tiofe (c'est-à-dire Timóteo Tio Tiofe)<sup>174</sup> et G. T. Didial et le romancier Teixeira de Sousa. La vitalité et la valeur esthétique et érudite des projets d'écriture poétique des deux poètes contrastent avec la production littéraire pamphlétaire et protestataire (*cantalutiste*) de l'époque. Celle-ci garde cependant une valeur de document. Toutefois, *Noti*, de Kaoberdiano Dambará, fait exception aux textes produits dans le contexte du combat. Selon T. T. Tiofe, malgré sa modeste qualité poétique, ce texte est la première tentative, en livre, de parler du Cap-Vert selon une perspective africaine<sup>175</sup>.

Quant à Teixeira de Sousa, il est l'auteur d'*Ilhéu de Contenda* (1978), le premier grand roman de la postindépendance nationale, suivi de *Capitão de Mar e Terra* (1984) un autre roman, non sans moins de mérite, qui abordent une variété de thèmes socio-historiques des îles de Fogo et de São Vicente et de l'archipel, comme nous le verrons. Une autre figure importante est l'essayiste Manuel Ferreira dont l'œuvre fictionnelle la plus considérable (récits brefs et romans) a vu le jour entre 1958 et 1972. En outre, il a aussi rempli un vide dans la littérature enfantine, en écrivant des contes destinés à ce type de public.

Pendant les années qui suivent la proclamation de la souveraineté nationale, en particulier entre 1975 et 1980, les réalisations culturelles s'inscrivent dans un compromis entre le modeste budget réservé à la culture et l'idéologie dirigée par le parti au pouvoir. En 1976 sont créés l'Instituto Cabo-Verdiano do Livro (ICL)<sup>176</sup> et l'Instituto Cabo-Verdiano do Cinema (ICC), deux organismes attachés aux lignes idéologiques de l'Etat. Dans le domaine de la presse, le *Suplemento Cultural*, du journal *Voz di Povo*, et *Ariópe*, le supplément culturel du journal *Alerta*, constituaient deux lieux de divulgation culturelle, nés aussi sous les

---

<sup>171</sup> T.T.Tiofe est l'abréviation de Timóteo Tio Tiofe.

<sup>172</sup> Cf. Tiofe T. T.. "Arte poética e artefactos poéticos em Cabo Verde. Reflexões sobre os últimos 50 anos da poesia caboverdiana", in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise*, *id.*, p. 309-315.

<sup>173</sup> Il publie *Pão & Fonema* en 1974.

<sup>174</sup> Sous le pseudonyme de João Vário, il publie les deux premiers livres d'une œuvre intitulée *Exemplo* (Exemple), un poème en douze livres assez courts, à savoir *Exemplo Geral* (1966), et *Exemplo Relativo* (1968) ; en 1975, il publie *Exemplo Dúbio* et, sous le pseudonyme de T.T.Tiofe, *O Primeiro Livro de Notcha*.

<sup>175</sup> Cf. T. T. Tiofe. *O Primeiro e Segundo Livros de Notcha*. Mindelo: Ed. Pequena Tiragem, [1975] s/d., p. 135.

<sup>176</sup> L'ICL a fonctionné jusqu'en 1988 sous la présidence de Manuel Duarte. En 1988, l'ICL est désigné Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco (ICLD).

auspices du pouvoir. On peut aussi mentionner *Terra Nova*, un mensuel sous la responsabilité du prêtre António Fidalgo, donc un contrepoint critique du PAIGC.

C'est le poète et romancier Arménio Vieira, alors qu'il était le coordinateur culturel de *Suplemento de Voz di Povo*, qui a prôné l'ouverture de la presse à l'expression pluraliste d'écrivains, au travers de sujets autres que les problèmes capverdiens ou nationalistes, souligne José Vicente Lopes<sup>177</sup>. Selon cet auteur, l'événement le plus important de cette période a été la création de la revue *Raízes* (1977-1984, 7 numéros) "de contenu pluriel et inter-générationnel". Elle a repris la tradition de *Claridade*, rassemblant des auteurs de générations antérieures et actuelles. Après *Raízes*, la seconde revue la plus importante de la post-indépendance est *Ponto & Vírgula* (1983-1987, 17 numéros)<sup>178</sup>, très éclectique et ouverte à des collaborations dans le domaine de la littérature et des arts en général. Elle est devenue, comme *Raízes*, un ouvrage de référence pour comprendre cette étape de la culture capverdienne.

Après la scission du PAIGC, en 1980, les écrivains se dégagent peu à peu de la tutelle idéologique et de la militance révolutionnaire, cherchant de plus en plus des motivations éloignées des problèmes spécifiques du Cap-Vert. De plus, au lieu de groupes organisés, ce sont des voix individuelles qui arborent leurs ruptures face aux mouvements précédents et leurs réactions face aux mutations historiques et politiques. Ces écrivains tendent à produire une littérature fondée sur de nouvelles formes et discours, y compris le surréalisme, jusque-là inexplorées. Dans cette optique, Arménio Vieira, Corsino Fortes, João Varela (sous ses trois pseudonymes), Osvaldo Osório, Germano Almeida, Jorge Carlos Fonseca, Vera Duarte, Dina Salústio, Valdemar Velhinho Rodrigues, José Luís Tavares, Vasco Martins et Mário Lucio, entre autres, se détachent par leurs apports novateurs sur le plan formel et les thématiques qui s'inscrivent dans les traits de la littérature contemporaine. Ils misent sur l'ordre ontologique ou politique, sur le chaos social ou l'intime, recourant à l'insolite, au fantastique ou au merveilleux, à la dilution des genres et des voix.

Bien des écrivains ne manifestent pas de ruptures si nettes devant les expériences héritées. Ils semblent s'affilier à une évolution des formes de *Claridade* revenant, certes différemment, aux références historiques, telluriques ou culturelles de l'archipel. Parmi ceux-ci, Teixeira de Sousa, l'auteur le plus prolifique de la postindépendance (avec Germano de Almeida), se fait remarquer par ses romans socio-historiques, ancrés dans les espaces des îles

---

<sup>177</sup> Cf. José Vicente Lopes. *Cabo Verde. Os Bastidores das Independência*, id., p. 594-595.

<sup>178</sup> En mars 2007, les fondateurs de *Ponto & Vírgula*, Leão Lopes, Germano de Almeida et Rui Figueiredo ont présenté l'édition *fac-similée* des 17 numéros de la revue. Cf. à ce sujet le texte du journal *A Semana* en ligne, consulté le 18 mars 2007 : [http://www.asemana.cv/article.php3?id\\_article=23307](http://www.asemana.cv/article.php3?id_article=23307).

de Fogo et de São Vicente.

L'usage du créole comme langue fondamentale de l'identité et de la culture capverdiennes a été adopté par un nombre significatif d'écrivains tant dans la poésie que dans la prose. L'affirmation du créole est valorisée par ce qu'il a représenté comme langue de résistance et de combat et parce qu'il a permis de réhabiliter la composante africaine de l'identité créole ainsi que la tradition orale et musicale. *Oju d'Agu* (1987), le premier roman en langue nationale du créoliste Manuel Veiga, représente l'une des performances les plus audacieuses dans l'usage et la recherche du créole. L'œuvre de Tomé Varela da Silva (poète, nouvelliste et essayiste) est également remarquable, d'autant plus que ces deux auteurs sont les principaux responsables du projet Alupec, *Alfabeto unificado para a escrita do crioulo* (Alphabet unifié de l'écriture du créole).

L'écriture féminine, qui progressivement s'était affirmée depuis le mouvement *Certeza*, prend un grand essor après l'indépendance nationale. Orlanda Amarílis (elle ne publie que tardivement son œuvre fictionnelle), Vera Duarte, Maria Margarida Mascarenhas, Ivone Ramos, Dina Salústio, Maria Helena Spencer, Paula Martins, Ondina Ferreira, ou encore Fátima Bettencourt assurent les diverses tendances narratives et poétiques féminines, quoique leurs mondes fictifs ou poétiques soient très différents.

Les écrivains vivant ou ayant vécu dans la diaspora (Orlanda Amarílis, Teobaldo Virgínio, Luis Romano, Tacalhe, Mário Fonseca, Nuno Miranda) suivent des voies différentes, apportant à la littérature des regards marqués par leurs vécus dans des pays étrangers. De plus, Mário Fonseca et Luís Romano écrivent même en français.

L'année 1986 marque le début d'une ère nouvelle, tant sur le plan politique que sur le plan culturel, dans la suite de la création du Ministère de l'Information, de la Culture et des Sports. Sur le plan culturel, on assiste à la commémoration du cinquantième anniversaire de *Claridade*, concrétisée avec la réalisation d'un symposium international à Mindelo, pendant lequel le pouvoir politique et les *claridosos* se sont réconciliés. De même, le mouvement *Pró-Cultura*<sup>179</sup> est fondé à Praia, faisant de la revue *Fragmentos* (1987-1997, 7 numéros)<sup>180</sup>, son organe de rencontre entre jeunes écrivains, musiciens et artistes plastiques mais également avec des auteurs d'autres générations. D'ailleurs, d'autres revues, entre-temps parues dans l'archipel et dans la diaspora, prétendent être aussi des organes de rencontre et de divulgation

---

<sup>179</sup> Fondé par un groupe de quatre personnes : José Luís Hopffer Almada, Kaká Barbosa, Daniel Spínola et Fátima Monteiro.

<sup>180</sup> Dirigée par José Luís Hopffer Almada, assisté par Daniel Spínola. Plus tard, celui-ci va diriger la revue *Pré-Textos*, organe de l'Association des Écrivains Capverdiens.

culturelle : *Sopinha de Alfabeto* (Mindelo, 1986-1987, 2 numéros)<sup>181</sup> *Voz di Letra* (Praia, 1986-1987, 10 numéros)<sup>182</sup>, *Arquipélago* (Boston, 1986-), *Magma* (Fogo 1988-), *Pré-textos* (Praia, 1991-), *Artiletra* (Mindelo, 1991-), pour ne citer que les plus importantes.

Dans le cadre des activités du mouvement *Pró-Cultura*, José Luís Hopffer Almada (poète et essayiste) organise l'anthologie poétique *Mirabilis - de veias ao sol* (1998) dans laquelle sont révélés cinquante-sept poètes, dont quelques-uns deviendront les protagonistes de la nouvelle vague poétique du post 25 avril 1974<sup>183</sup>. Deux autres initiatives culturelles peuvent notamment être considérées comme représentatives de la divulgation de la production poétique capverdienne post-indépendante, (notamment) : les *Jeux floraux* du 12 septembre 1976, dont les travaux présentés au concours ont été publiés dans *Antologia da Poesia Cabo-Verdiana*, 1977 (Praia), et le *Concours de poésies* réalisé à São Vicente lors de la Première Rencontre de Jeunes Poètes (20-26 mars, 1981), publiés dans l'*Anthologie Canto Liberto*. Malgré les réserves concernant le degré de qualité de quelques participants, ces ouvrages témoignent d'une étape de l'évolution poétique capverdienne, conservant donc une valeur historique et littéraire.

Avec les revues mentionnées et d'autres fondées entre-temps (*Anais*, Mindelo 1999-) et plus récemment la *Revista Científica (De Estudos Cabo-Verdianos) da Universidade de Cabo Verde* (2005-), ainsi qu'avec le développement des études universitaires dans plusieurs pays, en particulier au Portugal et au Brésil, nous pouvons conclure que la critique sur la littérature capverdienne (et sur les littératures africaines de langue portugaise) est actuellement substantielle.

---

<sup>181</sup> Créée dans la suite d'une dissension au sein du *Movimento Pró-Cultura*.

<sup>182</sup> Un supplément culturel du journal *Voz di Povo*.

<sup>183</sup> Sur l'état de la poésie actuelle, cf. le texte de José Luís Hopffer Almada. "A poética caboverdiana e os caminhos da nova geração", in *Fragmentos*, n° 7/8, ano IV, Dez./1991, p. 5-21.



## Chapitre II - Sur Teixeira de Sousa : trajectoires et ouvrages

### 1. Les débuts littéraires

Le nom de Teixeira de Sousa (1919-2006) restera indubitablement lié à son premier roman *Ilhéu de Contenda* (1978), considéré comme un jalon dans l'histoire de la fiction capverdienne et dans lequel il crée des personnages inoubliables. Ce roman lui assure une renommée attendue depuis sa jeunesse. En effet, ses débuts littéraires datent de 1936, avec un conte très bref, intitulé "Tchuba qu'é nôs governador"<sup>184</sup>, déjà révélateur de ses tendances telluriques et de critique sociale, écrit alors qu'il était encore au Lycée de Mindelo. Ce conte a été publié dans le premier numéro du journal *Juventude* (Jeunesse), l'organe des étudiants du Lycée. Dans le deuxième numéro, il divulgue un essai sur une tradition de son île natale, Fogo : "Curcuti-desafio"<sup>185</sup>. Nous pensons ne pas exagérer en considérant que ces deux modestes textes, ainsi que ceux d'autres étudiants parus dans le journal *Juventude*, produits à la demande de Baltasar Lopes, alors professeur de portugais au Lycée de Mindelo, se font l'écho des initiatives du mouvement *Claridade*, créé au mois de mars de la même année.

Malgré ces débuts précoces et de bon augure, son premier livre de récits brefs *Contra Mar e Vento* (Contre la mer et le vent) ne voit le jour que trente six ans après, en 1972, quand Teixeira de Sousa avait cinquante deux ans. Et ce n'est qu'après cette date qu'une période nouvelle, particulièrement féconde, commence pour Teixeira de Sousa avec la publication de son œuvre fictionnelle, notamment : *Ilhéu de Contenda* (1978), *Capitão de Mar e Terra* (1984), *Xaguete* (1987), *Djunga* (1990), *Na Ribeira de Deus* (1992), *Entre Duas Bandeiras* (1994), *Ó Mar, de Túrpidas Vagas* (2005). Cette œuvre romanesque lui a valu d'être distingué avec plusieurs prix<sup>186</sup> et lui a assuré désormais une place parmi les romanciers et nouvellistes capverdiens renommés, et également parmi les figures réputées de la science<sup>187</sup>.

L'auteur a laissé une œuvre vaste et à multiples facettes qui peut être rangée en trois

---

<sup>184</sup> Titre en créole qui veut dire : c'est la pluie qui nous gouverne. Cf. Michel Laban. *Cabo Verde. Encontro com Escritores, id.*, p. 163.

<sup>185</sup> Genre de la littérature orale de l'île de Fogo, pratiqué par deux personnes qui chantent alternativement en compétition. Cf. Henrique Teixeira de Sousa. "Recolhas folclóricas", in *Cabo Verde*, n° 63, Ano VII, Praia: Dez./1954, p. 19. Cf., également, Danny Spínola. *Evocações. Volume I*. Praia: IBNLD, 2004, p. 21.

<sup>186</sup> 1° Prix Fialho de Almeida de la Société Portugaise d'Artistes et Ecrivains Médecins attribué à *Capitão de Mar e Terra* (1986) e à *Djunga* (1991); 2° Prix Claridade attribué au roman *Ilhéu de Contenda* (1988) et 3° Prix Jorge Barbosa attribué à *Capitão de Mar e Terra* (1988), tous les deux des prix du Ministère de l'Information, Culture et Sports de la République du Cap-Vert. Il a reçu aussi une mention honorable attribuée à *Ilhéu de Contenda* (1982) de la Société Portugaise d'Artistes et Ecrivains Médecins.

<sup>187</sup> En 1956, il a été aussi distingué pour sa recherche en médecine avec le prix Médecine Tropicale de l'Institut de Médecine Tropicale (Lisbonne) attribué au travail "Fluorose dentaire au Cap-Vert. Étude d'un noyau endémique dans l'île de São Vicente", co-auteur Manuel de Meira.

domaines distincts : la prose de fiction (récits brefs et romans), les travaux scientifiques et textes informatifs dans le cadre de la médecine (santé, nutrition et médecine tropicale) et enfin les essais, chroniques, articles et interviews, traitant des sujets les plus divers, de nature socio-historique, littéraire, sociologique, politique ou même pédagogique.

Mais, puisqu'il s'est décidé pour les études de médecine, ses projets littéraires ont été successivement délaissés pendant environ trente ans. Toutefois, pendant ses années d'étudiant en médecine et chirurgie à Lisbonne, entre 1938 et 1944, et en médecine tropicale et sanitaire à Porto, en 1945, il continue à participer à diverses activités littéraires sur les problématiques capverdiennes et africaines. En 1940, il commence à fréquenter les réunions littéraires du groupe néoréaliste portugais, qui faisait alors ses premiers pas. C'est au milieu d'une pléiade de jeunes écrivains, connus sous le nom de "génération de 40", que le très jeune Teixeira de Sousa fait la connaissance des auteurs néoréalistes portugais<sup>188</sup>.

Pendant cette période, Teixeira de Sousa et António Nunes, résidant à Lisbonne, collaborent à la revue *Certeza*, avec des textes idéologiquement imprégnés du discours et des symboles particuliers au mouvement néoréaliste, comme nous l'avons déjà vu plus haut. Du reste, quelques auteurs néoréalistes portugais ont même accueilli d'autres écrivains africains, notamment Francisco Tenreiro et Manuel Lopes et appuyé la divulgation des poésies et fictions d'auteurs africains dans des anthologies ou revues publiées dans la métropole.

Dans une interview à Michel Laban<sup>189</sup>, Teixeira de Sousa rappelle que la convivialité avec les néoréalistes lui avait fait prendre conscience de la situation socioéconomique du monde et des conditions d'asservissement, d'exploitation et de misère des peuples. Mais il avoue que c'est surtout Bento de Jesus Caraça (1901-1948), éminent mathématicien et homme de culture, qui a exercé une grande influence dans la structuration de sa pensée politique et philosophique, alors que tous les deux enseignaient, respectivement, l'un les mathématiques et l'autre la biologie à l'Université Populaire Portugaise (cours du soir destinés à des adultes). Bento de Jesus Caraça organisait, dans cet espace, diverses activités culturelles, des séances (clandestines) de lecture du journal *Avante* !<sup>190</sup> et d'écoute de la BBC, de Radio Moscou ou d'autres émissions interceptées qui donnaient des informations sur le déroulement de la Seconde Guerre Mondiale et d'autres événements ailleurs dans le monde.

Ces années d'apprentissage politique et littéraire à Lisbonne, ainsi que sa militance

---

<sup>188</sup> Parmi lesquels se trouvent Manuel da Fonseca, Alves Redol, Manuel Pavia, Armindo Rodrigues, Piteira Santos, Soeiro Pereira Gomes, Jorge de Macedo, Rui Feijó, Joaquim Namorado, Sidónio Muralha, Alexandre Cabral, Fernando Namora, Francisco José Tenreiro. Plus tard le capverdien António Nunes est introduit dans ces rencontres par Teixeira de Sousa lui-même.

<sup>189</sup> Cf. Michel Laban. *Cabo Verde. Encontro com Escritores*, id., p. 184-190.

<sup>190</sup> Le journal du Parti Communiste Portugais, distribué clandestinement à cette époque.

communiste<sup>191</sup>, que l'auteur menait parallèlement à sa vie académique, et qu'il considérait comme sa "deuxième université"<sup>192</sup>, ont été déterminantes dans la structuration de son écriture à laquelle n'ont pas été indifférents le langage et le style néoréalistes. Ces héritages influenceront ses fictions et essais dont l'agressivité verbale et idéologique est plus accentuée que chez les auteurs de *Claridade*. De même, pour construire ses romans, il s'inspire dans la représentation de groupes sociaux, de causes ou de héros collectifs, stratégies utilisées par la fiction néoréaliste.

Son esprit critique s'est manifesté d'emblé dans son premier essai publié à Lisbonne, en 1942, dans le journal *Horizonte*, "A propósito do negro"<sup>193</sup>, dans lequel il dénonce et condamne les théories qui soutiennent les formes de racisme biologique (en particulier celles de Gustave Le Bon), ainsi que tous les sentiments de supériorité intellectuelle ou culturelle des groupes dominants. Il continue cette dénonciation dans d'autres essais<sup>194</sup>, mais également dans la fiction<sup>195</sup>, désapprouvant avec véhémence la discrimination des nègres. Recourant à sa formation scientifique, il ne se borne pas à dénoncer les situations inhumaines et les maux sociaux du racisme, mais il sait aussi les réfuter grâce à des arguments d'ordre génétique, écologique voire sociologique qui régissent les espèces humaines et en déterminent les différences.

De cette même époque de formation académique et littéraire date son premier texte sociologique sur l'évolution de l'île de Fogo, publié dans la revue *Claridade*, en 1947, mais écrit en 1940, que nous avons déjà évoqué. Au même moment, il commence aussi à écrire ses premiers récits brefs, restés inconnus du public capverdien pendant plusieurs années, puisqu'ils n'ont été publiés que dans le journal *Horizonte*, anthologies<sup>196</sup> et dans la revue *Vértice*<sup>197</sup> à Lisbonne. Clairement inspirées des principes esthétiques et idéologiques du mouvement néoréaliste, ces fictions concilient les principes de ce mouvement avec l'esprit de

---

<sup>191</sup> À cette époque, Teixeira de Sousa avait adhéré à la Jeunesse Communiste. Plus tard, dans les années soixante il a cessé de croire au communisme. Cf. Michel Laban. *Cabo Verde. Encontro com Escritores*, id., p. 188-189 et José Vicente Lopes. *Cabo Verde. Os Bastidores da Independência*, id., p. 460.

<sup>192</sup> Cf. "A minha segunda universidade", in *Terra Nova*, n° 262, Ano XXIV, Mindelo, Jul./1998, p. 3.

<sup>193</sup> Cf. "A propósito do Negro", in *Horizonte*, Ano I, Lisboa, 22/04/1942, p. 6;

<sup>194</sup> En particulier dans les textes publiés dans *Cabo Verde*: "A indolência dos povos tropicais", n° 36, Set./1952, p. 5-8; "Será o cabo-verdiano indolente?", n° 38, Nov./1952, p. 25-28; "A causa negra", n° 48, Ano IV, Set./1953, p. 13-15.

<sup>195</sup> Cf. en particulier le récit bref "Encontro" et le roman *Ilhéu de Contenda*.

<sup>196</sup> Cf. les récit brefs suivants : "Florêncio Virou Lobisomem" in *Horizonte*, Ano I, Lisboa, 05/06/1942, p. 6; "Noite do Guarda-cabeça", in *Contos e Poemas de Vários Autores Modernos Portugueses*. Lisboa: Imprensa Lucas, 1942, p. 7-12; "Calmaria", id., vol. 2, p. 36-45; "Sueste" (poème sous le pseudonyme Biloca José da Cruz), id., p. 102-104; "Termo de Responsabilidade", in *Contos e Novelas*, Coimbra: Académica Ed., 1948, p. 133-146.

<sup>197</sup> Cf. "Dragão e Eu", in *Vértice*, n° 4/7, Coimbra: Fev./1945, p. 9-28.

*Claridade*, surtout “Noite do guarda-cabeça<sup>198</sup>”. Ainsi, d’un côté, ces narrations mettent en scène des éléments de la tradition ethnique et folklorique et des figures de l’imaginaire capverdiens, dans le sillage de *Claridade*, et de l’autre, la problématique sociale relevant des sécheresses du climat et des contrastes sociaux.

## 2. De l’essai à la fiction : l’expérience professionnelle et politique

Après cette période d’enthousiasme littéraire et ayant fini ses études (1945), Teixeira de Sousa remettra au second plan l’activité fictionnelle jusqu’en 1960, pour se consacrer presque exclusivement à l’exercice de la médecine. Il effectue d’abord un séjour à Timor (1946-1949), comme médecin du Cadre de Santé d’Outremer, revenant ensuite à son île de Fogo, comme délégué de santé, où il va vivre l’une des plus passionnantes expériences professionnelles et humaines de sa vie, pendant cinq ans (1949-1954). Son nom reste lié à des initiatives pionnières dont le dépistage et l’éradication de la lèpre, l’assistance itinérante, la médecine préventive, la récupération et la modernisation de l’Hôpital Municipal et la création d’une maternité (entre autres). Travaillant avec très peu d’appuis humains, techniques et financiers, il a tout de même érigé, pendant ces cinq ans, une œuvre colossale et mémorable, à peine récompensée à titre honorifique<sup>199</sup>. Lui-même, étonné devant la réussite de ces défis altruistes de jeunesse, évoque ainsi le bilan de cette époque, dans une interview à Michel Laban :

Trabalhando durante cinco anos consecutivos sem descanso, sem sábados, sem domingos, sem férias, nem feriados. Foi a fase mais emocionante de toda a minha vida profissional. Quando releio os relatórios anuais (foram cinco) referentes à minha estada no Fogo, eu próprio fico sem perceber como foi possível todo esse acervo de actividades, as mais diversas. Só um entusiasmo profissional enorme e um amor infinito à minha terra poderão explicar semelhante empenhamento<sup>200</sup>.

Cette intense activité professionnelle lui laissait sûrement très peu de temps pour la littérature. Toutefois, Teixeira de Sousa n’abandonne pas totalement les publications ni la littérature, pendant cette nouvelle existence. En 1949, il commence à publier des articles sur

---

<sup>198</sup> Ce texte décrit une pratique traditionnelle capverdienne pour protéger le nouveau-né des mauvais esprits. cf. José Lopes. “A noite do sete”, in *Cabo Verde*, n° 146, Nov./1961, p. 12-13.

<sup>199</sup> Il a reçu un hommage de la Junta Local Administrativa, en 1953, comme reconnaissance de son dynamisme et altruisme.

<sup>200</sup> Michel Laban. *Cabo Verde. Encontro com Escritores*, id., p. 200-201.

les thèmes de la santé publique et de la nutrition dans la presse capverdienne<sup>201</sup>.

Mais, nourrissant toujours le désir de réfléchir sur les sujets littéraires, d'intervention civique et sociale qui avaient marqué son séjour à Lisbonne, il trouve une stratégie. De ce fait, peu à peu, ses articles à caractère scientifique, sont envahis par des incursions sociologiques, écologiques, topographiques et littéraires. En outre, ses déambulations professionnelles en ville ou dans l'intérieur de l'île s'annoncent très prodigues de rencontres, compte-tenu de la souffrance de son peuple et de la ruralité profonde, ainsi que de (re)découvertes de ses racines historiques et telluriques et de ses héritages patrimoniaux. À pied ou à califourchon, sur son âne ou son cheval, il a parcouru les lieux les plus isolés de l'île, montant et descendant des berges raides et poussiéreuses, allant à la rencontre des malades et des lépreux. Ces intenses expériences que l'auteur a éprouvées, en contact avec la nature aride de l'île et avec des gens vivant dans la plus grande pauvreté, l'abandon et la sécheresse, resteront vivantes dans sa mémoire affective. Doté d'une observation et d'une conscience aiguës ainsi que d'une grande sensibilité, il sait transposer ces moments en matière fictionnelle dans ses récits brefs. Par ailleurs, ils vont être aussi une source féconde pour la création de ses futurs romans, se déroulant dans son île natale.

Quoique publié en 1972, une partie de son recueil de dix récits brefs a été écrite pendant les années quarante et cinquante. Il s'inspirent donc du sort des gens simples, luttant contre la pauvreté, la maladie, et la faim qu'il a pu observer ou ressentir au fil des mois, dès son installation à S. Filipe, ou bien dans la remémoration des souvenirs de son enfance<sup>202</sup>. En effet, ces récits brefs sont de véritables tableaux humains, sociaux et telluriques de l'île de Fogo de ces années. Ils nous rappellent Fernando Namora (1919-1989), écrivain et médecin portugais qui, inspiré de ses jeunes années de médecin, nous emmène aussi à travers des sentiers à pic jusqu'au sommet des villages isolés, perchés sur les rochers, dans l'intérieur du Portugal. Les deux auteurs, jeunes médecins, fouillent la réalité de leurs pays nats, certes différemment, puisque les contextes et leurs personnalités sont aussi différents, mais, au centre de leurs histoires, documents authentiques d'une époque, nous trouvons le pays profond dans son humanité presque primitive. De là résulte la valeur sociologique de leurs récits, qui s'inscrivent dans la modalité d'écriture néoréaliste ou de résonance néoréaliste, comme c'est le cas chez Teixeira de Sousa.

---

<sup>201</sup> Entre 1949-1964 Teixeira de Sousa a été l'un des plus fidèles collaborateurs de la revue *Cabo Verde*. Il a été, également, collaborateur de *Notícias de Cabo Verde* entre 1958 et 1960.

<sup>202</sup> Teixeira de Sousa a vécu son enfance dans une propriété rurale qu'il appelait l'université de Lapa Cavalo (ainsi nommée), Cf. "Cabo Verde profundo", in *A Semana*, n° 170, Ano II, Praia, 1994, p. 12.

Le fait est que la collaboration de Teixeira de Sousa dans la revue *Cabo Verde*, le plus souvent à propos des problèmes nutritionnels ou endémiques, incorpore des réflexions sur la spécificité des produits et objets utilisés pour l'alimentation, en corrélation avec la culture créole, l'évolution socioéconomique de l'archipel, l'érosion et les sécheresses. En collaboration avec Amílcar Cabral (ingénieur agronome), ils se sont même engagés dans un projet d'information et de formation des citoyens, essayant de façon syntonisée, de trouver des solutions pour dépasser les graves problèmes érosifs, agricoles, endémiques, alimentaires et démographiques, à une période où le peuple capverdien, complètement démuné, vivait dans le plus grand obscurantisme.

Dans ce but, Teixeira de Sousa a écrit un ensemble d'onze articles sous le titre "Santé publique", deux sur la "Nourriture infantine" et encore d'autres sur la vaccination anti-tuberculeuse au Cap-Vert et le problème de la lèpre dans l'île de Fogo.<sup>203</sup> De la même façon, dans d'autres écrits publiés dans ce bulletin, sous forme de brefs comptes rendus, l'auteur se penche sur des situations sociales et politiques ou des épisodes en rapport avec sa vie professionnelle, dans lesquels il formule ses points de vue sur des événements littéraires, la réalité africaine, des particularités ethnographiques, folkloriques et l'évolution historique et sociale des îles. Il a même divulgué des recueils du folklore de Fogo<sup>204</sup>.

Ces textes attestent d'une phase de maturation esthétique et littéraire de Teixeira de Sousa, pendant laquelle il se plonge dans la matière du quotidien et dans ses racines îliennes, génératrices de ses futures thématiques romanesques. Quelques-uns de ces écrits laissent déjà percevoir l'élan du futur romancier, lorsque, commentant un poème, il exprime, en même temps, son état d'âme devant les drames des îles et la souffrance humaine de son peuple. Pour illustrer cette sensibilité narrative, déjà contenue dans certains essais, nous pouvons transcrire le passage suivant :

Sempre que nas minhas visitas ao interior, topava com manadas e rebanhos a caminho das cisternas, lembrava-me do magnífico poema de Jorge Barbosa "Caminho Qualquer" em que o poeta se refere ao caminho amassado pelos pés dos homens e dos animais, no vai-vem diário à fonte lá em baixo, cuja água secou. Riscos traçados por séculos de miséria de água, esses caminhos de pé-de-cabra que vão dar à nascente esgotada pelas secas! E nunca concebi que o poema pudesse exprimir outro cenário, que não o do gado e gente descendo resignadamente a rocha de Nossa Senhora do Socorro, na ilha do Fogo, em busca duma gota de água para matar a sede.

"Caminho Qualquer" constitui sem dúvida um dos momentos mais altos da poesia de Jorge

---

<sup>203</sup> À ce propos cf. ses principaux textes publiés entre 1949-1955 et 1957-1958 dans *Cabo Verde*, du n° 2 au n° 55 et les numéros 92, 99, 105. Par ailleurs, ce problème va constituer de la matière fictionnelle dans son œuvre *Ilhéu de Contenda*.

<sup>204</sup> Notamment deux traditions les plus typiques de son île : "Curcutiçam" et "Buli-Mundo", in *Cabo Verde*, respectivement dans le n° 63, Ano VII, Dez./1954, p. 18 et dans le n° 67, Ano VI, Abr./1955, p. 21-22.

Barbosa, por isso que vai ao problema mais trágico de Cabo Verde – o da escassez da água, da tortura das secas<sup>205</sup>.

Entre 1954 et 1959, Teixeira de Sousa s'est surtout consacré à la recherche scientifique, d'abord comme boursier à Lisbonne et en France et, ensuite, intégrant la Mission Permanente d'Etude et Combat d'Endémies, au Cap-Vert. Tout le long de ses six années d'études, particulièrement fécondes en productions scientifiques, il a publié dans les *Annales* de l'Institut de Médecine Tropicale de Lisbonne un nombre significatif de travaux scientifiques, ainsi que des rapports et des textes d'information dans des journaux et revues<sup>206</sup>. Il est intervenu aussi lors de la table ronde sur l'Homme Capverdien, réalisée à São Vicente, en 1956, par la Mission Séroanthropologique des îles du Cap-Vert, dirigée par Almerindo Lessa, œuvre importante pour comprendre l'homme métis capverdien comme un tout psychosomatique, socioculturel et environnemental<sup>207</sup>.

De 1954 à 1955, alors qu'il suivait un cours de Nutrition, organisé par la FAO/OMS, à Marseille et ensuite à Paris, l'occasion se présente pour lui d'accéder à l'ambiance parisienne de la *Négritude*. En compagnie de l'angolais Mário de Andrade, exilé dans la capitale française, il connaît alors deux figures emblématiques de la *Négritude* : le cubain Nicolas Guillén et l'antillais Aimé Césaire. Il avoue plus tard que c'est à cette époque qu'il a vraiment pris conscience de la problématique de la décolonisation<sup>208</sup>.

Malgré son intense activité scientifique et clinique, ces années s'avèrent tout de même fructueuses pour sa production littéraire et sociologique, puisque datent de cette époque trois de ses textes de teneur sociologique et politique les plus importants : “Cabo Verde e a sua gente”<sup>209</sup>, dans lequel il entame une réflexion sur la formation et différenciation ethnique au Cap-Vert ; “Sobrados lojas e funcos” (que nous avons déjà évoqué) qui propose une analyse socio-historique de l'évolution de l'île de Fogo et “Emigração para São Tomé”<sup>210</sup>, un texte dénonçant et condamnant de façon incisive ce type d'émigration, qui l'a exempté des critiques d'Onésimo Silveira comme nous l'avons souligné plus haut.

L'année 1960 est également marquée par la publication du récit bref “A Família de

---

<sup>205</sup> H. Teixeira de Sousa. “Faça-se Água”, in *Cabo Verde*, n° 78, Praia, Mar./1956, p. 22. Il s'agit du poème “Caminho” publié dans *Caderno de um Ilhéu* (1956), in Jorge Barbosa. *Obra Poética*. Lisboa: IN-CM, 2002, p. 109-110.

<sup>206</sup> Ces textes, pour la plupart, ont été publiés entre 1956 et 1958 et sont co-signés par Manuel de Meira et Jacques Ruffié.

<sup>207</sup> Cf. Almerindo Lessa et Jacques Ruffié (dir.). *Seroantropologia das Ilhas de Cabo Verde. Mesa-redonda sobre o Homem Cabo-verdiano*. Lisboa: JIU, [1957] 1960.

<sup>208</sup> Cf. l'interview accordée à Michel Laban, *id.*, p. 190-191.

<sup>209</sup> Henrique Teixeira de Sousa. *Cabo Verde e a sua gente*. Praia : Imp. Nacional, 1958. Ce texte fut publié dans *Cabo Verde*, *id.*, n° 108, 1958, p. 2-8 et n° 109, p. 7-13.

<sup>210</sup> “Emigração para São Tomé”, in *Cabo Verde*, *id.*, p. 3-4.

Aniceto Brasão” dans le dernier numéro de *Claridade*. Ce texte inaugure la thématique fictionnelle de la déchéance des *sobrados*, l’un des sujets que nous nous proposons d’examiner dans ce travail. Cette même année, le récit “Dragão e Eu” a été choisi pour *l’Anthologie de la Fiction Capverdienne Contemporaine*<sup>211</sup>. Puis en 1960, nommé maire de São Vicente, Teixeira de Sousa se plonge cette fois dans une atmosphère politique, exécutive et administrative, en tout opposée à son parcours tant scientifique et clinique que littéraire, mené jusque-là. Pendant plus de cinq ans, il a dirigé cette municipalité avec un grand enthousiasme et une grande transparence. Mais, explique-t-il à José Vicente Lopes<sup>212</sup>, il a exigé des conditions pour accepter ce poste. Les initiatives et activités de son équipe, ainsi que ses discours prononcés lors des actes officiels, sont enregistrés dans son œuvre *Mais de Cinco Anos na Presidência da Câmara Municipal de São Vicente*<sup>213</sup>.

Imprégnés de références topographiques, historiques, démographiques et culturelles, ces textes reflètent la dynamique économique et politique de l’île, les problèmes quotidiens des habitants et le développement urbain de la ville portuaire de Mindelo. Ils traduisent l’esprit civique de l’écrivain et sa volonté véhémement de trouver des mesures contre les fatalités naturelles :

Não há fatalismo geográfico que a inteligência e a técnica não vençam. Não há fatalismo étnico-cultural que a educação não resolva. Todo o auxílio que se conceda aos povos subdesenvolvidos que não vise ao mesmo tempo a sua valorização integral não passa de água vazada em pote roto<sup>214</sup>.

Quelques écrits de cette œuvre non fictionnelle sont mêmes soutenus par des réalisations sémantiques qui acquièrent des effets esthétiques, voire émotionnels, comme le montre l’énoncé suivant : “Na epiderme ressequida dos nossos povoados não há rugas venerandas nem cãs respeitáveis. Apenas se verificam, ou sinais de decadência precoce, ou realizações de carácter utilitário, sem grandeza, sem expressão, sem audácia”<sup>215</sup>.

Dans l’énoncé transcrit, outre la métaphorisation de la stérilité des îles et du patrimoine artistique, nous constatons l’emprunt au lexique du domaine de la médecine,

---

<sup>211</sup> Cf. *Antologia da Ficção Cabo-verdiana Contemporânea*, (dir.) Baltasar Lopes. Praia: Ed. Henriquinas, Achamento de Cabo Verde, 1960, p. 255-278.

<sup>212</sup> L’auteur explique que sa réponse à l’invitation du gouverneur de l’époque, Silvério Marques, impliquait trois conditions : “[...] eu só aceitava a proposta desde que a mesma não tivesse qualquer conotação política; [...] Outra condição era poder continuar a exercer medicina e escolher eu próprio os meus colaboradores”. Cf. José Vicente Lopes. *Cabo Verde. Os Bastidores da Independência*, *id.*, p. 460.

<sup>213</sup> Henrique Teixeira de Sousa. *Mais de Cinco Anos na Presidência da Câmara Municipal de São Vicente*. Águeda: Ed. Aut., 1966.

<sup>214</sup> Discours prononcé le 31 janvier, lors de la visite officielle au Cap-Vert du Président de la Fond. C. Gulbenkian, Azeredo Perdigão, *id.*, p. 28.

<sup>215</sup> Discours prononcé le 1/déc./1964 dans la cérémonie de l’inauguration de la statue du Dr. Adriano Duarte Silva, *id.*, p. 72. A. Duarte Silva (1898-1961), juriste, a été Député de la Nation pour le Cap-Vert.



procédé récurrent dans son écriture fictionnelle. De fait, les discours et rapports concernant les initiatives et travaux exécutés pendant ce mandat témoignent, non seulement d'une intense et efficace activité, mais également d'un énorme dévouement aux devoirs civiques<sup>216</sup>.

Son mandat coïncide avec la période d'action politique clandestine menée par Abílio Duarte à Mindelo, à laquelle nous avons déjà fait allusion. Celui-ci lui envoyait même des pamphlets, ou lorsqu'il voulait mieux se renseigner sur les activités politiques, il s'adressait au bar d'Hilas Miranda. De plus, il a aidé Dulce Almada (la femme de Abílio Duarte), lorsqu'elle a dû quitter le Mindelo pour se réfugier à Paris<sup>217</sup>.

### 3. Le contexte d'apparition de la première œuvre de fiction

La publication, en 1972 à Lisbonne, de la première édition du recueil de récits brefs *Contra Mar e Vento*<sup>218</sup> signale le début de l'étape fictionnelle de Teixeira de Sousa. Désormais, l'auteur va se consacrer de plus en plus à la prose de fiction et à des chroniques et des essais à caractère littéraire. Les textes scientifiques du domaine de la médecine vont être donc graduellement évincés de sa production essayiste. Cette nouvelle étape va aussi révéler d'autres facettes de l'écrivain, jusque-là un peu en retrait, telles que ses racines maritimes et son sens de l'humour.

Ses profondes connaissances de navigation et la maîtrise du langage technique nautique, lui confèrent le statut unique d'un des fondateurs de figures, scénarios, épisodes et drames maritimes de la fiction capverdienne. De ce fait, c'est lui qui va proposer de nouvelles thématiques de la mer et de la diaspora, héritées d'Eugénio Tavares, le pionnier du thème, repris également par les auteurs de *Claridade*. Il sait rapprocher les motifs tragiques maritimes de la vérité historique de la diaspora capverdienne, entamée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Teixeira de Sousa va créer le thème social du *sobrado*, soit en construisant son univers de référence, soit en déterminant les modalités qui traduisent la complexité de ce phénomène socio-historique et culturel. Le traitement de ces deux catégories sémantiques constitue un aspect novateur par rapport à l'héritage de *Claridade*. En outre, on doit à l'écrivain les

---

<sup>216</sup> D'ailleurs, en octobre 2005, l'Assemblée Municipale de São Vicente lui a attribué l'illustre titre de Citoyen Honoraire de la Ville de Mindelo.

<sup>217</sup> Dulce Almada témoigne: "Tinha levado uma carta do Abílio para o Marcelino dos Santos. Este é que me recebeu. Levava também uma carta do Teixeira de Sousa para o Mário de Andrade, só que este já tinha sido obrigado a fugir de França, porque os portugueses continuavam a perseguir-lo". Cf. José Vicente Lopes, *id.*, p.104.

<sup>218</sup> Edité par l'éditeur Prelo .

premières représentations du monde rural et urbain de l'île de Fogo, évoquées dans ses essais sociologiques conjugués à ses fictions enracinées dans cet espace. De même, l'on doit à Baltasar Lopes et à Manuel Lopes, respectivement, la révélation des atmosphères des îles de S. Nicolau et de S. Antão.

Une autre facette dévoilée dans sa prose de fiction et tout particulièrement dans ses chroniques publiées dans le journal *Terra Nova*<sup>219</sup> réside dans son sens de l'humour léger et amusant, dans la ligne de la plaisanterie bergsonienne, manifeste dans de multiples épisodes répertoriés tant dans la presse que dans la fiction. D'ailleurs, l'auteur était un excellent conteur d'histoires des îles, en particulier de Fogo, et en possédait un riche répertoire.

En tenant compte de la conjoncture de crise politique, du silence et de la censure des organes de diffusion culturelle, l'œuvre *Contra Mar e Vento* est passée presque inaperçue, sans commentaires de la critique littéraire. Entre-temps, Teixeira de Sousa maintenait son souffle et deux ans plus tard, à l'orée de la Révolution des Œillets, en avril 1974, il termine *Ilhéu de Contenda*, au contenu polémique, en sachant qu'il n'aurait pas été approuvé par la censure. Même l'écrivain capverdien António Aurélio Gonçalves, qui avait accompagné l'écriture du roman, conscient de l'agressivité de la censure, lui a demandé où il pensait publier ce livre<sup>220</sup>. Finalement, l'œuvre n'est publiée qu'en 1978, non pour des raisons de censure, alors déjà injustifiées, mais pour des revers éditoriaux. Il a été adapté au cinéma sous le même titre, en 1994, par Leão Lopes et plus tard, en 2002, traduit en français par Françoise Massa<sup>221</sup>.

Pendant les mois agités qui ont suivi la fin de l'*Estado Novo* et le début de la décolonisation, Teixeira de Sousa se trouvait à Mindelo, partageant son temps entre l'exercice de la médecine à l'hôpital de la ville et l'écriture de ses romans et articles journalistiques. En désaccord avec le radicalisme du parti unique, il a décidé d'assumer publiquement sa position face à l'indépendance nationale, en s'opposant frontalement à l'union du Cap-Vert avec la Guinée-Bissau. Ses attitudes critiques lui ont valu des hostilités, en particulier depuis qu'il les affichait publiquement dans le texte polémique *Cabo Verde e o seu destino político*<sup>222</sup>. Il explique dans ce texte les raisons d'ordre pragmatique, historique et culturel qui l'ont conduit à refuser l'association entre les deux futurs pays et énonce les éventuelles solutions politiques pour l'archipel. En conclusion, il formule ainsi la résolution qu'il considérait être la meilleure dans le contexte national et international de l'époque :

---

<sup>219</sup> Il a collaboré dans ce journal entre avril 1997 et février 2006, un mois avant son décès le 6 mars 2006.

<sup>220</sup> Cf. Michel Laban, *id.*, p. 205 et sa chronique "História dum romance", in *Terra Nova*, n° 243. Ano XXII, p. 3.

<sup>221</sup> Sous le titre *Un Domaine au Cap-Vert*. Arles : Actes Sud, 2002.

<sup>222</sup> Cf. Henrique Teixeira de Sousa. *Cabo Verde e o seu destino político*. Mindelo: Ed. Aut., Jul./1974.

O ideal todavia para nós seria uma independência total desde o início sob a protecção da ONU, com a garantia de auxílio financeiro por parte daquela instituição internacional. Essa independência neutralizaria logo de começo a posição estratégica de Cabo Verde, trazendo vantagens tanto para o bloco de leste como para o bloco ocidental<sup>223</sup>.

L'auteur va recréer ce contexte agité dans son futur roman publié en 1994, *Entre Duas Bandeiras*, qui propose une vision interprétative, non neutre, des phénomènes politiques et sociaux. Toutefois, cet ouvrage constitue une plus-value dans la révélation de la vérité historique.

D'ailleurs, c'est en 1975 que Teixeira de Sousa décide de quitter le Cap-Vert pour s'installer dans la ville d'Oeiras, à dix-huit kilomètres de Lisbonne, où il va recommencer une nouvelle vie, jusqu'à sa mort en 2006. Il allègue surtout des raisons familiales dans ses interviews à Michel Laban et à José Vicente Lopes<sup>224</sup>.

C'est dans son expatriation qu'il écrira le reste de son œuvre fictionnelle. Il continue toujours à travailler comme médecin, mais s'engage de plus en plus dans la littérature, collaborant à des revues, des journaux, des rencontres, des colloques et des interviews. Entre 1975 et 2006, outre les chroniques pour le journal *Terra Nova*, il écrit encore une trentaine de textes à caractère littéraire (essais, interviews, témoignages,...), publiés dans des revues et journaux<sup>225</sup>.

Il est toujours resté attaché à son pays, y revenant à plusieurs reprises et l'a toujours choisi comme lieu et source d'inspiration de tous ses romans.

Quoiqu'il ait commencé à écrire des récits brefs, Teixeira de Sousa reste pour la littérature capverdienne essentiellement un romancier. Les récits brefs qui ouvrent la porte de son parcours romanesque laissent percevoir d'emblée que les maîtres de son style et de sa technique narrative n'ont pas été seulement les auteurs de *Claridade*. À ceux-ci, il doit indubitablement son initiation littéraire et culturelle, mais c'est ensuite, la lecture des auteurs modernistes brésiliens, des néoréalistes portugais ainsi que des écrivains nord-américains<sup>226</sup> qui l'a influencé.

Quand il est arrivé à Lisbonne, en 1938, pour faire ses études de médecine, il portait

---

<sup>223</sup> *Id.*, p. 6.

<sup>224</sup> Cf. Michel Laban, *id.*, p. 203 et José Vicente Lopes, *id.*, p. 460-461.

<sup>225</sup> Notamment, au Cap-Vert (*Voz di Povo, Novo Jornal, A Semana, Magma, Ponto & Vírgula, Pré-Textos, Artilheira, Ekos do Paul*). Au Portugal (*Angolê, Letras & Letras, Jornal África*). À Madeira (*Islenha*). En France (*Actes de Colloques*). À Boston (*Arquipélago*).

<sup>226</sup> En particulier, Steinbeck, Dos Passos, Hemingway qui ont influencé l'appropriation de sa forme narrative et de son style direct. Cf. l'interview de Henrique Teixeira de Sousa, publiée sous le titre : "A Cultura Cabo-verdiana tem a sua expressão própria que o subdesenvolvimento do arquipélago lhe confere", in *Cabo Verde* n° 166-168, Praia: Jul.-Set./1963, p. 12-14.

déjà en lui des préoccupations intellectuelles et politiques, éveillées par les coryphées du mouvement *Claridade*, ce qui a facilité son intégration dans la génération néoréaliste portugaise<sup>227</sup> et la poursuite de sa création littéraire et essayiste. Toutefois, il confie à Michel Laban que les racines de ses préoccupations pour les problèmes sociaux sont intrinsèques à son esprit sensible :

Semente que seria a marca da minha sensibilidade face a tanta miséria, a tanta fome e mortandade por inanição por mim observados em Cabo Verde. Semente que seria também a contaminação pelo sentir geral da população versus situação de abandono e desgoverno do arquipélago desde o pé descalço às camadas mais desfavorecidas da sociedade<sup>228</sup>.

Ainsi, ses premiers récits brefs reflètent non seulement les apports littéraires dans sa mise en forme narrative, mais aussi les réminiscences d'expériences authentiques vécues dans son milieu social humble, au contact des îliens en lutte contre les adversités du climat et l'état d'abandon et de souffrance, ou extériorisant l'euphorie de l'abondance des années de pluie. Cette vision de l'homme aux limites de l'exiguïté, dans une "lutte historique de Sisyphe contre les forces adverses de son environnement"<sup>229</sup>, et le sentiment profond qu'il a éprouvé devant un tel spectacle l'ont conduit à mimer l'évocation des réalités et des problèmes dramatiques du Cap-Vert, ainsi qu'à exprimer l'identité psychologique de l'homme capverdien. De la même façon, les thèmes de *Claridade* et la configuration néoréaliste du discours convergent chez Teixeira de Sousa, en font un écrivain de récits proches des problèmes réels et sociaux du Cap-Vert du XX<sup>e</sup> siècle, non dénués de subjectivité.

---

<sup>227</sup> *Id., ibid.*

<sup>228</sup> Michel Laban, *id.*, p. 184-185.

<sup>229</sup> Comme l'a caractérisée Manuel Lopes. Cf. "Reflexões sobre a Literatura cabo-verdiana ou literatura nos meios pequenos", *id.*, p. 21.

## **PARTIE II**

### **La représentation fictionnelle chez Teixeira de Sousa**

## Chapitre I - Les modalités du récit

### 1. Le récit bref : un genre ancré dans la littérature écrite

Pour Gérard Genette, le genre littéraire présuppose d'abord un choix des modes d'énonciation. Autrement dit, l'écrivain doit choisir entre "des attitudes de locution telles que discours et histoire (au sens benvenistien), citation littérale et style indirect, etc."<sup>230</sup>. Et l'auteur ajoute :

La différence de statut entre genres et modes est essentiellement là : les genres sont des catégories proprement littéraires<sup>231</sup>, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la *pragmatique*. "Formes naturelles", donc, en ce sens tout relatif, et dans la mesure où la langue et son usage apparaissent comme un donné de nature face à l'élaboration consciente et délibérée des formes esthétiques<sup>232</sup>.

On retient ainsi que les niveaux génériques doivent être établis par des critères littéraires et des instances modales.

Dans l'univers fictionnel capverdien, une grande partie d'écrivains éprouve une volonté de renouveler les formes littéraires existantes et en même temps une tendance à perpétuer la tradition narrative autochtone. De cela résultent des compositions de récits brefs assez dissemblables dont l'harmonie est plus ou moins réussie autant dans l'usage du langage que dans le choix des thématiques. Sur cet éventail de récits courts capverdiens, Alberto Carvalho<sup>233</sup> souligne la fécondité du genre au Cap-Vert, faisant ressortir les particularités du langage, des œuvres et des auteurs. L'examen de ces textes démontre que le récit bref est un genre bien ancré dans la littérature capverdienne.

Nous pensons que si l'on faisait un recensement dans la production de ce genre depuis les premières manifestations littéraires jusqu'à l'actualité, l'on pourrait confirmer les affirmations de Séwanou Dabla (Togo, 1953) à propos des écrivains africains d'expression francophone : "En fait, je pense quand même que, dans les tiroirs des écrivains, il se trouve plus de manuscrits de nouvelles que de romans"<sup>234</sup>. L'auteur estime qu'une grande partie de

---

<sup>230</sup> Gérard Genette. "Introduction à l'architexte", in *Théorie des Genres*. Paris : Seuil, 1986, p. 142.

<sup>231</sup> L'auteur ajoute en bas de page : "il faudrait sans doute écrire : proprement esthétiques, puisque, comme on le sait, le fait de genre est commun à tous les arts ; "proprement littéraires" signifie donc ici : propre au niveau esthétique de la littérature, qu'elle partage avec les autres arts".

<sup>232</sup> *Id.*, *ibid.*.

<sup>233</sup> Cf. Alberto Carvalho. "Sobre a narrativa (conto) cabo-verdiana", in *Navegações*. Porto Alegre, n° 1, vol.1, Mar/2008, p. 7-14.

<sup>234</sup> Cf. "Séwanou Dabla : "À la conquête de nouveaux territoires". Propos recueils par Bernard Magnier, in *Notre Librairie*, n° 111, oct/déc./1992, p. 26.

ces écrivains adhère au récit bref en tant que forme d'expression narrative ou comme banc d'essai pour un roman en devenir. Mais paradoxalement, il soutient que, dans la production littéraire africaine francophone, celui-là est moins publié que le roman, puisque la politique éditoriale n'est pas favorable aux recueils de récits courts et, de ce fait, il existe très peu de collections spécialisées dans la promotion du genre. En outre, les revues et journaux, lieux traditionnels de divulgation des fictions brèves, en publient de moins en moins. Ainsi, ajoute l'auteur, "très peu d'écrivains pratiquent la nouvelle de façon suivie. On a bien souvent l'impression que ce genre correspond à une période de leur carrière (le début, vraisemblablement)"<sup>235</sup>.

En comparant ce panorama avec celui du Cap-Vert, nous constatons, bien au contraire, que le nombre d'écrivains qui a écrit des récits brefs dépasse largement celui de ceux qui ont écrit des romans. De même, le nombre de publications de récits courts est plus important que celui de récits longs. Il suffit de jeter un regard sur les publications en prose fictionnelle pour constater d'emblée que le récit bref constitue un genre narratif assez fécond dans la production littéraire capverdienne. Depuis la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>236</sup> jusqu'à l'actualité, la plupart des écrivains a cultivé le récit bref, sous plusieurs formes (réaliste, satirique, fantastique, mythique, moraliste), se focalisant en général sur des thématiques capverdiennes.

Or, c'est avec les écrivains du mouvement *Claridade* qu'émergent les fictions brèves de la modernité littéraire capverdienne, publiées dans l'archipel et dans la métropole. Le premier récit bref appuyé sur des paradigmes esthétiques réalistes ("Um galo que cantou na Baía...") appartient à Manuel Lopes, et a été publié dans la revue *Claridade*<sup>237</sup>. Il se penche sur des thèmes qui touchent au quotidien difficile du milieu social de la petite propriété rurale, de la contrebande au Porto Grande et des ambiances de la *morna*, des thèmes qui font aussi l'objet de représentation dans les fictions de Teixeira de Sousa.

Donnant suite à ce genre narratif, pendant les années quarante, Baltasar Lopes et António Aurélio Gonçalves publient leurs premiers récits brefs dans la revue *Claridade* et

---

<sup>235</sup> *Id.*, *ibid.*.

<sup>236</sup> Les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment Luis Loff, Guilherme Dantas, Eugénio Tavares, Arteaga, Juvenal Cabral et João de Deus Lopes da Silva ont publié des récits brefs dans les journaux de l'époque, dont quelques-uns sont relativement bien structurés et affleurent déjà des aspects de l'environnement îlien, bien qu'ils soient encore marqués par un ton sentimental, propre au romantisme de l'époque. L'on détache *There she Blows* de Eugénio Tavares, in *Suplemento de l'Almanaque Luso-Africano*, n° 4, 1901, publié dans la revue *Raízes*, n° 17/21, Praia, 1982, p. 161-163 ; "Nhô José Pedro" de Guilherme Dantas, in *A Voz de Cabo Verde*, Praia, 1913, publié dans la revue *Raízes* n° 21, Praia, 1984, p. 155-164.

<sup>237</sup> Cf. Manuel Lopes. "Um galo que cantou na Baía...", in *Claridade* n° 2, *id.*, p. 2-3 et 9. En 1959, l'auteur a inclus ce récit dans un recueil de récits brefs intitulé *Galo Cantou na Baía... e outros contos cabo-verdianos*.

<sup>237</sup> *Id.*, p. 16.

dans le cas de Teixeira de Sousa, dans des anthologies et revues à Lisbonne, comme nous l'avons déjà signalé. En effet, ces premiers récits brefs vont donner corps aux détails réalistes, aux motifs, aux images et au langage d'une nouvelle expression fictionnelle capverdienne, dans laquelle s'intègre également le roman fondateur de cette modernité littéraire, *Chiquinho*.

La production de récits brefs prolifère le long des années cinquante, stimulée par les concours mis en place par la revue *Cabo Verde*, dans lesquels de nouveaux nouvellistes étaient révélés<sup>238</sup>. C'est en effet par l'intermédiaire des revues et des journaux qu'est connue d'un large public une grande partie de récits courts, publiés au Cap-Vert dès 1936 et ce jusqu'à la fin des années soixante. Daniel Grojnowski souligne que "les revues littéraires disposent d'espaces plus importants et plus souples que la presse quotidienne". Et il ajoute que "la nouvelle doit à la presse la configuration ramassée qui lui confère son identité"<sup>239</sup>. Citons aussi le cas de la revue *Claridade* qui a donné jour à vingt récits brefs (quelques-uns des micro-récits<sup>240</sup>) et quatre contes populaires de la tradition orale des îles de S. Nicolau<sup>241</sup> et de Santo Antão<sup>242</sup>, recueillis par Baltasar Lopes.

Cependant, ce n'est qu'en 1948 que Manuel Ferreira édite ce qui sera le premier recueil de récits brefs de thématique capverdienne de la modernité, *Morna. Contos de Cabo Verde*<sup>243</sup>, justement un an après la publication de *Chiquinho*. Entre-temps, la voie de ce genre narratif continue en s'affirmant, ponctuée par la parution d'autres recueils, notamment ceux des écrivains António Aurélio Gonçalves (*Pródiga* (1956) et Manuel Lopes (*Galo Cantou na Baía... e outros contos cabo-verdianos*, 1959).

Il est bien vrai que Teixeira de Sousa et Baltasar Lopes n'ont publié leurs recueils de récits brefs qu'en 1972, pour le premier, et en 1987, pour le deuxième<sup>244</sup>. Cependant, une partie des compositions assemblées dans leurs recueils datent des années quarante et cinquante, ainsi qu'il a été dit plus haut pour Teixeira de Sousa. Quant à Baltasar Lopes, à cette date, outre le roman *Chiquinho* et les contes traditionnels, il avait publié au Cap-Vert, à Lisbonne et à Coimbra, huit récits brefs épars dans plusieurs revues, dont nous détachons *A*

---

<sup>238</sup> Gabriel Mariano et Pedro Duarte sont deux exemples du succès de ces initiatives.

<sup>239</sup> Daniel Grojnowski. *Lire la nouvelle*. Paris : DUNOD, 1993, p. 10.

<sup>240</sup> Cf. les compositions de Virgílio Pires "Herança", "Pergrina" et "Órfão", in *Claridade*, n° 8, *id.*, p. 55-57 et "Titina" et "Noite", in *Claridade*, n° 9, *id.*, p. 10-12.

<sup>241</sup> Baltasar Lopes. "O Lobo e o Chibinho, conto popular de S. Nicolau", in *Claridade*, n° 2, *id.*, p. 8 et 10.

<sup>242</sup> Baltasar Lopes. "Lúcio - e - Fé", conto popular da ilha de Santo Antão", in *Claridade*, n° 4, *id.*, p. 40 et "Dois contos populares da ilha de Santo Antão: "A Doutrina" et "O Cavalinho e o Pão Quente", *id.*, n° 7, p. 2-8.

<sup>243</sup> Encore dans une écriture un peu titubante, mais révélant déjà des affinités avec le langage et les problématiques de l'archipel.

<sup>244</sup> Baltasar Lopes. *Trabalhos e os Dias*. Linda-a-Velha: Ed. ALAC-África Literatura Arte e Cultura, 1987.



*Caderneta*<sup>245</sup>, un récit monologué sous forme de supplique poignante, suscitant l'émotion du lecteur.<sup>246</sup>

L'ensemble des compositions de ces pionniers de la littérature narrative exprime une vision nuancée de la réalité capverdienne, comportant des traits spécifiques du style et des thématiques propres à chaque écrivain, mais tous guidés par les principes du mouvement *Claridade*, c'est-à-dire d'ancrage dans le humus de l'archipel. Chacun, à sa propre façon, se saisit des différents aspects propres à la réalité humaine capverdienne et au contexte qui l'entoure. Manuel Ferreira décrit la façon dont ces premiers récits ont ouvert des chemins tant dans la fiction que dans d'autres domaines de la société :

Com efeito os narradores cabo-verdianos a partir de *Claridade* souberam centrar-se no mundo específico insular e procederam a uma denúncia muito viva da sociedade a que pertenciam. Nessa primeira fase era natural que estivessem todos eles sensíveis aos dramáticos problemas do Arquipélago: a seca, a fome, a emigração. [...] São elas algumas das grandes linhas temáticas da ficção cabo-verdiana. Mas na certeza de que a partir dessas motivações se desencadearia e, por vezes, de modo seguramente logrado, o tratamento de muitos dados e aspectos da realidade social, económica, cultural<sup>247</sup>.

Nous soulignons aussi, toujours à propos de la prose de fiction capverdienne, l'opinion de l'écrivain João Manuel Varela, sous le pseudonyme de T. T. Tiofe :

Importa assinalar que do ponto de vista da qualidade, a ficção ou a prosa cabo-verdiana é mais homogénea que a poesia, quero dizer, há mais livros bons de ficção do que de poesia. Os livros de Teobaldo Virgínio, de Manuel Lopes (sem falar de *Os Flagelados...* citado acima), de Aurélio Gonçalves, *Famintos* de Luís Romano, os contos de Baltasar Lopes, de Gabriel Mariano, de Nuno Miranda, de Teixeira de Sousa, não encontram de uma maneira geral equivalentes na poesia<sup>248</sup>.

Jusqu'à l'indépendance nationale, outre les recueils des écrivains cités ci-dessous, seuls les auteurs suivants ont édité un ou deux ouvrages de récits brefs : Onésimo Silveira (*Toda a gente fala : sim senhor*, 1960), Ovídio Martins (*Tchutchinha*, 1962), Teobaldo Virgínio (*Beira do Cais*, 1963 et *Distância*, 1963), Teixeira de Sousa (*Contra Mar e Vento*, 1972) et Luís Romano (*Negrume Lzimparim*, 1973). Cependant, si nous parcourons les journaux et les revues de l'époque tant du Cap-Vert que de la métropole, voire des autres

---

<sup>245</sup> Publiée pour la première fois dans *Vértice*, n° 65, Coimbra, Jan./1949; in *Antologia da Ficção Cabo-Verdiana Contemporânea*, id.; in *Poetas e Contistas de Expressão Portuguesa*, (dir.) João Alves das Neves. S. Paulo: Ed. Brasiliense, 1963. *A Caderneta* a eu deux éditions bilingues, parues en 1986 (*A Caderneta/Le Carnet*) et en 1987 (*A Caderneta/The Booklet*), publiées, par l'ICL, Mindelo.

<sup>246</sup> Sur l'œuvre de Baltasar Lopes cf. Alberto Carvalho. *A Ficção de Baltasar Lopes. Contributo Para a Originalidade da Literatura Cabo-Verdiana*, 570 p. Tese: Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa: Universidade de Lisboa, 1988.

<sup>247</sup> Manuel Ferreira. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: ICALP, 1986, p. 62-63.

<sup>248</sup> T. T. Tiofe. *O Primeiro e Segundo Livros de Notcha*. Mindelo: Edições Pequena Tiragem, [1975] s/d., p. 142.

colonies<sup>249</sup>, le panorama de cette modalité narrative se présente bien plus vaste. Nous y trouvons une dissémination significative de récits brefs de plusieurs auteurs, dont quelques-uns, de leur vivant, n'ont eu aucune œuvre publiée.

Quant à la production féminine, elle existe depuis la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, éparse dans des journaux et revues. Cependant, Ondina Ferreira, qui vient d'organiser une anthologie de fictions d'onze écrivains représentatives du genre, des plus anciennes aux plus récentes, constate le manque de jeunes auteurs : “No grupo de ficcionistas aqui representadas, em termos etários, há uma ausência notória de jovens contistas cabo-verdianas. Curiosa e, eventualmente, preocupante, é também observar-se de que das vivas, antologiadadas, quase todas ultrapassaram já os sessenta anos de idade”<sup>250</sup>.

La divulgation de récits brefs sera renforcée le long des années quatre-vingts par l'entrée de textes d'auteurs africains dans les programmes scolaires, tant dans les pays d'origine des auteurs qu'au Portugal, Brésil et même à l'étranger. Et, dans beaucoup de cas, le choix du récit court comme genre qui s'adapte le plus aisément à des groupes en situation scolaire relève de sa propre spécificité pragmatique – brièveté, intensité et durée – critères pragmatiques de base déterminés par Edgar Poe. Mais Jacques Chevrier ajoute que, outre ces traits particuliers à la nouvelle, elle favorise aussi les expériences d'écriture :

Sans perdre quelques-unes de ses caractéristiques intrinsèques, la brièveté, la concision, le sens de l'ellipse, la nouvelle peut également exprimer à merveille les états transitoires, les moments de demi-conscience, les hésitations inhérentes à telle ou telle situation, l'impossibilité, finalement de dire où se tient la vérité<sup>251</sup>.

C'est dire que cette plasticité de la forme brève permet aux écrivains de jouer sur la multiplicité de niveaux de l'acte discursif, sur les phénomènes culturels ou sociaux et encore sur la richesse de l'héritage des genres issus de la tradition orale<sup>252</sup>.

---

<sup>249</sup> Comme l'on a souligné, quelques écrivains ont publié leurs textes en dehors du Cap-Vert, tels que Gabriel Mariano, Onésimo Silveira, et Ovídio Martins, chez l'éditeur Imbondeiro (Angola), Teixeira de Sousa, dans des journaux et revues à Lisbonne, Baltasar Lopes à Lisbonne et à Coimbra.

<sup>250</sup> Ondina Ferreira (dir.). *Elas Contam*. Praia: IBNL, 2008, p. 13.

<sup>251</sup> Jacques Chevrier. “De Boccace à Tchicaya U Tam'si”, in *Notre Librairie*, n° 111, Paris, Oct-Déc/1992, p. 6.

<sup>252</sup> La tradition orale capverdienne est très riche. Parmi les différentes formes de récit oral, le conte occupe une place particulière. André Jolles établit les différences et les relations entre le conte et la nouvelle en tant que formes simples. Cf. André Jolles. *Formes Simples*. Paris : Seuil, [1930], 1972, p. 173-195. À son tour, Maria Fernanda Afonso retrace un panorama du conte traditionnel dans les pays africains de langue portugaise, soulignant les contextes de sa parution et les traits spécifiques de ce genre qui sont actualisés dans les récits brefs écrits. Cf. Maria Fernanda Afonso. *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Liaboa : Caminho, 2004, p. 49-100.

## 2. Les premières approches fictionnelles de Teixeira de Sousa

En 1954, Pedro da Silveira écrivait à propos des récits brefs de Teixeira de Sousa :

Ao mesmo tempo que António Nunes, ou seja por 1942, surgiu nas letras caboverdeanas, outro escritor, um contista, Teixeira de Sousa. Breve é a sua obra publicada, mas, embora menos afirmativa que a de António Nunes, notável de fidelidade às origens. O povo da ilha do Fogo, onde nasceu, não revelado anteriormente senão numa ou noutra canção crioula de Pedro Cardoso, tem nele, se quiser continuar a escrever, um digno intérprete<sup>253</sup>.

En effet, l'œuvre de Teixeira de Sousa représente le premier et le plus complet regard réaliste sur l'île de Fogo. Elle met à nu l'univers rural profond de l'île, son imaginaire sociologique et ethnique, ainsi que les phénomènes urbains déterminants de son évolution, choisis comme paradigme d'une représentation plus vaste, celle de l'homme capverdien et de la nature humaine en général. Elle apporte au lecteur une autre facette de l'archipel, ou, comme dirait António Aurélio Gonçalves de "l'âme capverdienne formée dans des îles différentes"<sup>254</sup>, mais présentant des ressemblances psychologiques, façonnées par des facteurs caractéristiques de l'archipel : l'insularité, le paysage, la sécheresse et tous les types d'activité.

D'une certaine façon, les récits brefs de Teixeira de Sousa sont les premiers embryons pour les romans futurs. Quelques-uns sont presque des fragments ou des ébauches de romans à venir comme "A Família de Aniceto Brasão", "Encontro" et "Contra Mar e Vento". D'autres sont écrits comme des chroniques, un genre assez cultivé par l'auteur, comme c'est le cas de "Termo de Responsabilidade" ou de "Raiva". Ces chroniques témoignent de l'aptitude de l'auteur à raconter des histoires et des anecdotes qui deviennent un matériau folklorique intéressant incorporé dans ses fictions. D'ailleurs, l'insertion de récits brefs, hétérogènes et autonomes dans le récit constitue une technique rhétorique de Teixeira de Sousa qui lui permet d'assurer les fonctions moralisatrice, sentencieuse ou comique, et même de contribuer à la préservation de variétés de formes du patrimoine folklorique capverdien. Ce faisant, il peut aussi poursuivre le projet *Claridade* et les principes néoréalistes au sujet de l'enracinement de la praxis littéraire dans la recherche de la diversité culturelle régionale.

En effet, ses premiers récits annoncent d'emblée les axes thématiques, la spécificité discursive et les techniques narratives de sa production fictionnelle. Les thèmes récurrents convergent avec ceux d'autres auteurs capverdiens du mouvement *Claridade*, Baltasar Lopes,

---

<sup>253</sup> Pedro da Silveira. "Relance da Literatura Caboverdeana II", in *Cabo Verde*, n° 59, *id.*, Ago./1954, p. 30.

<sup>254</sup> Cf. António Aurélio Gonçalves. "Bases para uma Cultura Cabo-verdiana", in *Diário de uma Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas da Guiné e Cabo Verde em 1955*, (dir.) Rodrigues Matias. Lisboa: AGU, 1956, p. 171.

Manuel Lopes et António Aurélio Gonçalves et de la production *post-Claridade*. Mais, si du point de vue de la représentation tellurique, sociale et ethnique, il y a convergence chez Teixeira de Sousa et ces écrivains, déjà l'attitude esthétique, les réalisations discursives et narratives portent la trace de sa formation esthétique et idéologique néoréaliste, de son métier et de sa personnalité. L'un des fils conducteurs de son écriture fictionnelle est justement, sur le plan idéologique, le souci de mettre en scène des situations qui soulignent les contrastes sociaux ou des personnages marginalisés par des contingences de plusieurs ordres dont certains d'entre eux reflètent son expérience de médecin au contact avec la solitude, la pauvreté extrême ou les vagabonds.

Le corpus de récits brefs de *Contra Mar e Vento* est composé par des textes assez courts qui oscillent entre sept et dix-sept pages, exceptant "Contra Mar e Vento" qui présente une dimension plus significative, et qui donne au recueil son titre. D'ailleurs, nous trouvons dans ce récit bref la thématique maritime, récurrente dans la prose narrative de l'auteur, figurée par le drame de l'homme capverdien dans sa lutte de "Sisyphé" avec la mer, ainsi que le premier portrait d'un capitaine au long cours, représenté ici par le capitaine Fortunato Semedo, avatar d'autres personnages capitaines de voiliers qui vont réapparaître dans ses romans, sous des incarnations diverses : tragique (José Cláudio de *Ilhéu de Contenda*), dandy (Alfredo Araújo de *Capitão de Mar e Terra*), idéaliste (Hilário Cardoso de *Ó Mar, de Túrribas Vagas*). Dans ce premier récit, l'auteur démontre une efficacité à décrire des opérations nautiques que l'on peut rapprocher des affirmations d'Italo Calvino à propos des capitaines de Conrad :

Voici la substantifique moelle, celle d'un lion, qui se trouve dans la prose narrative de Conrad. Et j'aime la retrouver sans scories, dans une œuvre non narrative, *Le Miroir de la Mer*, recueil de textes sur des thèmes de navigation : la technique des abordages et des départs, les ancres, les voiles, le poids de la cargaison et ainsi de suite<sup>255</sup>.

En effet, Teixeira de Sousa possède également ce savoir nautique et cette capacité narrative de décrire avec minutie l'ambiance à bord, les rapports entre les membres de l'équipage et les manœuvres maritimes, particularités qui le rapprochent du romancier vériste. De fait, il a eu une expérience réelle de la vie à bord tout comme de la manipulation d'instruments maritimes au cours de ses voyages dans les voiliers de son père<sup>256</sup>. Cette réalité référentielle est donc transposée en matériau littéraire, exprimé par l'un des thèmes récurrents

---

<sup>255</sup> Italo Calvino. "Les Capitaines de Conrad", in *Pourquoi lire les classiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1984, 1993 et 1995 pour la traduction française de l'ensemble des textes, p. 138.

<sup>256</sup> Dans l'interview à Michel Laban, l'écrivain explique qu'il a accédé très jeune au milieu maritime, puisqu'au cœur de sa famille, outre son père, officier de la marine marchande et propriétaire de voiliers, il y avait un oncle et deux cousins qui commandaient également des voiliers. Cf. Michel Laban, *id.*, p. 178-179.

dans ses récits, celui de la mer, autour duquel gravitent des sujets du monde réel et du monde fictif. Ainsi, dans le cas de la nouvelle “Contra Mar e Vento”, ce thème illustre les itinéraires maritimes périlleux entre les ports de l’île de Fogo et de Providence, et la lutte des marins qui rêvent d’une vie meilleure. Le narrateur focalise tour à tour quelques détails des événements, drames et espaces du voyage maritime: le chargement à quai, l’achat des voiles de rechange, la tempête en haute mer et l’accident d’un jeune marin qui y trouve sa mort, les tribulations de l’embarcation à la dérive, l’envoi à la mer d’une partie de la cargaison afin d’alléger le bateau et d’échapper aux périls pressants, l’assistance en mer par le pétrolier grec Alessandra, le naufrage du voilier, et la rédaction, par le capitaine, d’une protestation conventionnelle sous le titre “contre la mer et le vent”, auxquels était imputée la responsabilité des dommages causés par la tempête<sup>257</sup>. Du reste, ce récit bref dédié à son père<sup>258</sup> est, par extension, un hommage à tous les capitaines capverdiens qui ont risqué leur vie pour le changement des conditions de vie des Capverdiens, en faisant de la contrebande de marchandises et de personnes vers les États-Unis, à une époque où les restrictions à l’émigration étaient mises en route, en raison de la récession de 1929, comme l’explique l’auteur à Michel Laban :

Era a luta pela sobrevivência, luta dele e dos patrícios. Nesta ordem de ideias, a História deve absolver todos estes capitães e armadores cabo-verdianos que até gente encaixotada chegaram a desembarcar nos cais de New Bedford e Providence. Pela parte que me toca, não só os absolvo como rendo homenagem à memória de todos, como, de resto, já o fiz no Contra mar e vento, em relação ao meu pai<sup>259</sup>.

Le récit bref “Contra Mar e Vento” retrace les phénomènes inhérents aux voyages maritimes capverdiens dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, mettant ainsi en évidence l’un des moments décisifs de l’histoire nationale et de l’émigration capverdienne qui sera également repris dans les futurs romans *Ilhéu de Contenda*, *Capitão de Mar e Terra*, *Xaguete e Ó Mar*, *de Túrpidas Vagas*. Dans le domaine de la diégèse, cette nouvelle condense des ingrédients propres au genre des récits maritimes que les romans cités ci-dessous en mettent également en scène.

Cinq des récits brefs rassemblés dans le recueil *Contra Mar e Vento* avaient paru isolément dans des revues ou anthologies, entre 1942 et 1970, notamment : “Menos Um”,

---

<sup>257</sup> Ce récit bref a été publiée avec le titre “Protesto” (“Protestation”), suggéré par Baltasar Lopes, dans la première édition de Prelo Ed. (1972). Cependant, lors de la deuxième édition, l’auteur l’a remplacé par celui de “Contra Mar e Vento” qui, d’ailleurs avait été toujours son option. Cf. Michel Laban, *id.*, p. 177-178.

<sup>258</sup> En voici la dédicace: “À memória do Capitão John, meu Pai – capitão que foi de veleiro e sabia protestar contra mar e vento, e contra quem de direito for e pertencer possa”, in *Contra Mar e Vento*, p. 10

<sup>259</sup> Cf. Michel Laban, *id.*, p. 181.

“Dragão e eu”<sup>260</sup>, “Termo de Responsabilidade”, “A Família de Aniceto Brasão” et “Na Corte D’El-Rei D. Pedro”. Le premier, “Menos Um”, a été publié à Lisbonne sous le titre “Calmaria”, dans une version plus allongée. L’auteur a fait des remaniements dans ce premier texte, en y supprimant la première partie qui, curieusement, relate des péripéties survenues sur un voilier, pendant un voyage entre le Cap-Vert et le Brésil, ce qui atteste déjà son penchant pour le genre narratif maritime. “Dragão e eu”, publié d’abord dans la revue *Vértice*, révèle que l’auteur a, à la fois, perfectionné son style et limé son récit. Encore dans les années quarante, il publie “Termo de responsabilidade”, un texte plutôt hybride, qu’on peut caractériser comme une narration brève fictive ou comme un récit identifié à un fait divers. En effet, la structure de “Termo de Responsabilidade” repose sur une dissension entre le médecin Dr. Gonçalves et l’infirmier Soares, signalée au début du récit : celui-là avait interdit à ce dernier de soigner n’importe quel malade de l’île. Autrement dit : “Pesava sobre ele a grave acusação de favorecer o curandeirismo entre os aborígenes” (“Termo”, p. 35). Toutefois, malgré cette interdiction, l’infirmier Soares accepte de faire l’accouchement d’Eunice, qui risquait de mourir, sauvant ainsi la vie de la jeune femme et celle de son bébé. L’effet psychologique et émotionnel du geste efficace de l’infirmier Soares et des circonstances qui entourent cet accouchement s’oppose à l’attitude intransigeante du Dr. Gonçalves. Ce seul épisode qui forme ce récit bref repose sur deux relations immanentes au fait divers : la causalité et l’étonnement<sup>261</sup>, c’est-à-dire, prohibition vs transgression, intolérance vs solidarité et finalement la manifestation d’étonnement voire d’exaltation par l’acte courageux accompli par infirmier Soares.

L’année 1960, alors que Teixeira de Sousa était maire de Mindelo, est marquée par la publication du récit bref “A Família de Aniceto Brasão” dans le dernier numéro de *Claridade*. Ce texte inaugure la thématique fictionnelle de la déchéance des *sobrados*, l’un des sujets que nous nous proposons d’exploiter dans ce travail.

Cette même année, son récit bref “Dragão e Eu”, publié auparavant dans la revue *Vértice*, a été choisi pour intégrer une anthologie de récits capverdiens<sup>262</sup>. Dix ans plus tard (1970), est publiée à Lisbonne le récit bref “Na Corte D’El-Rei D. Pedro”<sup>263</sup>, comme un conte de Noël et dont l’action se déroule effectivement la veille du jour de Noël. L’auteur y reprend le thème de la chute de l’ancienne classe des descendants de l’aristocratie rurale de l’île de

---

<sup>260</sup> “Dragão e eu” est inséré dans l’ouvrage *Récits & Nouvelles des Îles du Cap-Vert*. Trad. par Michel Laban. Paris : Ed. Chandeigne, 1996, p. 141-158

<sup>261</sup> Cf. à ce propos, Roland Barthes. *Essais Critiques*. Paris : Seuil, 2000, p. 196-197.

<sup>262</sup> Cf. *Antologia da Ficção Cabo-verdiana Contemporânea*, Baltasar Lopes (Org.), *id.*, p. 255-278.

<sup>263</sup> “Na Corte d’El-Rei D. Pedro”, in *Natal*, n° 5, Laboratório Luso-fármaco, Lisboa, 1970, p. 25-32.

Fogo, qui constitue la matière principale dans les romans *Ilhéu de Contenda*, *Na Ribeira de Deus* et *Xaguete*. On retrouve aussi dans ce récit court le thème de la folie, déjà développé dans “A Família de Aniceto Brasão”, figuré par le personnage Aniceto Brasão lui-même.

Dans la suite de la création de ces personnages liés à l’image de la folie, nous pouvons repérer un ensemble de personnages troublés, récurrent dans d’autres récits brefs (“Raiva” et “Jocaste”) et dans quelques romans (*Na Ribeira de Deus*, *Ilhéu de Contenda*, *Capitão de Mar e Terra*) qui recouvre un champ de descriptions et de commentaires sur une variété d’états de psychose.

La folie occupe une place significative dans les fictions de Teixeira de Sousa, en y inscrivant un double regard sur le comportement humain affecté par des troubles mentaux. D’un côté, on y perçoit la transposition romanesque de l’expérience de l’auteur en tant que médecin, dissimulé<sup>264</sup> derrière la figure du narrateur ou des personnages, en faisant ainsi preuve de son savoir médical et de son attitude didactique. De l’autre, les figures marginalisées par la société ont été également source d’inspirations des néoréalistes, tant portugais que brésiliens, fait qui semble renvoyer à l’héritage néoréaliste de Teixeira de Sousa. De fait, les divers détails narratifs ou descriptifs d’états et de comportements de folie et de marginalisation, glissés dans la diégèse de ses récits brefs ou de ses romans, illustrent un répertoire de démences, évidemment fictionnel, mais hautement plausible.

Dans une certaine mesure, le travail littéraire et le style de Teixeira de Sousa révèlent une conscience sociologique et didactique et une perception des pathologies, composantes qui s’articulent et traversent son œuvre, et marquent une différence entre lui et les autres auteurs du mouvement *Claridade*.

Un cas intéressant est celui de la nouvelle “Raiva” dont la genèse est conçue d’après un évènement supposément véridique, relaté par l’auteur dans *Cabo Verde*<sup>265</sup>, qui lui a été rapporté par des personnes réelles, alors qu’il était médecin et apportait de l’assistance clinique dans l’Auberge de S. Filipe. Plus tard, cet épisode est converti dans un récit bref. Toutefois, dans l’énoncé de l’article, l’auteur ne se porte pas garant de la véracité du témoin réel, transposé vers le contenu de son histoire :

Não garanto a autenticidade da história. Ela foi-me contada em parte pela personagem principal, em parte pelo servente António, ambos meus valiosos colaboradores no pequeno

---

<sup>264</sup> Par ce jeu énonciatif, l’auteur se profile derrière les figures de divers personnages (infirmiers, médecins ou malades) qu’il utilise comme interprètes de ses idées, sensations et actions. Cf. Maurice Couturier. *La Figure de L’auteur*. Paris : Seuil, 1995, p. 94-118.

<sup>265</sup> “Episódios verídicos da minha vida clínica – “Raiva”, in *Cabo Verde*, n° 124, *id.*, Jan./1960, p. 3-7. Ce texte s’inscrit dans un ensemble d’articles publiés dans ce mensuel dans lesquels Teixeira de Sousa relate des épisodes survenus au cours de sa vie professionnelle.

hospital da Ilha onde queimei alegremente cinco anos da minha existência<sup>266</sup>.

Manifestement, ces affirmations, qui apparaissent comme un alibi de vraisemblance, deviennent ambiguës et en contradiction avec le titre même de l'article intitulé "Épisodes véridiques de ma vie clinique – Raiva". Ainsi, l'auteur laisse au lecteur le choix de décider de la conformité du cas réel avec le récit fictif.

Dans "Raiva", Teixeira de Sousa entame le thème de l'émigration vers les "roças" (plantations) de São Tomé et Príncipe, se focalisant sur les conséquences bouleversantes et inhumaines de ce type d'émigration. Ce même sujet, déjà traité dans son article publié en 1955, comme nous l'avons dit, semble révélateur d'une intentionnalité dénonciatrice sous-jacente à son écriture, puisqu'il le reprend et le déploie dans le roman *Ilhéu de Contenda*. Il s'insère ainsi dans la construction de la dimension socio-historique de ses fictions. D'ailleurs, dans ce récit court, l'auteur concilie la description du flux de la conscience du personnage et d'un phénomène social et politique. Le protagoniste assume le rôle de représenter les aspects dramatiques de la situation des émigrants retournés de São Tomé, malades, vieilliss et dépouillés, et de convoquer la violence et la cruauté engendrées par la famine.

La récit bref "Encontro" est porteur d'une autre problématique liée aux contrastes sociaux et aux préjugés de classe et de race que Teixeira de Sousa reprend également dans les romans *Ilhéu de Contenda*, *Capitão de Mar e Terra*, *Na Ribeira de Deus* et *Xaguete* sous différents prismes. Aussi clairement que dans *Ilhéu de Contenda*, le racisme social et biologique est présent de forme implicite et explicite dans ce récit bref. Certains indices fournis par la référence au contexte environnant ("casarão", "bandeira mais farta que se festejou na ilha do Fogo", "para lá da balustrada [...] cadeiras e genuflexórios repletos de senhores e senhoras" vs "para cá da balustrada [...] uma massa compacta de homens mulheres e crianças") concourent à mettre en scène les manifestations d'opposition et d'hostilité sociales qui s'articulent dans la structure générale du récit. De plus, le lexique utilisé par le personnage Roberto et ses coreligionnaires, tous appartenant à la classe élevée, traduit de forme ironique et métaphorique la discrimination sociale ("aspirante atrevido da alfândega") et raciale ("Fora a lei do feijão-mistura"). D'ailleurs, cette singularité nouvelle, récurrente dans les fictions et représentée sous des signifiants divers, a mérité l'attention de la critique capverdienne. Voyons les opinions d'Arnaldo França et de João Maria Varela :

Son œuvre retrace, dans ses trois premiers romans, l'évolution de la société de son île natale, Fogo, dans une perspective qui n'est pas étrangère à l'expérience néoréaliste portugaise, dans le cadre économique-social des personnages qui se démarquent en strates distinctes lesquelles

---

<sup>266</sup> *Id.*, p. 3.



évoluent en sens inverse dans la lutte pour l'accès au pouvoir local que rendent possible les dollars de l'émigration. Ce sont les uniques textes de la fiction capverdienne où l'on remarque une analyse dialectique, une opposition de classes à laquelle n'est pas indifférent la couleur de la peau<sup>267</sup>.

Je ne crois pas me tromper en écrivant qu'aussi bien les descriptions de conflits raciaux entre blancs et noirs (sauf chez Teixeira de Sousa) que celles des rapports sexuels ne font vraiment leur apparition dans littérature capverdienne qu'après les *claridosos* (e.g., *Le Testament de Monsieur Nepumoceno da Silva Araújo*, de Germano de Almeida, *O Estado Impenitente da Fragilidade*, de G.T. Didial)<sup>268</sup>.

Il est aussi à noter que ce récit bref est exemplaire de la tentative d'application esthétique et idéologique des principes du néoréalisme portugais dans un contexte géographique et socioéconomique éloigné du temps et de l'espace d'origine de ce mouvement. Dans cette expérience, Teixeira de Sousa s'appuie sur quelques thèmes emblématiques de ce mouvement, explicités par la conscience de classe du protagoniste Miguel, notamment le refus de l'ignorance et d'une société de classes, et la conviction de la victoire. Miguel entrevoit un avenir euphorique pour les catégories sociales défavorisées ainsi que le déclin des inégalités : "O vosso reinado está no ocaso. Estais agonizantes e sem esperança de ressurreição. Escabujais no impasse dum destino a que vos não podeis opor. Para vós, só resta fazer ouvir a *Marcha Fúnebre* de Chopin" ("Encontro", p. 115).

Sans les ingrédients contextuels et humains qui soutenaient les fondements du néoréalisme, l'auteur s'inspire alors directement de configurations discursives conformes aux idéaux marxistes et aux modèles esthétiques du mouvement, susceptibles de représenter et de dénoncer les injustices et les antagonismes sociaux, existants dans l'île de Fogo à l'époque coloniale. Il insère également dans le corps du récit un document supposément authentique (une missive d'Ilda adressée à Miguel), l'une des stratégies formelles garantes de la crédibilité du récit, cultivée également par quelques néoréalistes portugais. Toutefois ici, le propos d'imitation, si différent de la lettre insérée dans le récit bref "Menos Um", nous fait plutôt rappeler l'héritage des billets galants, souvent utilisés dans les fictions romantiques ou dans les drames de Marivaux.

Tous les récits courts réalistes de *Contra Mar e Vento* ont pour décor l'île de Fogo des années quarante et cinquante, sauf "Contra Mar e Vento" qui se déroule dans le port de Providence et en haute mer. Ces textes s'inspirent de faits observés ou vécus par l'auteur dans plusieurs environnements y compris les voyages maritimes.

Cependant, quelques fictions laissent percevoir l'intervention d'éléments qui

---

<sup>267</sup> Arnaldo França. "Évolution de la Littérature capverdienne", *id.*, p. 206.

<sup>268</sup> João Manuel Varela. "Le Brésil et les îles du Cap-Vert : aspects d'influences culturelles", in *Diogène*, n° 191, Paris, p. 125.

n'appartiennent pas à ce monde-ci, comme ceux qui constituent les forces occultes, les rêves, les figures imaginaires ou les fatalités qui interviennent dans le sort des existences des personnages. C'est le cas du récit bref "Jocaste" dans lequel l'auteur se sert d'un cadre mythique (la référence au mythe de Jocaste) pour insérer un contenu actuel, humain et tellurique : la fatalité d'une famille rurale de Fajãzinha dont l'enfant est atteint par des crises cycliques de démence. Par contre, le chromatisme et le symbolisme des images créées au cours de la narration de l'intrigue produisent un effet atténuant l'état d'angoisse et de tension vécu par les personnages familiers de Neco, pendant que celui-ci subit des accès de trouble violent. Ce récit bref dévoile aussi quelques particularités des réalisations métaphoriques et symboliques que nous pouvons repérer dans l'espace sémantique d'autres fictions de l'auteur, notamment *Xaguete* et, pareillement, dans le récit bref "A Família de Aniceto Brasão".

Quant à "Barrilinho de Azeite", il s'agit d'un récit assez court qui rapporte un épisode malheureux de la vie de Nhô Romualdo, un instituteur retraité qui vit dans une solitude profonde, à Cova Figueira, un endroit situé à environ trente kilomètres de la ville de S. Filipe. Conçu à la fois comme fiction et document, ce récit nous entraîne dans le processus de vieillissement de l'homme et des objets qui l'entourent : "Enfim, as coisas como as pessoas também envelhecem" ("Barrilinho", p. 65), commente le protagoniste.

La structure du récit repose sur la durée du trajet du vieil instituteur vers S. Filipe où il va acheter aux enchères un petit tonneau d'huile d'olive, indispensable à son régime prescrit par le médecin. Le dénouement factuel du texte, inattendu (le petit tonneau tombe du dos de l'âne et l'huile s'échappe sur le sol), n'est qu'une façon de souligner les adversités et les souffrances qui ont marqué inexorablement la vie de Nhô Romualdo : veuf de sa première femme et oublié par ses enfants éparpillés dans le monde, il perd sa seule compagnie, le petit Manuelinho, son dernier enfant, fruit d'une liaison tardive avec une femme qui les a abandonnés. À force de subir tant d'épreuves, si dures, il se résigne et résiste à toutes les vicissitudes du destin :

- Ó compadre Romualdo, que pouca sorte a sua ! Veio de tão longe, gastou cento e oitenta e um escudos e volta para casa sem nada. Ó compadre Romualdo !
- Deixa lá homem. Quem perdeu Manuelinho e não morreu, pode perder toneladas de azeite e continuar vivo à mesma. ("Barrilinho", p. 75).

La narration s'oriente aussi vers la description tellurique, à mesure qu'au fil du trajet, le regard et la voix interne du protagoniste se déplacent vers les éléments extérieurs, donnant à voir le spectacle environnant. Dans ces fragments descriptifs, qui émergent le long du récit, interviennent les jugements et les appréciations sur les détails topographiques, comme par

exemple l'éruption originelle et la diversité du paysage sous l'effet de l'abondance ou du manque de pluie :

Toda a encosta que descia suavemente até ao mar parecia ter sido escanhoada com uma enxada. A mais pequena mancha verde se via no chão ressequido com tantos anos de falta de chuva. As ribeiras eram bocas escancaradas para o céu. Como tudo se modificava quando chovia abundantemente! Nascia o milho que cobria a terra inteira. As freiras nos barrancos floriam com garridice. A touça rebentava com pujança. Os animais fartavam-se com a palha verde. Sem as-águas, era uma monotonia de lava e pedregulhos, de ravinas e achadas, que nem dava vontade de olhar em redor. Quando a ilha imergiu nas primeiras erupções, ela era isso mesmo, menos as ribeiras que as enxurradas depois sulcaram. (“Barrilinho”, p. 65).

Toutes ces références telluriques et écologiques sur lesquelles le protagoniste raisonne constituent une sorte de guide informatif sur les traits et l'évolution de la réalité géographique de l'île de Fogo. Mais au-delà des observations sur l'épiderme de l'île, les réflexions successives de l'énonciateur restituent encore des tableaux instantanés du monde rural et demi-urbain de Fogo pendant les années quarante.

En effet, si l'action de ce récit semble être anodine, elle illustre cependant la lutte de l'homme envers la terre et envers son destin lui-même. Comme Fernando Namora qui, dans *Retalhos da Vida de um Médico*, dénuce la pauvreté, la rudesse et la persistance des gens humbles perdus dans les montagnes, de même Teixeira de Sousa retrace ici la vulnérabilité humaine sous les vicissitudes du climat, de l'isolement et de l'insularité et nous fait découvrir des gestes touchants d'une humanité solidaire envers les êtres les plus fragiles.

Teixeira de Sousa a choisi pour clore son ouvrage le récit “Jocaste”. Dans une interview accordée à Sofia Fortes, publiée dans le site internet du journal *A Semana*, l'auteur explique la genèse de ce texte :

O conto que mais emoção, para não dizer vulgarmente gozo, me deu ao escrever foi “Jocasta”. [...] Um dia, cheguei a casa vindo do hospital, já altas horas, mas não tinha sono e decidi ir ao escritório. Lembrei-me, então, de escrever o último conto que me faltava para compor dez contos como se fossem os dez dedos das minhas mãos. Já tinha o tema na cabeça, sentei-me à secretária e comecei a escrever. Mas a escrever quase que letra por letra tal era a minha emoção. [...] Na altura em que terminava o conto, senti um ruído de chave na porta. Era a empregada doméstica que havia chegado, eram seis horas e tal. Ela viu luz no escritório e foi lá. Ao ver-me disse: “Adé, bocê ainda ta cordôde”.[...] Mas ia satisfeito porque o conto me tinha saído tal qual imaginara. O Dr. Baltasar Lopes da Silva gostou muito do conto. Ele tratava-nos sempre na terceira pessoa e disse: “Você plagiou o título de um livro de Anatole France”. E eu disse-lhe: “Mas eu não conheço nenhum livro com esse título e não me importa, pois não era minha intenção<sup>269</sup>”.

Dans cette première approche de *Contra Mar e Vento*, nous pouvons d'emblée

---

<sup>269</sup> Cf. Teixeira de Sousa: “O médico anda com muitos ciúmes do escritor”. Interview accordée à Sofia Fortes, publiée dans le site internet du journal *A Semana* : [http://www.asemana.cv/article.php3?id\\_article=13315](http://www.asemana.cv/article.php3?id_article=13315), accédé le 12 novembre 2005.

dégager les traits essentiels de structure, de style et de langage des récits brefs qui composent ce recueil. En général, ceux-là s'agencent autour d'une structure narrative simple, qui "converge vers un seul conflit, un seul, drame et une seule action", traits propres au récit court, selon Massaud Moisés<sup>270</sup>. Quelques récits se réduisent à un instant particulier. Ils présentent une allure si brève et condensée, faisant rappeler quelques contes de Maupassant, comme c'est le cas de "Termo de Responsabilidade", "Barrilinho de Azeite", "Menos Um", "Jocasta", "Raiva", "A família de Aniceto Brasão", "Na Corte De El-Rei D. Pedro". D'autres, par contre, mettent en scène une action plus complexe où interviennent diverses péripéties, personnages et lieux, tels que "Encontro", "Dragão e Eu". Déjà le récit bref "Contra Mar e Vento" se situe à mi-chemin entre le document et la fiction, se penchant sur la mise en scène d'opérations commerciales et de techniques maritimes saisies pendant le voyage du voilier *Emma Helena*.

Le langage utilisé dans tous ces récits, très concis, "enxuta" selon Álvaro Salema<sup>271</sup>, contraste avec l'éloquence copieuse, parfois excessive, de celui des futurs romans de l'auteur. On constate, toutefois, une tendance générale pour les phrases courtes, souvent associées à l'énumération, l'un des traits de son style.

Les événements renvoient aux années trente et quarante et se déroulent dans des espaces semi-urbains et ruraux de l'île de Fogo, convertie dans "une synecdoque de l'expérience de toutes les îles de l'archipel"<sup>272</sup>. Les lieux de l'action délimitent, de forme précise, parfois allusive, une cartographie de la capitale de Fogo, S. Filipe, et d'autres endroits périphériques qui correspondent à des lieux réels, connus du lecteur. Cette conformité du récit fictif avec le réel référentiel confère à la représentation un effet de vraisemblance. "Ils participent de l'ancrage référentiel, c'est-à-dire de l'inscription de la représentation dans un espace-temps connu et partagé par le lecteur"<sup>273</sup>.

Si les romans de Teixeira de Sousa ont été écrits à une époque où le néoréalisme portugais était déjà dépassé ou avait été remplacé par d'autres tendances artistiques, l'écriture de la plupart de ses récits brefs coïncide avec la formation et l'apogée de ce mouvement. De même, ses essais ont été écrits en plein néoréalisme. Comme nous l'avons souligné, les premières fictions sont imbibées de la doctrine et esthétique néoréalistes qui soutenait "la

---

<sup>270</sup> Moisés Massaud. *A Criação Literária. Prosa*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1979, p. 20.

<sup>271</sup> Cf. Álvaro Salema. "Teixeira de Sousa, Contra Mar e Vento" in, *África, Literatura Arte e Cultura*, n° 6, vol. II, Ano, II, Lisboa: Out.-Dez./1997, p. 115.

<sup>272</sup> Donald Burness. "Contra Mar e Vento: "La folie, la désintégration et la tragédie capverdienne", in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise*, id., p. 194.

<sup>273</sup> Daniel Sangsue et Michel Vanoosthuysse. "Le Récit", in *La Représentation dans la Littérature et les Arts. Anthologie*, (dir.) Pierre Glaudes. Toulouse : PUM, 1999, p. 167.

vraisemblance de la transcription de la vie dans la littérature<sup>274</sup>. En effet, quarante ans après la publication du premier récit court à Lisbonne, nous pouvons constater que les orientations de ce mouvement semblent influencer encore l'auteur :

Considero de facto o conteúdo da minha (por ora) exígua obra profundamente gradado às nossas realidades físicas e humanas de sempre. Não consigo fantasiar nada que não esteja inserido na nossa problemática de sobrevivência, dentro de um esquema sociológico que me parece correcto<sup>275</sup>.

L'expérience néoréaliste de l'auteur est manifestement venue enrichir l'histoire littéraire capverdienne, en y ajoutant un nouveau regard socio-historique et une prise de conscience des problèmes de son île natale. Les histoires qu'il raconte dessinent le quotidien d'un petit monde îlien et mettant en évidence ses valeurs et ses antagonismes sociaux. Toutefois, elles transcendent la dimension régionale et nous font réfléchir à la problématique de la condition humaine.

### **3. Une diversité de personnages et de cadres sociaux et spatiaux**

La construction des personnages des récits brefs s'intègre dans l'activité de représentation de la réalité sociale de l'île de Fogo et des composantes de l'être humain en général. Dans l'œuvre de Teixeira de Sousa, les personnages, c'est-à-dire les représentants d'évènements, de valeurs, de situations psycho-sociales et de sentiments, constituent un patrimoine littéraire assez vaste et riche. Dans les récits de *Contra Mar e Vento*, quelques personnages sont conçus comme des personnages primitifs qui ressurgiront dans ses romans, dans toute sa complexité et profondeur. D'ailleurs, dans ce recueil, l'auteur inaugure des modèles simplifiés de personnages représentants de la décadence sociale, des conflits sociaux et raciaux, de la délation, des injustices, des aventures maritimes, mais aussi du courage, de la lutte contre les arbitraires et de l'espoir dans un avenir plus fortuné et plus juste.

Les personnages de *Contra Mar e Vento* viennent d'horizons socioéconomiques assez différents et mettent en scène une diversité de groupes sociaux illustratifs d'une représentation abrégée des réalités sociales de l'île de Fogo et de l'archipel en général, ainsi que d'une variété de comportements et de sentiments humains. Parmi eux, certains présentent déjà une densité remarquable dont la "construction met en jeu plusieurs dimensions constitutives du

---

<sup>274</sup> António Pedro Pita. *Conflito e Unidade no Neo-realismo Português. Arqueologia de uma Problemática*. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 163.

<sup>275</sup> Teixeira de Sousa interviewé par João Lopes Filho, in *Ponto & Vírgula*, n° 4, Mindelo, Ago.-Set/1983, p. 33.

récit<sup>276</sup>. C'est le cas des personnages du capitaine Fortunato ("Contra Mar e Vento"), de Mariazinha ("Jocasta"), de Nhô Romualdo ("Barrilinho de Azeite") et du protagoniste ("personnage à part entière"<sup>277</sup>) de "Dragão e Eu". D'autres, par contre, ont une fonction différentielle assez réduite. Ils ne sont que cités ou alors convoqués dans de brèves descriptions, comme Olívia et son oncle disparus à bord d'un voilier ("Dragão e Eu"), Adelino ("Menos Um"), la mère de Manuelinho et les enfants de Nhô Romualdo ("Barrilinho de Azeite"), ne citant que ces exemples. Cependant, les récits de Teixeira de Sousa ne possèdent pas l'approfondissement psychologique manifesté dans les nouvelles d'António Aurélio Gonçalves ou de Manuel Lopes dans lesquelles l'introspection intérieure et les réflexions sur les comportements humains occupent une place de relief propre au roman.

La construction du personnage est indissociable des critères génériques et des procédés de représentation propres aux récits réalistes et non réalistes. Ce principe est valide pour les autres éléments narratifs du texte qui sont en relation avec les effets recherchés au niveau énonciatif et structural, comme l'affirme Daniel Grojnowski<sup>278</sup>.

Ainsi, la représentation des attributs physiques et psychologiques et des actes accomplis par les personnages intervenants dans la diégèse des récits brefs de *Contra Mar e Vento* sont déterminés par les limites formels du genre. De même, les descriptions du statut socioprofessionnel et des environnements où ils se meuvent sont spécifiées par peu de détails. Sur le plan sociologique, l'ensemble des personnages convoqués dans le recueil offre, cependant, un éventail assez représentatif d'activités professionnelles, de sphères et de milieux sociaux qui permettent d'avoir une image relativement élargie de la réalité socioculturelle et économique extratextuelle de l'île de Fogo, sous des regards diversifiés. Au sein de cette multiplicité de personnages nous pouvons distinguer tant des groupes diversifiés que des cas individuels.

---

<sup>276</sup> Cf. Pierre Glaudes et Yves Reuter. *Le Personnage*. Paris : PUF/Qui sais-je ?, 1998, p. 52.

<sup>277</sup> Expression utilisée par Vincent Jouve pour désigner le narrateur qui se "manifeste comme instance autonome jusqu'à devenir un personnage à part entière". Cf. Vincent Jouve. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1998, p. 17.

<sup>278</sup> Pour Daniel Grojnowski, "la particularité de la nouvelle est de mettre en scène un personnage dans l'espace d'une action simple. [...] Sauf gageure, la nouvelle dissuade la polyphonie ou l'émiettement. La logique du temps, du lieu, de l'action, vont de pair avec une conception particulière du personnage". Cf. Daniel Grojnowski. *Lire la Nouvelle*. Paris : Dunod, 1993, p. 104-105.

## 4. Des figurations thématiques

### 4. 1. L'enfance

Les personnages qui prennent en charge les récits courts “Menos Um” et “Dragão e eu” peuvent être envisagés comme le groupe d'enfants qui amène la thématique de l'enfance à la narration. Eduardo (“Menos Um”) et le narrateur de “Dragão e Eu” sont les figures de l'enfance dont les rêves et les badinages se situent au-delà des drames quotidiens et, en même temps, les consciences interprétantes de l'univers des adultes et du fléau cyclique de la sécheresse, inséparable des famines et de la mort, convoqués dans ces deux récits brefs. Tous les deux personnages sont des narrateurs qui racontent leurs histoires et d'autres événements dans un récit à la première personne. Il est curieux que “Menos Um” et “Dragão e Eu” soient les seuls récits brefs où interviennent des personnages enfants qui assument l'énonciation à la première personne. Gilles Deleuze, soulignant le rôle de l'enfant dans les films néoréalistes affirme : “c'est que, dans le monde adulte, l'enfant est affecté d'une impuissance motrice, mais qui le rend d'autant plus apte à voir et à entendre”<sup>279</sup>. En effet, c'est l'optique de cette conscience enfantine, décantée, que restitue les figurations sensorielles, émotionnelles et factuelles des événements, en particulier du spectre de la famine et de la désolation des champs. De même, la perception de ce phénomène dramatique est saisie par un discours apparemment neutre, jouant sur des phrases courtes, directes et nettes et sur un lexique accolant directement la désignation sommaire de la factualité, bien que parfois avec médiation métaphorique, simulant une syntonie avec le stade et le langage enfantins :

O céu andava escancarado. O mundo, seco como lenha. Nem um borrifo para apagar a poeira do chão. Os animais, destripados. Tudo como se viesse um redemoinho e varresse os campos. (“Menos Um”, p. 13).

Os meninos ganhavam rugas e pareciam uns anões velhos. (“Dragão”, p. 54).

Dans le cas du récit bref “Menos Um”, l'organisation du récit privilégie la voix interne d'Eduardo qui déploie à la fois son horizon enfantin, ses rêves et ses souvenirs, et les observations sur les autres personnages et sur la réalité environnante. Eduardo est un enfant pauvre qui garde une brebis et qui aime la compagnie de son grand-père, Nhô Morgado, ancien marin et conteur d'histoires sur la mer. Les gens du village viennent aussi l'écouter et le poussent à parler aussi de l'arrivée de la pluie, puisqu'il est le seul à la croire possible. Comme il se comporte comme s'il en avait la certitude (“Deus não dorme. Não há-de deixar morrer os seus filhos de fome” (“Menos Um”, p. 15)), les gens se moquent de lui, en le

---

<sup>279</sup> Gilles Deleuze. *L'image-Temps. Cinema 2*. Paris: Minuit, 1985, p. 10.

considérant atteint de sénilité ce qui déplait à Eduardo. Celui-ci traduit cette frontière entre lui et les adultes, en se réfugiant dans ses rêves et en affichant ses sentiments de rage : “Eu sentia raiva da gente grande, que só pensava era na chuva (...) Eu também queria ser marinheiro do mar largo. Até pensava que podia vir a ser capitão de longo curso. Era questão de estudar!” (“Menos Um”, p. 13).

De ce fait, c’est le regard d’Eduardo, “le personnage-focalisateur, qui attire notre attention sur les objets, les évènements ou les autres personnages”<sup>280</sup>. Eduardo et son frère Jack, sa mère Mariana, son grand-père, nhô Morgado, sa tante Júlia (celle-ci convoquée dans le récit par le biais d’une lettre), Mateus Dereda, le gardeur de porcs et Adelino, personnage mort tragiquement sous la grue du remorqueur, mais évoqué dans le texte, constituent l’univers des personnages intervenants dans la diégèse de ce récit court.

L’énonciation joue sur le code narratif, faisant coïncider les traits d’un discours comme étant celui d’un enfant et la concision propre au genre littéraire du récit bref. Toutes les références laconiques concernant le milieu familial et rural, l’aridité du sol, le spectre de la famine qui menace le Sud, souligné para la réitération “no Sul o povo já andava a comer jinguilani” (“Menos Um”, p. 17), le manque de travail publique et les voyages pénibles vers l’île de Brava dans un remorqueur sale, ainsi que les références brèves et floues aux paysages et aux personnages attestent ce jeu. Elles sont évoquées par des formes discontinues, suscitées soit par les réactions du narrateur aux gestes des adultes, soit par le flux de ses souvenirs, comme c’est le cas de la mort tragique d’Adelino, remémorée dans deux fragments descriptifs.

Le rêve d’Eduardo s’inscrit également dans ce jeu narratif. Le dormeur voit apparaître une inondation et se voit jeter des pierres aux corbeaux. Peu à peu, le nombre de corbeaux devient démesuré et l’étouffe, à mesure que l’eau l’engloutit. L’enfant, effrayé, crie sans succès et se résigne à son destin : “o meu destino era morrer afogado” (“Menos um”, p. 14). Il s’agit d’un épisode onirique, inscrit dans le récit principal, rapporté par le narrateur. Selon Gérard Genette, le rêve est perçu comme une “action” métadiégétique par rapport à la diégèse<sup>281</sup>. Cet auteur estime aussi que “l’acte de rêver est contenu dans la vie du rêveur, et que le récit d’un de ses rêves peut tout naturellement s’insérer dans celui de sa vie”<sup>282</sup>.

En effet, le grand-père d’Eduardo lui avait promis de faire un bateau, au cas où il

---

<sup>280</sup> Cf. Vincent Jouve, *id.*, p. 127.

<sup>281</sup> L’auteur écrit à propos : “En fait, lorsqu’un récit de rêve figure dans un récit de vie, le lecteur ne manque pas de percevoir celui-là comme *second* par rapport à celui-là, et donc son “action” comme métadiégétique par rapport à la diégèse constituée par l’existence diurne du personnage”. Cf. Gérard Genette. *Métalepse*. Paris : Seuil, 2004, p. 117.

<sup>282</sup> *Id.*, p. 115.



pleuvrait. Mais Eduardo savait bien que s'il pleuvait, on l'enverrait sur le haut d'une montagne surveiller les corbeaux : "Eu sabia que, se chovesse, prantavam-me de riba dum cutelo a guardar corvos. Como é que podia ir à ribeira correr o barco ?" ("Menos um", p. 14). Il y a donc une conformité entre la vie diurne et l'état onirique du personnage. Toutefois, sur le plan de la signification, l'analogie entre l'inondation dans le rêve et la sécheresse de l'île renvoie à une représentation d'images contrastantes qui, selon notre opinion, souligne l'inquiétude des personnages, craignant l'approche du fléau cyclique des famines et de ses conséquences.

D'ailleurs, les personnages sont décrits dans leurs rôles sociaux et dans leurs hantises, alors qu'aucun trait physique n'est prononcé. L'intrigue, elle aussi, est réduite à un seul évènement, celui du départ d'Eduardo vers l'île de Brava, chez sa marraine et tante, Maria Júlia Delgado, allégeant ainsi les charges de sa famille. Distribué sur une durée de quelques semaines, ce récit retrace le portrait d'un enfant qui s'étend au portrait d'une famille voire de l'île, et propose une issue à la pauvreté et à l'insularité de résonance néoréaliste : le texte suggère que l'option émigratoire, le travail à bord des navires, et les études offrent des possibilités de survie aux adversités climatiques et à la misère.

Cette issue est réitérée dans la nouvelle "Dragão e Eu", dans laquelle le narrateur a choisi l'Amérique comme pays de destin pour échapper, également, au fléau de la sécheresse et au manque de travail. Russel Hamilton associe cette "solution du protagoniste au *deus ex machina* de l'émigration qui représente une indépendance agressive, telle que celle de son chien"<sup>283</sup>.

"Dragão e Eu" semble reprendre le titre et le modèle de l'œuvre de Juan Ramón Jiménez (1881-1959)<sup>284</sup>, "Platero e eu" (1914). Mais si le titre et le modèle de récit suggèrent une forme de pastiche<sup>285</sup> (qui n'est cité nulle part dans le récit), les deux textes se distinguent sur le plan du contenu. Alors que le récit poétique de Jiménez décrit Platero et la relation de complicité entre le poète et son âne, le récit de fiction "Dragão e Eu" raconte les péripéties de la vie de l'énonciateur en compagnie de son chien, qui demeure son meilleur ami durant les neuf années de son existence.

Dans ce récit, nous assistons à l'évolution du personnage/énonciateur depuis son enfance jusqu'à l'âge de dix-huit/dix-neuf ans. L'identité individuelle du personnage central est assumée au moyen de la catégorie grammaticale "je". Ainsi, le mode de désignation du

---

<sup>283</sup> Cf. Russel Hamilton. *Literatura Africana, Literatura Necessária II. Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 166.

<sup>284</sup> Poète espagnol qui a obtenu le Prix Nobel de la Littérature en 1956.

<sup>285</sup> Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982, p. 81-141.

personnage, “son nom propre, inventé ou non qui suscite une impression de réalité”<sup>286</sup>, est omis. De ce fait, privé de cet “indicateur d’individualité, support privilégié de l’effet-personnage”<sup>287</sup>, le narrateur s’individualise en tant que sujet de l’énonciation explicité dans l’énoncé par la première personne grammaticale. C’est lui qui apparaît toujours sur scène et nous fait voir l’action par son propre regard, mais parfois il se dissout dans les yeux d’autres personnages. Il rapporte aussi la quantité d’informations et d’appréciations sur lui et sur les autres personnages, de la sorte qu’on retrouve nombre de traits de son identité le long du récit. De plus, affirme Tzvetan Todorov, “ce niveau appréciatif nous rapproche de l’image du narrateur”<sup>288</sup>.

Dans les deux récits (“Menos um” et “Dragão e Eu”), les événements sont énoncés rétrospectivement par le biais de la mémoire des narrateurs, dans un processus de dédoublement entre un “je” qui remémore et revisite le passé et un “je” protagoniste de ce même passé.

Le récit bref “Dragão et Eu” présente une force dramatique rare. Il met en scène un enfant et son chien qui grandissent ensemble, partagent les mêmes aventures et finissent livrés à eux-mêmes. Vaillants et vagabonds, ils mènent une vie d’errance, après la rupture du narrateur avec son père, alors adolescent. Celui-ci devient ainsi sujet de deux expériences. D’abord, il vit une enfance heureuse et effervescente, après le cadeau d’un chien qu’il a baptisé comme Dragão, lorsqu’il était encore à l’école primaire. Ensuite, après le conflit avec son père, il entame une vie précaire, errante, malaisée, pendant environ trois ans, en expérimentant plusieurs métiers : dans le commerce, dans la poste, dans la trésorerie (fazenda) et finalement dans l’“auberge”, assistant les affamés et les moribonds et tous ceux qui arrivent à la ville, fuyant la sécheresse des champs. Ainsi, deux axes sémantiques s’entrecroisent dans le récit : l’un collectif et l’autre individuel, rendant compte de situations vécues par l’énonciateur et par les personnages avec lesquels il se croise.

En compagnie de son chien, le narrateur/enfant parcourt les rues de S. Filipe et partage le comportement et les aventures de l’animal avec le groupe de personnages enfants : son cousin, ses amis, et le groupe de son rival Frank. Celui-ci a aussi un chien appelé Vulcão. Il est curieux que le sémantisme du nom Dragon renvoie à une figure mythique et biblique : monstre dévorant et symbole de la voracité féroce, associé à la monstruosité, dans la

---

<sup>286</sup> Cf. Vincent Jouve, *id.*, p. 110.

<sup>287</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>288</sup> Cf. Tzvetan Todorov. “Les catégories du récit littéraire”, in *L’analyse Structurale du Récit. Communications* 8. Paris : Seuil, [1966] 1981, p. 152-153.

mythologie classique et à la pécheresse dans l'*Apocalypse*<sup>289</sup>. Cependant, dans la pensée chinoise traditionnelle, “le dragon est symbole du flux et du reflux de la vie, associé à des principes vitaux”<sup>290</sup>. En effet, Dragão, “o cão mais valente da vila”, se révèle invincible : il échappe à la castration et sort vainqueur de toutes les luttes avec les autres chiens. Déjà le nom Vulcão est métonymique, associé à l’île de Fogo elle-même, appelée aussi l’île du volcan<sup>291</sup>. Quoique le nom prétende évoquer l’impétuosité dangereuse et indomptable de ce phénomène naturel, Vulcão est cependant battu par Dragão. Grâce au triomphe de Dragão, son maître a conquis aussi un statut spécial parmi les enfants de la ville, même ceux qui appartiennent à une classe sociale plus élevée, notamment Frank.

Le groupe des enfants renvoie aux ambiances d’amusements, d’hostilités et d’apprentissage propres à leur âge, en particulier celles de l’école et des rues. Le lecteur peut aussi déduire leurs conditions sociales, puisque le texte souligne les inégalités existantes entre eux. Celles-ci s’étendent également à l’espace qui devient à son tour signe de contraste social : “Na vila alta quem mandava era Dragão. Na vila baixa imperava Vulcão”. Ces deux endroits séparent les riches des moins riches et des pauvres. D’ailleurs, Frank, qui appartient à “vila baixa”, incarne la classe aisée, ayant des ressources économiques pour l’envoyer poursuivre ses études dans un collège à Lisbonne. Dans ce milieu pauvre et isolé, le départ de Frank et la fin des études pour les autres enfants qui restent dans l’île marquent une étape dans l’évolution de leurs parcours. Cette fin de cycle est ressentie comme un regret, voire une certaine convoitise de Frank, par le narrateur et ses camarades, empêchés de continuer leurs études et obligés de chercher du travail. Dans le rappel des faits vécus à l’école, l’utilisation d’exclamations lui confère une nostalgie, en accentuant ce regret :

A escola ! Não me queria convencer de que tudo tinha acabado. Não mais as lições em classe e as brincadeiras à roda da palmeira. [...]  
Era um mundo de coisas belas. Os heróis, as guerras, os corações bondosos, os sábios que descobriam vacinas ; e eu sabia tudo na ponta da língua. A professora falava com brandura e ensinava sem bater. (“Dragão”, p. 46).

Les appréciations contenues dans ces énoncés sont doublement significatives : elles portent sur les sentiments du narrateur face aux changements et mettent également en relief le propos de l’auteur pour dénoncer les contrastes sociaux qui séparent les habitants de l’île où les enfants du peuple défavorisé doivent renoncer à l’école et à leurs rêves. Nous pensons

---

<sup>289</sup> Sur ce sujet, cf. Gilbert Durant. *Les Structures Anthropologiques de l’Imaginaire*. DUNOD : Paris, 1992, 11<sup>e</sup> éd., p. 105-106.

<sup>290</sup> *Id.*, p. 364-366.

<sup>291</sup> D’ailleurs ce vocable sera repris dans *Ilhéu de Contenda* pour désigner l’un des espaces significatifs du roman, le Bar Vulcão, comme l’on verra dans ce travail.

entendre l'écho des enfants de *Esteiros* de Soeiro Prereira Gomes : “moços que parecem homens e nunca foram meninos”<sup>292</sup>. Ce récit bref semble donc avoir des résonances avec les thématiques néoréalistes de l'enfance vulnérable, interrompue précocement, objet de représentation dans l'œuvre de quelques écrivains néoréalistes tant portugais que brésiliens et, également d'auteurs capverdiens, comme nous l'avons déjà souligné. Par ailleurs, Jorge Barbosa, lui aussi, dans le poème “Demografia”, dédié à Dr. Henrique Teixeira de Sousa, et dans le poème “Dia”<sup>293</sup>, poétise des situations douloureuses de l'enfance capverdienne.

De même, Oswaldo Alcântara exprime la souffrance des enfants dans ses poésies<sup>294</sup> et *Chiquinho* est sans doute une œuvre représentative des différentes dimensions de l'enfance capverdienne, depuis l'économique et familiale jusqu'à la psychologique.

C'est précisément après avoir quitté l'école primaire que le protagoniste s'initie à une autre étape de sa vie et que l'action va se dérouler dans d'autres ambiances tout en apportant d'autres perspectives et faisant intervenir un réseau de personnages, la plupart sans “traits et sans fonctionnalités différentielles”<sup>295</sup>. Désormais, une série de péripéties et d'aventures s'agencent sur la linéarité du développement physique et social du protagoniste et de celui de son chien Dragão, tous les deux grandissant ensemble, jusqu'à ce que le dernier ait été mangé par les affamés, pendant la sécheresse qui a ravagé l'île. Cette mort, ressentie par le narrateur comme celle d'un être humain, est signalée par un moment de réflexion : “No quarto, fiz dois minutos de silêncio em memória daquele que fora um amigo durante nove anos. Nove anos de vida ziguezagueante e não menos ruidosa do que a minha”. (“Dragão”, p. 56).

Sur le plan diégétique, à côté du déroulement de ces deux vies, l'instance narrative représente des fragments de la réalité quotidienne de la petite ville insulaire, pauvre et assujettie aux vicissitudes climatiques. Les événements sont observés et relatés par l'énonciateur dans des contextes de travail et d'errance, dans lesquels il se croise avec de nombreux personnages “retenus strictement”<sup>296</sup>, présentés par de brefs traits descriptifs et sur lesquels nous ignorons presque tout. Ces figures sont un support du récit, un prétexte pour la représentation d'aspects circonstanciels de contextes diversifiés de la société de Fogo, pendant l'époque des années quarante, comme notamment : la maison familiale, l'école

---

<sup>292</sup> Soeiro Pereira Gomes. *Esteiros*. Lisboa : Publ. Europa-América, 1972, p. 175,

<sup>293</sup> “Quanta desgraça não fica/ nas nossas ilhas desfeita/ no começo da vida// Porque há meninos que morrem/ muitos meninos que morrem/ no começo da vida”. (poème “Demografia”); “Tem doze anos apenas/ a pretinha que vende bolos/ ali à esquina sorrindo” (Poème “Dia”). Cf. Jorge Barbosa. *Obra Poética*. Lisboa: IN-CM/Associação Cabo-Verdiana de Escritores, 2002, p.173 et p.193

<sup>294</sup> Surtout dans “Romanceiro de São Tomé”, les poèmes “Filho” et “Menino de outro gongon”. Cf. Oswaldo Alcântara. *Cântico da Manhã Futura*. Linda-a-Velha: ALAC, 1991, p. 71-72 et p. 91-92.

<sup>295</sup> Cf. Philippe Hamon. “Para um estatuto semiológico da personagem”, in. *Categorias da Narrativa* (dir.) M. Alzira Seixo. Lisboa: Arcádia, [1972] 1976, p. 85-112.

<sup>296</sup> Cf. Vincent Jouve, *id.*, p. 176.

primaire, le petit magasin, la poste, la trésorerie (a Fazenda), l'“auberge”, les endroits de la petite ville de S. Filipe et les chemins qui amènent aux environs.

Ainsi, les personnages issus de ces unités environnantes, intervenants dans la diégèse, construisent un microcosme régional, insulaire, localisé dans un espace-temps.

Les parents de l'énonciateur, sa grand-mère, son cousin, sa tante Adélia forment l'unité de la famille. À ceux-ci s'ajoutent encore sa cousine Olívia et son oncle disparu tragiquement dans un voyage maritime et convoqués par le biais d'une incursion rétrospective. Cette unité s'organise en système avec les autres unités d'autres niveaux, “construisant les figurations sémantiques du texte”<sup>297</sup>. À cet égard, les personnages participent à différents groupes socioprofessionnels et à différents degrés sociaux (les employés de la poste, de la trésorerie, de l'“auberge”, du quai, l'institutrice, les domestiques, les prostituées, les affamés...). Ils prennent de la valeur momentanée en interrelation avec le narrateur et son chien, dans des événements à peine esquissés. Le lecteur sait donc très peu sur les personnages intervenants dans la successivité diégétique. Cependant, l'énonciateur parvient à rendre compte, en quelques détails événementiels et spatiaux, de la dimension socioéconomique de sa communauté, ainsi que du fléau de la sécheresse, sans avoir à décrire les caractéristiques des personnages les plus significatifs. Cette démarche est d'ailleurs l'une des particularités des néoréalistes portugais qui proposaient des images de la vie sociale plutôt que des cas individuels, comme estime Mário Sacramento : “Ao individualismo fechado, o neo-realismo opôs assim uma perspectiva aberta e ampla da vida colectiva”<sup>298</sup>.

Le fragment suivant rend compte de cette particularité narrative. Il figure l'atmosphère collective qui imprègne le petit magasin de commerce du père du narrateur : “Levava o dia a pesar dois tostões de açúcar, cinco de arroz e meio tostão de sal. Por vezes enganava-me no peso. E lá vinha uma repreensão de meu pai” (“Dragão”, p. 47). Déjà, le passage suivant restitue l'ambiance sociale et humaine poignante, sous les effets de la grande sécheresse<sup>299</sup> :

A vila enchia-se de gente que abandonava os campos sem água. Vinham esfarrapados, magros, com chagas enormes fedendo a podridão. As mães traziam os filhos pequenos à cabeça, em grandes balaios. Paravam à porta dos sobrados e mostravam os cestos onde se viam olhos gulosos emergindo de carinhas murchas de fraqueza.[...]

Dragão deu para andar atrás duma cadela que viera também dos campos ressequidos e calcorreava a vila com uma matilha de cães esfaimados. Por onde passavam, largavam enxames de moscas que iam pousar nos alizares das portas. (“Dragão”, p. 54-55).

---

<sup>297</sup> Cf. Pierre Glaudes et Yves Reuter. *Le Personnage*, *id.*, p. 41.

<sup>298</sup> Mário Sacramento. *Ensaio de Domingo II*. Porto: Inova, 1974, p. 37.

<sup>299</sup> Nous croyons qu'il s'agit d'une référence à la sécheresse meurtrière de 1941-1942 (environ 24 463 décès) qui a atteint de forme dramatique l'archipel et l'île de Fogo. Cf. António Carreira. *Cabo Verde: aspectos sociais. Secas e fomes do XX*. Lisboa : Ulmeiro, [1977] 1984, p. 124.

Par ailleurs, l'on peut relever dans cet énoncé l'effet de l'énumération et des formes verbales qui renvoie à la notion de mouvement et de fuite, ainsi que le sémantisme même du lexique qui exprime la faim, le désespoir, la dévastation, la putréfaction, tous convergeant dans la description d'un des fléaux les plus terribles de l'archipel.

Nous ne trouvons dans ce récit bref ni les caractéristiques des fabulations, que le titre du récit lui-même pourrait suggérer, ni un dialogue avec les contes de la riche tradition orale capverdienne, dans lesquels l'intervention anthropomorphique des personnages animaux sert à nourrir et à éduquer l'imagination du lecteur. Ici, *Dragão* cohabite sur le même plan que l'énonciateur, et l'accompagne dans ses aventures et souffrances comme un ami :

Mas *Dragão* era altivo, orgulhoso, soberbo na sua força. Nunca dava o braço a torcer, por maior que lhe fosse a desgraça. Para mim, não era apenas um animal de estimação, era um amigo mais velho que admirava, apesar de mais novo. Era independente e generoso para com os companheiros miseráveis. Não lhes tocava. Era bem diferente do *Vulcão*, como o dia da noite. (“*Dragão*”, p. 48).

En tant que récit bref, “*Dragão e Eu*” concilie l'évolution de deux histoires individuelles et des fragments de vie d'autres personnages avec la représentation de phénomènes naturels et sociaux qui émergent dans la société de l'île de Fogo. Il semble être soutenu par un paradoxe qui révèle une réalité dramatique, cachée derrière un titre supposé ne raconter que l'histoire d'un chien, comme le remarque Óscar Lopes : “*Dragão e Eu*, conto de Henrique Teixeira de Sousa, consegue ser a revelação de todo um mundo de coisas significativas, ditas por alguém que pretende apenas falar das aventuras, aliás picarescas, de um seu cão que foi comido”<sup>300</sup>.

Sans la virulence de *Famintos* (1962), de Luís Romano, ni l'acuité dénonciatrice de Manuel Lopes, Gabriel Mariano ou Manuel Ferreira, selon José Luís Hopffer Almada<sup>301</sup>, ces deux récits ne sont pas moins révélateurs d'images fortes et impressives de la famine, en contrepoint avec les rêves des deux jeunes protagonistes.

#### 4. 2. Sur les traces du “*Romanceiro de São Tomé*”

Le récit bref “*Raiva*” donne à voir un autre visage de la famine, illustré par le biais du parcours de vie d'une jeune fille du village de Patim (Fogo) qui part vers les plantations

---

<sup>300</sup> Óscar Lopes. *Modo de Ler. Crítica e Intervenção Literária/2*. Porto: Inova, [1969] 1972, p. 156.

<sup>301</sup> Cf. José Luís Hopffer Almada. “A Ficção Cabo-verdiana Pós-Independência, Permanência e Ruptura”, in *Cabo Verde 30 Anos de Cultura 1975-2005*, (dir.) Filinto Elísio Correia e Silva. Praia: IBNL, 2005, p. 130-131.

(roças) de São Tomé, à l'âge de dix-sept ans où elle passe de longues années. Lorsqu'elle retourne à son île natale, à quarante-trois ans, vieillie, malade, sans famille, sans amis et sans biens, elle se heurte aussi à une série d'obstacles : la famine qui flagelle à nouveau l'île, l'hostilité des gens de Patim et, finalement, la haine des compagnons de l'"auberge", où elle s'installe. Ces situations adverses transforment ses rêves en déception, vaticinant d'emblée la fatalité vers laquelle va converger le dénouement du récit :

O administrador mandou-a para o Albergue. A primeira noite dormiu no chão, sobre um saco, ela que lá distante, em São Tomé, gostava de pensar na sua terra, e que havia de beijar o chão da sua terra quando voltasse. Mas que tristeza sentiu ao desembarcar numa ilha diferente da que tinha deixado. No sítio de Patim, a sua aldeia, nem um parente encontrou. As suas casas estavam desertas, destelhadas, sem portas, e as paredes nada lhe contaram do que havia sucedido a todos, depois que, ainda moça, embarcara para o Sul. No Patim foi logo despachada pela vizinhança, que lhe disse ao chegar: "Tome já o caminho da cidade, porque aqui não há que comer". Acabara-se tudo, a amizade, a vergonha, e só havia a raiva da fome. ("Raiva", p.57-58).

Ce personnage peut être reconnu comme une figure signifiante renvoyant à l'univers référentiel de cette modalité d'émigration, récurrente dans la fiction et dans la poésie capverdiennes, surtout jusqu'à l'indépendance nationale<sup>302</sup>. Les lexèmes "Sul", "São Tomé", "grande viagem" et d'autres substituts anaphoriques participent également à la construction des référents extralinguistiques qui spécifient ce phénomène historique et social convoqué dans ce récit bref : d'un côté, le choix du départ vers le Sud pour échapper au fléau de la famine et, de l'autre, les conséquences physiques et psychologiques découlées des conditions de travail dans les plantations, souvent inhumaines et asservissantes. De ce fait, cette femme assume aussi la médiation entre deux périodes de temps déroulés dans deux univers géographiques et sociaux épars et distincts, Fogo et São Tomé.

Ce récit s'agence autour du protagoniste (dont on ne connaît pas non plus son nom) et d'une seule action linéaire. Le narrateur rapporte les événements coïncidents avec l'arrivée du personnage à son île natale et ensuite son logement à l'"auberge", en les alternant avec l'évocation des moments et des sentiments passés, saisis par le courant de conscience du protagoniste, qui remémore et interpelle les années pénibles vécues là-bas. L'arrière-fond introduit le lecteur dans l'environnement rural de Patim et dans celui de l'"auberge", où se meuve un vaste ensemble de personnages et de figurants anonymes (hommes, femmes et enfants), désignés par divers lexèmes ("vizinhança", "pessoas", "companheiros", "mulheres",

---

<sup>302</sup> Timóteo Tio Tioffé souligne l'apport des *mornas* dans la révélation de cette "solution désespérée". Cependant il ajoute: "É ainda um veterano da nossa poesia, Osvaldo Alcântara, que nos fornece a mais satisfatória produção poética sobre esse período – o ciclo do "Romanceiro de São Tomé". Cf. T. T. Tioffé. *O Primeiro e o Segundo Livros de Notcha*. Mindelo: Ed. Pequena Tiragem, [1975], 2001, p. 133.

“homens”, “filhos de uma cadela”) qui laissent entrevoir d’autres drames, contribuant à créer l’atmosphère tragique qui hante les espaces de l’action.

Dans l’“auberge”, un lieu qui se prête à des tensions et à des rivalités, la rencontre de cette femme, venue d’un exode de vingt-six ans, avec les autres personnages qui composent le groupe social des rescapés de la famine, révèle des comportements agressifs, des sentiments de dédain et de haine de part et d’autre. La confrontation naît immédiatement, puisqu’aux yeux des compagnons de l’“auberge”, l’exemple de la femme protagoniste, travailleuse et soignée, et ses intentions de combattre la dégradation morale sont regardés avec hostilité, dédain et incompréhension. Désormais, elle est marginalisée et appelée sorcière et vieille ensorceleuse, ce qui l’a conduit à une solitude profonde : “Perdeu afectos, perdeu saúde e a compreensão dos outros. Vivia só na companhia dos seus dois joelhos inchados, naquele quarto isolado do Albergue”. (“Raiva”, p. 57).

Si, en effet, cette femme ne parvient pas à s’intégrer dans le groupe de ses compagnons, du moins réussit-elle à conquérir l’amitié de l’administrateur de l’“auberge”. Il la charge de gérer la consommation d’eau et d’aménager le jardin, ce qui attise davantage la haine des compagnons, tout particulièrement celle de l’adjoint de l’administrateur.

Ce récit révèle des drames individuels ainsi que ce qui se passe dans la scène de l’Histoire, en se focalisant sur les effets des terribles famines qui ont fustigé l’archipel. Ceux-ci sont accentués par l’usage d’un langage cru et agressif, sous un ton de dénonciation contenue par des raisons de censure. Le texte souligne également l’influence de ces effets dans la manifestation de sentiments malveillants, inhumains et de comportements violents, cruels, enragés, voire portés à des accès d’alcoolisme et de démence. L’objectivité descriptive de l’état pathologique du protagoniste et de son état d’ivresse passagère atteste les marques professionnelles de l’auteur dans l’énoncé. D’ailleurs, le narrateur<sup>303</sup> semble suggérer que l’état hallucinatoire de la femme, provoqué par la combinaison d’une violente douleur et de l’alcool, qui la laisse prostrée, donne forme au dénouement du récit, dans lequel les ressentiments et la violence prennent une forme impitoyable et spectaculaire.

Du point de vue symbolique, ce récit peut proposer une image de l’adversité cyclique, représentée par un personnage qui lie deux temps de sécheresse, départ et retour, éprouvés dans le même espace emblématique de la famine, l’“auberge”, tout en insinuant ainsi l’urgence de la combattre. N’oublions pas que l’“auberge” est un lieu de mémoire lié aux exodes et aux souffrances provoqués par les sécheresses et également aux souvenirs des

---

<sup>303</sup> Ce narrateur peut donc s’insérer dans la catégorie des personnages-embrayeurs. Cf. Philippe Hamon, “Para um estatuto semiológico da personagem”, *id.*, p. 97.



départs vers les plantations de São Tomé<sup>304</sup>. Il participe donc à la construction des figurations de ce phénomène émigratoire, soulignées par Timóteo Tio Tiofe, l'un des pseudonymes de João Manuel Varela : “De todos esses surtos de emigração aparentemente só o de São Tomé foi verdadeiramente espectacular e traumatizante, de modo a criar novas estruturas psicológicas e sociais evidentes”<sup>305</sup>. Et l’auteur souligne que cette période attend encore des études sociologiques sur la littérature populaire (*mornas*), inspirée de cette réalité et, également, sur celle des transformations psychosociales, somatiques et pathologiques apportées par les capverdiens retournés des plantations de São Tomé : “realidades duras, implacáveis, que começavam, começaram a pesar sobre os nossos padrões e conceitos de vida”<sup>306</sup>.

La problématique de l’expérience douloureuse de la diaspora *santomense* sera reprise par d’autres écrivains qui mettent aussi l’accent sur les séquelles pathologiques<sup>307</sup>. Dans l’œuvre *Ilhéu de Contenda*, le personnage médecin Dr. Vicente énumère et dénonce aussi l’exploitation pratiquée par les propriétaires des plantations, soulignant les endémies contractées par les émigrés capverdiens à São Tomé et Príncipe. Ce roman, publié la veille du 25 avril 1974, réactive la mémoire de ce phénomène socio-historique. L’auteur fait entrer dans l’intrigue romanesque d’autres événements détaillés concernant les stratégies utilisées par les représentants îliens du pouvoir colonial, pour mener les capverdiens à signer le contrat de travail, contribuant ainsi à la compréhension de cette modalité migratoire. Les personnages impliqués dans ces événements et qui sont aussi au service de l’intrigue principale, assument un rôle d’instrument textuel dans la figuration de différents scénarios de ce type d’émigration.

De fait, dans *Contra Mar e Vento* et *Ilhéu de Contenda*, Teixeira de Sousa reproduit deux contextes d’émigration vers São Tomé, intrinsèquement liés, illustrant le départ, le retour et le sort des *contratados*. Nous pouvons rapprocher ces situations fictives des faits socio-historiques réels qui ont, d’ailleurs, suscité des positions polémiques, y compris l’article de Teixeira de Sousa, auquel nous nous sommes reportés. De même, cette réalité référentielle a inspiré des poésies et des fictions de Baltasar Lopes, Osvaldo Alcântara, Rui Romano, Gabriel Mariano, Onésimo Silveira et Mário Fonseca, entre autres.

---

<sup>304</sup> Il nous semble que c’est Gabriel Mariano, dans son recueil de récits brefs *Vida e Morte de João Cabafume* qui traduit le mieux, d’une façon réaliste et tranchante, les dimensions socio-historiques, physiques et psychologiques qui relèvent des histoires individuelles douloureuses et des roueries d’engagement de “contratados”. Cf. Gabriel Mariano. *Vida e Morte de João Cabafume*. Lisboa: Vega, s/d.

<sup>305</sup> Cf. T. T. Tiofe. *O Primeiro e o Segundo Livros de Notcha, id.*, p. 133.

<sup>306</sup> *Id.*, *ibid.*.

<sup>307</sup> Cf. Notamment le récit bref “O Rapaz Doente ou a Conjura” de Gabriel Mariano in *Vida e Morte de João Cabafume, id.*, p. 23-37; cf. également l’histoire d’une femme qui attrape des maladies tropicales, dans l’ouvrage d’Onésimo Silveira. *A Saga Das As-Secas e Das Graças de Nossenhôr*. Lisboa : Europa-América, 1992, p. 157-184.

### 4. 3. Le déclin des *sobrados*

Les récits brefs “A Família de Aniceto Brasão” et “Na Corte de El-Rei D. Pedro” sont liés par la même thématique chère à l’auteur, axée autour de la déchéance des anciennes familles de l’aristocratie rurale de son île, qu’il va exploiter avec détail dans sa trilogie sur l’île de Fogo, comme nous l’avons souligné.

Les personnages Aniceto Brasão, ses filles et Valdemar (“Aniceto”), Raimundo Veiga, Vicente Cardoso et Jerónimo Cardoso (“Corte”) sont en fait les premières créations symboliques de la décadence des *sobrados*, qui s’entrecroisent avec leurs remplaçants dans le nouvel ordre social, Firmino dans le premier texte et Caetano de Mendonça dans le deuxième. Ces premières versions ne présentent que des aspects fragmentaires de ce phénomène socio-historique que l’auteur décrit dans toute sa complexité dans ses romans. Elles sont évidemment des esquisses des personnages de sa future trilogie auxquels nous reviendrons plus loin. Quelques personnages du récit bref “Encontro” présentent également d’autres variations de ce thème, que nous soulignerons par la suite.

Dans le récit bref “A Família de Aniceto Brasão”, les personnages sont saisis en plein cours d’écroulement, tandis que dans “Na Corte de El-Rei D. Pedro”, ils sont présentés déjà déchus et accommodés dans leur nouvelle situation sociale. Ainsi, ils traduisent les expériences individuelles, les réactions de passivité et de heurt associées à la conscience d’un contexte psychosocial nouveau. Cette conception permet de constituer une vision des causes et des conséquences de la désintégration de ce groupe social de Fogo, depuis cinq siècles de domination.

Aniceto Brasão, veuf et père de quatre filles (Ana, Esmeralda, Sofia, Líticia), apprend par Valdemar, le prétendant d’Esmeralda, que le paiement de sa lettre de change a du retard et risque d’être protesté par Firmino, le créancier. Cette situation inattendue envahit subitement le cours de son existence tranquille dans son *sobrado*, loin de la ville, et transforme son état psychologique. D’abord, il réagit avec colère, insulte Valdemar et son métayer, injurie Firmino, hurle des vilipendes et profère des outrages : “Negro atrevido, filho de escravos !” [...] “Maldita raça !” (“Aniceto”, p. 29- 30). Il réagit de manière irréductible, intolérante et s’attache orgueilleusement à son pouvoir, déjà en train d’écrouler :

- Nem o negro Firmino, nem ninguém me arruína. Isto cá – batendo com a bota no soalho – é meu até eu morrer, ouviram?
- O Sr. Brasão seja razoável. Ninguém lhe está a dizer que não é seu, o que é preciso...
- Não, não! Isto é meu até eu morrer. Até eu morrer, ouviste?” (“Aniceto”, p. 29-30).

Ensuite, conscient de ne pas s'acquitter de ses dettes, perdant ainsi sa maison (*sobrado*) et ses propriétés, il se recroqueville sur le délire, se détache du monde qui l'entoure et chante jour et nuit une chanson, "uma modinha então em voga" ("Aniceto", p. 29), jusqu'à ses derniers jours.

Privé de ses prédicats fonctionnels<sup>308</sup>, validés par le statut socioéconomique et politique où il se positionnait, il perd ses repères et se sent incapable de survenir à sa ruine. Il s'exile donc dans l'aliénation. Paradoxalement, sa fille Esmeralda, attirée par la ville, veut se libérer de cet univers, préférant s'adapter à une nouvelle existence, éloignée de l'environnement du *sobrado*. Elle rejoint Valdemar, refusant de traîner l'héritage du passé. L'image radieuse de cette jeune fille, constitue l'un des cas particulier de personnages qui s'écarte, en quelques aspects, du modèle du représentant de la classe prépondérante, affaibli par les redevances. Elle contraste ainsi avec celle de son père, fragilisé par la perte de ses privilèges. Au reste, le récit débouche sur un dénouement qui fait ressortir la renaissance et le renouvellement de la vie, incarnés par la mort d'Aniceto Brasão le jour même où naît sa petite fille, le troisième enfant d'Esmeralda et de Valdemar. Pourtant, Aniceto se refusait à accepter Valdemar dans sa famille, puisqu'il y avait des rivalités entre leurs familles, datant de plusieurs années. Par ailleurs, Valdemar lui éveillait des souvenirs déplaisants<sup>309</sup>, associés à la figure de son père, qu'il avait connu à Lisbonne alors qu'ils faisaient tous les deux leurs études, au même collège. Le vieux Aniceto avertissait leurs filles sur les visites du jeune homme :

– Não lhe dêem confiança – dizia o velho para as filhas, quando se falava em Valdemar. – O pai era a mesma coisa. O que sabia era andar pelos cafés a fazer política. Era mesmo perigoso. O filho é o pai em carne e osso. ("Aniceto", p. 24).

Le personnage Aniceto Brasão dans sa figure maigre et délirante, ainsi que sa chaise longue, vieillie et poussiéreuse et son *sobrado* en dégradation composent l'un des premiers signes de l'irréversible chute de l'ancienne aristocratie rurale, qu'on peut repérer dans l'œuvre fictionnelle de Teixeira de Sousa. Comme nous l'avons souligné, l'écrivain avait déjà développé ce sujet dans ses essais, publiés dans la revue *Claridade*. Sur le plan fictif, les éléments référentiels qui renvoient au contexte socio-historique se combinent avec un épisode de l'ordre du surnaturel, qui produit un effet d'irréalité. En effet, chaque nuit, Aniceto Brasão place deux chaises en face l'une de l'autre, pour parler avec sa femme défunte : "Era quase

---

<sup>308</sup> Cf. Philippe Hamon. "Para um estatuto semiológico da personagem", *id.*, p. 93.

<sup>309</sup> Philippe Hamon, *id.*, p. 97, établit une catégorie de *personnages-anaphores*, celles qui tissent dans l'énoncé un réseau de rappels et de souvenirs.

uma hora de palestra séria, cheia de consultas e íntimas confissões”. Selon lui, elle le surveille la nuit et pendant la journée repose dans son lieu céleste.

Curieusement, les références concernant l’environnement naturel, conçu dans ce récit, sont exprimées par des réalisations sémantiques euphoriques qui offrent un spectacle chromatique et luxuriant intense, contrastant avec la situation de ruine du protagoniste et de la maison. Ce contraste réside aussi au niveau de la texture des couleurs : le rouge vif des bougainvilliers et des roses signifie l’effort et la violence et le vert de l’acacia le repos et la paix<sup>310</sup>. Paradoxalement, cette description des plantes envahissant impitoyablement les murs, le toit et le jardin, prend un sens d’abandon qui semble hanter tout l’entourage et toute la famille, déjà brisée par l’absence de la mère.

Dans le récit bref “Na Corte de El-Rei D. Pedro”, nous sommes mis en présence d’un environnement également marqué par la désagrégation physique et sociale, mais associé à la ville de S. Filipe, capitale de Fogo. Ce récit s’ouvre sur la description panoramique de S. Filipe, la veille de Noël, orientée par le regard des personnages Raimundo da Veiga et Vicente Cardoso, deux autres représentants du groupe des descendants de classe dominante de l’île. La représentation des lieux de cet espace, visibles du belvédère du haut de S. Pedro, au moment de l’énonciation, s’efface pour afficher la perception dont ils sont restitués. Ainsi, le regard des personnages décrit non pas la vue de la ville qu’ils sont en train de contempler, mais l’évocation de la dégringolade des personnages appartenant aux familles puissantes de l’île de Fogo, ainsi que leur processus de ruine socioéconomique et psychologique subséquent. L’espace physique se présente, de ce fait, imprégné de souvenirs activés par la mémoire affective :

Encostou-se à balaustrada do Alto de S. Pedro, ao lado de Vicente Cardoso, e olhou com majestade para o resto da vila que se estendia a seus pés até ao fundo do Bocarrão. O luar iluminava os telhados que se sucediam em cascata. [...]

O sobrado era aquele. Estava ainda exactamente como era. Até o ocre azul da fachada e as listas brancas da platibanda e das ombreiras eram as mesmas. Do lado norte, o telhado desabava sobre a varanda larga, donde a família assistia às cavalhadas de S. João. Nessa casa festejava-se o Natal com peru e bolos, champanhe e vinho do Porto. [...] A firma dos tios entrou em decadência. [...] O velho Jerónimo foi assinando letras de favor para ajudar os manos nas aflições. Até que, um belo dia, o Banco resolveu executar os irmãos Cardoso e todos os parentes que assumiram compromissos bancários por causa daquela firma. (“Corte”, p. 38.)

Comme l’on peut constater dans cet extrait, le discours du narrateur, qui ne participe pas dans l’action, localise la situation spatio-temporelle qui ouvre le récit. Ensuite, sa parole se

---

<sup>310</sup> Cf. Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la Perception*. Paris : Gallimard, 1945, p.241-397, à propos des dispositifs de perceptions des couleurs.

fond avec celle du personnage Vicente Cardoso, et nous accédons directement aux sentiments et raisonnements de ce personnage, victime de la désagrégation familiale et sociale. Il incarne la conscience lucide de ce phénomène, en ajoutant ses commentaires. Ainsi, il joue le rôle d'un témoin qui livre son témoignage filtré par son interprétation. Même lorsqu'il convoque la maladie foudroyante et incurable de son père, Jerónimo Cardoso, chagriné par l'écroulement de son patrimoine, il manifeste ses sentiments et ses réflexions. "Il n'est pas un miroir impassible, il est un regard qui s'émeut, et l'expression même de ce regard fait partie intégrante de son témoignage"<sup>311</sup>.

La description de l'espace repose ainsi sur deux axes, l'un lié à la représentation des transformations physiques, économiques et psychosociales d'une époque dépassée, et l'autre à la recréation d'une réalité nouvelle individuelle et sociale, celle qui coïncide avec le présent de l'énonciation, saisie dans sa formation et sa croissance. Les germes de la société nouvelle sont traduits par l'écho d'un proverbe capverdien incorporé dans la narration, et restitué par la voix interne de Vicente Cardoso : "O mundo dá muitas voltas. Quem havia de dizer que filho do Sr. Jerónimo Cardoso viria a ser um dia desfeito por filho duma antiga escrava da avò!" ("Corte", p. 84).

Cet énoncé renvoie à l'ascension de la classe des métis, enrichis par le commerce ou par l'émigration, responsable de l'inversion sociale, représentée dans cette nouvelle par le personnage Nhô Quirino. Vicente Cardoso souligne encore, avec étonnement et une certaine ironie, que ce phénomène s'est accompagné du changement des habitudes des citadins, les rendant indifférents aux anciennes traditions de la Nativité. Cette conscience du processus historique et social, affiché dans le récit, peut traduire une résonance néoréaliste, comme chez Soeiro Pereira Gomes, Alves Redol ou Carlos de Oliveira. Les deux protagonistes de "Na Corte de El-Rei D. Pedro" n'appartiennent pas à la classe opprimée, privilégiée par la fiction néoréaliste. Cependant, ils servent à l'objectif d'éveiller la conscience sociale et de dénoncer les injustices et le racisme, des conduites parfois consenties par la classe prépondérante à laquelle ils appartenaient. On peut soutenir en effet que cet aspect peut révéler l'inspiration de l'auteur dans la dimension engagée de la génération néoréaliste portugaise voire brésilienne, prolongeant ainsi le legs idéologique du mouvement, hors les frontières de sa manifestation.

Les deux personnages intervenant dans l'action de ce récit court, Vicente Cardoso et Raimundo da Veiga, se croisent, solitaires, la veille de Noël. Jadis, enfants de familles

---

<sup>311</sup> Sur la spécificité du témoignage, cf. Paul Bourget, Préface d'Étienne Mayran [1909], *apud* H. Coulet. *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Colin, 1967, p. 293, in *La Représentation dans la Littérature et les Arts. Anthologie*. Pierre Glaudes (Org.), *id.*, p. 176.

aristocratiques, ils se voient au présent de l'énonciation confrontés à de nouvelles vies, mais chacun d'eux jouant son rôle. Vicente Cardoso, le fils cadet de Jerónimo Cardoso, propriétaire de l'un des plus riches *sobrados* de S. Filipe, a dû interrompre ses études, à Lisbonne, lorsque sa famille est tombée dans la ruine. Ensuite, il s'est installé à São Vicente, changeant fréquemment d'activité, jusqu'à devenir commerçant de bétail, raison pour laquelle il s'est déplacé à l'île de Fogo, y venant acheter cinquante quatre vaches, pour vendre plus tard à São Vicente. Pour le moment, ses affaires prospèrent et il fait même des projets pour les multiplier. Il s'est accommodé à sa nouvelle vie, toutefois il nourrit un souvenir sentimental des richesses de l'aristocratie et de ses fêtes de Noël qu'il se remémore en contemplant, du haut de la ville, l'imposant *sobrado*, naguère appartenue à ses parents.

Le personnage Raimundo da Veiga, "le garçon le plus vaillant et audacieux de son école" ("Corte", p. 84), s'est inventé une nouvelle existence, où il se réfugie pour affirmer son ancien statut social d'homme riche et aristocrate, déniait ainsi le présent. Il joue le rôle du fou vagabond, marginal, errant la nuit et pouvant "tout dire impunément, puisqu'il est en dehors des règles sociales"<sup>312</sup>. Il réalise qu'il est le roi D. Pedro, propriétaire des îles de Fogo et de Brava et de tous leurs *sobrados*, magasins et bateaux. Dans la peau du roi D. Pedro, il reste un monarque pour lui-même, en s'attribuant les pouvoirs et les richesses inhérents à la royauté :

– Eu sou el-rei D. Pedro, dono e senhor de todas as casas da vila. A casa do Sr. Jerónimo me pertence. A loja do Sr. Caetano Mendonça me pertence. O falucho Aleluia também me pertence. Eu sou o homem mais rico do mundo. Eu tenho sessenta moios de milho guardados no armazém do governo. O café do Monte queimado é todo meu. Quando houver fome na ilha venham ter comigo, que eu sou grande, sou abastado, e darei de comer a todo o povo do meu reino. ("Corte", p. 77).

Le double fonctionne ici comme un instrument narratif, qui permet au narrateur de tracer le destin de ce personnage privé de ses biens matériels, condamné à une existence marginale et vulnérable. Ainsi, en incarnant le Roi D. Pedro, il "assume fictivement une identité factice"<sup>313</sup> qu'il était censé devenir réellement, si sa famille n'avait pas tout perdu. "Le dédoublement [...] implique la reconnaissance, par un sujet, d'une perturbation dans la différence qui distingue normalement les êtres"<sup>314</sup>. De ce fait, en se dédoublant, le personnage se réapproprie son identité perdue par le langage, les gestes majestueux et les insignes.

---

<sup>312</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.). *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Seghers, vol. 3, [1969] 1974, p. 197.

<sup>313</sup> Cf. Pierre Jourde et Paolo Tortonese. *Les Visages du Double. Un thème Littéraire*. Paris : Nathan, 1996, p. 106.

<sup>314</sup> *Id.*, p.91. Les auteurs distinguent deux types de doubles narratifs : le double subjectif et le double objectif. D'après nous, Raimundo s'insère dans cette dernière catégorie. Cf. le chapitre 5, "Le double dans le récit", p. 91-126.

Cependant, “on sent dans le double objectif une intention ironique, qui répète et qui singe, qui égare dans la ressemblance et l’illusion”<sup>315</sup>. En outre, le recours à un personnage fou, faisant semblant d’être un roi, imprime à l’énonciation un effet de théâtralité, réussi tant au niveau de l’emploi du discours direct, sur un ton de crieur, que du choix des gestes et des vêtements. Un autre élément susceptible de traduire une modulation spectaculaire est le rire de Raimundo da Veiga, un rire défiant, moqueur et sceptique. Tandis que le personnage Aniceto Brasão s’installe dans une existence d’aliénation complète, se résignant dans le chant qui raye l’intolérable présent de sa mémoire, Raimundo da Veiga mène une vie errante, tourmentée par l’idée de se croire un roi investi de la mission de donner à manger à tout le monde.

On peut soutenir aussi que l’auteur a su tirer profit de ce personnage lui attribuant un discours déraisonnable, pour dénoncer le manque d’effort du pouvoir politique dans le combat les famines cycliques qui sévissaient dans les îles. Derrière les promesses d’abondance faites par Raimundo da Veiga aux habitants des îles de Fogo et de Brava, résonne, en contraste, l’existence de la réalité de la faim. Remarquons, par ailleurs, que T. T. Tiofê interpelle Teixeira de Sousa sur l’efficacité des promesses de ce personnage, dans un poème de son œuvre *O Primeiro e o Segundo Livros de Notcha*<sup>316</sup>.

Les deux protagonistes de cet récit bref partagent un même destin : étrangers devant les nouvelles coutumes d’une société en transformation, ils se réfugient dans un univers commun, l’imagination et le souvenir. Les prédicats fonctionnels dont ils ont été le support ne sont plus valorisés par la culture de la nouvelle société en structuration. Ils incarnent l’image du renversement social, déjà décrite par Teixeira de Sousa dans son essai publié en 1958 dans la revue *Claridade*. Cette image va s’enrichir d’éléments nouveaux attribués à d’autres protagonistes des romans *Ilhéu de Contenda*, *Na Ribeira de Deus* et *Xaguatê*.

Par l’ironie de l’Histoire, cinq siècles après la formation de l’archipel, l’évolution sociale intervertit sa direction et, désormais, les anciens pouvoirs transitent progressivement vers la classe nouvellement formée, résultante d’un lent accouchement, précise Júlio Monteiro : “Os colonizadores, que eram brancos, detentores da terra e do mando, a pouco e pouco foram perdendo essas terras, e o poder que eles tinham passou cumulativamente, mas com segurança, exactamente para a raça que eles tinham procriado”<sup>317</sup>. Les fondements du

---

<sup>315</sup> *Id.*, p.100.

<sup>316</sup> Cf. En voici le poème: “Ninguém salvo Raimundo-o-Louco/ tem dinheiro como palha/ e pode como El-Rei matar a fome/ de todo o povo das ilhas./ Ah Teixeira de Sousa/ ser súbdito do rei ou El-Rei em pessoa,/ El-Rei Dom Pedro,/ será mal, será um bem para a carestia?” Cf. T. T. Tiofê. *O Primeiro e o Segundo Livros de Notcha*, *id.*, p. 244.

<sup>317</sup> Almerindo Lessa, Jacques Ruffié. *Seroantropologia das Ilhas de Cabo Verde*, *id.*, p. 119.

phénomène, qui sert de base à ce récit bref, sont l'objet d'une étude de Gabriel Mariano<sup>318</sup>.

#### 4. 4. Les préjugés sociaux et raciaux

Parmi tous les récits brefs, "Encontro" est manifestement celui dans lequel le conflit entre personnages se manifeste de forme plus accentuée. Le protagoniste Miguel s'inscrit dans deux niveaux de représentation. Il est le soutien essentiel de l'intrigue, en interaction avec un grand nombre de personnages de différents groupes d'âge et de catégories sociales diversifiées, contribuant à structurer les axes sémantiques du texte<sup>319</sup>. À un niveau plus individuel, il se livre à un double combat : celui de conquérir le cœur d'Ilda, la fille de Nhô Augusto, représentant de l'ancienne classe de l'aristocratie rurale de Fogo, et de plus, renverser l'ordre social établi, défiant ses adversaires.

Le récit comprend trois parties liées entre elles par des fils métaphoriques qui soulignent, d'un côté, l'univers du *sobrado* et ce qui l'oppose à celui des gens communs, de l'autre, la ténacité du jeune Miguel pour affirmer les valeurs qui l'animent. La première partie développe les amours entre les deux jeunes Miguel et Ilda, interdits par la famille de celle-ci, selon les préjugés de classe de l'époque. Elle est marquée par une allure euphorique, assignée par le discours de Miguel et par ses dialogues avec sa mère. Allant à contre-courant, le jeune Miguel est décidé à afficher son amour pour Ilda, secouant ainsi les vieilles valeurs. Celle-ci lui envoie un billet, l'invitant à aller sous la fenêtre de sa maison, l'écouter jouer du piano. Se sentant flatté d'être l'objet d'un amour secret, il n'écoute pas les conseils de sa mère qui l'avertit des différences entre leurs sphères familiales et sociales. Il refuse cette vision dépassée et affirme, d'un air triomphant, que les impératifs du changement social sont en marche :

– Mãe, tu estás ultrapassada, démodée, obsoleta, anacrónica. Os tempos hoje são outros. Este bilhete é a prova provada que o mundo avança a passos gigantes para uma autenticidade cada vez maior nas relações humanas: - na política, no trabalho, no amor, em todos os campos, em todos os sectores. ("Encontro", p. 113).

---

<sup>318</sup> En voici un extrait de son étude : "Contrariamente ao que se passou no Brasil, o mulato pôde ser o mestre da sua sociedade. [...] pelas condições económicas, propícias, [...] e de fenómenos subsidiários: fluidez de vínculos, mestiçagem, inferioridade numérica do elemento europeu; tudo possibilitando ao negro e ao mulato certa liberdade de escolha na apropriação de elementos da cultura portuguesa. O fenómeno inverso, isto é, o alastramento até ao sobrado, quer de elementos aportados por negros, quer dos já recriados no funco, deve ter-se operado correlativamente com a ascensão económica do negro e do mulato, isto é, com a subida destes ao sobrado". Cf. Gabriel Mariano. *Cultura Caboverdeana*, id., p. 55.

<sup>319</sup> Cf. Pierre Glaudes et Yves Reuter. *Le Personnage*, id., p. 69-73.



Pendant que Miguel écoute, émerveillé, les parties de la musique de Chopin que la jeune fille aimée est en train de jouer, Robert, le cousin d'Ilda et aussi son prétendant, arrive et le provoque d'un ton méprisant, lui insinuant sa place dans la société. Toujours en arborant son petit bâton<sup>320</sup>, depuis quelque temps, celui-ci venait multipliant des menaces verbales et gestuelles contre Miguel, qui prélevaient la future bagarre entre eux. L'occurrence de l'expression "aquele aspirante atrevido da alfândega" est bien la preuve des intimidations dirigées à son adversaire. Cependant, en dépit de son statut social d'origine modeste, Miguel ose rivaliser avec Roberto, exprimant son courage et son audace en ces termes :

Ele que ousasse. Levaria uma surra de criar bicho, não só em nome próprio, como no dos restantes membros daquela sociedade. Miguel estava decidido a lutar rijamente contra tal estado de coisas, deveras injurioso para os demais. ("Encontro", p. 116). Queria lá saber das consequências. Era preciso lutar, lutar até à vitória final. ("Encontro", p. 121).

La deuxième partie retrace une double rencontre : l'une d'ordre social et conflictuel, associée aux antagonismes des groupes de personnages partisans de Miguel et ceux de Robert ; l'autre, d'ordre religieux, la rencontre entre le Christ (le fils) et la Vierge (la mère), intégrée dans une tradition rituelle de la ville de S. Filipe, qui se déroule le soir, pendant la Procession des Rameaux. Cette partie du récit met en scène un grand nombre de personnages de toutes catégories sociales, les uns impliqués dans les activités religieuses, les autres dans la rixe qui a lieu dans l'espace même où les défilés suivent la procession. Les nombreux personnages qui interviennent dans les péripéties de l'action sont focalisés isolément, en agglomération ou en déplacement par l'alternance de plans d'ensemble et d'objet, ce qui semble ainsi imprimer un rythme accéléré à l'action.

Au moment où a lieu la rencontre rituelle entre les images de la Vierge et celle du Christ, près de la Mairie, la bataille entre les factions éclate aussi près du "coreto", juste en face des deux images. La violence se répand rapidement, déclenchant la panique générale entre la foule qui criait et abandonnait la procession. Le prêtre Januário avait beau implorer le calme et le respect de la cérémonie, la foule se tournait vers la rixe, en voulant aussi mesurer leurs forces dans l'émeute. Remarquons, dans l'extrait suivant, le parallélisme entre la rencontre religieuse et le combat :

O som áspero da matraca assinalou a aproximação da procissão. Ela, na realidade, subia nesse momento a rua que ladeia a Praça João Pais. Subia silenciosa coleante, enorme como um bicho rastejando ladeira acima.

---

<sup>320</sup> Ce signe, une marque du discours réaliste, articule un ensemble de gestes emblématiques qui mettent en relief les détails et les objets qui visent une qualification du personnage. Cf. Philippe Hamon. "Un discours contraint", in *Poétique*, n° 16. Paris, 1973, p. 432.

Mais de dez homens galgaram os degraus da banda de baixo. À frente o general Roberto, todo nervoso, olhava para um lado, olhava para outro.

– Calma, deixa passar a procissão – advertiu Miguel.

– Não passa nada. Agora é a cerimónia do Encontro – rectificou um dos acompanhantes. [...]

Quando o sacerdote subia a escadaria da Câmara, para dali de cima se dirigir aos amados fiéis, ruídos estranhos eclodiram dos lados do coreto. Foi um restolhar em crescendo que a todos despertou a atenção. Gritos de mulheres trespassaram o recolhimento da hora. Vaga de pânico zigzagueou por entre a multidão, e a procissão começou a dissolver-se como sal na água. [...]

O Filho de Deus e a Virgem-Mãe lá ficaram em frente um do outro totalmente abandonados. (“Encontro”, p. 116).

Le conflit transforme le déroulement des événements religieux. Désormais, le regard du narrateur se tourne vers la conduite des personnages qui se battent, désireux de vengeance, jusqu’à causer des morts et des blessés. Outre Miguel et Roberto, des familiers et des amis à eux (environ une vingtaine) interviennent dans la bagarre, voulant tous régler leurs comptes. L’expression “Dizem que é Abel contra Caim” retentit comme un cocktail explosif, déflagrant rapidement sur la place de la ville. Parmi les participants, se détache le garde fiscal (guarda-fiscal) Semedo, d’une force herculéenne dans ses cent kilos, qui apparaît comme le principal instigateur et devastateur.

La troisième partie établit l’aboutissement doublement dramatique et comico-burlesque des affrontements dont le bilan est de quatre morts, sept blessés graves et beaucoup d’autres avec des fractures. Parmi les victimes se trouvent Roberto dans le coma et Rufino, l’oncle de Miguel, avec une hémorragie interne. Pour ramener l’ordre, le gouverneur demande l’aide des gendarmes et l’intervention des autorités qui devraient ouvrir une enquête afin de détecter les responsables des actes. Les images de la Vierge et du Christ retournent à l’église. Le dénouement du récit reste en suspens, pratique d’ailleurs habituelle dans les récits de l’auteur.

L’analogie entre les deux rencontres peut fonctionner comme un moyen prétendu par l’auteur pour souligner une face cachée des liens qui séparent les *sobrados* du peuple et dénoncer les rivalités qui relèvent des préjugés sociaux et raciaux.

Les éléments de ce récit bref s’articulent dans une structure schématique qui met en évidence l’atmosphère religieuse, le racisme social et biologique, et la dialectique entre la persistance de quelques influences du pouvoir des propriétaires du *sobrado* et le propos de mise en place d’un ordre social nouveau. Les personnages chargés de mettre en scène ces thèmes ne présentent pas le même niveau d’épaisseur. “L’œuvre construit sa signification sur les modulations qu’elle imprime à la présentation de ses protagonistes”, estime Vincent

Jouve<sup>321</sup>. Or, dans ce récit, la mise en texte des “occurrences-personnages<sup>322</sup>” met l’accent sur le protagoniste Miguel qui apparaît dans presque tous les événements du récit, comme participant ou comme observateur. Dans ce dernier cas, ses commentaires sont transmis par la voix du narrateur.

Ce personnage se meut dans les deux pôles de l’échelle sociale : d’ascendance modeste, mais ayant fait des études, il est accepté par Ilda, qui appartient à la lignée de l’aristocratie rurale, mais non par son père, ni son cousin Robert et d’autres personnages anonymes liés au groupe. Il nous semble qu’il incarne un projet idéologique de l’auteur pour dénoncer les inégalités sociales et figurer les problèmes, les revendications et les croyances de la classe moins favorisée de Fogo. À cet égard, le personnage Miguel est sans doute le premier embryon d’un ensemble de personnages qui ne se conforment pas avec les paradigmes socioéconomiques et culturels de leur époque. Bien au contraire, d’une façon plus ou moins consciente, ils prônent leur changement voire leur rupture. Ils participent des mêmes idéaux, des mêmes aspirations de justice et de progrès. Nininha, Rompe, du roman *Na Ribeira de Deus*, et le Dr. Vicente d’*Ilhéu de Contenda* en sont des exemples, parmi d’autres. Ce groupe de personnages serait représentatif des propos idéologiques de Teixeira de Sousa et, possiblement, des affinités qui l’unissent au mouvement néoréalisme portugais dont il est héritier. De même, le recours à des configurations discursives caractérisées par l’utilisation d’isotopies revendicatives ou contestataires va être réitéré surtout dans les romans cités ci-dessus.

Par le biais du narrateur, de Miguel et de ses opposants, le lecteur accède au microcosme des relations sociales de Fogo et, également, tant à la conscience éveillée du protagoniste qu’à l’attitude radicale de Roberto. Celui-ci affiche ses préjugés raciaux, exprimés explicitement dans les premières occurrences (“aspirante atrevido da alfândega”) et sous forme métaphorique par la suite, dans les expressions qui suivent : “Queres implantar a lei do feijão-mistura, mas para cá vens de carrinho”. “A lei do feijão-mistura não existirá nesta terra”. “Fora a lei do feijão-mistura”. (“Encontro”, p. 120, 121, 125). Ainsi, la voix intérieure de Miguel dévoile sa perplexité lucide vis-à-vis des événements, comme une alerte qui l’éveille à ce clivage symbolisé par le “haricot rayé”, qui traduit de forme dissimulée la discrimination fondée sur la couleur de la peau : “O pior para ele era a sua lucidez perante os acontecimentos daquela noite. Nunca se havia debruçado tão atentamente sobre a realidade que tinha diante dos olhos”. (“Encontro”, p. 126).

---

<sup>321</sup> Cf. Vincent Jouve, *id.*, p. 176.

<sup>322</sup> *Id.*, *ibid.*.

Le long du récit, Miguel prend à la fois une position d'intervention et de réflexion, assignée par des registres linguistiques distincts, mais convergeant vers le même objectif de dénonciation de l'ordre social établi. Les raisonnements qui suivent découlent de son observation de l'image du Christ, mais révèlent une conception esthétique des idéaux marxistes, traduite par un double fonctionnement discursif, c'est-à-dire, le même référent (l'image du Christ) renvoie simultanément à l'histoire du Christ et à l'histoire de l'homme exploité par l'homme lui-même :

Das fontes escorria sangue. Deixara-se cair de joelhos, surrado e apedrejado pelos inimigos. Queria, afinal, um mundo melhor, mais justo, mais cordato. Pregou a igualdade numa época de privilégios. Pregou a humildade num império de ostentação. Pregou a liberdade em terras escravizadas pelos romanos. Ergueu a sua voz contra a opressão, a desumanidade, a exploração do homem pelo homem. Por ter sido líder entre o seu povo, foi julgado e condenado à morte. Enfim, era uma maneira admissível de conceber a personalidade de Cristo, pensou Miguel. ("Encontro", p. 121-122).

Dans ce jeu énonciatif, le lecteur pressent que la deuxième histoire passe au premier plan et éclipse la première, parce qu'elle se prête au souci de l'auteur de dénoncer les injustices de la réalité sociale de Fogo. Un autre défi de l'auteur qui peut être souligné dans ce jeu d'énonciation et, en général, dans le discours du personnage de Miguel, tient à l'actualisation idéologique et esthétique des principes néoréalistes portugais, dans le contexte socioéconomique et géographique capverdien, éloigné du temps et de l'espace d'origine de ce mouvement. Et là résident, peut-être, quelques-unes des contradictions vérifiées tant dans les situations diégétiques que discursives. Notamment, l'auteur attribue aux assertions de Miguel des jugements de prédiction et de nécessité de changement d'ordre social qui rendent son discours un tant soit peu inauthentique :

Passa, Roberto, na tua vida amebiana, que o momento te ultrapassa em altura e profundidade. Pobre de ti e dos demais. O vosso reino está no ocaso. Estais agonizantes e sem esperança de ressurreição. Escabujais no impasse dum destino a que não vos podeis opor. Para vós, só resta fazer ouvir a Marcha Fúnebre de Chopin. ("Encontro", p. 122).  
Era preciso lutar, lutar até à vitória final. ("Encontro", p. 115).

Ainsi, la scène du combat semble avoir pour fondement l'opposition de classes et de races entre riches et pauvres, entre blancs et noirs. Miguel et Roberto se battent plus pour leurs droits que pour la même femme. En affichant sa jalousie et son arrogance, Roberto prouve qu'il appartient à la classe privilégiée, qu'il est blanc et que pour lui il n'y a pas d'obstacles, même celui d'éloigner Ilda de Miguel. Teixeira de Sousa affleure ici différentes

formes de racisme<sup>323</sup>, parmi lesquelles celle qui repose sur la couleur de la peau, presque absente des œuvres des auteurs capverdiens jusqu' alors. Cette présence constitue l'une des particularités qui le distingue des auteurs de *Claridade* et de *Certeza*, comme nous l'avons souligné dans ce travail. Elle est associée aussi à l'évolution socioéconomique de Fogo, la deuxième île à être peuplée, après Santiago, où l'ancienne classe aristocratique et esclavagiste, dans son processus de décadence, s'est heurtée au refus de perdre ses privilèges conquis par la nouvelle classe ascendante<sup>324</sup>.

Pour résoudre l'idéalisme de Miguel de teneur néoréaliste, le narrateur dérive le conflit vers un dénouement inattendu, se terminant par un ensemble de situations comiques, risibles et dramatiques. L'une des interprétations possibles de cette issue renvoie à une autre signification d'ordre politique : l'auteur peut ainsi dissimuler la dénonciation de la discrimination sociale et raciale à fin d'échapper à la censure.

Ce récit bref renvoie aussi à une réflexion sur la propagation de la violence qui commence par des rires moqueurs, des injures et rapidement atteint le paroxysme, déclenchant des imprévus tragiques. Chez Teixeira de Sousa, le thème de la violence est récurrent, abordé sous le prisme d'un comportement soit pathologique soit de convoitise ou d'arrogance. En effet, selon José Gil, du peu qu'on sait sur la violence, il y a deux idées, en général, autorisées : "elle se transmet en chaîne et par contagion. [...] On ne dissout pas la violence en la réprimant (avec une autre forme de violence), mais en la symbolisant"<sup>325</sup>. Les réflexions de Teixeira de Sousa sur les formes d'hostilité et de violence constituent un apport à la compréhension de l'essence des comportements humains.

#### 4. 5. La réalité maritime

La thématique maritime est récurrente dans l'œuvre fictionnelle de Teixeira de Sousa, et le récit bref "Contra Mar e Vento" en est un texte fondateur. Elle va ensuite être développée avec plus ou moins de relief dans les romans *Ilhéu de Contenda*, *Capitão de Mar e Terra*, *Xaguete e Ó Mar*, *de Túrvidas Vagas*.

---

<sup>323</sup> Pierre Bourdieu affirme "qu'il n'y a pas un racisme, mais des racismes". Cf "Racisme de l'intelligence". *Le Monde diplomatique*, divulgué sur le site Internet : <http://www.monde-diplomatique.fr/2004/04/BOURDIEU/11113>, Ce court texte est paru en 1983 sous le titre "Classe contre classe", consulté le 15/07/2004.

<sup>324</sup> M. Duarte et G. Mariano analysent l'évolution des préjugés raciaux chez les Capverdiens, tout en concluant que l'on vérifie une graduelle disparition. Cf Manuel Duarte. "Caboverdianidade e Africanidade", in *Vértice*, n° 134 vol, XIV, Coimbra, Nov./1954, p. 641 et Gabriel Mariano. *Cultura Caboverdeana. Ensaios, id.*, p. 56.

<sup>325</sup> José Gil. "Violência nas Escolas", in *Courrier International*, n° 62, 9-15 Jun./2006, p. 6.

Le récit bref “Contra Mar e Vento” met en scène quelques moments déterminants d’un voyage maritime, entamé au Port de Providence<sup>326</sup> et qui devait se parachever dans l’île de Fogo. Il construit un nouvel espace narratif, le maritime, et celui de la diaspora dans la Nouvelle Angleterre. À l’époque où se déroulent les événements du récit (les années quarante), cet espace était, depuis la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, objet de référence dans des documents officiels, notamment le *Boletim Oficial*, mais également dans les lettres et photos des familles d’émigrés.

Au niveau de la fiction, les traits de cette spatialité sont représentés pour la première fois dans la littérature capverdienne par Teixeira de Sousa qui crée des référents et un lexique nouveaux, renvoyant à des lieux réels, décrits d’une façon réaliste, comme l’illustrent ces exemples :

O navio estava atracado ao cais de Providence desde Julho. Novembro caminhava adiantado e ainda não se havia marcado o dia da partida. Mas as encomendas passaram a entrar em ritmo animador. O porão já ia em quase meio de carga. Dois automóveis aguardavam no cais a vez de embarque. Viriam acomodados nos espaços livres do convés de forma a não perturbar as manobras das escotas e dos vergueiros. [...]

O rio de Providence corria barrento com as enxurradas da época. O céu forrava-se de cinzento carregado. [...] Um *tug-boat* passou perto fazendo soar a sua sirene rouca. Capitão Fortunato meditava sobre o que devia decidir, se pagar os mil dólares ao amigo, se pedir mais dinheiro emprestado mediante contrato de sociedade. (“Contra Mar”, pp. 85-86).

Le narrateur esquisse un espace portuaire lointain sur la côte est des Etats-Unis, entouré par le brouillard froid et humide de décembre et envahi par le vacarme des remorqueurs qui traînent dans le fleuve de Providence. Il offre aussi un contraste entre les lieux de la diaspora et ceux des îles du Cap-Vert :

Cá fora, o ar frio cortava a cara. Os dois automóveis que aguardavam o embarque não pareciam sofrer com o tempo. Indiferentes à chuva e à geada, lá estavam quedos e mudos à espera da largada para a quentura das ilhas. [...]

Uma chuvinha teimosa escorria pelos vidros do Buick. Os edificios, as avenidas, os parques, o trânsito eram imagens que se sucediam sem nitidez. Nem mesmo interessavam. (“Contra Mar”, p. 93).

Ce récit retrace quelques particularités de l’histoire personnelle du Capitaine Fortunato Semedo, le protagoniste, propriétaire du voilier *Ema Helena*, qui fait des voyages entre Providence, les îles du Cap-Vert et la côte d’Afrique Occidentale. D’une certaine façon ce personnage constitue l’archétype porteur des représentations socioprofessionnelles,

---

<sup>326</sup> Ancien port baleinier, tel que New Bedford et Pawtucket, cette ville constituait déjà à l’époque décrite dans ce récit un pôle significatif de la communauté capverdienne. Cf. António Carreira, *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*, *id.*, p.77-99.

psychologiques et symboliques des capitaines qui vont ressurgir avec plus d'épaisseur dans les œuvres *Ilhéu de Contenda* (capitaine José Cláudio), *Capitão de Mar e Terra* (capitaine Alfredo Araújo) et *Ó Mar, de Turbibas Vagas* (capitaine Hilário Cardoso). A travers leur sphère d'intervention, le lecteur accède aux scénarios et réalités inhérents aux voyages maritimes capverdiens, pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, dans leurs différentes facettes : l'isolement et l'éloignement de la famille, le danger des tempêtes, la peur de l'inconnu, l'aventure, les naufrages, la mort, le destin et les vicissitudes des survivants, l'émigration clandestine, la contrebande du *moonshine*, le monde du commerce nautique, les difficultés des armateurs capverdiens sans moyens économiques qui risquaient des voyages dans des bateaux précaires, etc. Teixeira de Sousa munit ces capitaines d'une spécialisation professionnelle, leur attribuant un savoir-faire nautique et l'usage d'un langage technique propre à exprimer la réalité et les phénomènes maritimes.

De ce fait, dans ce récit bref, le Capitaine Fortunato Semedo et son équipage ont surtout pour rôle de configurer un microcosme social maritime où agissent des personnages représentatifs de l'activité maritime et de la diaspora : le capitaine Fortunato Semedo, Hermínio Montrond, un émigrant capverdien à Providence représentant de commerce maritime, Samuel Jacobson, propriétaire d'un magasin de ravitaillement de bateaux à Newport, et l'équipage qui assure les manœuvres et le service sur le voilier, notamment le second, le cuisinier, le valet de chambre et d'autres marins. Deux autres personnages composent le groupe : Libânio Rocha, un vieux passager clandestin, immatriculé comme intendant<sup>327</sup> qui retourne dans son île natale, Santo Antão, et Agatha, une jeune métisse américaine, amie d'Hermínio Montrond.

Agatha est le seul personnage féminin du récit dont la figure, seulement esquissée, se détache par sa beauté sensuelle, ses vêtements rouge et noir et l'usage de nombreux bracelets qui "retentissaient comme une sonnaille de vache". Elle peut être associée à la représentation du phénomène d'intégration de l'émigrant capverdien dans le pays d'accueil<sup>328</sup>. Les brèves descriptions des rencontres de cultures illustrées dans le texte illustrent déjà la voie des changements socioculturels survenus au Cap-Vert pendant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du

---

<sup>327</sup> Il n'était pas permis aux voiliers sans moteur et sans télégraphe de transporter des passagers.

<sup>328</sup> Ce récit bref révèle une certaine contamination culturelle et linguistique entre les différents groupes ethniques mis en contact dans l'espace de la diaspora. D'un côté, Samuel Jacobson parle quelques mots du créole capverdien, aime le grog. Le fait qu'Agatha soit la copine d'Hermínio Montrond, la rattache affectivement à la culture et langue capverdiennes. De l'autre, Hermínio Montrond recourt à la langue du pays d'accueil, l'anglais, pour les échanges commerciaux et personnels. Par ailleurs, il démontre être déjà imprégné des valeurs de ce pays, économiquement plus développé que le Cap-Vert. Et l'auteur inscrit dans l'énonciation des registres où résonnent l'anglais ou le créole, prétendant assurer au discours une vraisemblance. Sur les phénomènes de l'interpénétration linguistique et culturelle, cf. Eduard Glissant *Introduction à une Poétique du Divers*, *id.*, p. 59-79.

XX<sup>e</sup> siècle, décrits dans les futurs romans de l'auteur.

Entre le protagoniste et les personnages qui composent l'équipage, le récit place la figure déplaisante de Libânio Rocha. Il s'agit d'un vieil émigrant qui présente un caractère sournois, mélange d'arrogance et de vice. On pourra reconnaître dans sa description deux dimensions antagonistes des effets du milieu sur l'homme dans la diaspora : d'un côté, l'image positive et de réussite d'Hermínio Montrond et, de l'autre, celle de Libânio Rocha, négative et corrompue.

Les épisodes de l'action se divisent en trois parties, correspondant à trois cadres spatiaux différents. Le récit est linéaire et écrit au rythme du voyage. Il tourne autour des rapports du Capitaine Fortunato avec les personnages impliqués dans l'action. La première partie montre l'ambiance du quai de Providence où se trouve accosté le voilier *Emá Helena* en train de recevoir les marchandises à bord. Elle met en scène aussi les rencontres d'affaires entre le Capitaine Fortunato, Hermínio Montrond et Samuel Jacobson. Plus exactement, ce sont les rendez-vous et les dialogues entre eux qui inscrivent dans le récit une certaine vision d'un espace d'ailleurs, qui renvoie à la nation américaine en devenir et à celle de l'émigrant Capverdien triomphant dans ce pays. Ce lieu devient donc le symbole d'un nouveau mode de vie pour l'émigrant capverdien.

La deuxième partie présente le départ du voilier du port de Providence et les épisodes de sa navigation en haute mer en cours de route vers sa destination, l'île de Fogo. Elle met à la fois en évidence l'expérience du protagoniste, le Capitaine Fortunato, dans les manœuvres nautiques et tout l'équipage livré à ses propres ressources, faisant face à une tempête survenue soudainement, causant la mort du mousse. Le voilier échoue, l'équipage a beau tenter de réparer le voilier et de pomper de l'eau, il ne dispose pas de moyens techniques suffisants pour le sauvetage. Paradoxalement, l'espace environnant, dominé par la vastitude et profondeur, se rétrécit de jour en jour à la dimension du navire et s'imprègne d'inquiétude, de peur et d'incertitude.

La troisième partie relate les démarches du capitaine et de l'équipage, épuisés, tentant d'échapper au péril pressant. Le capitaine ordonne l'envoi à la mer d'une grande partie de la cargaison afin d'alléger le navire et de réduire la quantité d'eau dans la cale. Le narrateur décrit en premier plan l'anxiété du capitaine, craignant le pire et, également, l'état de démoralisation de l'équipage abandonné au hasard des vents, en pleine haute mer. Entretemps, les marins aperçoivent au loin la silhouette d'un navire et lui font des signes de secours. Il s'agit du pétrolier grec *Alessandra* qui a recueilli tout l'équipage du voilier *Emá Helena*. Le Capitaine Fortunato est le dernier à abandonner le voilier et se charge d'y mettre



le feu. Ce jour-même, il rédige un document, une sorte de formalité protestant “contre la mer et le vent” en leur imputant toute la responsabilité. Il serait, par conséquent, exempté de toute conséquence juridique. Cette protestation, datée du quatorze décembre 1948, précise le temps de la narration.

Ce récit bref porte un regard sur l’univers maritime dans le contexte des années quarante et sur les personnages en rapport avec l’activité maritime tant dans le navire que dans les lieux de la diaspora. Il met aussi en relief l’espace de la mer, lieu de mort, devenant même cimetière pour les marins, comme cela a été pour le cas du mousse : “O moço de câmara, coitado, lá ficara sepultado naquele marão de Cristo, o corpo para sempre destruído por algum peixe voraz. Quando o corpo vai para terra, ficam ao menos os ossos para recordação” (“Contra Mar”, p. 106). L’isomorphisme des images de la descente et de la profondeur est évoqué dans ces énoncés par la voix du narrateur confondue avec celle du protagoniste. La mer est associée au “ventre de la nature”, symbole de l’“avalage” et de la régression d’après Gilbert Durant.<sup>329</sup> Cet auteur estime aussi que “la joie de naviguer est toujours menacée par la peur de sombrer”<sup>330</sup>.

Par ailleurs, une autre fonction est ici liée à la mer en tant que siège de la mémoire d’une époque de changement, de prospérité et de libération. Les voiliers *Ema Helena* et *Ernestina* (ce dernier évoqué dans le récit à propos de sa modernisation) ont réellement existé, renvoyant par conséquent à l’univers extradiégétique. Ils font partie de l’histoire capverdienne, des traversées maritimes pendant toute une époque, liant les îles du Cap-Vert aux Amériques et à l’Afrique. Ces navires et les lieux qu’ils ont croisés symbolisent un nouveau mode de vie, une nouvelle mentalité qui s’est incorporée dans le système socioéconomique et culturel de l’archipel, qui subsiste encore de nos jours. De fait, la mer représente un espace paradoxal, où se joignent des réalités antagoniques : itinéraire de morts, naufrages et disparitions mystérieuses ou source de vie, de rêves, de prospérité, d’inédit et d’inouï.

L’espace terrestre ilien envahit également le texte, apportant les traditions, les fêtes et les ambiances familiales et rurales. Il est convoqué par l’imagination du Capitaine Fortunato et le lecteur accède en même temps à ses réflexions devant le dilemme de gérer son navire à Providence ou partir le plus tôt possible pour passer le Noël avec sa famille et investir l’argent

---

<sup>329</sup> Le symbolisme de la mer qui rejoint l’image maternelle de la *materia* primordiale tantôt marine, tantôt tellurique est suggéré ainsi par Gilbert Durand : “La primordiale et suprême avaleuse est bien la mer comme l’emboîtement ichtyomorphe nous le laisse pressentir. C’est l’abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l’archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur”. Cf. Gilbert Durand. *Les Structures Anthropologiques de l’Imaginaire*, id., p. 256.

<sup>330</sup> *Id.*, p. 106.

dans des travaux pour sa maison à Patim, d'autant plus que sa femme lui avait commandé une machine à coudre et son fils une bicyclette. En réalité, c'est l'attachement à sa terre natale, l'un des traits du Capverdien, un thème récurrent chez les poètes de *Claridade*<sup>331</sup>, qui guidera sa décision, non sans conséquences désastreuses pour le voyage.

Le protagoniste du récit est ainsi mis en contraste avec Hermínio Montrond. Ces deux personnages réagissent différemment face au projet de la diaspora. Ils incarnent deux visions, deux attitudes distinctes vis-à-vis des exigences d'innovation, profitant des possibilités inexistantes au Cap-Vert. Hermínio Montrond manifeste une conduite audacieuse, adhérant aux valeurs de progrès du pays d'accueil. Il s'avère qu'il s'est même réapproprié des représentations étrangères, comme en témoigne la description de son *buick* (voiture) : “Era um carro preto como as penas do corvo, muito comprido e todo adornado de cromados reluzentes da proa à popa”. (“Contra Mar”, p. 92). Contrairement à celui-ci, le protagoniste vacille devant le choix d'améliorer son navire, en le rendant plus performant, ou d'utiliser ses gains pour sa propriété au Cap-Vert. Hermínio Montrond l'incite à moderniser son voilier, pour qu'il ne risque pas des sinistres et puisse être compétitif :

- Ó homem, isso é uma miséria de compras. Vocês não há meio de aprenderem a ser grandes. Então o teu navio só precisa disso ? Francamente ! Por isso é que tem havido tanto insucesso com os palhabotes das ilhas. A gente para ganhar tem de gastar. Ouve lá, ainda não pensaste adquirir um motor para o *Emma Helena* ? [...]
- Não compres motor reconicionado. Não te deixo fazer isso. Compra motor novo em folha. Aprende a ser grande, homem. (“Contra Mar”, p. 94-95).

Ces énoncés, à portée persuasive, présupposent aussi un jugement de la part du narrateur. En mettant en relation deux entrepreneurs d'esprit opposé, il laisse sous-entendre qu'il apprécie les conseils et les avertissements d'Hermínio Montrond.

Même si ces conseils apparaissent au Capitaine Fortunato comme prudents, le sentiment qu'il éprouve envers sa famille et son pays, ainsi que le manque de ressources le contraignent à ne pas les suivre :

Já era tempo de decidir a compra do equipamento. Mas valia a pena gastar toda a massa daquela viagem em coisas que podiam esperar por melhor oportunidade ? Bolas, não estava a nadar em dinheiro. Além disso, tinha obras a fazer na sua casa de Patim, o telhado, o soalho, as portas, a cisterna. Ná, o judeu mais o amigo Montrond que fossem governar as suas próprias algibeiras. (“Contra Mar”, p. 97).

Pendant la tempête, le narrateur tient à accorder le discours à l'imprudence du protagoniste : “Não há dúvida de que Hermínio Montrond tinha azarado essa viagem. O diabo

---

<sup>331</sup> Tant Jorge Barbosa que Manuel Lopes ont écrit des compositions exprimant l'attachement du Capverdien au sol de l'archipel par des métaphores telluriques.

do homem, tudo quanto dissera e advertira estava a acontecer”. (“Contra Mar”, p. 103). A travers le personnage du capitaine Fortunato, l’auteur donne à voir comment les petits armateurs capverdiens risquaient leurs vies dans la traversée de l’océan et comment ils faisaient face aux tempêtes dans des circonstances incertaines avec des outillages rudimentaires et sans moyens de communication. De même, il souligne le destin prométhéen du Capverdien, symbolisé par l’attitude tenace du protagoniste et également de l’équipage. Malgré le sentiment amer de recommencer une vie nouvelle à quarante ans, pour pouvoir acheter un autre voilier, le Capitaine Fortunato laisse entrevoir que l’obstacle sera vaincu. Et l’espoir de ce prix de la victoire retentit comme l’écho de la persistance de Sisyphe, recommençant incessamment sa lutte contre l’adversité<sup>332</sup>.

D’après Thierry Ozwald, les personnages de récits brefs ne révèlent pas une réelle envergue<sup>333</sup>. Toutefois Hermínio Montrond et le Capitaine Fortunato réussissent à inscrire dans le récit quelques détails d’un temps de changement dans l’histoire socioéconomique du Cap-Vert. Dans cette perspective ce récit bref est à la fois “le miroir d’un moment” socio-historique<sup>334</sup> et un document de l’histoire des marins et des voyages maritimes capverdiens, pendant l’époque des voiliers. Nous ne retrouvons pas ici des aventures comme celles relatées dans les œuvres de Poe, London, Conrad ou d’autres, mais l’auteur y insère quand même des ingrédients communs aux romans maritimes : le monde des voiliers et des petits armateurs, les techniques de navigation, la réparation des navires. Il invite, également, le lecteur à réfléchir sur la nature de l’être humain et les mécanismes de son comportement dans des situations extrêmes de mésaventure ou particulières, tel que celle de l’émigration.

Dans le contexte de ce récit, nous pouvons repérer des références extradiégétiques renvoyant à des faits sociaux et à des pratiques traditionnelles du Cap-Vert, conférant à la narration une expression de vraisemblance. Quelques phénomènes suggérés à peine dans un patronyme ou dans une expression peuvent déclencher un voyage à travers la généalogie, les légendes et les traditions de l’île de Fogo. À ce propos, l’énoncé “Só restava arriar a carangueja e pedir a Nossa Senhora do Socorro que fizesse surgir um vapor por aquelas bandas” (“Contra Mar”, p. 101), fait explicitement référence à la croyance des navigateurs

---

<sup>332</sup> Selon Félix Monteiro, les armateurs capverdiens, ayant peu de ressources, acquéraient des baleiniers déjà vieux et, en plus, à cause de la concurrence, ils risquaient partir dans des périodes défavorables aux traversées atlantiques, ce qui peut justifier une grande occurrence de naufrages et de morts. Cf. Félix Monteiro. “Uma lenda da Ilha do Fogo”. *Claridade. Publicação Comemorativa do seu cinquentenário*. Praia : ICLD, 1986, p.48.

<sup>333</sup> L’auteur précise : “Aucune personnage de nouvelle [...] ne saurait atteindre à l’aura, au rayonnement ou à la stature du personnage romanesque car il n’en est bien souvent qu’une ébauche, voire une caricature [...] et n’acquiert aucune “épaisseur” psychologique véritable.” Cf. Thierry Ozwald. *La Nouvelle*. Paris : Hachette Supérieur, 1996, p. 83.

<sup>334</sup> *Id.*, p. 86.

dans Notre Dame du Secours, leur protectrice. Les fêtes et les pratiques liées au culte de cette Vierge, associées à une légende assez curieuse, constituent l'un des événements les plus importants de la tradition religieuse et culturelle de Fogo, relaté par Félix Monteiro<sup>335</sup>.

Au début du récit, le narrateur affirme que “Hermínio Montrond era muito conhecido e tinha imenso prestígio entre os patrícios da América”. (“Contra Mar”, p. 85). La présence du patronyme Montrond convoque toute une connexion généalogique (y compris spatiale) avec la mémoire d’Armand de Mont-Rond, un français qui “eut une descendance nombreuse à Fogo où son nom (nationalisé Montrond) est honorable et honoré”<sup>336</sup>.

Le langage dans ce récit bref s’approche de celui du document et de même quelques épisodes présentent un ton objectif, en décrivant des moments dramatiques vécus à bord du voilier par l’équipage, et des aspects pratiques de la vie maritime. C’est la première fois que la littérature capverdienne figure cette réalité référentielle, perçue dans ses multiples angles : aventure, naufrage, mort, souffrance, courage, imaginaire d’espaces lointains.

#### 4. 6. Jocaste: résonances mythiques et démence

Dans l’ensemble des récits brefs, “Jocaste” se singularise, soit par la représentation d’un phénomène insolite, soit par l’allure de l’action, chargée d’une valeur symbolique et de résonances mythiques. Ce récit met en scène un thème mythique étranger d’une manière imprévue, subjective, mais qui gagne ici une beauté émotive et une dimension humaniste. L’analogie entre le personnage Mariazinha et la figure mythique de Jocaste commande naturellement l’interprétation de l’allusion transtextuelle.

L’arrière-fond du récit met en évidence quelques références spatiales de l’environnement où se déroulent les événements, telles que les montagnes qui entourent le village de Fajãzinha, les champs couverts de maïs et les arbres verts. De même, l’espace intérieur est évoqué par quelques détails de la modeste maison du couple, du mobilier et des ustensiles.

---

<sup>335</sup> Notre Dame du Secours (Nossa Senhora do Socorro) protectrice des navigateurs de l’île de Fogo, est fêtée le 15 août. L’image de la Vierge se trouve dans l’église au même nom, bâtie au XVII<sup>e</sup> siècle. Selon la tradition, après la messe, les croyants allument des bougies pour remercier l’intervention de la Vierge en faveur des familiers ou lui supplier sa protection pour tous ceux qui se trouvent en péril de tempête dans la haute mer. Cf. cette légende chez Felix Monteiro, “Uma lenda da Ilha do Fogo”, *id.*, p. 47-56.

<sup>336</sup> Cf. Françoise et Jean-Michel Massa. *Dictionnaire Encyclopédique et Bilingue. Cabo Verde, Cap-Vert*. Rennes: EDPAL (UHB), 2001, p. 190. Pour Françoise Massa, le prénom est Armand et non Herman, comme propose Camila Mont-Rond (pseudonyme de Ondina Ferreira) dans son récit bref “O Forasteiro”, elle aussi descendante de ce noble français. Selon Françoise Massa, il était chimiste (et non médecin), né à Paris en 1844, car il avait 25 ans en 1869. *Id.*, *ibid.*.

Les évènements narrés ne sont pas datés. Ils se rattachent à une temporalité qui n'est pas explicitée, toutefois elle est déductible du contexte spatial et de l'usage d'ustensiles anciens (bassin de zinc, lanterne et poêle à pétrole), renvoyant aux années quarante ou cinquante. L'action tourne autour des crises de psychose de Neco, communiquées par un processus itératif ou répétitif: "Quando vinham aquelas crises tinham de o fechar na despensa, porque partia tudo". [...] "Fora das crises era um moço perfeito". [...] "Lá estava ele aos urros na despensa como um animal enjaulado". ("Jocasta", p. 127). La répétitivité perçue dans ces exemples s'appuie sur le choix de la conjonction "quand" en combinaison avec l'imparfait de l'indicatif, acquérant, dans ce contexte, une valeur réitérative, tandis que l'adverbe "là" imprime l'idée d'un recommencement. La dernière phrase du texte joue aussi un rôle dans l'élaboration de cet effet itératif, cyclique.

Le déroulement de ce récit converge vers une double dimension et un double symbolisme. Deux axes soutiennent la narration : la description d'un drame familial et d'une tempête abrupte qui soudainement fustige et en même temps régénère le village. Ce drame dresse l'arrière-plan<sup>337</sup>, tandis que le premier plan a comme cible le thème principal, c'est-à-dire le vrai amour que Mariazinha voue à Neco, son beau-fils, et à son mari, Jesuíno. Parallèlement, d'autres thèmes et motifs d'ordre humain, social et climatique se greffent à celui-ci. L'un des thèmes met en relief le phénomène pathologique inexplicable, subit par le personnage Neco, qui pendant sa manifestation, lui modifie son aspect physiologique et psycho-émotionnel, en lui faisant perdre la notion du réel. En même temps, une puissance effrayante le saisit, l'apparentant à une créature folle et redoutable. D'ailleurs, Jesuíno, son père, croit qu'un esprit malin s'est emparé du corps de son fils, le transformant en un être bestial et agressif : "Que espírito mau se encontra encarnado no meu filho ?" ("Joacasta", p. 128). En outre, il culpabilise la mère de Neco de sa névrose. Celle-ci l'a abandonné lorsqu'il était encore enfant, le laissant aux soins de sa grand-mère, pour pouvoir mener librement sa vie que Jesuíno considère de mauvaise conduite.

En dehors de ces crises, que le Dr. Rodrigues désigne de fuites ("fugas"), Neco se comporte comme un jeune garçon normal, sans le moindre souvenir de ce qui lui est arrivé. De plus, il est beau, robuste et sérieux, aidant son père dans le commerce et dans l'agriculture, ce qui contraste avec les états d'anomalie passagère.

La maladie, un thème cher à l'auteur, prend dans ce récit un aspect violent et halluciné, proche d'un état de "possession démoniaque". Elle est décrite comme une réaction

---

<sup>337</sup> Cf. Harald Weirich. *Le Temps*. Paris : Seuil [1964] 1973, notamment les pages sur "Le temps et la mise en relief dans la nouvelle", p. 131-166.

dégénérée en démence et brutalité, pareille à un fléau qui tourmente la famille et fait redouter les gens du voisinage. De ce fait, le personnage se voit obligé à un isolement, voire à un emprisonnement dans une cage. Et c'est dans cet espace exigü, obscur, où l'on ne trouve qu'un seul banc improvisé d'un bidon de pétrole vide, qu'il vit ses moments d'accès cycliques. Cependant, grâce à l'intuition du personnage Mariazinha, sa belle-mère, étayée par sa sagesse et son humanité, il parvient à reprendre le calme et à retrouver la normalité. Pragmatique, confiante et affectueuse, elle a conquis la confiance de Neco, réussissant à s'approcher de lui, ne craignant pas ses accès de démence. Elle joue le rôle de mère et d'épouse, encourageant le père et rassurant le beau-fils. Celui-là lui reconnaît l'obscur pouvoir de calmer son fils.

Il nous semble que l'auteur ôte au mythe tragique la matière symbolique et la convertit en drame humain, incarné par des personnages actuels et adapté à une situation familiale capverdienne. Pourtant, la relation hypertextuelle impliquée dans l'appropriation du mythe classique n'est pas fidèle à l'esprit de l'hypotexte, puisque Mariazinha n'est ni mère ni épouse de Neco et celui-ci ne commet pas un parricide. Cependant, l'allusion implicite dans le titre semble créer des correspondances avec le mythe classique, par une série de transformations thématiques et sémantiques<sup>338</sup> qui gardent quelques propriétés de celui-là, à savoir : l'infortune qui pèse sur cette famille, attirant la souffrance sur un innocent (Neco) et dont la coupable (selon le père) est la faute de sa propre mère.

D'autre part, en analysant le comportement de Mariazinha, nous pouvons dériver vers d'autres composantes du mythe. À propos de la lecture relationnelle (en lisant deux textes ou plusieurs textes *en fonction* l'un de l'autre), Gérard Genette explique comment un texte (un mythe) peut aider à lire un autre<sup>339</sup>. Dans cette perspective, nous pouvons opposer la culpabilité de Jocaste, qui l'amène à la mort, à l'attitude du personnage Mariazinha qui allie à son intuition la compréhension, la générosité et l'empathie. Sa rencontre et le dialogue avec son beau-fils dans la cage ("cubículo") se revêt de petits gestes d'amour maternel, néanmoins chargés d'érotisme et de volupté, suggérant un comportement incestueux qui la rapproche de Jocaste. De même, la description du corps de Neco, puissant et viril, dans sa nudité totale, en train d'être lavé tendrement par sa belle-mère, comme si elle accomplissait un rituel sensuel, nous induit à une association au récit mythique. Par ailleurs, Mariazinha se sent simultanément "écrasée et dévorée" par la violence de la tempête et du poids du corps de

---

<sup>338</sup> À propos des différentes pratiques d'hypertextualité, cf. Gérard Genette. *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*, *id.*, p. 237-446,

<sup>339</sup> *Id.*, p. 452.

Neco : “Ela sentia-se esmagada pela natureza em fúria. Fechou os olhos e deixou-se subjugar pelas forças que a enlaçavam, a apertavam, a devoravam toda”. (“Jocaste”, p. 132).

Le long de la narration, il existe un parallélisme entre la transformation de Neco et celle de la nature. Tous les deux manifestent leur impétuosité et exacerbation extrêmes et se submergent ensuite dans une quiétude. Tous les deux se présentent donc sous deux aspects antithétiques : ils inspirent frayeur et menace accidentelle, mais aussi paix et renaissance. Cet isomorphisme est spécifié par l’expression “natureza forte”, un attribut des domaines humain et climatique, à la fois bienfaisants et redoutables.

Le récit s’achève par l’arrivée brusque du tonnerre et de la pluie. Un nouveau cycle recommence pour Neco, sa famille et le village entier, marqué par la paix et par la régénération tellurique, nourrie par la pluie. L’esprit mauvais qui hantait Neco et sa maison est désormais banni par l’orage.

Cet univers fictionnel traduit le rapport analogique entre le déroulement de l’orage et l’état psychosomatique de Neco, renforçant ainsi le symbolisme du texte. Cette réciprocité renvoie à une renaissance cosmique, une théophanie, fécondant les entrailles de la terre et purifiant celles des humains. Ainsi, le mythe s’oppose comme culture à la nature.

Les premières gouttes de pluie qui tombent sur les seins de Mariazinha et s’écoulent vers son ventre comportent une charge symbolique, révélant le rapport profond entre la femme et la terre, éléments équivalents dans leurs fonctions fécondatrices et régénératrices. Selon Mircea Eliade, dans sa description des mythes cosmogoniques et d’origine, “la mère n’est que la représentation de la Grande Mère tellurique<sup>340</sup>”. Cette conception de la Terre en tant que Femme, en tant que Mère (Terra Mater ou Tellus Mater) et “Genetrix universelle<sup>341</sup>”, “on la rencontre partout dans le monde, sous des formes et des variations d’ailleurs innombrables<sup>342</sup>”. La coexistence du tonnerre, des foudres et de la pluie est aussi associée à l’hiérogamie cosmique du ciel et de la terre qui engendre la régénération. Cet effet thérapeutique de la pluie sur la nature humaine et tellurique est aussi en consonance avec la création mythologique.

Dans le contexte de ce récit bref, le réinvestissement métaphorique des éléments telluriques englobe l’ambiance intérieure et extérieure : l’orage, qui fustige le foyer et la nature, est lié à une temporalité qui se répète. D’ailleurs, la dernière phrase du texte “Era quase sempre assim” énonce que, au-delà de cette exaspération, la crise et l’orage feront place

---

<sup>340</sup> Mircea Eliade. *Mythes, Rêves et Mystères*. Paris : Gallimard, 1972, p. 205.

<sup>341</sup> *Id.*, p. 208.

<sup>342</sup> *Id.*, p. 192.

à d'autres, peu différents. Cette notion de temporalité cyclique, contenue dans la forme verbale "era" et renforcée par la combinaison "quase sempre assim", s'étend ainsi à la nature :

Uma manhã sem mácula espalhava paz por todo o lado. As árvores e o milharal mostravam-se mais verdes. Os pardais chilreavam com mais alegria. Tudo, enfim, voltava a ficar certinho neste mundo de Cristo. Nem se dizia que, horas antes, o céu se desfazia em ruídos e fogo. Depois daquela crise, Neco também serenou e esqueceu por certo as turbulências da noite. Jamais se lembraria de nada. Era quase sempre assim. ("Jocaste", p. 132).

Comme l'on peut remarquer, l'énoncé anticipe dès lors d'autres situations prévisibles. Ce caractère du retour périodique est à la base de métaphores et symboles de la réversibilité qui jouent un rôle esthétique dans la représentation des sécheresses et famines et de leur dépassement, propres à l'histoire de l'archipel. La phrase "seja feita a vontade de Deus", répétée par Mariazinha revient comme un refrain. Son contenu sémantique et rythmique comporte en même temps une résonance liturgique et se fait l'écho du chœur des tragédies grecques. Elle semble traduire l'intention consciente du personnage, la poussant à l'inceste.

Il nous semble que ce récit a aussi un sens moral. L'auteur donne à voir comment un phénomène engendré par une pathologie psychosomatique, soignée de façon inhumaine, souvent même barbare, revêt ici une posture de dignité et d'humanité profonde. Il utilise un cas individuel pour mieux atteindre l'universel. Ce souci d'assurer une portée morale aux récits est l'un des traits récurrents chez Teixeira de Sousa<sup>343</sup>. L'allusion à la mauvaise mère qui abandonne son enfant renvoie à des valeurs morales de la société capverdienne, liées au problème des enfants élevés éloignés de leurs parents. Dans son œuvre, Teixeira de Sousa se révèle sensible à des contextes de filiation légitime non reconnue ou à des situations semblables, comme l'on verra opportunément. Quant au sujet et à la forme, ce récit s'approche du réel quotidien et simultanément revalorise la mémoire du système littéraire par le biais de l'actualisation d'un mythe ancestral<sup>344</sup>.

En peu de pages, les récifs brefs du recueil de Teixeira de Sousa offrent au lecteur une variété de tableaux de la société capverdienne dans les années quarante. Ces récits brefs, marqués par la concentration et la suggestion, représentent des cas particuliers qui mettent en évidence des thématiques insulaires et des sentiments universels qui interviennent dans le microcosme de l'île de Fogo. Ils présentent une matrice sociologique et psychologique et révèlent le dialogue avec l'héritage des mouvements de *Claridade* et de *Certeza* et également du néoréalisme portugais.

---

<sup>343</sup> Cette histoire est née d'un fait réel, que l'auteur lui-même a observé à l'intérieur de l'île de Fogo, d'après une interview qu'il nous a accordée, chez son cabinet à Oeiras.

<sup>344</sup> Cf. à ce propos, Rosa Maria Goulart. "O conto: da literatura à teoria literária", in *Forma Breve*, n° 1. Aveiro: Univ. de Aveiro, 2004, p. 11.



## Chapitre II - La forme romanesque

### 1. Bref panorama du roman capverdien

Lors de la parution du roman *Ilhéu de Contenda* (1978), le panorama de la publication romanesque au Cap-Vert traversait une phase stagnante. Depuis l'édition de *Chiquinho*, en 1947, et à côté de la production de récits brefs, quelques écrivains se sont aventurés dans l'écriture de romans, au cours des années cinquante, soixante et soixante-dix. Cependant, en 1978, l'ensemble de cette prose se limite à sept titres<sup>345</sup> et quelques-uns n'atteignent même pas la complexité de la structure réclamée par le roman. Sûrement, nous exceptons Baltasar Lopes qui avec *Chiquinho* démontre une désinvolture dans l'organisation des éléments du récit, soit dans le traitement des catégories narratives soit dans la (ré)invention du langage attribué aux personnages, fusionnant le créole et le portugais. Manuel Lopes, auteur de deux romans (*Chuva Brava* (1956) et *Flagelados do Vento Leste*<sup>346</sup> (1960)) lui aussi, révèle déjà une maturité dans la représentation des drames qui affligent le Capverdien. Il "traduit l'irréversibilité de la tragédie d'un peuple enraciné dans un sol inhospitalier, son tragique renoncement aux longues distances ou au retour inévitable imposé par la nostalgie"<sup>347</sup>.

Pour ce qui est de l'innovation des thématiques et des techniques narratives, on constate que les romanciers se soucient aussi d'une expression nettement réaliste empruntée aux principes des mouvements de *Claridade* et de *Certeza*. D'ailleurs, *Chiquinho* "responde largamente, nos planos narrativo e discursivo, à dinâmica do processo literário desencadeado pela *Claridade*", estime Alberto Carvalho<sup>348</sup>. Et l'auteur souligne que les œuvres des écrivains postérieurs ne sauraient s'expliquer sans son influence directe ou indirecte :

No interior deste projecto, o romance *Chiquinho* ostenta o movimento da comunidade em debate com os seus próprios problemas, contradições e ansiedades à margem de qualquer tutela, situação que prefigura, sem qualquer ambiguidade, o futuro da comunidade investida da totalidade do poder sobre si, trazido pela independência política.

Neste sentido todo o desenvolvimento literário, poético ou romanescos, posterior mais não podia fazer do que diversificar, ajustar e refazer formas discursivas e temas no interior da mesma poética da *Claridade*<sup>349</sup>.

---

<sup>345</sup>Au-delà *Chiquinho* (1947) de Baltasar Lopes, entre 1947 et 1974, la fiction capverdienne ne connaît que sept romans de courte dimension, à savoir : *Chuva Brava* (1956) et *Os Flagelados do Vento Leste* (1960) de Manuel Lopes; *Hora di Bai* (1962) et *Voz de Prisão* (1971) de Manuel Ferreira; *Famintos. Romance de um Povo* (1962) de Luís Romano; *Vida Crioula* (1967) de Teobaldo Virgínio; *Caminho Longe* (1974) de Nuno de Miranda.

<sup>346</sup>Cette œuvre a été adaptée au cinéma par António Faria, en 1987.

<sup>347</sup>Cf. Arnaldo França, "Évolution de la littérature Capverdienne", *id.*, p. 204.

<sup>348</sup>Cf. Alberto Carvalho dans la préface de *Chiquinho*, *id.*, p. XVII.

<sup>349</sup>Cf. Alberto Carvalho, *A Ficção de Baltasar Lopes. Contributo Para a Originalidade da Literatura Cabo-Verdiana*, *id.*, 1988, p. 86.

De fait, pour la plupart, les romans publiés au cours des quarante ans, après le lancement de *Claridade*, affichent les mêmes thèmes et motifs : ils marient la figuration d'environnements socioculturels et telluriques insulaires (ou, par contraste, de l'expatrié<sup>350</sup>) et les traits psychologiques de personnages dont les conditions de vie et les drames sont similaires à ceux du Capverdien, enraciné dans son sol natal.

À l'instar des romanciers précédents, l'œuvre de Teixeira de Sousa est de même imprégnée de l'essentiel de l'héritage de *Claridade* et de *Certeza*. Cependant, la parution d'un roman d'envergure comme *Ilhéu de Contenda* constitue un échelon de plus dans la production romanesque de l'archipel. Sur le plan du contenu, l'ouvrage approfondit l'analyse de la réalité socio-historique de l'île de Fogo, ébauchée dans ses récits brefs, en ajoutant des particularités économiques et psychologiques nouvelles. Sur le plan du langage, l'auteur s'éloigne du portugais "*caboverdializado*", affichant l'usage du portugais patron. Il offre quand même quelques expressions en créole ainsi que des dialogues influencés par le lexique et la syntaxe du créole, jouant ainsi sur l'effet de vraisemblance. Mais c'est surtout la dimension du discours engagé qui marque la distinction par rapport à l'héritage de *Claridade* et qui assigne au roman *Ilhéu de Contenda* le sceau d'une œuvre de résonance néoréaliste<sup>351</sup>, malgré la distance qui sépare sa publication et l'apparition du mouvement néoréaliste portugais, en 1939<sup>352</sup>, auquel l'auteur a participé, comme nous l'avons expliqué. D'ailleurs, Arnaldo França souligne l'influence de ce legs dans l'œuvre de Teixeira de Sousa :

Son œuvre retrace, dans ses trois premiers romans, l'évolution de la société de son île natale, Fogo, dans une perspective qui n'est pas étrangère à l'expérience néoréaliste portugaise, dans le cadre économique-social des personnages qui se démarquent en strates distinctes lesquelles évoluent en sens inverse dans la lutte pour l'accès au pouvoir local que rendent possible les dollars de l'émigration. Ce sont les uniques textes de la fiction Capverdienne où l'on remarque une analyse dialectique, une opposition de classes à laquelle n'est pas indifférent la couleur de la peau.<sup>353</sup>

De ce point de vue, Teixeira de Sousa apporte à la littérature des aspects nouveaux. Mais, contrairement à ce que l'on aurait pu affirmer, il n'existe pas de rupture entre l'héritage de *Claridade* et de *Certeza*. Ce n'est qu'onze ans après la publication d'*Ilhéu de Contenda* que le renouvellement romanesque s'initie avec les romans *O Testamento do Senhor*

---

<sup>350</sup> *Caminho Longe* (1974) de Nuno Miranda est exemplaire de cette situation. L'action se déroule dans une ville de la diaspora où vit le protagoniste.

<sup>351</sup> Voir notamment les textes "Évolution de la Littérature Capverdienne". Arnaldo França, *id.*, p. 206, et celui de José Luís Hopffer Almada. "La Fiction Capverdienne Post-Claridade", *id.*, p. 179-180.

<sup>352</sup> Cette date est balisée par la publication de l'œuvre *Gaibéus* d'Alves Redol, en 1939, considérée comme l'un des premiers événements littéraires marquants du mouvement néoréaliste portugais.

<sup>353</sup> Cf. Arnaldo França. *id.*, p. 206.

*Nepumoceno*<sup>354</sup> (1989) de Germano de Almeida et *O Eleito do Sol* d'Arménio Vieira (1989). Ils marquent une nouvelle étape dans la littérature capverdienne, ouvrant la porte à l'innovation du discours, des thématiques et des procédés narratifs. Désormais, la production de romans se déploie jusqu'à l'actualité et s'investit de plus en plus dans des représentations imaginaires, focalisant les réalités nationales avec des dérives vers l'histoire, la philosophie, le mythe, l'allégorie, l'ironie, voire l'insolite, traits de l'écriture actuelle et aussi postcoloniale. Cette prose n'est pas abondante. Même si d'un côté, elle revient à des préoccupations idéologiques des auteurs précédents, de l'autre, elle fait appel à des effets de représentation caractérisés par des stratégies diverses. Par ailleurs, elle commence à exploiter d'autres thématiques, dépassant celles qui étaient déjà épuisées dans l'expression de la "cabo-verdianidade", telles que la sécheresse, la famine, la mer comme prison, l'insularité, l'évasion, tendant ainsi à universaliser la littérature capverdienne<sup>355</sup>.

Teixeira de Sousa et Germano de Almeida restent encore les deux romanciers les plus féconds de la littérature capverdienne. Selon leurs souffles, leurs styles et leur capacité d'imagination, ils récréent des moments de l'histoire du Cap-Vert avant et après l'indépendance nationale. Ils ont un trait commun : l'art de raconter des histoires, quoique dans des styles différents, qui permettent de mener le lecteur à prendre conscience des réalités socio-historiques et politiques de l'archipel et celles de la nature humaine. Par ailleurs, pendant la décennie stérile de 1978-1989, Teixeira de Sousa a incontestablement été le seul romancier de référence, ayant publié trois romans durant cette période : *Ilhéu de Contenda* (1978), *Capitão de Mar e Terra* (1984) et *Xaguete* (1987) dans lesquels il donne suite à ses facultés de conteur, démontrées dans les récits brefs de *Contra Mar e Vento* et initie la représentation du contexte îlien de São Vicente.

## 2. Deux trilogies : deux projets littéraires d'une même œuvre

Exceptés les récits brefs *Contra e Mar e Vento* et le roman *Ó Mar de Túrbidas Vagas* (2005), l'œuvre de Teixeira de Sousa s'organise autour de deux trilogies soutenues par deux œuvres clés, *Ilhéu de Contenda* et *Capitão de Mar e Terra* qui, selon notre opinion, se révèlent les plus réussies, tant au niveau de la richesse du contenu que de la consistance des

---

<sup>354</sup> Ce roman a été adapté au cinéma par Francisco Manso, en 1997.

<sup>355</sup> Cf. Arnaldo França. "A literatura cabo-verdiana no contexto das literaturas africanas de língua portuguesa", in *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, (dir.) Fernando Cristóvão, Maria de Lurdes Ferraz, Alberto Carvalho. Lisboa: Cosmos, 1997, p. 54.

techniques narratives.

L'action de la première trilogie, composée encore par les romans *Xaguete* (1987) et *Na Ribeira de Deus* (1992), se déroule dans l'espace physique et social de l'île de Fogo, se focalisant sur l'univers des "sobrados, lojas e funcos"<sup>356</sup>, tandis que la deuxième, complétée par les romans *Djunga* (1990) et *Entre Duas Bandeiras* (1994), recrée différents environnements spatiotemporels de l'île de São Vicente, tout particulièrement de la ville de Mindelo.

Ce n'est qu'onze ans plus tard, à l'orée de sa disparition, que l'auteur publie son dernier roman *Ó Mar de Túrpidas Vagas* dans lequel il reprend, dans un registre réaliste et lyrique, quelques thématiques traitées dans ses œuvres précédentes, revenant même à celles plus proches des auteurs de *Claridade*.

Dans tous ses récits, Teixeira de Sousa adopte une esthétique réaliste, même si quelques-uns ont été écrits dans une époque où le roman capverdien dérivait déjà vers la voie de la représentation imaginaire, comme nous l'avons souligné ci-dessus, ce qui leur confère une valeur de document socio-historique.

L'ensemble des histoires de chaque trilogie relate des expériences et des événements cruciaux, depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années quatre-vingt, liés à des moments déterminants de l'histoire sociale, économique et politique des deux îles où se déroule l'action et, par inhérence, de l'archipel en général. De ce fait, ces œuvres contribuent à l'élargissement de la conscience historique du lecteur.

Les six romans ont été publiés entre 1978<sup>357</sup> et 1994, donc au long de seize années, fait qui se répercute dans l'écriture à deux niveaux. En premier lieu, par rapport aux influences néoréalistes qui, dans les deux premières œuvres *Ilhéu de Contenda* et *Capitão de Mar e Terra*, se révèlent plus évidentes, tant dans la configuration des discours que dans l'expression dénonciatrice des antagonismes sociaux, en particulier dans *Ilhéu de Contenda*. Deuxièmement, l'auteur a trouvé de nouveaux contenus dans la conjoncture politique naissante, issue de la consolidation de l'état de l'indépendance nationale, dont il s'est inspiré pour compléter ses cycles romanesques, comme c'est le cas de *Djunga*, *Xaguete* et *Entre Duas Bandeiras*.

Ces romans prennent souvent un aspect de témoignage sur la réalité postcoloniale en train de se dérouler. Déjà, la matière des trois autres romans est orientée vers la représentation

---

<sup>356</sup> Ces noms correspondent à la stratification sociale existante dans le l'île de Fogo jusqu'à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le domaine des *sobrados* est associé à l'espace et à la position sociale de la classe de l'aristocratie rurale, celui des *lojas* aux métis et celui des *funcos* au peuple et esclaves.

<sup>357</sup> 1978 c'est la date de la publication. Mais, comme nous l'avons expliqué, l'auteur l'avait terminé en 1974.

de faits et de figures liés au passé de l'archipel.

L'unité de la trilogie sur l'évolution physique et sociale de l'île de Fogo réside dans l'agencement des destinées de plusieurs familles de blancs de l'ancienne classe aristocratique rurale dont la richesse et le pouvoir peu à peu s'écroulent, les conduisant même à la déchéance des valeurs morales et éthiques. Cette trilogie offre un regard nouveau et plus complet sur ce phénomène, affleuré dans les récits brefs "A Família de Aniceto Brsão" et "Na Corte d'El-Rei D. Pedro".

Dans le sens inverse, l'auteur retrace l'émergence sociale et économique du groupe de métis enrichis par l'émigration ou par les études qui vont créer une autre dynamique socioculturelle et contribuer à la ruine des clans qui géraient les biens et le peuple de l'île. D'ailleurs, Teixeira de Sousa reprend dans ces fictions les thématiques qui ont fait l'objet d'analyse de ses deux essais publiés dans la revue *Claridade*.

Ainsi, *Ilhéu de Contenda*, *Xaguete* et *Na Ribeira de Deus* recouvrent une période qui s'étend depuis la fin de l'esclavage<sup>358</sup> jusqu'aux premières années de la postindépendance nationale. Cependant, l'ordre de la conception événementielle et chronologique des étapes de cette évolution socio-historique ne font pas suite à la publication des romans.

L'action de la première publication du cycle romanesque, *Ilhéu de Contenda*, se déroule en 1955-1956, si bien que les phénomènes évoqués ne se restreignent pas au contexte spatiotemporel de l'intrigue, puisque l'auteur plonge dans le passé, repérant des événements précédents qui contribuent à éclairer le présent de l'énonciation. Déjà *Xaguete*, le deuxième roman, s'intéresse à l'étape de consolidation de la souveraineté nationale, pendant les années 1986-1987, par le biais du regard d'un émigrant revenu de l'Amérique après cinquante ans de diaspora. Ainsi, la saisie des faits énoncés glisse entre le présent et le passé, permettant de rapprocher deux époques séparées dans le temps : celle du présent de l'énonciation et celle de l'enfance et de la jeunesse du protagoniste Benjamin vécues à S. Filipe.

Cette période va être l'objet du dernier roman de la trilogie, *Na Ribeira de Deus*. Entre ces deux époques oscille encore la longue étape de la diaspora passée dans plusieurs contextes des États-Unis qui est également convoquée de forme fragmentaire. De ce fait, dans l'ouvrage *Na Ribeira de Deus*, Teixeira de Sousa recule dans le temps et transporte le lecteur vers les débuts du XX<sup>e</sup> siècle (1918-1920). L'univers narré enchaîne des événements déroulés pendant cette époque coloniale dans l'archipel et dans le monde (la fin de la première Guerre Mondiale) avec l'action romanesque dont les protagonistes sont le peuple et la première

---

<sup>358</sup> Le personnage le plus âgé des intrigues, Pedro Simplício da Veiga, est né en 1860 et décédé en 1924.

génération des familles de la classe aristocratique de l'île de Fogo, représentée dans les textes du cycle consacré à cette île.

De même, dans la trilogie de Mindelo, le premier roman publié, *Capitão de Mar e Terra*, commence par retracer l'atmosphère socioculturelle et économique de la ville de Mindelo à la fin des années trente. L'action est localisée entre 1937 et 1938, coïncidant avec le début de la deuxième Guerre Mondiale, de la création du mouvement de *Claridade*<sup>359</sup> et du déclin du Porto Grande, événements évoqués dans la narration.

Le roman relie deux dimensions: l'une, individuelle, raconte la destinée d'un capitaine vieillissant dramatiquement, et l'autre, sociale, apparaît en toile de fond, représentée par de multiples lieux et péripéties, et par un foisonnement de personnages de différents niveaux socioculturels et économiques. Le deuxième roman du cycle, *Djunga*, reconstruit les temps euphoriques d'engagement politique, pendant les premières années du gouvernement sous le parti unique du PAICV, après la scission du PAIGC, en 1980. Comme ce roman implique l'élaboration d'un projet littéraire, c'est-à-dire la biographie de Djunga, l'intrigue se dédouble en deux contextes spatiotemporels différents qui convergent avec l'itinéraire du personnage : Mindelo des années quatre-vingt et Lisbonne pendant les années quarante.

Finalement, l'auteur revient au passé dans le dernier roman de la trilogie, *Entre Duas Bandeiras*, situant les événements de l'action dans la période assez agitée de la transition du pouvoir colonial vers le régime institué par le PAIGC entre 1974 et 1975. Dans cette œuvre, l'auteur évoque une période de temps vécu par lui-même d'une façon controversée. Ce fait d'ordre affectif nous paraît être transposé dans le récit, influençant la conception de la diégèse, l'empregnant de traces autobiographiques.

Ainsi, les romans qui complètent les trilogies présentent des facettes complémentaires et fonctionnelles des deux œuvres piliers, une fois qu'ils reprennent des aspects de leur réalité référentielle, toutefois chacun comportant sa propre autonomie. Également, les mêmes personnages reparaissent changés et vieillies, jouant le rôle de protagonistes alors qu'ils avaient figuré comme secondaires ou vice-versa.

Ce procédé permet une familiarité avec les personnages et leur groupe, dont les détails descriptifs sur les traits physiques et psychologiques et sur leur évolution à travers le temps sont réitérés dans les différents romans.

La structure de tous les romans des deux trilogies obéit à des paramètres de composition similaires. "Parler d'un texte, c'est déjà, c'est encore en indiquer la structure",

---

<sup>359</sup> Ces faits sont convoqués dans l'énonciation de forme implicite en ce qui concerne le Mouvement de *Claridade*, et de forme explicite par rapport aux faits historiques qui renvoient à la deuxième Guerre Mondiale.

affirme Jean-Yves Tadié<sup>360</sup>. De fait, toute l'œuvre de Teixeira de Sousa présente des marques formelles analogues, telles que l'existence de chapitres et de dédicaces. Les chapitres de chaque roman sont numérotés et varient entre quatre vingt-treize et cinquante-neuf<sup>361</sup>. Chacun a sa propre longueur et perspective narrative et temporelle.

L'agencement de la diégèse par le biais de chapitres facilite l'établissement des variations, interceptions, juxtapositions ou synthèses des événements, des épisodes et des réflexions, ainsi que l'organisation de l'évolution des personnages.

Dans les romans de Teixeira de Sousa, les chapitres présentent également une irrégularité au niveau de la dimension et une hétérogénéité de mouvement, se focalisant sur les digressions : soit "la représentation des actions et des événements qui constituent la narration proprement dite, soit la représentation d'objets et de personnages qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description"<sup>362</sup>. D'ailleurs, le découpage du roman en chapitres, numérotés ou séparés par des blancs, semble être une marque formelle récurrente des auteurs capverdiens<sup>363</sup>.

L'existence de chapitres est encore un signe de roman à la structure fermée, d'après Jean-Yves Tadié : "Nous dirons que lorsqu'un récit, terminé par son auteur, a une conclusion claire, sa structure est fermée. Cette impression sera renforcée par l'existence de divisions, de chapitres, voire de tomes, nettement désignés, titrés, numérotés"<sup>364</sup>.

Le titre, l'un des éléments du paratexte, assume également une dimension sémantique, condensée et parfois stratégique qui permet des relations avec l'incipit et le dénouement du texte<sup>365</sup>. La désignation du titre peut connoter différents rapports avec les catégories du récit. Selon Jean-Yves Tadié<sup>366</sup>, les titres des ouvrages renvoyant à une biographie d'un individu, d'une famille, d'une génération, suivant un itinéraire social, parfois métaphysique, parfois poétique, semblent aussi indiquer une structure close. Pour sa part Gérard Genette affirme : "Dans leur immense majorité, et comme les noms de personnages, ils sont soumis à au moins deux déterminations fondamentales : par le genre et par l'époque – avec une part

---

<sup>360</sup> Jean-Yves Tadié. *Le Roman au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Pierre Belfont, 1990. p. 82.

<sup>361</sup> *Ilhéu de Contenda* a soixante dix-sept chapitres, *Xaguete*, soixante, *Na Ribeira de Deus*, quatre-vingt-treize, *Capitão de Mar e Terra*, soixante-dix-neuf, *Djunga*, quatre-vingt-cinq et *Entre Duas Bandeiras* cinquante-neuf.

<sup>362</sup> Cf. Gérard Genette. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969, p. 56.

<sup>363</sup> Les blancs sont utilisés par A. Aurélio Gonçalves dans *Noite de Vento* et par Dina Salústio dans *A Louca de Serrano*. Arménio Vieira et Vasco Martins proposent des chapitres titrés dans leurs romans, ainsi que Teobaldo Virgínio dans *O Meu Tio Jonas*. Manuel Lopes, Baltasar Lopes, Manuel Ferreira, Nuno Miranda, Teobaldo Virgínio, Manuel Veiga, G. T. Didial, Germano Almeida, Onésimo Silveira et Pedro Duarte signalent les passages de leurs ouvrages par des chapitres numérotés.

<sup>364</sup> J.-Yves Tadié, *Le Roman au XX<sup>e</sup> siècle*, *id.*, p. 85.

<sup>365</sup> Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987, p. 395-398.

<sup>366</sup> J.-Yves Tadié, *id.*, p. 85-87.

d'implication réciproque, puisqu'il y a des genres d'époque. Le titre, comme un nom d'animal, fait index : un peu pedigree, un peu acte de naissance"<sup>367</sup>.

Les titres des trilogies sont simples, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas doubles, ne contiennent pas de sous-titres. Ils sont en général brefs et thématiques, en d'autres termes, ils portent sur des thèmes, comme c'est le cas du titre *Entre Duas Bandeiras*, ou sur des éléments de l'univers diégétique de l'œuvre (un lieu, un objet, un personnage<sup>368</sup>), comme il arrive avec les titres des autres romans. Toutefois, les titres sont en général suggestifs dans la présentation des fonctions, tout particulièrement dans celle de la "désignation du contenu"<sup>369</sup>.

En tenant compte de ces points de vue, les titres de la trilogie de Fogo affichent des relations de spatialité, convoquant d'emblée des symboles ou des métaphores des lieux où se déroule l'aventure des personnages. *Ilhéu de Contenda* et *Xaguete* désignent des lieux extralinguistiques réels, établissant donc un rapport mémoriel avec un espace bien délimité. Xaguete est un endroit à S. Filipe dont l'évolution urbaine est décrite de forme fragmentaire dans les trois romans et Ilhéu de Contenda, un domaine et *sobrado* près de S. Lourenço à environ six kilomètres de la capitale, le berceau des aïeux du protagoniste du roman.

Le mot Ilhéu (îlot) peut toutefois induire le lecteur dans une interprétation ambiguë, puisque le toponyme *Ilhéu de Contenda* désigne paradoxalement un endroit à l'intérieur de l'île et non un îlot. D'ailleurs, dans l'archipel il y a plusieurs îlots continentaux<sup>370</sup>. Cette mise en relation d'ordre spatial prend un sens métaphorique qui s'étend également à la dimension temporelle, c'est-à-dire aux époques vécues par des générations successives de personnages rattachés à ces lieux et à la mémoire patrimoniale.

Par ailleurs, l'association "Ilhéu" et "Contenda" semble aussi suggérer un conflit que Jean-Michel Massa décrit comme "Ilhéu de Resistance"<sup>371</sup>. Il nous semble que cet auteur s'inspire dans le dessin de la couverture de la première édition du roman dans laquelle apparaît une phrase sous l'image d'un *sobrado* qui symboliquement insiste à résister au temps<sup>372</sup>. En effet, la désignation du titre joue aussi sur le contenu, proposant des "lectures

---

<sup>367</sup> G. Genette. *Palimpsestes*, *id.*, p. 45.

<sup>368</sup> Sur les titres thématiques, cf. G. Genette. *Seuils*, Paris, 2002, p. 85-89.

<sup>369</sup> G. Genette, reprenant les formulations de Charles Grivel, systématise les fonctions du titre selon trois perspectives: désignation, indication du contenu et séduction du public. Cf. *Seuils*, *id.*, p. 80.

<sup>370</sup> Cf. Françoise et Jean-Michel Massa. *Dictionnaire Encyclopédique et Bilingue. Cabo Verde / Cap-Vert*, *id.*, p. 82.

<sup>371</sup> Cf. Jean-Michel Massa. "Ilhéu de Contenda. Um romance clássico da nova literatura cabo-verdiana?", in *Ponto & Vírgula*, n° 13, Jan.-Mar./1985, p. 18-20.

<sup>372</sup> La couverture de la première publication d'*Ilhéu de Contenda*, en 1978, par l'Editorial O Século, Lisbonne, rattachait une image d'un *sobrado* à la phrase suivante: "Sobrado que sobrou/ dos sobrados soçobrados/ orgulho-ilusão dum classe/ que o tempo destroçou".



plurielles”, selon Remy Lucas<sup>373</sup>. Par conséquent, le titre *Ilhéu de Contenda* exprime à la fois un lieu géographique et une métaphore du conflit vécu par le protagoniste principal, Eusébio Medina da Veiga : il se heurte en effet à des problèmes financiers intrinsèques à la désagrégation de sa classe sociale, tout en rêvant de restituer les splendeurs du passé dans le *sobrado* d’Ilhéu de Contenda, hérité de ses ancêtres.

En outre, ces antagonismes sont liés aux deux référents qui désignent les titres *d’Ilhéu de Contenda* et de *Xaguete* : le *sobrado* d’Ilhéu de Contenda (inspiré dans le *sobrado* réel de Maria Chaves) et l’hôtel Xaguete, un immeuble symbolique de la postindépendance nationale. Ils marquent le contraste entre deux époques historiques et entre la tradition et la modernité. Les valeurs connotatives de cette intitulation s’inscrivent ainsi dans l’ordre de l’évolution historique, généalogique et topographique, aspects auxquels nous reviendrons opportunément.

Par contre, le titre du roman *Na Ribeira de Deus* fait lui allusion à une légende africaine fondatrice des différences raciales, citée par Teixeira de Sousa au début du roman :

Génésis

Quando Deus fez as criaturas, mandou-as a uma ribeira para se lavarem. As que chegaram primeiro, lavaram-se em água límpida e ficaram brancas. As que chegaram a seguir, lavaram-se em água turva e ficaram mulatas. As que chegaram no fim, encontraram a ribeira a secar, apenas puderam molhar a palma das mãos e a planta dos pés, e ficaram negras no resto do corpo.

E ao branco, Deus deu uma caneta. Ao mulato, deu uma balança. Ao negro, deu uma enxada. *Lenda Africana. (Ribeira, p. 9).*

Dans cette perspective, l’espace auquel le titre de cette fiction fait référence n’est pas géographiquement localisé. Donc, il n’est pas physique, il fonctionne comme une forme de renvoi à la thématique développée dans le récit qui s’élargit aux domaines d’ordre socio-historique et des valeurs morales et religieuses. De ce fait, il acquiert une dimension allégorique, associée aux procédés de représentation des réalités tissées dans le récit qui croisent le réel et le surnaturel, mais aussi le réalisme, la tradition et l’oralité.

Cependant, ce titre est doublement significatif : il est aussi lié à une spatialité concrète et réelle, la rivière de Patim où une apparition de la Vierge, supposément miraculeuse, serait parvenue le treize mai 1919, à la ressemblance du phénomène de Fátima, survenu le treize mai 1917. Cette situation, inventée par le personnage Sérvulo de Pina, bien calculée d’avance, est justement arrivée dans sa propriété à Patim où le peuple devrait se précipiter en pèlerinage, lui laissant de l’argent en bougies et autres objets religieux. Désormais la rivière de Patim s’appellerait Rivière de Notre Dame. Cet épisode est emprunté à un fait semblable mais vrai,

---

<sup>373</sup> Cf. Remy Lucas. “L’îlot dans l’île ou l’îlétité chez Teixeira de Sousa”, in *Les Îles Atlantiques: Réalités et Imaginaire*, (dir.) Françoise Massa. Rennes: ERILAR/ EDPAL, 2001, p. 277-281.

se manifestant dans ce même lieu de Patim, alors que Teixeira de Sousa avait à peine huit ans et qu'il raconte dans un article publié en 1988:

Nesse ínterim, ocorreu uma aparição miraculosa no sítio de Patim. Nossa Senhora revelou-se numa das margens da respectiva ribeira, esculpida numa fraga quase lapa. A população inteira acorreu ao local para ver a santa. Eu próprio lá fui com os meus pais e irmão para matar a curiosidade. De facto via-se algo com a Virgem Mãe trazendo Jesus ao colo. O José das Medalhas do sítio começou a afiar os dentes e a passar a língua pelos beiços, uma vez que o respectivo estabelecimento comercial passou a facturar muitíssimo mais com o movimento dos romeiros. Em velas, não tinha mãos a medir. Mas foi sol de pouca dura. A diocese não aprovou a aparição e denunciou mesmo a natureza mercantil de semelhante acontecimento. E assim, Nossa Senhora do Socorro se livrou de ser destronada da fé do povo fogueense<sup>374</sup>.

En comparant ces affirmations avec l'agencement des réalités qui composent l'épisode décrit dans l'œuvre *Na Ribeira de Deus*, nous pouvons constater que l'auteur ne reproduit pas le fait extratextuel dans sa fiction, mais essaye de faire une "imitation imparfaite"<sup>375</sup>. Il l'inscrit en effet dans une autre dimension temporelle, l'année 1919, bien qu'il maintienne la même existence spatiale et dénonce le geste mercantile et malhonnête du personnage Sérvulo de Pina, qui ambitionne d'exploiter la croyance du peuple. Du point de vue de la lecture, le titre *Na Ribeira de Deus* se prête donc à une évocation plus allusive que celles suggérées par les titres *Ilhéu de Contenda* et *Xaguete*.

Les titres des romans *Capitão de Mar e Terra* et *Djunga* de la trilogie de Mindelo désignent des personnages dont les biographies fictives sont construites dans les fictions respectives. Le titre *Capitão de Mar e Terra* porte sur les attributs professionnels du protagoniste Alfredo Araújo, tandis que *Djunga* désigne le *nome-de-casa* ou *nominho*,<sup>376</sup> du personnage João Silvestre. Par ailleurs, cette création fictionnelle est empruntée à une figure réelle du Mindelo dont le nom de famille est Martins et le prénom João Cleofas<sup>377</sup>. La présence du *nominho* Djunga s'accorde avec une dimension affective qui entoure le personnage.

Le titre *Capitão de Mar e Terra* convoque encore une particularité du domaine maritime du Cap-Vert qui établit trois échelles de cabotage liées à la compétence et à l'expérience nautiques des capitaines, à savoir : capitaine au long cours, celui dont la

---

<sup>374</sup> Cf. H. Teixeira de Sousa. "Apontamento para um romance. Ilha do Fogo dos anos 27 e 28", in *Magma*, n° 2, Ano I, Nov./1988, p. 30.

<sup>375</sup> Question abordée par G. Genette, in *Figures II, id.*, particulièrement dans le chapitre "Frontières du Récit", p. 49-56.

<sup>376</sup> "Nome-de-casa", "nominho", à São Vicente est un nom familial, d'origine créole, une sorte de prénom. Il s'oppose au "nome-de-igreja" (nom proféré à l'église, lors du baptême) qui est indiqué dans l'extrait de naissance. Cf. Gabriel Mariano "Nome de casa e Nome de Igreja", in *Cultura Caboverdeana, id.*, p. 83-93.

<sup>377</sup> São Vicente 1915-1984. Autodidacte, employé à la Compagnie Western Telegraph et photographe. Sur cette figure, cf. António Gonçalves. "Djunga", in *Ensaios e Outros Textos*, (dir.) Arnaldo França. Praia – Mindelo: Centro Cultural Português, 1998, p. 182-190.

formation l'habilité à faire des voyages internationaux, il est apte à manipuler des cartes et des ustensiles nautiques ; capitaine côtier, celui qui ne peut naviguer qu'entre les îles capverdiennes et la côte de Guinée ou du Sénégal, utilisant des appareils peu sophistiqués ; finalement capitaine "pé-de-pedra" (pied-de-pierre), celui qui navigue à vue, d'île en île (d'où la métaphore "pé-de-pedra", c'est-à-dire le pied de pierre en pierre<sup>378</sup>), il ne possède pas de formation, mais à peine de l'expérience<sup>379</sup>. *Capitão de Mar e Terra* rappelle donc à la fois l'apogée et le déclin professionnel du capitaine Alfredo Araújo, deux étapes d'une vie condensées dans une seule désignation.

Déjà le titre *Entre Duas Bandeiras* renvoie à une étape temporelle, rattachée historiquement à la période de transition du pouvoir politique au Cap-Vert. Il fait appel à des événements qui s'étalent dans un temps précis, puisque le sémantisme du mot "entre" en combinaison avec "duas bandeiras" induit à la notion de duratif entre deux limites, une finale et l'autre initiale. Ainsi, ce titre suppose aussi une transition d'une situation antérieure, achevée, symbolisée par un drapeau (portugais) à une nouvelle situation instituée par un nouveau symbole, celui d'un autre drapeau (capverdien). La référence à des faits historiques confère à ce titre un caractère mémoriel. Étant donné l'analyse de ces associations lexicales, sémantiques et symboliques des titres des œuvres des deux trilogies, il nous semble que ceux-là contribuent à spécifier la nature des récits et notamment leur structure close.

Les dédicaces font aussi partie de la structure même du récit, selon Maurice Couturier<sup>380</sup> et Gérard Genette<sup>381</sup>, "établissant des liens avec les dédicataires auxquels elles s'adressent" tant privés que publics. Ainsi, les dédicaces inscrites dans les œuvres de Teixeira Sousa présentent deux formes : celles qui s'adressent à des différents dédicataires de sa famille et celles adressées à d'autres personnes, figures publiques ou non. Dans le premier cas, nous incluons les dédicaces des romans *Xaguete* ("À minha mãe"), *Djunga* ("À Mercedes"), *Na Ribeira de Deus* ("Aos meus filhos, António Manuel, Carlos Alberto, João José, Aníbal Orlando, Henrique de Jesus, João Filipe e Maria Margarida"), *Ó Mar de Túrpidas Vagas* ("Ao meu irmão Orlando"). Elles témoignent d'une preuve d'amitié et de reconnaissance de l'écrivain envers les dédicataires liés à sa famille. Dans le second cas, *Entre Duas Bandeiras* est dédicacée à l'écrivain António Aurélio Gonçalves, *in memoriam* à qui l'auteur témoigne son amitié. Mais cette dédicace est aussi un hommage au maître qui l'a

---

<sup>378</sup> Terêncio Anahory évoque ce capitaine dans le beau poème: "Recordação da Ilha": Tijinha capitão pé-de-pedra /Tijule seguindo suas águas /Sal-Rei ganhando regatas /Pintado surgindo no mar..." Cf. Josef E. Kasper. *Ilha da Boa Vista, Cabo Verde*. Praia: ICL/Lisboa: D. Quixote, 1987, p. 7.

<sup>379</sup> Ces informations nous été données par le sociologue et écrivain capverdien João Lopes Filho.

<sup>380</sup> Cf. Maurice Couturier. *La Figure de l'Auteur*, *id.*, p. 43-49.

<sup>381</sup> Cf. G. Genette, *Seuils*, *id.*, p. 120.

encouragé pendant la rédaction des chapitres de son premier roman, *Ilhéu de Contenda*, comme nous l'avons souligné.

Au-delà de ces formes, l'œuvre *Ilhéu de Contenda* présente la particularité d'être dédiée aux gens anonymes du Cap-Vert, sans distinction de classes, parmi les lesquels l'auteur a grandi: "Entre gente de sobrado, de loja e de funco, nasci e vivi. Nunca cheguei a perceber bem qual o lugar me coube nessa sociedade. Por isso, esse livro é de todos e para todos" (*Ilhéu*, p. 11). Comme l'on peut vérifier, ce texte est tourné vers les personnages de la diégèse dont l'action va être glosée le long du récit.

Par contre, le roman *Capitão de Mar e Terra* est dédié à la mémoire d'Ernesto Évora, maître de cabotage, une figure réelle du Mindelo, ami de la famille de l'écrivain et, tel que son père, lié à la navigation, transposé dans la figure principale de l'univers diégétique de cette œuvre. Pendant ses études au lycée Gil Eanes, à Mindelo, Teixeira de Sousa résidait chez ce caboteur qui lui a servi d'inspiration pour l'écriture de ce roman, comme il l'explique lui-même:

O capitão Araújo de Capitão de Mar e Terra é que está muito ligado a um velho capitão que eu conheci e em casa de quem vivi sete anos no Mindelo, quando estive a frequentar o liceu. Esse capitão era muito amigo do meu pai. Portanto o capitão Alfredo Araújo é uma invocação (não a 100%, mas a 80%) desse capitão que conheci e a quem dedico o livro. O seu nome era Ernesto Évora<sup>382</sup>.

L'on peut percevoir dans cette dédicace une réitération de l'apologie aux hommes capverdiens qui ont risqué leur vie dans les voyages maritimes, déjà manifestée dans le recueil de récits brefs *Contra Mar e Vento*.

Les romans de Teixeira de Sousa combinent plusieurs intrigues, par conséquent la résolution finale de toutes les histoires ne peut être décidée qu'en partie ou elle se dissout dans le dénouement du récit. En outre, cela permet de signaler les implications du choix narratif dans lequel interviennent plusieurs démarches, soulignées par Jean-Yves Tadié<sup>383</sup>. En effet, les fictions de Teixeira de Sousa suivent, en général, un ordre chronologique, bien qu'il soit bouleversé pour récupérer des étapes de la biographie des personnages ou de l'action. De toute façon, de par la nature même du discours, "aucun narrateur, y compris hors fiction, y compris hors littérature, orale ou écrite, ne peut s'astreindre naturellement et sans effort à un respect rigoureux de la chronologie"<sup>384</sup>.

---

<sup>382</sup> Cf. Teixeira de Sousa. "A ficção e a realidade de um escritor", Interview accordée à José Carlos Venâncio, in *Jornal África*, n° 45, Ano II, 6/1/1988, p. 19.

<sup>383</sup> Cf. Jean-Yves Tadié, *Le Roman au XX<sup>e</sup> siècle*, *id.*, p. 87-88.

<sup>384</sup> Cf. G. Genette. *Fiction et Diction*, *id.*, p. 70. Sur la question suscitée par la non-linéarité du récit, cf. la réponse de G. Genette à Barbara Herrnstein Smith, *id.*, p. 69-73.

Une autre démarche structurale des romans est la narration qui prend en charge l'organisation des éléments qui régissent l'acte narratif : "l'ordre, la vitesse, la fréquence, le mode et la voix", selon Gérard Genette<sup>385</sup>. Chez Teixeira de Sousa, les fictions sont variables et diversifiées, cependant le choix des procédures narratives est fondé sur des critères de structuration communs. Ses romans sont liés à des situations concrètes de l'univers socio-historique capverdien de deux îles, localisées dans des temps et des espaces précis. Dans le sillage de la pratique néoréaliste, ils mettent en scène des groupes humains des différentes classes sociales, visant à rendre compte de leurs antagonismes et des transformations socioéconomiques et culturelles, affichant en même temps l'aptitude de Teixeira de Sousa à raconter des histoires. Plusieurs intrigues se côtoient donc dans le récit, au lieu d'une seule expérience individuelle ou même familiale<sup>386</sup>.

Ainsi, chaque cycle romanesque déploie, d'un roman à l'autre, des univers spatiotemporels en rapport avec différentes branches et environnements de familles issues tant de la classe aristocratique que des couches sociales des métis ou du peuple. Par conséquent, des fictions rayonne une diversité de thèmes imbriqués dans la narration des événements, des descriptions et des commentaires, renvoyant soit à la réalité textuelle, soit extratextuelle.

### **3. Deux univers insulaires : Fogo et São Vicente**

Si l'on peut parler de convergence structurelle dans l'ensemble des œuvres de Teixeira de Sousa, en revanche, sur le plan des contenus référentiels, l'on constate des divergences. Chaque trilogie construit des univers narratifs distincts immergés dans deux contextes géographiques, historiques et culturels îliens assez dissemblables : celui de Fogo, une île rurale, de peuplement ancien au régime esclavocrate et celui de São Vicente, urbain et cosmopolite dont le peuplement n'a commencé qu'en 1795<sup>387</sup>. Cependant, du point de vue

---

<sup>385</sup> L'auteur s'occupe de ces questions dans *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, p. 77-265 et dans *Fiction et Diction*, *id.*, p. 65-92.

<sup>386</sup> Les récits de Teixeira de Sousa mêlent de nombreuses intrigues et de nombreux personnages assemblés dans une structure fragmentaire, mais qui obéit à une unité logique qui converge vers un dénouement clos. Cf. à ce sujet "La structure en morceaux", in Jean-Yves Tadié, *id.*, p. 109-111.

<sup>387</sup> Le peuplement de São Vicente a été décrété en 1781, donc environ trois siècles après sa découverte. Toutefois, ce n'est qu'en 1795 que João Carlos Fonseca, riche propriétaire de l'île de Fogo, y vint s'installer avec 20 couples et 50 esclaves. Depuis la création du dépôt de charbon, en 1838, par la compagnie anglaise John Rendall, le port de Mindelo a contribué à la prospérité de l'île et également de tout l'archipel. Ce fut aussi en 1838 que le petit hameau appelé Leopoldina changea ce nom par celui de Mindelo. Cf. l'étude de Felix Monteiro. "Retrospectiva: A ilha de São Vicente de Cabo Verde, Relatório de Joaquim Vieira Botelho da Costa", in *Raízes*, n° 7/16, Ano 4, Praia, 1980, p. 127-213.

littéraire, elles se complètent dans la construction d'une perception des changements de la société capverdienne en général, contribuant à éveiller la conscience du lecteur sur l'évolution économique et socioculturelle de l'archipel. Sur ce point, Paul Ricœur souligne: "C'est en effet aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence"<sup>388</sup>.

Il est vrai que les romans de Teixeira de Sousa témoignent d'une diversité de manifestations socioculturelles, économiques, politiques, ethniques voire linguistiques "greffées"<sup>389</sup> sur des moments de l'Histoire de l'archipel. Ces manifestations sont matérialisées par des conduites individuelles ou collectives dans des situations concrètes, imaginaires ou liées à des faits réels, en rapport avec les deux îles. En effet, beaucoup d'épisodes, de faits, de lieux et mêmes de personnages convoqués dans l'énonciation sont empruntés à la réalité extrafictionnelle, lui conférant ainsi des traits de vraisemblance. C'est le cas des toponymes, des patronymes et des événements réels, insérés dans la narration, qui se révèlent en conformité avec les contextes socioculturels réels, misant de cette façon sur le pacte de lecture. D'ailleurs, Gérard Genette souligne que "le discours de fiction" est en fait un *patchwork*, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé, d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité"<sup>390</sup>.

Il faut préciser que les fictions de la trilogie de Fogo, en particulier le roman *Ilhéu de Contenda*, se fondent sur la thèse de l'auteur à propos de l'évolution sociale de l'île de Fogo, développée dans ses essais sociologiques, publiés dans la revue *Claridade*, en 1947 et 1958, auxquels nous avons déjà fait référence. Dans son interview à Michel Laban l'auteur lui-même explique la genèse de cette trilogie :

*Ilhéu de Contenda* é igualmente um projecto dos meus verdes anos e que só trinta e tal anos depois viria a conhecer a sua concretização. Dois ensaios precederam a feitura de *Ilhéu de Contenda*, visando o mesmo tema – a evolução social da ilha do Fogo – o primeiro publicado em 1946 e o segundo em 1956<sup>391</sup>, na Revista Claridade. Castro Soromenho, hoje considerado escritor angolano, desejou escrever *Ilhéu de Contenda*, evidentemente com outro título, quando o informei detalhadamente acerca do meu projecto. [...] Castro Soromenho era filho de mãe cabo-verdiana, pertencente à casta dos sobrados, e conhecia razoavelmente as realidades socioeconómicas da ilha do Fogo, [...] Por motivo de doença [...] e precária situação financeira não chegou a deslocar-se à ilha do Fogo. [...] Quis o destino que fosse eu a realizar esse projecto, mais de trinta anos depois"<sup>392</sup>.

---

<sup>388</sup> Paul Ricœur. *Temps et Récit*. Paris: Seuil, 1983, vol 1, p. 151.

<sup>389</sup> Expression empruntée à Michel Zeraffa, *Roman et Société*. Paris: PUF, [1071] 1976, p. 11.

<sup>390</sup> Cf. G. Genette. *Fiction et Diction*, id., p. 70.

<sup>391</sup> Les dates correctes de la publication sont effectivement 1947 e 1958.

<sup>392</sup> Michel Laban. *Cabo Verde. Encontro com Escritores*, id., p.214.

Dans son essai, publié en 1958<sup>393</sup>, Teixeira de Sousa décrit le *sobrado* de Maria Chaves en tant que paradigme des constructions caractéristiques de l'époque coloniale. Il évoque l'ambiance sociale et culturelle jusqu'aux années vingt, analogue à celle du Brésil, mettant en évidence un ensemble de détails qui ont servi de matière référentielle pour la fiction. De ce fait, les essais vont servir de laboratoire à la fiction dans laquelle le même thème sera représenté sous une autre perspective discursive, par le biais d'évènements, de comportements et de commentaires du narrateur et des personnages.

Ainsi, ce roman (et la trilogie en général) peuvent être envisagés comme la figuration du réel, c'est-à-dire la mise en récit de l'évolution de la société de l'île de Fogo dans plusieurs scénarios de temps et d'espaces : d'abord la phase coloniale avec ses classes sociales allant de l'aristocratie rurale des *sobrados*, jusqu'au peuple des *funcos* (*Ilhéu de Contenda* et *Na Ribeira de Deus*), et ensuite la phase postcoloniale de consolidation de la souveraineté nationale (*Xaguete*). De ce fait, ces fictions convoquent toute une réalité référentielle empruntée à l'évolution socio-historique et à la géographie de l'île. L'auteur décèle les facteurs d'ordre historique et économique, déterminants dans les mutations de cette société *foguense*, encore très hiérarchisée à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle, après l'abolition de l'esclavage et des majorats<sup>394</sup>.

Pendant cinq siècles, les familles influentes, héritières des ressources foncières et commerciales ("os brancos da terra"), ont joué un rôle dans l'affirmation d'une oligarchie locale, représentante d'une élite capverdienne qui dominait le pouvoir social, politique, économique, voire militaire de l'archipel. Le fait que cette élite ait dominé de forme hégémonique et souvent tyrannique, a déclenché, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous la politique absolutiste du Marquês de Pombal, une reformulation du pouvoir dans les îles. Cette redéfinition a affaibli l'influence de cette oligarchie locale et, en même temps, a lancé les bases d'une colonisation plus moderne dans l'archipel. Santiago et Fogo étaient les îles où l'influence de familles puissantes se faisait le plus sentir.

La répercussion du legs de ce passé est présente aussi dans l'énonciation des faits, des comportements et des sentiments des personnages des œuvres de Teixeira de Sousa. De même, l'espace mis en scène dans les romans est ancré dans des lieux réels qui renvoient à la réalité topographique de l'île de Fogo, même s'ils prennent une valeur symbolique. Le

---

<sup>393</sup> Cf. "Sobrados, Lojas & Funcos", *id*, p. 7-8.

<sup>394</sup> L'île de Santiago et celle de Fogo constituent les deux pôles de peuplement les plus anciens de l'archipel. Cf. Ilídio Cabral Baleno. "Povoamento e Formação da Sociedade", in *História Geral de Cabo de Verde*, (dir.) Luís de Albuquerque e M. E. Madeira Santos. Lisboa: IICT e Dir. Geral do Património Cultural de Cabo Verde, 1991, vol. I, p. 143-146.

toponyme Ilhéu de Contenda, par exemple, est rattaché à l'histoire de l'imposant *sobrado* de Maria Chaves, où l'on avait une vue panoramique sur la ville de S. Filipe, aujourd'hui en ruine<sup>395</sup>. Cette propriété et sa maison de maître a servi de source d'inspiration à Teixeira de Sousa pour le roman éponyme. Par conséquent, ce lieu acquiert un symbolisme suggéré par la survivance d'une réalité représentative du temps où les familles de blancs de l'aristocratie rurale dominaient l'île.

Le protagoniste de l'action principale d'*Ilhéu de Contenda*, Eusébio Medina da Veiga, l'un des descendants des anciens propriétaires du *sobrado* d'Ilhéu de Contenda, évoque l'époque prospère de ce passé perdu à jamais. Soit le *sobrado* lui-même soit Eusébio, tous les deux sont porteurs de mémoire des faits d'autrefois. Voyons comment la voix du narrateur confondue avec celle d'Eusébio da Veiga remonte du présent au passé, essayant de relier la grandeur des familles anciennes, déjà en rupture, au moment de l'énonciation:

La passar uns dias nesse recolhimento, assentar ideias sobre as providências a tomar, mergulhar no ambiente dos seus maiores, compenetrar-se da missão que lhe competia como continuador, embora distante, de Afonso Sanches da Veiga. O lugar dele era ali mesmo, no sobradão de Ilhéu de Contenda. Dir-se-ia uma predestinação a que não podia fugir. Do alto daquelas janelas reboou tantas vezes o vozeirão de seu trisavô, homem que quase foi o dono da ilha, e teve escravos às dezenas, animais às centenas, moedas de ouro aos alqueires. [...] Os brancos formavam uma elite que não podia desaparecer. Não podiam desistir da sua posição e das responsabilidades sociais e morais para com o povo humilde. [...] A ilha foi grande quando precisamente ninguém duvidava de que os Medinas, os Veigas, os Fonseca, os Vieiras tinham competência para conduzir o destino do Fogo. (*Ilhéu*, p. 72).

Dans l'énoncé transcrit, le personnage Eusébio insiste à minimiser le déclin évident de la classe de blancs influents, affichant sa volonté de continuer la tâche de ses ancêtres, qu'il désigne de responsabilité sociale et morale envers le peuple humble. Son intention de préserver le nom, les propriétés et le *sobrado* de ses parents, selon les mêmes patrons économiques et sociaux, renvoie aux antagonismes qui traversent toutes les œuvres de la trilogie de Fogo, basés sur le phénotype des personnages et sur l'intolérance vis-à-vis le phénomène du métissage socioculturel, comme l'atteste l'énoncé suivant:

A pouco e pouco vinha desaparecendo a classe grada e irrompendo os mulatos com toda a força da sua ignorância e ordinarice. A sociedade do Fogo estava-se a transformar numa jagacida intragável. Mil vezes a gatinha de outros tempos, honesta, humilde, respeitadora [...]. Por isso, só fugir era remédio, afastar-se para sempre dessa cambada feita à pressa. Ilhéu de Contenda! Até morrer, não largaria esse reduto que Afonso Sanches da Veiga inventou para resistir até à última geração dos brancos. (*Ilhéu*, p. 245).

---

<sup>395</sup> À ce propôs, cf. H. Teixeira de Sousa. "Sobrados, Lojas & Funcos", *id.*, p. 7-8; Françoise et Jean-Michel Massa. *Dictionnaire [...]*, *id.*, p. 99. Cf. aussi l'article de L. Lopes, J. M. et F. Massa. "Maria Chaves – O Sobrado de *Ilhéu de Contenda* de Teixeira de Sousa. Suporte de um projecto cultural na Ilha do Fogo", in *Ponto & Virgula*, n° 16, Mindelo, Jan.-Jul./1986, p.53-54.



Le récit restitue ainsi l'espace physique et social du phénomène *sobrado* et dresse l'histoire d'une famille entre l'apogée et la déségrégation. L'auteur met en relief le protagoniste Eusébio, partagé entre le *sobrado* de S. Filipe et celui d'Ilhéu de Contenda et tisse le réseau de ses relations familiales et sociales, ainsi que les références spatiotemporelles, tout en suivant son trajet. Dans ce jeu narratif, il recrée une époque socio-historique, représentant ses lieux, événements, usages et valeurs, en même temps qu'il leur confère une valeur de patrimoine littéraire.

De son côté, le toponyme Xaguete est associé à un lieu jadis aride et inhospitalier, aujourd'hui transformé en un endroit verdoyant et agréable, dû aux mesures successives prises pour résoudre le problème du manque d'eau dans la ville S. Filipe et ses environs. Postérieurement, déjà après la postindépendance nationale, il a été aménagé pour le tourisme, avec la construction de l'hôtel Xaguete, l'un des lieux de l'action principale du roman éponyme. Du reste, dans un article intéressant publié en 1956, l'auteur explique le contraste entre ces deux temps:

Nas proximidades de S. Filipe, no sítio de Xaguete, existia há poucos anos um “cutelo” bravio onde escassos tufos de ervas permitiam a pastagem dalgumas cabras, e que todavia fez as delícias da minha infância, porque era ali que eu e os companheiros de brincadeira, íamos lançar os papagaios e aviões de papel de sêda. Piquei-me muitas vezes em abrolhos e outras ervas próprias de terrenos maninhos. E a recordação que sempre guardara de Xaguete, era a dum lugar árido e ventoso, até ao dia em que o Sr. Abílio Monteiro de Macedo o transformou magicamente numa das estâncias aprazíveis da ilha, cobrindo-a com bananeiras, papaeiras, hortaliça, cana-de-açúcar. Graças à água da Praia-de-Ladrão, cujo conduto atravessa Xaguete, operou-se nesse “cutelo” inóspito, um autêntico milagre<sup>396</sup>.

Ce lieu est inséré dans les romans *Xaguete* et *Na Ribeira de Deus* en rapport avec les jeux d'enfance et également avec le processus transformatif de l'espace physique et social. À ces deux fonctions spatiales s'ajoute encore une autre, inscrite dans le roman *Na Ribeira de Deus*, associée au comportement enfantin et irresponsable du personnage Felisberto qui va le conduire à la dégradation économique et sociale, voire morale. En effet, presque à la veille de son mariage, il rêve encore des jeux de compétition de cerf-volant sur le mont Xaguete et à la toupie sur la place de Meia Rua, négligeant son travail de responsable pour l'agence de la banque BNU<sup>397</sup>. Sa principale ambition se tourne vers l'invention de techniques de plus en plus performantes de cerfs-volants pour démontrer ses prouesses devant les spectateurs enfants voire adultes.

Il semble que cette image de Felisberto, exhibant son trophée de joueur habile sur le

---

<sup>396</sup> Cf. H. Teixeira de Sousa. “Faça-se Água”, in *Cabo Verde*, n° 78, Praia: Mar./1956, p. 22.

<sup>397</sup> Banco Nacional Ultramarino: Banque Nationale d'Outremer.

mont Xaguata, vise à la fois à produire deux effets : d'un côté, le transformer dans un signe des derniers survivants des familles ruinées et, de l'autre, garder l'un des traits symboliques du lieu Xaguata, corrélé dans ce cas à son utilisation par les enfants. D'ailleurs, cet endroit est mis en valeur par le regard de Benjamim (protagoniste du roman *Xaguata*) empreint de nostalgie de son enfance.

La présence de Felisberto tirant la corde d'un cerf-volant dans cet espace se révèle donc désajustée, étant même envisagée comme ridicule. La dégradation de ce personnage s'aggrave dans le roman *Ilhéu de Contenda*, dans lequel il joue aussi un rôle décisif, incarnant un individu corrompu, sournois, toujours prêt aux intrigues.

La description du développement de la société est associée à celle de l'évolution de son espace physique. Les trois romans de chaque trilogie fournissent énormément de données référentielles qui peuvent contribuer à enrichir l'histoire de l'urbanisme de la ville de Fogo et de celle de Mindelo, et, pareillement, à mieux connaître l'héritage et l'identité culturelle de leurs habitants. Par ailleurs, les références à des événements quotidiens, évoqués dans ces œuvres, acquièrent un sens économique et historico-social, puisqu'elles sont révélatrices des politiques coloniales et postcoloniales dans la gestion des lieux et des objets du patrimoine construit et naturel.

A titre d'exemple, le roman *Na Ribeira de Deus* décrit un événement qui s'inscrit dans l'histoire urbanistique lié à l'attribution de la catégorie de ville à S. Filipe, qui a eu effectivement lieu en 1921. Le récit met en relief les enjeux politiques obscurs du Maire, le personnage Augusto Barroso, aidé par l'administrateur, le capitaine Oliveira, Felisberto et Bodona, dans le but d'étendre l'espace urbain au-delà des frontières de l'habitat des *funcos*, dans un endroit périphérique appelé Fonte-Lexo, où se trouvait l'agglomération du peuple défavorisé. Le plan urbanistique de la mairie ordonnait la démolition de toutes les habitations de ce quartier pauvre, en expulsant ses habitants sans aucune espèce d'aide pour les reloger. Ces mesures mènent à des contestations et des révoltes par les personnages les plus dynamiques du groupe social du peuple, Mateus de Herédia, Rompe, Filipe, Nininha, Jujú, desquelles résultent un mort, des blessés et une arrestation.

Les énoncés qui décrivent ces épisodes produisent en fait, un effet de réel, par la ressemblance entre les événements et les lieux fictifs et ceux du monde référentiel extratextuel. Ce rapprochement permet d'instaurer une conformité entre la réalité situationnelle de l'époque évoquée dans l'énonciation et l'univers socio-historique figuré. Signalons, toutefois, que ces rapports servent à représenter des faits et des données dans le cadre du récit. C'est ce qu'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*, selon Roland Barthes :

“La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le “réel” y revient à titre de signifié de connotation; car, dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier”<sup>398</sup>.

Ces affirmations renvoient au problème de la fiabilité de l'énonciation et à la conception mimétique de la littérature qui mise sur les discours des personnages, l'instance et les perspectives narratives, les références historiques ou la dimension autobiographique, aspects qui seront abordés dans l'analyse des œuvres. Dans ses œuvres, Teixeira de Sousa en tant que romancier réaliste, mise sur l'impression du réel, en imbriquant l'agencement d'épisodes, de péripéties et de données spatiotemporelles dans l'Histoire de l'archipel. “Ce dispositif explique la récurrence de noms, de lieux ou de personnes, favorisant un sentiment d'identité entre fiction et réel”<sup>399</sup>. Ainsi, le roman *Na Ribeira de Deus* met en scène des événements survenus dans le contexte spatiotemporel de l'île de Fogo, des années 1918-1919, dans les histoires fictives. L'auteur construit plusieurs tableaux basés sur des situations particulières de la vie économique, politique et socioculturelle qui renvoient à une image concrète de l'île. Il décrit l'évolution urbaine de S. Filipe, affichant les contrastes sociaux et la ségrégation spatiale et sociale encore très prononcés au début du XX<sup>e</sup> siècle.

L'émergence des métis enrichis grâce aux dollars de l'émigration et l'apparition d'une mentalité de profit, révélée dans le comportement des figures emblématiques de Sérvulo de Pina, Anacleto Soares et Bodona, s'inscrivent aussi dans le cadre îlien de Fogo comme des signes de mutations socioéconomiques et culturelles des années vingt. D'autre part, des références à l'activité économique, orientée vers l'émigration florissante et vers l'exportation de produits agricoles – purgueira (jatropha), ricin et café – insérées dans le récit, apportent une vision sur les rapports commerciaux de l'île.

L'ouverture de la première agence bancaire de la BNU à S. Filipe, relevée dans le roman *Na Ribeira de Deus*, est un indice, parmi d'autres, du besoin de régler le commerce des produits d'exportation et les opérations de changes des dollars des émigrants. La description de cet événement fictif semble reconstituer le climat de l'événement réel:

No falucho *Aleluia* chegou da Praia o gerente do Banco Nacional Ultramarino, acompanhado doutro funcionário, como secretário adoc. Vieram para formalizar a abertura da agência previamente negociada com Nhô Caetano. Há muito se vinha reclamando um balcão do B.N.U. no Fogo, ilha de forte emigração para os Estados Unidos, onde portanto corriam dólares de que se aproveitavam os comerciantes ao câmbio que quisessem. Não estava certo

---

<sup>398</sup> Cf. R. Barthes. “L'effet de réel”, in *Communications*, n° 11, Paris, Seuil, 1968.

<sup>399</sup> Cf. Yves Reuter. *Introduction à l'Analyse du Roman*. Paris: DUNOD, 1991, p. 127.

que cada balcão agisse como se fosse um minibanco. Além disso a ilha exportava café, purgueira e ricínio, actividade que exigia o apoio duma agência bancária. Afinal de contas, todos viriam a beneficiar-se com semelhante medida. (*Ribeira*, p. 29).

En effet, en 1918, le Gouvernement Central a créé une Commission Régulatrice, visant à régler le commerce des oléagineux dans les colonies<sup>400</sup>.

Les épisodes qui entourent l'ouverture de la BNU (présents au début du roman<sup>401</sup>) et les commentaires du narrateur et des personnages illustrent les effets qu'elle va provoquer dans la vie quotidienne de la ville, et met à nu les enjeux de pouvoir et les rivalités entre les familles puissantes. L'allusion à la spéculation existante, à la compétition entre les commerçants pour attirer la préférence des émigrants, ainsi qu'au monopole de l'exportation de la jatropha exercé par Nhô Guilherme, concourent également à mimer une relation logique entre la situation économique fictionnelle et les démarches réelles qui régissaient le commerce de l'île de Fogo à l'époque relatée.

Le roman donne également des détails sur le mouvement de la navigation, se focalisant sur l'arrivée des voiliers S. Roque, Ema Helena et Neptuno, venus de l'Amérique chargés de produits dont dépendent les habitants de Fogo dans beaucoup de domaines de leur vie quotidienne, comme le démontre cet énoncé : “Também Rompe concluiu a casinha de Nininha, excepto as portas e as janelas que aguardavam a chegada do lugre de Nhô Atílio da América”. (*Ribeira*, p. 149).

Le phénomène de l'émigration est esquissé dans de brèves références au long de la narration. Par contre, il est largement développé dans les romans *Ilhéu de Contenda* et *Xaguete* dans ses multiples aspects socioculturels, linguistiques et économiques.

Sur le plan des contenus culturels, l'œuvre *Na Ribeira de Deus* intègre des épisodes qui représentent des pratiques religieuses et folkloriques, saisies à différents moments diachroniques de l'univers fictif, coïncidents avec les dates réelles des fêtes principales de la ville de S. Filipe : le 5 août, pour les fêtes de *Nossa Senhora do Socorro* (auxquelles nous avons fait référence à propos de la nouvelle “Contra Mar e Vento”), et le 1<sup>er</sup> mai pour les fêtes des *Bandeiras*<sup>402</sup>, en hommage à S. Filipe, le patron de la ville. D'ailleurs, le 5 août 1918 sert de repère au début de l'action du roman. L'antériorité historique réelle, par rapport au 1<sup>er</sup>

---

<sup>400</sup> Cf., entre autres, l'étude de Manuel C. Pereira Serra sur l'importance de la jatropha : “O valor da purgueira na economia de Cabo Verde, durante a dominação colonial portuguesa” in *Raízes*, n° 17/20, Jan.-Dez./1981, ano 5, p. 57-94. Cf. également le texte de António Carreira. *Estudos de Economia Caboverdiana*. Lisboa. IN-CM, 1982, p. 289-328.

<sup>401</sup> Cf. *Na Ribeira de Deus*, *id.*, p. 20 et suivantes.

<sup>402</sup> Sur l'origine et la spécificité des fêtes traditionnelles des *Bandeiras*, cf. Félix Monteiro. “Bandeiras da Ilha do Fogo: O senhor e o escravo divertem-se” in *Claridade* n.º 8, Mindelo, Mai./1958, p. 9-22; H. Teixeira de Sousa, “Sobrados, Lojas & Funcos”, *id.*, p. 4-6; Françoise et Jean-Michel Massa, *id.*, p. 17.

mai 1919 de l'univers fictif, est convoquée dans l'énonciation, donnant lieu à une remémoration du 1<sup>er</sup> mai 1460, le jour de la découverte de l'île et de la fête de S. Filipe, le premier nom donné à l'île et ensuite à la capitale<sup>403</sup>. L'auteur met en scène plusieurs cadres qui mélangent le sacré et le profane, dans une symbiose où interviennent aussi les représentants de l'Eglise.

De ce fait, des formes culturelles différenciées, telles que la danse, la musique, les repas, les *Cavalhadas*<sup>404</sup>, les masques, s'entrecroisent avec la messe et la procession religieuse, donnant corps à un phénomène socioculturel et religieux uniforme<sup>405</sup>. Il affleure aussi la simplification des racines aristocratiques des rituels liés à la tradition des fêtes des *Bandeiras*, en raison, soit des atouts apportés par la participation africaine, héritée des métis et des noirs, soit de la décadence même de la classe privilégiée.

Les changements socioéconomiques tendent aussi à contaminer le processus d'évolution de ces manifestations traditionnelles. L'insertion de chansons en langue créole dans le récit ne démontre pas seulement la virtuosité du personnage Rompe, mais ajoute à la réalité représentée un effet syncrétique: l'on vérifie un glissement des traits du folklore de racine populaire dans la matrice culturelle aristocratique. Dans son texte "Cabo Verde e a Sua Gente", Teixeira de Sousa décrit quelques particularités du syncrétisme religieux capverdien:

No que toca ao sincretismo religioso, em Cabo Verde, vamos encontrar, por exemplo, à frente de determinadas procissões, o tambor africano marcando a cadência daquelas cerimónias; pelas festas dos santos populares S. João e S. Pedro, reminiscências de danças negras, tais como o "colá Sam Jon" de São Vicente e Santo Antão, o "colinha sábi" da Brava, os "canisados" do Fogo, etc, etc. Onde se pode notar em mais alto grau e complexidade, essa interpenetração de crenças religiosas, é na ilha do Fogo, num ciclo de festas que ali há pelo Natal e Quaresma, designado "rênado", e que consiste em dar a volta à ilha com a imagem da Virgem ao peito, sendo as cerimónias realizadas de onde em onde, à porta de determinadas casas<sup>406</sup>.

D'autres sujets culturels sont décrits dans la trilogie de Mindelo. Le roman *Capitão de Mar e Terra* (re)visite le défilé de Carnaval de Mindelo avec ses chars métamorphosés en représentations de concepts – O Bem e o Mal, Estrela da Manhã, Sempre Fixes, Vindos do

---

<sup>403</sup> Selon Orlando Ribeiro, le changement du nom de l'île apparaît pour la première fois dans un document daté de 1486. La ville de S. Filipe est l'agglomération la plus ancienne, suivie de celle de Ribeira Grande dans l'île de Santiago. Cf. *A Ilha do Fogo e suas Erupções*, *id.*, p. 90-93. Cf. aussi Daniel Pereira. *Apontamentos históricos sobre a Ilha do Fogo*. Praia. Alfa-Comunicações, Ld., s.d., p. 21-27.

<sup>404</sup> Courses de chevaux qui font partie des Fêtes des *Bandeiras* et pendant lesquelles les chevaliers doivent faire preuve de jeux d'adresse.

<sup>405</sup> Alfredo Margarido estime que cette uniformité découle d'un processus de démocratisation des contacts raciaux dans lesquels on ne peut pas négliger les influences "negroides" dans les organes aristocratiques. Cf. Alfredo Margarido. "Bandeiras Brasileiras e Bandeiras da Ilha de Fogo", in *Cabo Verde* n° 117, Praia, Jun./1959, p. 7-8.

<sup>406</sup> Teixeira de Sousa. "Cabo Verde e a Sua Gente", *id.*, p. 17-18.

Oriente, Ribeira-botianos –, ainsi que l’atmosphère des rues empreinte de chants et de danses typiques de cet évènement culturel, l’un des plus réputés de l’archipel. Cependant, la description fictive donne au carnaval de 1938 une fin bouleversante, constituée par des péripéties caricaturales, toutefois dramatiques. Celles-ci traduisent les tensions sociales qui croissaient depuis le début de l’action, à cause de la crise et de la misère déclenchées par le chômage des compagnies anglaises de charbon<sup>407</sup>.

De fait, les années trente à Mindelo représentées dans l’œuvre *Capitão de Mar e Terra* sont marquées par de graves drames sociaux et des insurrections, dus à la déchéance des compagnies de charbon. Ce drame s’était installé, en réalité, depuis le début du siècle avec le déclin du mouvement portuaire. Par ailleurs, la sécheresse, la faim et l’alcoolisme aggravaient l’état de misère des travailleurs et du peuple en général<sup>408</sup>. La description des fêtes carnavalesques dans cette œuvre reflète l’univers référentiel de l’époque représentée, marqué par des tensions sociales. D’ailleurs, les agitations sociales survenues effectivement au mois de juin 1934, dirigées par le capverdien Ambrósio, sont évoquées le long du roman comme un exemple courageux et toujours imminent. Ainsi, la mise en intrigue de l’atmosphère de surveillance par les autorités, pendant le déroulement des défilés de carnaval, s’inscrit dans une double représentation culturelle et politique.

Les références aux problématiques et thématiques littéraires constituent aussi une matière fictionnelle des romans *Capitão de Mar e Terra* et *Djunga*. Dans le premier cas, l’auteur conçoit un groupe de personnages étroitement liés à une revue, *Azimute*, saisis par l’esprit d’enraciner leurs textes dans la réalité autochtone. Les jeunes Walter da Silva, Tói (António Delgado Santos) et Teófilo Sena, parrainés par Dr. Herberto Ramos, sont les protagonistes de ce projet qui vise à ériger “os caboucos da jovem literatura, o levantamento perfeito dos valores culturais e a *mise en marche* duma *intelligenza*”. (*Capitão*, p. 101). Or, l’un des scénarios de ce roman est précisément celui du lycée de Mindelo des années 1937 et 1938. Les scènes de la vie intellectuelle construites dans le récit renvoient à l’univers intratextuel, endophore, mais suggèrent également la réalité extratextuelle, exophore, que l’on peut associer au mouvement de *Claridade*. De même, le lecteur peut reconnaître dans les personnages impliqués dans la revue *Azimute*, ainsi que dans leurs activités et conceptions

---

<sup>407</sup> La même atmosphère dramatique est évoqué dans *Chiquinho*: “O carnaval não aguenta a tristeza da tarde”. Cf. Baltasar Lopes. *Chiquinho*, *id.*, p.174.

<sup>408</sup> Les œuvres poétiques et de fiction de Manuel Lopes, Baltasar Lopes, Gabriel Mariano, entre autres, rendent également compte de la situation de misère dans laquelle vivait le peuple de São Vicente après le déclin du Porto Grande à Mindelo. Sur ce sujet, cf. aussi Ana Cordeiro. “La ville de Mindelo, entre ficção e realidade”, in *Les Îles du Cap-Vert : Langues, Mémoires, Histoire*, (dir.) Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, José M. da Costa Esteves, et Denis Rolland. Paris : L’Harmattan, p. 97-113. Ce texte est aussi disponible sur le site internet : <http://www.buala.org/pt/cidade/mindelo-entre-a-ficcao-e-a-realidade>, accédé le 7 juin 2010.

littéraires, des traits proches ou même équivalents des fondateurs réels de la revue *Claridade*. Cette représentation se constitue ainsi, dans ce roman, comme un travail de remémoration d'un patrimoine littéraire et culturel. Pour sa part, le discours conceptuel, parfois évaluatif, sur ce contexte littéraire reflète la trace de l'énonciateur (souvent identifié à l'auteur)<sup>409</sup>.

Le récit met en scène des personnages en train de créer et conduire les origines de la modernité littéraire capverdienne qui reposent sur la diversité de sujets et de genres (poésie, fiction, histoire, essai), abordant les différents aspects de la réalité capverdienne. Le numéro trois de leur revue *Azimute* “trazia recheio sólido e promissor. A Literatura cabo-verdiana arrancava desta vez”, estime Tói. (*Capitão*, p. 89-90). Les réflexions soutenues par Walter, Tói et Dr. Herbert Ramos à propos de l'identité capverdienne, du métissage biologique et culturel, de la formation et évolution culturelle des îles de l'archipel et de même sur les particularités de la spécificité de la littérature du Cap-Vert, fonctionnent comme un principe d'*explication*<sup>410</sup>, si cher à Teixeira de Sousa.

En 1990, date de la publication du roman *Djunga*, dont l'action se dédouble dans deux époques et deux espaces éparés – pendant les années quarante à Lisbonne et entre 1980 et 1981 à Mindelo –, l'auteur reprend d'autres aspects concernant l'univers culturel capverdien. Il cible en particulier les thématiques littéraires et les procédés d'écriture. La (re)visitation du mouvement *Claridade*, glosée le long de la narration, prend ainsi une allure plus évaluative.

Ce mouvement-là sert aux personnages Hélder Rocha, Felisbela et Herberto Ramos<sup>411</sup>, soit comme une réflexion sur les piliers de la littérature nationale, soit comme un paradigme qu'il faut renouveler avec de nouvelles thématiques et techniques d'écriture. En effet, ces références culturelles sont utilisées doublement, c'est-à-dire pour démonter l'acte de l'écriture lui-même et pour évoquer le scénario évolutif de la production littéraire du Cap-Vert.

Le personnage Hélder Rocha, un écrivain en train d'écrire un roman, fait preuve d'une vision critique vis-à-vis de l'héritage du groupe de *Claridade* et en insistant avec une originalité divergente de celle de *Claridade*. Les dialogues que les personnages entretiennent sur la littérature se répètent donc à l'intérieur du récit, devenant à la fois réflexions critiques ou discours essayistes. Voilà comment Herberto Ramos exprime ses réserves face aux

---

<sup>409</sup> Étant donné que ce roman a été publié en 1984, donc quarante huit ans après la création du mouvement *Claridade*, il est évident que l'énonciateur, en actualisant l'évènement, lui associe quelques appréciations qu'il estime pertinentes. Les commentaires sont fournis, surtout, par les voix de Walter, Tói et Dr. Herberto, souvent fusionnées dans celle du narrateur.

<sup>410</sup> G. Genette affirme que “ce qui définit le vraisemblable, c'est le principe formel de respect de la norme, c'est-à-dire l'existence d'un rapport d'implication entre la conduite attribuée à tel personnage”. Cf. *Figures II*, *id.*, p. 74-75

<sup>411</sup> Herberto Ramos, l'un des personnages de *Capitão de Mar e Terra*, revient dans ce roman plus âgé (quarante-deux ans après) et surtout impliqué dans le travail d'intervention sociale solidaire.

recherches d'originalité d'Hélder Rocha et, en même temps, convoque de forme allusive l'hostilité de la part de quelques éléments liés au *Suplemento Cultural* contre les fondateurs de *Claridade*:

A politiquice aguda dos anos sessenta chumbou-nos a todos da geração de trinta. Quer-me parecer que você quer agitar um novo sessentismo na busca desse nouveau roman. Busque. Todavia, depois de muito buscar, acabará por achar o mesmo Cabo Verde de antes e de depois. [...] Não julgue que não tivemos a percepção do colectivo na singularidade e desta naquele. Só que não nos podíamos antecipar à História. (*Djunga*, p. 47).

L'on comprend, dans cet énoncé, comment le commentaire du personnage est doublement représentatif : Herberto Ramos, parrain de la revue *Azimute* (équivalente de *Claridade*) dans le roman *Capitão de Mar e Terra*, traduit ici, dans une logique mimétique, la visée et les limitations historiques du groupe littéraire de *Claridade*. En même temps, il apporte ses réflexions sur les principes de rupture esthétique et thématique, associés, dans son opinion, au manque d'écrivains et à la découverte de thèmes encore inexplorés:

O que acontece é que estamos fartos de nos ler uns aos outros, desde há décadas. É necessário que apareça nova fornada de escrevedores. [...] Quantidade para superar a qualidade ou a ladainha como lhe chamou". (*Djunga*, p. 48).

– Ninguém escreveu ainda sobre o tempo da guerra, em que a tropa (portuguesa) tomou conta de São Vicente. Oh, tanto abuso nesta terrinha! (*Djunga*, p. 11).

Ce roman renvoie à un moment dynamique de l'Histoire du Cap-Vert postcolonial, marqué par l'exaltation d'actions socioculturelles et de solidarité. L'action est contemporaine de la scission entre le Cap-Vert et la Guinée-Bissau. Jusqu'en 1980, ces deux pays constituaient deux états différents, cependant unis par un même projet politique, le PAIGC<sup>412</sup>.

Le récit recompose des moments du quotidien qui peuvent contribuer à la reconstitution de cette époque charnière de l'Histoire récente de l'archipel<sup>413</sup>, croisés avec des retours en arrière, pour retracer le passé du personnage Djunga. Il intègre le monde de la vie courante, les réflexions autour des thématiques littéraires et celui de l'action de solidarité sociale dans la construction de la souveraineté nationale.

Un groupe de personnages, Herberto Ramos, João Silvestre, Manuel da Luz, Marcelino Brito, Graciliano Ramos et Hélder Rocha sont les représentants de cette dimension constructive et apologétique du nouveau régime politique. Ils sont les animateurs du *Bloco de Solidariedade*, une association chargée de la construction d'habitations pour des familles

---

<sup>412</sup> Parti Africain de l'Indépendance de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert, crée en 1956, par Amílcar Cabral.

<sup>413</sup> Sur la crise de 1980, les accusations contre Luís Cabral et les tensions au sein du PAIGC, cf. P. Chabal. "Socialismo na Guiné-Bissau: problemas e contradições no PAIGC desde a independência", in *Revista Internacional de Estudos Africanos*, n° 1, Lisboa, Jan.-Jun./1984, p. 139-165. Cf., aussi, José Vicente Lopes. *Cabo Verde. Os Bastidores da Independência*, id., p. 193-265.



défavorisées dans le quartier désigné O Bairro Piloto de Fernando Pau, dont l'enseigne affiche deux mains fermées. Cette initiative est le fruit d'une collaboration collective efficace et le symbole des idéaux politiques de l'époque, imprégnés d'espoir dans l'avenir et de gestes altruistes: "O altruísmo, afinal, era a forma mais positiva e simpática de gostar de viver" (*Djunga*, p. 64), cogite Hélder Rocha sur la conduite du personnage Djunga.

Il nous semble que l'auteur s'est inspiré d'un fait réel pour faire évoluer les personnages et en particulier l'action philanthropique du personnage João Silvestre (*Djunga*) autour du *Bloco de Solidariedade*. Il s'agit de l'association Entre-ajuda<sup>414</sup>, fondée à la fin de l'année 1982 dans la ville de Mindelo, destinée à construire des habitations pour loger les familles plus défavorisées, n'utilisant que des matériels locaux : la pouzzolane et la pierre<sup>415</sup>. D'ailleurs, l'auteur reproduit l'esprit de solidarité et le sentiment du peuple envers le régime politique du PAICV, dans une époque d'euphorie nationale. Les indices d'analogie avec des référents historiques assignent au récit fictionnel des référents dans le réel, conduisant le lecteur à des jugements sur les faits socio-historiques relatés<sup>416</sup>. De toute façon, s'il y a eu un transfert dans le domaine historico-social, déjà l'emprunt dans l'invention des personnages se révèle imaginaire.

En 1980, la personne réelle de João Cleófas Martins (*Djunga*) était déjà décédé depuis dix ans. Donc, le rapport entre *Djunga* (le personnage imaginaire) et les autres personnages se situe dans la fiction comme médiation de motifs qui traversent les différents thèmes inscrits dans l'action de l'œuvre qui comprend environ quarante ans. Ces thèmes ont pour base le sentiment de l'amour exprimé dans ses différentes tendances et manifestations, passionnel, familial, altruiste, patriotique, ainsi que les souffrances causées par la situation d'orphelin et par la désillusion amoureuse éprouvées par *Djunga*.

L'arrière-plan sur lequel se meuvent les personnages du roman *Capitão de Mar e Terra* a comme scénario la mer, le Porto Grande de Mindelo, les compagnies anglaises de charbon, les maisons commerciales, le lycée et le quotidien de misère du peuple sous l'incurie du régime colonial. Le narrateur excelle à décrire les rues, les places, le quai et les cafés grouillant de monde et de bruits ; la foule se croisant avec des ouvriers des compagnies de charbon, des étrangers et des étudiants du lycée. Déjà dans l'œuvre *Djunga*, nous pouvons

---

<sup>414</sup> Associação de Entre-ajuda para construção Voluntária de Habitações (A.E.C.V.H.), dans les endroits de Chã de Alecrim et Bela Vista.

<sup>415</sup> Sur cette initiative, Leão Lopes écrit: "Este é um fragmento de uma história que poderá ser tão longa quanto bonita". Cf. L. Lopes. "Associação de Entre-ajuda para construção Voluntária de Habitações. Natal para 10 Associados", in *Ponto & Vírgula*, n° 8, Mindelo, Mar.-Abr./1984, p. III-IV et n° 12, Mindelo, Nov.-Dez./1984, p. II-IV.

<sup>416</sup> À propos de relations entre le réel et l'imaginaire, cf. M. Zérafra, *Roman et Société*. Paris: PUF, 1976, 2° éd., p. 67.

apercevoir des arrière-plans de la ville de Mindelo sous l'occupation des Militaires Expéditionnaires Portugais, en 1942, pendant la Seconde Guerre Mondiale, qui se sont installés dans la zone de Matiota, occupant peu à peu les immeubles publics pour y loger les services de l'armée. La référence à cet événement dénote un regard dépréciatif du narrateur:

Vinham com ar de donos e senhores. Assim que puseram pé em terra, marcharam para a Matiota, onde os esperavam umas barracas feitas de qualquer maneira. [...] Desataram a requisitar tudo quanto eram edificios públicos para instalar os descendentes de Afonso Henriques. (*Djunga*, pp. 237-238).

D'autres scénarios sont convoqués dans la narration en rapport avec le passé de Djunga : Lisbonne de la diaspora capverdienne des années de quarante et Mindelo de la jeunesse du personnage. Toutefois, ce sont les ambiances intimistes et l'atmosphère quotidienne postcoloniale du Mindelo des années quatre vingt, dans leur dimension politique et culturelle ou pédagogique, qui constituent l'arrière-plan du texte.

L'atmosphère politique prend une ampleur plus significative dans le dernier volet de la trilogie de Mindelo, *Entre Duas Bandeiras*. Le présent de l'énonciation du récit coïncide précisément avec les années agitées du passage à la souveraineté nationale. L'auteur essaie d'y recréer cette période de transition qui s'étend du 25 avril 1974 jusqu'à la proclamation de l'indépendance le 5 juillet 1975. Il évoque le climat d'euphorie des partisans du PAIGC et les réactions de ceux qui s'y opposent, soutenant d'autres positions. Les différentes visions qui se croisent le long du récit apportent une "révélation"<sup>417</sup> sur les événements réels, vingt années plus tard. Dans l'évaluation de cette période agitée et complexe, qui structure le récit, l'auteur met en relief des personnages qui incarnent soit des positions plus radicales ou plus modérées, favorables au PAIGC, soit des réactions d'opposition ou de perplexité devant les changements politiques.

La narration rend compte, également, des contradictions, des malentendus, des attitudes de réserve ou de crainte et d'euphorie irrationnelle pratiqués par des marginaux, au nom du PAIGC, qui ont marqué ce moment historique qui culmine dans la création effective de l'État Capverdien indépendant. Elle met aussi en relief quelques actes de vandalisme plus intolérants qui ont mené à la démolition de statues, au changement des noms des rues, remplacés par ceux des figures du nationalisme africain. Après 1991, l'une des mesures du

---

<sup>417</sup> En citant Proust, Thomas Pavel estime que la littérature apporte la "révélation qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun". Cf. *La Pensée du Roman*, Paris: Gallimard, 2003, p. 371. Cf. aussi Proust. *Le Temps Retrouvé*, p. 474.

MpD<sup>418</sup> au pouvoir a précisément été de restituer la toponymie ancienne, en éradiquant les noms de l'histoire récente de l'Afrique, à l'exception de celui d'Amílcar Cabral<sup>419</sup>.

Les regards de Gaudêncio, Dr. Vicente et Tói, les personnages principaux, comme celui du narrateur (identifié à l'auteur) qui rapporte les voix anonymes, offrent une perception à la fois objective et subjective sur la réalité politique convoquée dans la narration. Ce roman s'apparente ainsi à un suffrage, organisé par la mémoire et exprimé par un ensemble de voix dissemblables. Le narrateur dénonce les personnages qui ont adhéré au PAIGC par crainte ou par opportunisme: "Autênticos cristãos-novos, porventura mais papistas que o Papa. Eram estes que se mostravam mais agressivos e ameaçadores na sua militância de recente data". (*Bandeiras*, p. 156). Il décrit aussi les symboles, les phrases, les gestes auxquels les dirigeants du PAIGC s'attachent pour légitimer leurs codes de conduite, promettant le rachat du passé et de l'africanité du Cap-Vert.<sup>420</sup>

C'est dans ce contexte que Teixeira de Sousa écrit le texte polémique *Cabo Verde e o seu Destino Político* dans lequel il défend ses idées sur la séparation du Cap-Vert de la Guinée-Bissau, se référant au proverbe portugais "quem casa quer casa", pour exprimer sa position politique: "Cada um que se case e vá morar para a sua casa, embora vizinhos e melhores amigos que dantes"<sup>421</sup>. Cependant, dans l'interview à Michel Laban, dix ans après ces événements, l'écrivain révèle que ces différends étaient déjà surmontés et lui avoue aussi qu'il s'identifie presque entièrement avec le Gouvernement du Cap-Vert<sup>422</sup>.

Les descriptions telluriques, récurrentes et parfois exubérantes dans les œuvres de la trilogie de Fogo, sont presque absentes dans ce roman. Ici le narrateur fait ressortir du premier plan le déroulement des faits politiques, les faisant alterner avec l'histoire du personnage Gaudêncio et l'amour idéaliste de Tói.

Les univers recréés dans les deux trilogies reflètent les expériences rurales et urbaines de Teixeira de Sousa, mais aussi son activité de médecin. D'ailleurs, la réalité médicale constitue une matière récurrente dans tous ses romans et récits brefs. Comme nous l'avons souligné, tel que l'écrivain Fernando Namora, son œuvre révèle l'empreinte du professionnel exemplaire, attentif aux détails pathologiques, psychologiques et sociologiques, et la solidarité envers les êtres humains les plus fragiles.

---

<sup>418</sup> Movimento para a Democracia: Mouvement pour da Démocratie.

<sup>419</sup> Sur les mesures à caractère politique et culturel adoptées par le MpD, cf. Gabriel Fernandes. *A Diluição da África. Uma interpretação da saga identitária cabo-verdiana no panorama político (pós)colonial*. Florianópolis: UFSC, 2002, p. 174-181.

<sup>420</sup> Voir l'interview accordée à José Vicente Lopes, *id.*, p. 331-334.

<sup>421</sup> Cf. *Cabo Verde e o seu Destino Político*, *id.*, p. 6.

<sup>422</sup> Cf. M. Laban. *Cabo Verde. Encontro com Escritores*, *id.*, p. 202-203.

L'exercice de la médecine constitue une "leçon d'humanité et un constant combat pour la dignité humaine"<sup>423</sup>, que l'auteur transpose dans ses fictions, d'une façon plus évidente dans *Ilhéu de Contenda* et *Entre Duas Bandeiras*. Le regard du personnage Dr. Vicente, l'un des protagonistes de ces deux œuvres (et dans une certaine mesure porte-parole de l'auteur), saisit l'individu isolé ou en groupe. Il nourrit cette dimension fictionnelle de réflexions sur la souffrance et la misère, combinées avec des explications scientifiques sur la nature et les effets des maladies. Ses trajets à l'intérieur de l'île de Fogo et les visites aux habitations le conduisent, également, à des observations des milieux ruraux, voire rustres, qu'il a bien connu dans son enfance, selon ses affirmations:

Nessa universidade da Lapa Cavallo (nossa propriedade rústica) se situam as minhas raízes de ficcionista. A minha ruralidade foi entretecida com realidades marcantes (a chuva, as sementeiras, os trabalhos agrícolas, a colheita, os animais, as secas, as fomes, as mortandades) e também irrealidades alucinantes brotadas do imaginário popular<sup>424</sup>.

La trilogie de Fogo est précisément marquée par la représentation de différents environnements ruraux qui apportent à la narration des images telluriques d'abondance en pluie et en produits agricoles ou, inversement, de désolation, paradigmatiques de la sécheresse, des famines et de l'émigration vers São Tomé.

Teixeira de Sousa donne ainsi suite à la voie tracée par ses antécédents, en introduisant des figurations de scénarios ruraux de l'île de Fogo, corrélées à des indices et à des métaphorisations qui renvoient à la déchéance et aux contrastes sociaux, mais aussi à l'exubérance du paysage<sup>425</sup>, notamment dans le roman *Xaguete* qui allie le symbolisme tellurique à la réalité sociopolitique et amoureuse filtrée par le regard de l'émigrant Benjamim. Treize ans après l'indépendance, cette œuvre dresse un bilan du gouvernement sous le régime du parti unique, qui s'avère panégyrique, mais aussi critique. Sur ce point, ce récit diffère un peu du roman *Djunga* dans lequel prédomine le registre d'exaltation encomiastique envers l'action politique.

La représentation du milieu urbain est prédominante dans la trilogie de Mindelo. Les œuvres insistent sur la description du patrimoine historique de la ville : les compagnies anglaises de charbon, le quai, les plages, le télégraphe, les maisons de commerce, le lycée, le

---

<sup>423</sup> Sur le rapport entre la littérature et l'exercice de la médecine, cf., Armindo Azevedo Nunes. "A raia beirã, espaço paradigmático do sofrimento na ficção namoriana", in *Nova Síntese, Textos e Contextos do Neo-realismo. O Rural e o Urbano no Neo-realismo*, n° 4, Lisboa: Ed. Colibri, 2009, p. 103-125.

<sup>424</sup> Teixeira de Sousa. "Cabo Verde profundo", in *A Semana*, ano II, n° 170, Praia, 29/08/1994, p. 12.

<sup>425</sup> Baltasar Lopes et Manuel Lopes ont fait ressortir des images des espaces ruraux de leurs îles natales. *Chiquinho* (Baltasar Lopes) recrée le contexte rural de l'île de S. Nicolau. La plupart des fictions de Manuel Lopes (*Galo Cantou na Baía, Os Flagelados do Vento Leste* et *Chuva Braba*) restituent les atmosphères rurales de l'île de Santo Antão.

marché, ainsi que les places et les rues. Les ambiances et les activités liées à ces différents environnements concourent à créer les atmosphères quotidiennes, tant publiques que privées, révélant en même temps les relations sociales et institutionnelles.

Les références à l'espace urbain sont présentes, à une échelle plus petite, dans les œuvres de la trilogie de Fogo, se centrant surtout sur les *sobrados* et les zones de convivialité urbaines où se déplacent les protagonistes, les commerçants et les représentants du pouvoir politique et religieux. D'ailleurs, Teixeira de Sousa lui-même souligne les particularités rurales de la ville de S. Filipe qui empreignent son écriture:

À minha forte ruralidade devo em grande parte a minha propensão para a escrita de ficção, uma ficção de quilha mergulhada até à borda no mar das nossas realidades. Inclusive em S. Filipe, nossa morada durante a longa estação seca, a minha vida decorria sob o signo do mundo campesino. S. Filipe vivia muito dependente do interior agrícola. O comércio girava à volta da purgueira, do ricino, do café, da mancarra, do milho, do feijão. [...] Através da minha obra romanesca, pendulando ora para o Fogo, ora para São Vicente, se pode verificar o peso rural sobre o citadino. Confesso que gosto mais de mim no pólo fogueense do que no pólo mindelense<sup>426</sup>.

Les œuvres *Capitão de Mar e Terra* et *Ilhéu de Contenda* se penchent avec autant de détails sur les activités des ouvriers agricoles que sur celles des ouvriers de la compagnie Braçal du Porto de Cavaleiros, des compagnies anglaises de charbon du Mindelo ou sur les activités maritimes. L'auteur leur consacre des descriptions et des commentaires dans lesquels émergent plus explicitement les influences de sa formation néoréaliste.

Il existe, en outre, une diversité importante d'espaces ruraux, par exemple des espaces situés entre S. Filipe et dans bon nombre de propriétés et villages à l'intérieur de l'île de Fogo (Mosteiros, Patim, Pau Cortado, Cabeça do Monte) qui offrent des cadres de vie familiale et d'activités des petites communautés éparpillées dans le paysage de cette île. L'ensemble des références spatiales joue un rôle important dans la construction de l'évolution historique, physiologique et des atmosphères sociales assez différentes dans les deux villes de Mindelo et S. Filipe. Les discours du narrateur et des personnages rendent compte des principales transformations spatiotemporelles survenues d'un roman à l'autre. Par exemple, l'habitation du riche commerçant Samuel Bendavid, père de Vânia, dans *Capitão de Mar e Terra*, apparaît, trente-six ans plus tard, transformée dans le siège du Grémio, dans le roman *Entre Duas Bandeiras*. Et dans ce roman cet espace est encore occupé par les militants du PAIGC pour y installer leur station de radio. Il est donc associé, paradoxalement, tant aux hommes d'affaires du régime colonial qu'aux révolutionnaires du nouveau régime postcolonial.

---

<sup>426</sup> Teixeira de Sousa. "Cabo Verde profundo", *id.*, p. 12.

Un autre exemple intéressant de transformation spatiale est associé aux phénomènes déclencheurs de la dégradation socioéconomique des propriétaires de maisons de maîtres dans l'île de Fogo. Les figurations successives du même lieu affichent, dans une première étape, celle de l'époque de *Na Ribeira de Deus*, les indices qui induisent à l'origine des changements, comme l'atteste l'énoncé suivant:

O velho Vieira da Fonseca descuidava-se muito com os trabalhos agrícolas. Era sempre o último a mandar e também o último a colher. E que chão tão produtivo, o da Cabeça do Monte. Produzia boa mandioca, muita batata, além de milho e feijão. Símplicio da Veiga, por exemplo, invejava-lhe aquele solo humoso, negro quando chovia, castanho-cacau quando secava. Quem lhe dera fosse assim a terra em Ilhéu de Contenda! Era para ter o dobro da produção. O compadre João perdia muito tempo na jogatina, negligenciava a sua função de agricultor. Os filhos iam pelo mesmo caminho. Por aquele andar Cabeça do Monte não chegaria a netos. (*Ribeira*, p. 41-42)

On relève dans ces affirmations la portée des attitudes et des gestes déterminants dans la déchéance de la classe prépondérante et dans la fin d'une ère marquée par le pouvoir politique et économique d'une élite agraire et aristocratique. Dans une deuxième étape, le récit saisit les répercussions de ce déclin qui vont altérer définitivement le paysage et les structures socioculturelles de l'île. Les *sobrados*, jadis prestigieuses demeures de familles respectées, de traditions et d'abondance, sont, dans *Ilhéu de Contenda*, livrés à l'abandon tragique sous la marche irréversible du temps, ou achetés par la nouvelle classe en ascension, sans instruction et grossière, issue de l'émigration, comme l'atteste la description du même lieu, une trentaine d'années après le tableau donné ci-dessus :

O sobradão da Cabeça do Monte lá estava a atestar o mau governo dos descendentes de Simão Vieira da Fonseca. Esbarrondado de alto abaixo, as cabras passeando por entre os muros, tudo fora obra de vinte e poucos anos, durante os quais a preguiça, o jogo, a bebida, haviam de dar esse resultado. (*Ilhéu*, p. 58)

Le regard sociologique de Teixeira de Sousa sur le thème de la ville et des *sobrados* s'ouvre à une nouvelle vision dans le roman *Xaguete*. Le contenu social et topographique de ce roman est déterminé par le tournant historico-politique, initié avec le nouveau cycle postcolonial. Les deux trilogies résument un ensemble de phénomènes référentiels spécifiques des contextes particuliers aux îles de Fogo et de São Vicente. Le *sobrado*, synthèse de l'apogée et chute d'une époque hiérarchisée, est l'un des symboles de Fogo et de la ville de S. Filipe. De même, Porto Grande, évoqué dans ses aspects géographique et social survit de fiction en fiction comme un baromètre de la situation socioéconomique de la ville de Mindelo. Il sert à confirmer une perception d'un passé florissant en rupture avec le présent traversé par l'abandon et l'inertie.

Chaque roman présente les relations sociales et culturelles d'une époque et tisse des images de ruine ou de survivance, de désillusions ou de rêves. Les descriptions des lieux et de figures supposément réelles, transfigurées par les intrigues et par le style, deviennent des objets fictionnels, mais acquièrent parfois une valeur de document, de patrimoine littéraire dans lequel on peut revivre le passé de l'archipel.

#### 4. Une pluralité d'environnements dans l'île de Fogo

Les deux pôles iliens représentés dans les deux trilogies s'avèrent être comme les deux faces d'une même pièce. Selon João Lopes Filho, le Cap-Vert est une mosaïque de cultures. La ville de S. Filipe et celle de Mindelo, les principaux espaces des fictions des trilogies, révèlent des environnements tant physiques que socio-historiques et culturels bien distincts. Teixeira de Sousa essaye de recomposer les traits essentiels de ces deux microsociétés. Il passe au peigne fin l'ensemble des espaces et des atmosphères de ces deux univers iliens à des époques différentes où des figures empruntées au réel quotidien ou imaginées sont disséquées, soit avec sympathie, soit avec sévérité.

Le même référent spatial (urbain, rural, tellurique, maritime ou intimiste) est objet de multiples représentations, parfois antagoniques, comme c'est le cas des *sobrados* avant et après leur chute, ou des endroits urbains avant et après l'indépendance nationale. Ces représentations diversifiées jouent un rôle sur le plan fictionnel, prenant des valeurs symboliques et idéologiques et sur le plan de la recomposition socio-historique, contribuant à remplir les interstices de l'Histoire de l'archipel.

Dans la recréation du cycle *foguense*, l'auteur conçoit une profusion de cadres familiaux et sociaux renvoyant au monde des *sobrados*, des *lojas* et des *funcos*. Il y mélange une variété de portraits de personnages représentatifs de cette tripartition, impliqués dans des faits vrais et fictionnels, montrant leurs habitudes, leurs mentalités et leurs valeurs. Dans cette reconstitution du passé, on sent que les points de repère de l'auteur se situent au sein de son expérience vécue dans son île natale, ainsi que dans ses observations de milieux et de figures réelles. Mais ses jalons sont aussi soutenus par des documents, permettant de mettre en lumière des aspects de l'histoire régionale.

Les intrigues de la trilogie de Fogo se déploient dans plusieurs scénarios dans la ville de S. Filipe, particulièrement à l'intérieur du *sobrado* ancestral des Medina da Veiga et à la campagne, notamment au *sobrado* d'Ilhéu de Contenda (S. Lourenço), Santana, et Mosteiros,

où habitent respectivement Dr. Rafael et Ludgero. Les deux *sobrados* des Medina da Veiga fonctionnent pour ainsi dire comme deux carrefours microsociaux d'où s'ouvrent d'autres perspectives contextuelles de la société de Fogo. Dans ces environnements spatiaux se concentrent et se déroulent des épisodes plus ou moins intenses, voire répétitifs.

Chaque roman de ce cycle rassemble, autour des thèmes développés, diverses atmosphères en rapport avec des sujets spécifiques. Ces dernières sont parfois marquées par des moments d'agitation et d'agglomération qui coupent la routine et le calme quotidiens et prennent une allure dynamique dans le déroulement de l'action. En outre, comme le soulignent Álvaro Salema et Orlando Ribeiro<sup>427</sup>, "dans cette petite et médiocre société insulaire" (Fogo), tous les événements et manifestations servent à mobiliser et à secouer la vie de leurs habitants dont les existences sont déterminées par des circonstances triviales et routinières et par des contraintes géographiques.

Ainsi, les réunions institutionnelles ou familiales agencées dans les œuvres (réceptions officielles, funérailles, baptêmes, fêtes de famille ou de fin d'année, départs, entretiens dans les bars, entre autres) rendent à la fois compte des fils narratifs de la diégèse et du climat social. Italo Calvino souligne la fonction de ces scènes de réunion<sup>428</sup>, mises en place par les écrivains réalistes, comme prétexte pour faire agir et parler plusieurs personnages en même temps, ou pour mettre simultanément en relief un milieu et un entrecroisement de conflits. Il nous semble que Teixeira de Sousa mobilise des scènes semblables afin d'évoquer toute une époque sociale, en y faisant dériver une pluralité de thèmes et de points de vue et croiser des dialogues.

Les premières critiques du roman *Ilhéu de Contenda* convergent sur quelques points : elles soulignent qu'il manque de densité psychologique et que les tensions dramatiques y sont laconiques<sup>429</sup>. En effet, les romans de Teixeira de Sousa insistent surtout sur les réalités sociales. Ils racontent aussi des histoires d'amour, bien sûr, mais celles-ci non pas le relief des dimensions sociales. Toutefois, l'on peut saisir des chapitres qui racontent des histoires marquées par une densité et une intensité dramatiques, au même titre que certains fragments allusifs aux destins poignants de quelques personnages.

Dans *Ilhéu de Contenda*, par exemple, les références qui esquissent l'histoire de Nha Mariquinha se révèlent être lapidaires, en étant toutefois denses et émouvantes. La description

---

<sup>427</sup> Cf. Álvaro Salema. "Teixeira de Sousa. Ilhéu de Contenda", in *Africa*, n° 10, vol. II, Ano II, Lisboa, Out.-Dez./1980, p. 635-636; Orlando Ribeiro. "Três Romances das Ilhas", in *Colóquio/Letras*, n° 53, Lisboa, Jan./1980, p. 38-40.

<sup>428</sup> Cf. Italo Calvino. *Pourquoi Lire les Classiques*, *id.*, p. 102.

<sup>429</sup> Cf. les textes critiques suivants: Álvaro Salema, *id.*, p. 635-636; Orlando Ribeiro, *id.*, p. 38-40 et Alfredo Margarido. "Teixeira de Sousa. *Ilhéu de Contenda*", in *Colóquio/Letras*, n° 53, Lisboa, Jan./1980, p. 92-93.



de la relation entre Esmeralda et Chiquinho (la rebelle et l'apprenti) se revêt quant à elle d'une richesse imagée, réussie avec "elegância de representação e até com beleza formal pouco comuns" selon Álvaro Salema<sup>430</sup>. Par ailleurs, le roman *Xaguete* offre au lecteur un processus de symbolisation sensoriel, sensuel et tellurique assez beau, corrélé à la signification du texte renvoyant au retour de Benjamin, un émigrant couronné de succès, oscillant entre l'utopie d'un passé agonisant et la découverte du bonheur présent. Nous ne citerons ici que ces exemples, entre autres possibles, qui témoignent des qualités de l'auteur dans le traitement des thèmes allusifs à la complexité des drames et des sentiments humains.

La matière essentielle des œuvres de Teixeira de Sousa repose surtout sur la représentation d'évènements socio-historiques et économiques ainsi que de valeurs culturelles, idéologiques et morales en articulation avec les intrigues. Celles-ci se recourent entre les différentes couches sociales, élargissant ainsi la connaissance des formes de vie et construisant une vision de la société capverdienne.

Dans une optique réaliste, Teixeira de Sousa met en scène des atmosphères inspirées dans le réel îlien, entrecroisant des thèmes individuels et sociaux. Ses œuvres ont en commun un procédé narratif qui consiste en l'agencement d'un grand nombre d'évènements et de personnages, saisis de forme fragmentaire à différents moments de leur existence. Aussi, la densité psychologique des conflits se dissout-elle dans la narration qui privilégie la matière événementielle et tellurique<sup>431</sup>. En effet, par le souci de recréer la réalité sociale îlienne, Teixeira de Sousa semble s'efforcer de tout dire et parfois de tout expliquer, à la ressemblance du roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Curieusement, ces traits pléthoriques sont plus évidents dans ses deux premières œuvres romanesques (*Ilhéu de Contenda* et *Capitão de Mar e Terra*). En outre, cet aspect contraste énormément avec la brièveté et la concision révélées dans ses récits courts.

La mise en scène des phénomènes sociaux dans la trilogie de Fogo est soutenue par deux axes qui s'articulent parallèlement l'un à l'autre le long des narrations et traversent tous les romans de ce cycle : d'un côté la représentation du phénomène paradigmatique de la décadence irréversible et parfois tragique de l'aristocratie rurale et, de l'autre, l'émigration.

---

<sup>430</sup> *Id., ibid.*

<sup>431</sup> Ce choix risque de tomber, parfois, dans la répétition et dans la banalité, d'après Álvaro Salema: "O seu realismo adensado por minúcias ambientais, alusões a experiências evocadas, referências transitórias de personagens que se cingem em breves perfis, é o realismo que se gera no gosto de contar o vivido tal como foi observado ou experimentado. Não há rebuscamentos psicológicos, nem dramatismos efabulados. O romance de Teixeira de Sousa tem todo o cunho evidenciado do autêntico. Só que a autenticidade, por vezes tem o preço da vulgaridade. E esta faz-se sentir ao leitor, em vários passos, no alongamento das suas quase quatrocentas páginas. Em outros passos porém – e são muitos, atinge o A. a impressiva sugestão literária e o exemplar exercício do estilo". Cf. Alvaro Salema, *id.*, p. 636.

Pour illustrer ces deux phénomènes intrinsèques à la transition sociale, l'auteur fait intervenir des rassemblements de personnages, d'environnements et de thèmes, ainsi que des commentaires que portent sur eux le narrateur et d'autres protagonistes.

Selon João António Estevão<sup>432</sup>, les phénomènes de la dégradation économique, de la décadence de l'ancienne classe de propriétaires et ceux de l'émigration représentés dans *Ilhéu de Contenda* permettent d'établir un profil économique de l'île, ainsi que de leur répercussion dans la vie sociale. On a ainsi, d'un côté, les histoires des familles de la classe hégémonique, tout particulièrement de celle des Medina da Veiga et, de l'autre, la classe émergente de métis enrichis avec l'émigration vers les États-Unis.

Le peuple est représenté par le biais des ouvriers du port de la Companhia Braçal et des travaux publics, ainsi que par les ouvriers agricoles et les femmes de ménage. On peut, de ce fait, relever des atmosphères différenciées où se meuvent des groupes distincts. Les antagonismes sociaux et quelques particularités de l'opposition entre les classes sont décrits et même interprétés sous plusieurs regards. D'autant plus que le *sobrado*, en tant que microsociété hermétique et hégémonique, se montrait déjà perméable à la décomposition de la société, au présent de l'énonciation du roman.

Dès les premières pages d'*Ilhéu de Contenda*, l'énonciation introduit des références qui dénotent la survivance des contrastes marquant le décalage entre les classes puissantes et le peuple :

Naquele casarão de dois pisos e dez quartos, fora os corredores e dependências do quintal, ficaram três pessoas. Eusébio, Tareja e Soila, esta para acompanhar a velha, segundo a recomendação de Nha Mariquinha. O feitor vivia num casinhoto afastado, lá para cabeceiras da propriedade. [...]

Da janela do seu quarto contou (Eusébio) catorze homens puxando terra de mistura com as ervas indesejáveis, catorze torsos vergados religiosamente sobre o pão de cada dia. (*Ilhéu*, p. 24, 29).

Ces énoncés qui renvoient à la réalité rurale donnent à voir la vie des individus que accomplissent les travaux agricoles dans les propriétés de la Famille Medina da Veiga : Ilhéu de Contenda, Pau Cortado, Lagariça, Fragoso. Le clivage entre ces ouvriers et les membres de la classe puissante revêt une signification particulière face au nouveau contexte de transition sociale. Ils représentent le dénominateur commun de la pauvreté des années cinquante. Ils constituent le groupe des laissés-pour compte d'une classe en train de perdre ses privilèges et sa richesse et qui néglige les terres. Ces clivages se vérifient également au sein de la société

---

<sup>432</sup> João António Estevão. "Literatura Caboverdiana e investigação em economia política: o exemplo de Ilhéu de Contenda de Teixeira de Sousa", in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise*, id., p. 233-234.

urbaine, groupant les employés de commerce et ceux de la Compagnie Braçal (maritime), et les femmes de ménage. Le narrateur dénonce leurs conditions de vie précaire et la survivance de vestiges de l'ancien régime esclavocrate, révélés dans la dégradation de leurs modes de vie et de leurs habitations.

Par le biais d'Alberto et de Felisberto, deux symboles de l'autoritarisme et de la discrimination sociale et raciale mais affaiblis dans leur influence sur les classes défavorisées, l'auteur crée des moments qui misent sur la confrontation et la protestation. Le personnage d'Alberto, absent de Fogo depuis quarante ans, avide de richesse, s'insurge contre les vieilles pratiques suivies par la communauté des ouvriers ruraux des propriétés de sa famille, puisque, selon lui, elles n'apportent pas de profit. Le narrateur incorpore dans la narration les affronts et les insultes d'Alberto adressés aux gardes des propriétés familiales, André et Manozinho, mais il reçoit en réponse des vives réfutations et des contestations. Voici l'une des expressions de la révolte de Manozinho face aux injures d'Alberto:

- Ainda por cima vem com ameaças. Cale-se
- Calar? Calar como? Não sou nenhum menino para o senhor mandar calar desta maneira. Não, senhor, tenho de explicar a minha razão.
- Vamo-nos embora – virando-se para Eusébio – antes que eu lhe pregue duas estaladas no focinho.
- O senhor não experimente uma coisa dessas. Não, nunca. Eu apanhar estalada na cara??. (*Ilhéu*, p. 165).

Un autre épisode révélateur de l'hostilité entre les éléments des classes opposées concerne l'attitude du *braçal* (doker) Regala envers Felisberto dans le quai de Porto Cavaleiro:

- Estes tipos são uns preguiçosos.
- Regala atirou com o saco ao chão e veio direito a Felisberto.
- Preguiçoso é o senhor que carrega sacos sentado em vez de os pôr às costas como eu. É a única diferença que há entre o senhor e eu”. (*Ilhéu*, p. 183).

Dans ces énoncés, nous pouvons reconnaître les influences de traits propres au néoréalisme, tant dans les réactions de révolte et de protestation que dans les discours enflammés et accusatifs. L'auteur attribue à ces éléments du peuple un rôle “qui peut devenir un agent d'une réalité en mouvement”<sup>433</sup>, renvoyant à des réactions indicielles de prise de conscience et de revendication que les années soixante confirmeront, comme nous l'avons expliqué plus haut.

Dans *Ilhéu de Contenda*, Teixeira de Sousa évoque des environnements de l'activité

---

<sup>433</sup> Cf. Mário Sacramento, “Mário Braga e as Fronteiras do Conto”, in *Ensaio de Domingo II*, *id.*, p. 184.

rurale et portuaire centrés sur des aspects représentatifs de l'antinomie des classes et de l'injustice sociale, motifs récurrents du mouvement néoréaliste portugais. Il détache le travail rude et pénible des travailleurs, encore sans voix légales, mais quelques-uns déjà éveillés vers les problèmes sociaux et contestataires. Comme nous l'avons souligné, c'est le récit bref "Encontro" qui reproduit les premières manifestations de discordance des personnages envers la réalité sociale instituée.

Dans un autre roman du cycle de Fogo, *Na Ribeira de Deus*, l'auteur revient à la représentation des conflits sociaux, soutenus par des forces antagoniques de la société de Fogo, à l'orée des premières symptômes de sa déchéance. Le narrateur met en relief les survivances de la discrimination sociale et le racisme révélés par la conduite agressive et arbitraire de la classe dominante (politique et latifundiaire). Il dénonce aussi l'opportunisme et la cupidité du métis, le nouveau riche Sérvulo de Pina, qui a recourt à toute sorte de stratégies, sans scrupules, pour sa rapide ascension sociale<sup>434</sup>.

En contrepartie, il souligne, sur un ton apologétique, la mobilisation de la population défavorisée et vulnérable, qui refuse d'accomplir les ordres injustes du Maire et revendique le droit à l'habitation<sup>435</sup>. La description de cette atmosphère de contestation et des postures rebelles des jeunes, qui ne veulent pas s'assujettir aux décisions arbitraires du pouvoir politique, produit une résonance esthétique inhérente à la littérature engagée. En même temps, ces particularités inscrivent dans l'œuvre une dimension politique.

Dans cet univers de pauvreté et de misère, on peut encore saisir des images de figures marginales, des professions sales, des fous, des prostituées, incorporées comme des flashes dans la toile de fond des romans, composant l'axe des déséquilibres sociaux. Ces personnages sont présents dans toutes les œuvres dont l'action se déroule à l'époque coloniale, notamment, *Ilhéu de Contenda*, *Na Ribeira de Deus* et *Capitão de Mar e Terra*. Parfois, ils sont également convoqués, rétrospectivement, dans les romans postcoloniaux.

Quelques-uns de ces personnages n'ont même pas de famille et vivent dans des grottes, réduits à des conditions d'animaux, c'est le cas de Roque et Tudem (*Na Ribeira de Deus*) conçus comme des figures zoomorphiques. D'autres sont dégénérés ou fous, soûls et errants, exclus d'une société qui les chasse, comme Totone-capitão-maluco et Maria Salema, (*Capitão de Mar e Terra*). Un autre groupe de figures est associé à des maladies contagieuses (les lépreux d'*Ilhéu de Contenda*) ou à des métiers sales, comme celui des femmes qui

---

<sup>434</sup> Cf. dans l'œuvre *Na Ribeira de Deus*, *id.*, les chapitres 1, 8, 9, 35, 47, 57, 80, 81, 87, 93.

<sup>435</sup> Sur la représentation du peuple et ses les réactions de contestation dans le roman, cf. *Na Ribeira de Deus*, *id.*, chapitres : 2, 5, 13, 20, 29, 30, 50, 72, 74, 77, 79, 89.,

transportent les boîtes en fer-blanc (*latas*), contenant les matières fécales, c'est le cas de Maria Salema et Nhá Constança (*Capitão de Mar e Terra*), Nha Dibija et Nha Cecília (*Na Ribeira de Deus*). On peut aussi ajouter les chargeurs de charbon des années vingt (hommes et femmes), dans *Capitão de Mar e Terra*, qui menaient une vie sale et misérable, subissant des maladies, parfois fatales, comme la tuberculose.

La description des environnements où habitent ces personnages traduit les dimensions de dégradation et de pourriture physique et sociale, comme l'atteste la remémoration de Benjamim :

Nessa nesga, além dos presos, moravam criadas de servir, pescadores, rapariguinhas gostosas, pedreiros, carpinteiros, latoeiros, ferreiros e gente sem ofício e sem trabalho. Era o bairro de Fonte-Lexo, onde a tísica e o amor comprado, a sífilis e a servidão, a pulga e o percevejo, tinham a sua morada. (*Xaguete*, p. 61).

Les descriptions réalistes essayaient d'expliquer le rôle de la société dans les troubles de la nature humaine. Les écrivains tentaient d'établir une ressemblance de cause et d'effet entre les infirmités physiques, sociales et morales afin d'en tirer des leçons pour l'ensemble des situations de misère et de pauvreté.

Quant à Teixeira de Sousa, il présente ces personnages dans des scènes brèves, par des touches vigoureuses, fragmentées le long des narrations. Les détails sont accentués par des images fortes, hyperboliques, reproduisant intensément les odeurs, la laideur, les ambiances sordides. Parfois ces personnages rappellent des figures grotesques de Rabelais, de Gil Vicente ou de Boccace. Il nous semble que la représentation de cet univers a une double portée : d'un côté, elle vise à mettre en évidence la dégradation humaine et sociale, comme forme de critique dirigée contre les agents du pouvoir, responsables des maux et des injustices de la société, comme l'illustrent les énoncés suivants :

Ao desembocar na Salina, deu de cara com Maria Salema, esfarrapada, encardida, cheirando a grogue e a urina de antevéspera' (*Capitão*, p. 125).

Totone-capitão-maluco também descera do alto de Celarine atrás dos cartazes. Cirandava por entre o mulhierio, por entre os catraeiros e estivadores de carvão, beata no canto da boca, corda estrangulando a cintura, boné encardido a tapar a calva. (*Capitão*, p. 191)

De l'autre, les infirmités, les difformités physiques et la démence sont des sujets récurrents chez l'écrivain, comme l'atteste Donald Burness<sup>436</sup>, qui découlent de son expérience de médecin et que nous avons détaché dans l'analyse des récits brefs. Par ailleurs, la description prosaïque de la misère, le relief attribué aux contrastes sociaux et la

---

<sup>436</sup> Cf. Donald Burness. "Contra Mar e Vento: la folie, la Désintégration et la Tragédie Capverdienne", in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise, id.*, p. 193-198.

représentation de personnages bestiaux et avilis sont des attributs du néoréalisme portugais et brésilien<sup>437</sup>. L'un comme l'autre ont influencé l'écriture de l'auteur<sup>438</sup>. Le recours à cette stratégie leur permettait de dénoncer la situation de dégradation des humains, nivelée à celle des animaux. Avec les portraits des femmes qui transportent les boîtes en fer-blanc, des chargeurs de charbon, des fous, soûls et errants, Teixeira de Sousa atteint les limites de la représentation fictionnelle. Ces images deviennent la matérialisation de la dégradation humaine et sociale et de l'avilissement professionnel. Elles attestent de son héritage esthétique du néoréalisme.

Mais nous pouvons déceler un autre aspect d'ordre socio-historique convoqué dans la reconstitution de cet univers marginal. Par exemple, la figure des femmes qui transportent des boîtes en fer-blanc est récurrente dans les œuvres dont l'action se déroule avant l'aménagement des égouts et des sentines. Sérgio Frusoni illustre aussi cette réalité dans un poème en dialogue, figurant une rencontre entre deux femmes du peuple liées à ce travail : “De que lado a comadre vai? – Para o caizinho, despejar esta lata de água suja/ E você?/ –Para o pelourinho do peixe./ Então podemos ir juntas”<sup>439</sup>. On sent dans ce dialogue une parenté à des formes primitives de représentation, héritées du Moyen Âge, comme c'est le cas des compositions de Anrique da Mota, insérées dans le *Cancioneiro Geral*, organisé par Garcia de Resende.

La convocation de cette réalité référentielle permet à l'auteur de représenter des métiers et des scènes insolites, toutefois propres d'une époque, et en même temps de mimer leurs discours grotesques ou malicieux. En plus, l'une des mesures prises par Teixeira de Sousa, alors qu'il était Maire du Mindelo, a précisément été la construction des égouts pour remplacer les femmes des boîtes en fer-blanc des neuf heures du soir<sup>440</sup>. Dans la construction de ces figures symboliques et discrètes de l'inventaire de Teixeira de Sousa réside non seulement sa sensibilité à l'égard de la vulnérabilité humaine, mais aussi sa profonde connaissance des réalités de son pays.

---

<sup>437</sup> Mário Carelli et Walcine Nogueira Galvão détachent des aspects de la prose des écrivains brésiliens de tendance néoréaliste qui ont marqué la génération de *Claridade* et aussi Teixeira de Sousa, tels que Jorge Amado, Graciliano Ramos, Ribeiro Couto, Érico Veríssimo, entre autres. Cf. *Le Roman Brésilien. Une Littérature Anthropophage au XX<sup>e</sup> Siècle*. Paris: PUF, 1995, p. 80-96.

<sup>438</sup> Cf. ces affirmations dans l'interview à M. Laban, *id.*, p. 184-186.

<sup>439</sup> Mesquitela Lima. *A Poética de Sérgio Frusoni. Uma Leitura Antropológica*. Lisboa/Praia: ICALP/ ICLD, 1992, p. 114. L'auteur explique que, dans la ville de São Vicente, les femmes qui transportaient les boîtes de fer-blanc (dans la plupart de 18 litres et récupérées des récipients de pétrole ou d'essence), vidaient le contenu dans la mer, dans un endroit appelé *Caizinho*, après neuf heures du soir.

<sup>440</sup> Cf. l'œuvre de l'auteur *Mais de Cinco Anos na Presidência da Câmara Municipal de São Vicente*, *id.*, p. 82.

## 5. Ilhéu de Contenda : le dernier pilier des majorats

La première ambiance évoquée dans le roman *Ilhéu de Contenda* exploite d'emblée le thème de la décomposition sociale. Elle prend comme premier cadre les funérailles de Nha Micaela (Senhora Micaela Medina da Veiga) qui, au terme de son existence, contrastent avec son statut de femme puissante “veuve du dernier *morgado*<sup>441</sup> d’Ilhéu de Contenda”, Pedro Simplício da Veiga :

Quando o ajudante do camião chegou suado ao sobradão para informar Nhô Eusébio da avaria, este já tinha recrutado oito homens para levar o esquife, que agora estava a ser desrespeitado pelos festeiros, e donde exalavam odores fétidos que empestavam a igreja. Até pingava líquido pútrido por baixo, saído talvez dos orifícios naturais. (*Ilhéu*, p. 13).

Dans cet épisode qui ouvre le récit, Nha Micaela, paradigme de la classe hégémonique, modèle de l’aristocratie rurale, révèle des signaux de fragilité dans son pouvoir économique et social. Sa famille Medina da Veiga jouissait d’une vie de privilèges et assurait la subsistance de travailleurs ruraux qui lui étaient attachés. Les deux détails liés à la décomposition du corps de la défunte et au manque de respect des fêtards (les funérailles coïncident avec les fêtes de S. Lourenço, le dix août) inscrivent dans le discours l’opposition entre le présent de l’énonciation et le passé grandiose convoqué dans la narration.

Cette dichotomie bouleverse les sentiments d’Eusébio qui sent l’appel de la terre clanique. Les liens affectifs et hiérarchiques semblent se dissoudre. L’indifférence et le désordre manifestés pendant les funérailles constituent des indices précurseurs des changements. En fait, la disparition de Nha Micaela entraîne un sentiment de perte chez ceux qui sont venus pour les obsèques, traduit par la voix du narrateur : “Todos saíram convencidos de que o *sobradão* de Ilhéu de Contenda jamais poderia ser a mesma coisa depois da morte de tão bondosa e distinta criatura”. (*Ilhéu*, p. 22).

Désormais elle fera partie d’un passé irréversible, joignant la mémoire des morts associés à l’espace d’Ilhéu de Contenda : le *sobrado* et les terres qui prolongent la présence des anciens propriétaires, la famille des Sanches da Veiga, et gardent leur mémoire familiale qui se fond avec la mémoire historique de l’île. Dans le *sobrado* énorme et imposant, construit par le *capitão-mor* Afonso Sanches da Veiga, bisaïeul de Pedro Simplício da Veiga, ce dernier père du protagoniste Eusébio, fait encore entendre sa voix :

---

<sup>441</sup> Celui qui jouit d’un majorat. Les *Morgadios* (majorats) et *Capelas* (terres et biens inaliénables et indivisibles, attribués aux ecclésiastiques) ont été introduits à Santiago et Fogo dès la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. L’abolition des majorats et *capelas* a été entamée sous la politique du Marquis de Pombal, et totalement supprimée en 1863. Quelques-unes de ces répercussions sont abordées dans le roman *Ilhéu de Contenda*.

Era duma daquelas janelas que o terrível Nhô Afonso roncava ordens para o seu pessoal. Quando assomava à janela, a negragem cá em baixo ficava a tremer que nem varas verdes. Ai de quem o não obedecesse prontamente. (*Ilhéu*, p. 70).

Le calebassier géant et très ancien (qui devrait avoir trois cents ans, selon un botaniste français<sup>442</sup>) devient également le symbole du temps historique de l'esclavage et le témoin d'une famille, comme le rappelle la voix interne d'Eusébio :

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. (*Ilhéu*, p. 80-81).

La description de l'ambiance funèbre met également en valeur des aspects de la tradition capverdienne et l'interaction entre les différentes strates de la société, présentes dans les cérémonies funéraires et dans le repas habituel offert par la famille du défunt. Elle rend compte de la hiérarchie entre les groupes de personnages et des normes de conduite entre hommes et femmes<sup>443</sup>.

Il existe aussi une corrélation entre l'évènement et la forte pluie qui imprègne toute l'ambiance et laisse place à l'espoir de bonnes récoltes : "Enfim, para a apagar as tristezas, o ano agrícola prometia fartura". (*Ilhéu*, p. 22). La référence tellurique, l'une des thématiques récurrente dans les romans de la trilogie de Fogo est aussi un recours symbolique de l'auteur. Elle marque ici le contraste entre l'aboutissement d'un cycle et la renaissance d'un nouvel avenir, entre la mort et la vie. La pluie, les plantes et les fleurs, "indifférentes à la perte de Nha Micaela" (*Ilhéu*, p. 22) occupent dans cet univers une sorte d'écho annonciateur d'un temps qui semble inaugural. Sa mort semble ainsi représenter, dans la sphère symbolique, la vie et la régénération tellurique qui s'étend aux piliers sociaux.

Le même cadre collectif est construit dans les funérailles de Nha Mariquinha, voisine

---

<sup>442</sup> Nous croyons que l'auteur fait allusion au botaniste français Auguste Chevalier (1873-1956) qui a écrit sur la botanique capverdienne, fruit d'un long séjour au Cap-Vert, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il a parcouru toutes les îles et ayant même visité le lieu d'Ilhéu de Contenda. Cf. *Ilhéu de Contenda*, p. 82.

<sup>443</sup> Nuno Miranda estime que la survivance de certains aspects de la tradition africaine persistent dans les funérailles: "No ritual da morte é que se conservam mais puros os costumes primitivos – a permanência na esteira, o aparato do choro, as grandes quantidades de comida que se fazem, etc. –, que traduzem a influência dos povoadores negros; mas também sofreu uma evolução no sentido de se aproximar mais da civilização ocidental e assim é que as "novenas" e "hinos" foram substituídos pelas orações religiosas". L'on vérifie, dans *Ilhéu de Contenda*, que la classe hégémonique a adopté la tradition du repas mais non celle du "choro" (pleurer le mort très fort). De retour du cimetière, Eusébio ne consent pas que Tareja (la bonne de Nha Caela) se mette à pleurer, soulignant de ce fait l'aspect anachronique du "choro" (p. 17). Cf. Nuno Miranda. *Compreensão de Cabo Verde*. Lisboa: JIU, 1963, p. 57-64.



de Nha Micaela. Elle aussi est veuve du capitaine de baleinier José Cláudio qui l'avait épousée au Chili, son pays natal, alors qu'elle n'avait que quatorze ans. Son mari l'avait amenée à l'île de Fogo en 1890, quand elle avait dix-huit ans. Ils se sont installés dans la petite propriété d'Ilhéu de Contenda, héritée par José Cláudio de ses parents. Ce dernier, beaucoup plus âgé que sa femme, est parti peu de temps après leur arrivée à Fogo à bord d'un baleinier et a disparu en haute mer sans laisser des traces. Elle est restée seule à Ilhéu de Contenda, d'où elle n'est plus sortie pendant soixante-cinq ans. Sa mort entraîne aussi la disparition du culte des souvenirs et des images que la mémoire de cette femme suscitait chez les autres personnages associés à son enfance au Chili et au voyage vers l'île de Fogo: "Agora, nunca mais a evocação da barca que a trouxe do Chile". (*Ilhéu*, p. 213).

Ici quelques éléments typiques des funérailles assument une visibilité plus fidèle à la tradition. Le "choro" de chaque femme qui entre dans la maison, plaignant la mort de la bonne dame chilienne, et les messages d'adieux pendant le cortège funèbre donnent l'image d'une pratique régionale suivie par quelques couches sociales, révélant le rôle des femmes qui assurent ces réalisations religieuses et culturelles<sup>444</sup>.

Comme dans les funérailles de Nha Micaela, l'influence du temps intervient dans la représentation des cérémonies funèbres de Nha Mariquinha, manifestant, par opposition, un autre visage cyclique, celui de la "lestada" (le vent de l'est), laissant maintenant place à la dévastation du paysage et des récoltes. La tempête, survenue au moment de la mort de Nha Mariquinha, s'intensifie jusqu'à son paroxysme pendant la nuit et plonge l'île dans la désolation. De ce fait, la dimension dramatique intrinsèque à l'histoire du Cap-Vert est convoquée dans l'action romanesque, associée au vent de l'est et aux sécheresses.

Le lien analogique entre les effets de la *lestada* et le feu ("o vento quente ardera tudo, dir-se-ia incêndio pavoroso que houvesse lambido a ilha inteira" (*Ilhéu*, p. 217)) semble renvoyer au symbolisme du feu purificateur et régénérateur, comme à son principe antagoniste de mort et renaissance<sup>445</sup>. Dans cette perspective, la "lestada" et ses conséquences, notamment l'émigration, figurées par des éléments ignés, pourront être associées aux vicissitudes déclencheuses des changements sociaux dans l'île de Fogo, en train de

---

<sup>444</sup> Cf. Nuno Miranda, *id.*, p. 60-64. D'après Mendes Corrêa, "O folclore e a etnografia da população cabo-verdiana são extremamente ricos. Os casamentos, os baptizados, os falecimentos, as festas do ano, têm os seus cerimoniais e costumes próprios. As festas abundam, com batuques, danças, canções, libações repetidas. [...] As manifestações fúnebres, pelo ruído e pela comida e bebida que acompanham a esteira (período de nojo, com carpideiras, e entre louvores ao morto), mais parecem um divertimento do que um autêntico testemunho de dor". Cf. Mendes Corrêa. *Ulamar Português*, vol. II, "Ilhas de cabo Verde". Lisboa: AGU, 1954, p. 189-190, apud Tomaz Ribas. "Introdução ao estudo das Danças de Cabo Verde. Tentativa de Compreensão de um Fenómeno de Cultura Luso-tropical", in *Garcia de Orta*. Lisboa: JIU, 1961, p. 113-121.

<sup>445</sup> Sur le symbolisme du feu, cf. G. Durand. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, *id.*, p. 194-198 et, également, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles*, *id.*, vol. 2, p. 309-314.

développement au présent de la narration.

Le lieu qu'est l'Ilhéu de Contenda met ainsi en évidence l'histoire de deux personnages féminins, enracinés dans le même endroit, bien que leurs repères identitaires proviennent d'origines différentes. Leurs maisons sont séparées par une petite rivière, mais les deux femmes sont liées par des sentiments affectifs très forts. Nha Micaela fait partie de la terre, appartenant à "l'arbre de la famille Sanches da Veiga". Elle s'inscrit dans une continuité séculaire qui est en train de se désagréger au présent de l'énonciation. De son côté, on peut peut-être dire que Nha Mariquinha est une fille adoptive d'Ilhéu de Contenda, transplantée du Chili d'où elle a transporté son langage, ses souvenirs et ses rêves, réitérés au long de la narration. D'ailleurs, la métaphore exprimée par la voix interne d'Eusébio rend compte du déracinement de la jeune fille de son pays natal et de son enracinement dans l'espace îlien de Fogo:

Bem dizia Nha Mariquinha de José Cláudio que toda a criatura possuía a sua barca de destino. A dela largou do Chile para vir aportar à ilha do Fogo. "Fué la barca de mi destino", exclamava a velha sempre que olhava para o retrato do navio pendurado na sala de jantar. A dele, Eusébio, iria largar ferro na mansão de Ilhéu de Contenda onde medrou a árvore da família desde Afonso Sanches da Veiga. (*Ilhéu*, p. 179).

Ce portrait de baleinier peint par José Cláudio, suspendu dans le mur de la salle à manger de Nha Mariquinha, devient un objet emblématique du roman, apportant des mémoires d'espaces et de temps lointains ainsi que de personnages absents qui peuplent l'imaginaire des habitants d'Ilhéu de Contenda, surtout celui d'Eusébio. De ce fait, l'image du baleinier comporte des éléments diversifiés qui enrichissent son symbolisme. Elle est associée au destin et à la traversée maritime de Nha Mariquinha jusqu'au "port d'Ilhéu de Contenda", et de même, à sa fidélité à son amour et à ses origines. Elle évoque aussi les navigations, les tempêtes, les naufrages et les rêves. Elle est un lieu étranger dans l'espace d'Ilhéu de Contenda qui dépasse sa dimension locale, éveillant le désir d'évasion vers d'autres endroits ou même vers l'inconnu. "Comme la vie est aussi une navigation périlleuse, l'image du baleinier est un symbole de sécurité"<sup>446</sup> et, aussi, "de clôture et de demeure"<sup>447</sup>.

Ce symbolisme semble s'appliquer au refuge et à l'enfermement de Nha Mariquinha dans son pays d'adoption. Il est curieux que l'auteur traduise ce motif récurrent du voilier par cette belle métaphore du mariage :

A barca de velas redondas que a trouxera do Chile, lá estava no quadro da sala de jantar como noiva a caminho da igreja. Fora pintada a óleo pelo próprio capitão José Cláudio,

---

<sup>446</sup> Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *id.*, vol. 1, p. 179.

<sup>447</sup> Cf. Gilbert Durand, *id.*, p. 286.

provavelmente numa das suas longas rotas pelos mares da baleia. Desde tenra idade que Eusébio, sempre adorou olhar para a majestade daquela barca rachando água a todo o pano. E quando Nha Mariquinha o surpreendia namorando o navio, exclamava sempre, apontando o dedo:

– Fué la barca de mi destino! (*Ilhéu*, p. 212-213).

Dans ce roman de “générations comme structure”<sup>448</sup>, Eusébio est le dernier et le seul représentant de la famille Medina da Veiga qui reste dans l’île de Fogo. Alberto, son frère aîné vit à Lisbonne et ses sœurs Neca et Tanchinha dans la ville de Praia. Ce roman peut donc être envisagé comme un paradigme des destins collectifs des familles d’une classe et d’un milieu, symboles de la désagrégation survenue dans l’île de Fogo depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Après la mort de Nha Micaela, ses descendants divisent le patrimoine familial, terres et *sobrados*, et les vendent à des émigrants américains avec une voracité étonnante. A l’exception d’Eusébio, héritier du *sobrado* et des terres d’Ilhéu de Contenda, tous les autres se dépouillent de leurs héritages et quittent l’île, tournant complètement le dos à leur berceau natal. C’est précisément son frère Alberto qui manifeste le plus grand mépris pour ses origines capverdiennes et se réjouit de se débarrasser de son héritage, dépouillant de la même façon le *sobrado* de S. Filipe de ses meubles et de ses objets centenaires :

O enorme espelho de Cristal de Veneza foi arriado donde se encontrava há mais de meio século. O lustre da sala de jantar foi igualmente posto no chão e acomodado em embalagem fofa, para que não se desenfiasse ou partisse uma única pedrinha. Só estas duas peças deviam valer mais do que Fragoso inteiro. O lavatório, a bacia e o jarro de boa louça, o oratório, a consola, a cristaleira, o magnífico relógio de parede quase centenário [...]

Para o irmão, era um epílogo festivo, mais uma vitória na vida. Para ele, Eusébio, isso representava uma das várias maneiras de morrer, mantendo-se vivo. Doravante, todo o património paterno se ia fragmentar e sumir-se no vórtice doutras ambições. (*Ilhéu*, p. 202-203).

José Luis Hopffer Almada<sup>449</sup> considère qu’Alberto symbolise la rupture ombilicale avec les racines culturelles et telluriques capverdiennes puisqu’il part définitivement hors de l’archipel, transportant des objets de valeurs artistique et pécuniaire, imprégnés de la présence de générations successives. De ce fait, en vendant ces objets au Portugal, il efface la mémoire des aïeux qu’ils préservaient<sup>450</sup>.

Le long du récit, Teixeira de Sousa exploite ce thème de l’abandon qui intervient dans

---

<sup>448</sup> Cf. Jean-Yves Tadié. *Le Roman au XX<sup>e</sup> Siècle*, *id.*, p. 99.

<sup>449</sup> Cf. J. L. Hopffer Almada. “A Formação da Sociedade Foguense em *Ilhéu de Contenda*: Tese, antítese e síntese”, in *Fragmentos, Revista de Letras, Artes e Cultura*, n° 9/10, Praia, 1993, p. 108-109.

<sup>450</sup> H. Bergson propose une réflexion sur les rapports entre la perception et la mémoire et il explique comment les souvenirs, les événements, les objets sont imprimés dans la mémoire. Cf. *Matière et Mémoire*. Paris : PUF, [1939] 2004, p. 274-280.

le processus de décadence des *sobrados* de son île natale. De cette exploitation, diverses images mettent en valeur l'isotopie du déclin inévitable des familles hégémoniques, faisant allusion soit à la mort soit au départ de leurs membres. Voilà quelques énoncés qui actualisent de manière nuancée la dimension sémantique de l'abandon, de la nudité et de la destruction d'un patrimoine ancestral :

Olhou para o quarto da mãe agora vazio e silencioso. (*Ilhéu*, p. 27).

A gente boa da ilha estava desertando ou virando Felisbertos e outros degenerados como ele. (*Ilhéu*, p. 73).

Os carpinteiros martelavam, martelavam, e as pancadas soavam em baixo, no escritório, impiedosas, embrulhando de angústia o coração de Eusébio. Alberto lá estava em cima, despindo os tectos e as paredes e indo inclusivamente à cozinha reclamar a velha candeia de azeite, sôfrego na recolha de antiguidades. (*Ilhéu*, p. 202).

Casarão deserto, casarão vazio, casarão esventrado, sem coisas nem gente, as últimas vozes ressoando no descampado das salas, e a amendoeira roçando ao de leve nos paus da varanda. [...] A paz que afinal esperava com a partida de Alberto e Esmeralda foi engolida pela desolação que enchia aquele sobrado secular, agora despido de quase todo o recheio e pronto a ser possuído por outro dono. (*Ilhéu*, p. 244-245).

Era tudo uma miséria e um abandono que metiam dó. E assim ia o Fogo caindo aos pedaços nas mãos de gente que não tinha preparação para levantar a ilha à grandeza doutrora. (*Ilhéu*, p. 350).

Le roman se clôt lorsqu'Eusébio s'installe définitivement dans le *sobrado* d'Ilhéu de Contenda, quittant le *sobrado* familial de S. Filipe acheté par Frank, un riche émigrant "américain". Quoique chargé de dettes, Eusébio veut assumer le rôle de ses aïeux, réhabiliter la production agricole, surtout celle du café, et maintenir vivante la mémoire de ce passé qui empreint la vieille demeure ancestrale, les jardins et les propriétés.

Du reste, l'action du roman a pour unité de lieu l'espace d'Ilhéu de Contenda qui ouvre et clôt le roman, dans un mouvement circulaire de départ de ses héritiers (par mort ou abandon) et le retour d'Eusébio, le seul qui essaye de lutter contre la décadence du patrimoine familial. L'énonciation laisse sous-entendre, par le biais de multiples indices textuels, qu'il se mariera plus tard avec Soila, sa voisine. Cette femme d'une grande beauté et très affable, a grandi à côté du *sobrado* des Medina da Veiga et après la disparition de son mari en haute mer, elle a été reçue chez Nha Mariquinha, et traitée comme sa fille. Donc, elle est l'héritière du morceau de terre qu'Eusébio ambitionne de racheter pour rétablir les anciennes frontières de sa propriété d'Ilhéu de Contenda.

De fait, dans le roman *Xaguete*, on voit réapparaître ces deux personnages du précédent roman, comme un couple déjà âgé, mais uni par une tendresse émouvante, symbole

de la subsistance des derniers représentants du monde des *sobrados*, quasiment disparu dans le temps postcolonial. La nouvelle existence de ces deux personnages n'est pas révélée au lecteur. Cependant, quelques détails renvoient à une caractérisation minimale de leur union, formulée rétrospectivement, lors des funérailles d'Eusébio :

À saída, vieram juntar-se a Soila, que, encostada à ombreira do portão do cemitério, chorava sentidamente. Cristalina abraçou aquela que o primo escolhera para esposa. Afinal, ela foi ótima companheira para Eusébio, merecendo por isso toda a consideração dos Medina da Veiga. (*Xaguete*, p. 223).

De même, ce roman s'attache à décrire un évènement insolite, survenu une trentaine d'années après le retour d'Eusébio à son *sobrado* d'*Ilhéu de Contenda*: il menait alors une vie modeste, pourtant il se voit accusé d'infraction relative au paiement des salaires des femmes qui récoltent son café. En conséquence, il subit un jugement populaire qui fonctionne comme un acte expiatoire des maux infligés aux Capverdiens pendant cinq cents siècles, comme l'observe le narrateur : "Coitado de nhô Eusébio! [...] Quem havia de dizer que Eusébio Medina da Veiga, viria um dia a sentar-se numa carteirinha de menino de escola para ser julgado pelo povo de pé descalço?" (*Ilhéu*, p.133-134). Cet énoncé rapporte l'un des évènements qui marque une différence entre deux localisations temporelles et inscrit le récit dans une dimension historique. Il reflète encore le caractère dramatique inhérent à tout renversement social. En outre, il est une résonance du *Finaçon* qui prophétise l'inversion sociale, sujet que nous allons développer dans le point suivant et qui apparaît pour la première fois dans le récit bref "Na Corte d'El-Rei Dom Pedro".

Au présent de l'énonciation de *Xaguete*, la société avait changé et avec elle l'existence du personnage, ici déjà converti dans un écho des *morgados* d'Ilhéu de Contenda. Ces deux romans (*Ilhéu de Contenda* et *Xaguete*) "sont situés dans un temps daté et parfaitement historique"<sup>451</sup>. Ils proposent des épisodes et des situations individuelles ou collectives, des places et des idées assignées dans des circonstances historiques (pendant les périodes coloniale et postcoloniale) qui prennent une signification à l'égard de la compréhension du processus socio-historique de l'île de Fogo et de l'archipel.

Les funérailles d'Eusébio, âgé de quatre-vingt ans, se réalisent dans le roman *Xaguete*, dans le cimetière de S. Lourenço où pèse l'ombre de ses ancêtres. Ainsi, s'accomplit un cycle de la génération des Medina da Veiga qui a comme cadre principal le lieu d'Ilhéu de Contenda, symbole le plus significatif d'une époque évoquée dans les trois romans de la trilogie de Fogo. Tous les personnages liés à cet espace achèvent non seulement leur histoire

---

<sup>451</sup> Cf. Milan Kundera. *L'art du Roman*, *id.*, p. 50.

personnelle mais aussi l'histoire supra-personnelle de l'aventure historique nationale<sup>452</sup>.

Ainsi voyons-nous dans les images des trois funérailles, de même que dans l'agonie de Nha Noca (*Ilhéu de Contenda*), les signes de la fin de la classe dominante vaincue par les changements socioéconomiques et politiques. A cette désintégration l'on peut ajouter la perte d'une unité et d'une homogénéité dans les conceptions morales, religieuses et éthiques, appartenant à son vieux patrimoine spirituel qui validait son autorité.

En contrepartie, dans le roman *Xaguete*, il existe des antagonismes au sein des groupes de personnages représentatifs du pouvoir politique lié au PAIGC, récemment dominant. La tentation pseudo-révolutionnaire d'exorciser le passé esclavocrate et d'effacer la mémoire coloniale, voire celle de la classe hégémonique, mène un groupe de personnages à mettre en place un jugement populaire, misant de forme excessive sur le spectaculaire<sup>453</sup>.

## 6. La sentence du *Finaçon* sur l'inversion sociale

Pedro Cardoso, dans un long poème de teneur populaire, inspiré dans la réalité de Fogo, intitulé "Crioulo do Fogo", a écrit le quatrain ci-dessous, interrogeant le *morgado* sur l'origine de sa grande richesse, tenant compte du fait qu'il ne travaille pas : "Morgado de unha reado,/ Dunde bêm tanta riqueza?/ Sê trabalho que ta dâ,/ Nhô é ladrom de pobreza"<sup>454</sup>.

Mais, l'énonciateur émet en même temps son avis, extrapolant une conclusion assertive : "alors vous êtes un voleur de la pauvreté". Il est curieux qu'un tout petit poème condense quelques fondements d'une réalité historique capverdienne. Il prend pour cible deux principes – l'oisiveté et l'exploitation – déterminants dans tout un processus de mutations et d'inversion des strates sociales dans l'île de Fogo (et celle de Santiago), décrit par Teixeira de Sousa dans son cycle fictionnel sur cette île.

Revenant au poème de Pedro Cardoso, l'énonciateur poursuit ses cogitations sur un ton badin, remettant en cause la différenciation raciale et niant la suprématie de la race blanche : "Nhô é branco, mi ê preto,/ Diferença só na cór./ Sér só branco ca ta dâ,/ Milhó preste, más balor.// Nhô crê, nu rasgâ nós beia,/ Nu dixâ sangue corré./ É tudo brumelho

---

<sup>452</sup> M. Kundera explique ce que le roman peut dire de spécifique sur l'Histoire, *id.*, p. 50-55.

<sup>453</sup> Le recours à cette sorte de jugement permet à l'auteur de montrer des situations anecdotiques et inadéquates, comme c'est le cas d'un tribunal réglé par des lois arbitraires.

<sup>454</sup> Pedro Cardoso. *Folclore Caboverdian*. Lisboa: Ed. Solidariedade Caboverdiana [1933] 1983, p. 68. Traduction: "Morgado de unhas arranjadas/ De onde vem tanta riqueza?/ Se é o trabalho que a dá/ Então você é um ladrão de pobreza".

igual./ De nhô ca más que de mê!”<sup>455</sup> Nous trouvons dans ces vers la question des préjugés de race et de classe, deux valeurs qui validaient les privilèges du *morgado*.

Les réflexions posées par les vers de Pedro Cardoso sont, d’ailleurs, traduites dans un *Finaçon*, évoqué de façon plus ou moins explicite par Teixeira de Sousa dans ses essais et fictions, comme corollaire des tensions entre les couches sociales: “Branco ta morá na sobrado, /Mulato ta morá na loja,/ Nego ta morá na funco,/ Sancho ta morá na rotcha.// Ta bem um dia,/ Nhô Trasco Lambrasco,/ Rosto frangido,/ Rabo comprido,/ Ta corrê co nego di funco,/ Nego ta corrê com mulato di loja/ Mulato com branco di sobrado,/ Branco ta bá rotcha, el ta tomba” .<sup>456</sup>

Baltasar Lopes estime que cette poésie, de teneur proverbiale, laisse transparaître une attitude de déculturation (“conta-aculturativa”<sup>457</sup>). Teixeira de Sousa l’a choisie pour illustrer les différentes étapes historiques des mutations des structures sociales et la dimension philosophique qui y est sous-jacente. En effet, les vers de ce *Finançon*, dans un registre satirique, renvoient à l’inversion sociale des classes, annonçant la fin tragique de la classe hégémonique (“o branco”), poussée par celles d’en bas de la pyramide. On peut aussi y discerner une sentence philosophique par rapport à la justice et au fatalisme humain, validée par la sagesse populaire : la précarité des pouvoirs et la réversibilité cyclique des phénomènes sociaux. Les vers soulignent ainsi les éléments tragiques inhérents à toute situation de fin de cycle, d’où leur résonance apocalyptique.

Ces éléments peuvent être appréhendés dans les fictions de Teixeira de Sousa sous des regards différents, celui du narrateur et celui des personnages, articulant les diverses manifestations du phénomène de la désagrégation des familles blanches de la classe dominante. Le dialogue suivant, produit dans le *sobrado* du protagoniste Eusébio et dans lequel interviennent des personnages de l’ancienne classe puissante, s’accompagne d’appréciations péjoratives, voire d’attitudes d’envie, faisant ressortir les sentiments de suprématie de classe et de race :

Pelas portas e janelas do casarão de Anacleto viam-se corpos e cabeças movimentando-se, homens mulheres e crianças num vaivém contínuo, e o conjunto do Bangainha esgaravatando

---

<sup>455</sup> *Id.*, p. 69. Traduction: “O Senhor é branco e eu sou preto/ A diferença é só na cor./ Ser só branco não dá/ Tem mais préstimo, mais valor (ser mestiço). // O Senhor acredite, se rasgarmos as veias/ Se deixarmos o sangue correr/ É todo vermelho, igual/ O seu não é mais (vermelho) do que o meu”.

<sup>456</sup> Batusques de Ilha de S. Tiago, *Finaçon* anónimo, in *Claridade* n° 6, Jul./1948, p. 36. Notes et traduction de Baltasar Lopes: “Branco mora no sobrado/ mulato mora na loja/ negro mora no funco (cabana)/ Sancho (o macaco) mora na rocha./ Virá um dia / Nhô Trasco Lambrasco (o macaco) rosto franzido/ rabo comprido/ correrá com o negro do funco/ o negro correrá com o mulato da loja/ o mulato correrá com o branco do sobrado/ o branco irá para a rocha/ irá tombar (precipitar-se da rocha)”.

<sup>457</sup> *Id.*, *ibid.*.

nas cordas dos instrumentos. A sala estava agora iluminada por lâmpadas potentes cujo brilho se estendia até ao largo. Como vogal da Câmara não pagava electricidade. A certa altura veio o dono da festa até à varanda com uma enorme bandeja de bolos que atirou para a rua. O povo precipitou-se sobre a oferta de Nhô Anacleto Soares, homem generoso e rico que não se esquecia dos coitados.

– Isto é delicioso – exclamou Alberto. – Atirar bolos para esta gente! Tal com se fazia antigamente nas festas de bandeira.

– Pito que nunca viu canhoto – classificou Nha Noca.

– Mas eu acho interessante manter a tradição, os costumes, mas ... nós – considerou Alberto logo interrompido.

Tradição de quê? – perguntou Felisberto. – Ele, a tradição dele era correr atrás dos bolos, como estes estão agora a fazer.

– Soberba – sentenciou Jerónimo. – Soberba Noca. Olha que há um dito do povo que a gente está a ver<sup>458</sup>. [...]

– Ah, mas isto melhorou muito. Não sei porque se queixam tanto – exclamou Alberto.

– Qual história – atalhou a prima Noca. – Não melhorou nada. Mil vezes o meu Fogo selvagem doutrora do que este de agora. [...] Fogo acabou em nada. É aquilo – apontando para o sobrado de Anacleto. Fogo agora é aquilo, macacos a quererem ser gente. (*Ilhéu*, p. 131-132).

Les discours rendent compte de la dimension psychosociale inhérente à l'écroulement des *sobrados*, une réalité en train de se dérouler au présent de l'énonciation, et pourtant, les visés par ce phénomène, hantés par un passé de privilèges mais agonisant, se révèlent incapables de résorber leurs pulsions conflictuelles et intolérantes. Les énoncés de ce petit dialogue soulignent les tensions entre deux forces sociales, le *morgado* et le métis (le *sobrado* et la *loja*), qui se disputent le droit de protagonistes du pouvoir social et politique. Ils montrent comment l'ancien statut de *morgado* se heurte à l'émergence d'une classe naissante de métis enrichis, symbolisée dans le *Finação* par celle de la *loja*, et représentée dans le texte transcrit par le métis Anacleto, riche commerçant qui vient d'inaugurer son *sobrado*. Il est donc déjà installé au sommet de la pyramide, traité d'ailleurs comme "o conceituado comerciante da praça de S. Filipe". (*Ilhéu*, p. 185). Il occupe par conséquent un lieu équivalent à celui du *morgado* de plus en plus repoussé par la prépondérance de cette classe adventive.

La perception de la fin du *morgado* est exprimée dans le roman, *Na Ribeira de Deus*, sous le regard de Caetano da Veiga, trente ans avant la situation évoquée ci-dessus :

As famílias tradicionais têm estado a diminuir a olhos vistos. Os velhos vão morrendo. Os novos vão saindo. Virá o dia em que todos temos de nos entender para aguentarmos esta nau. Se não fizermos, arriscar-nos-emos a ser governados por estranhos ou pelos filhos de Sérvulo de Pina, Anacleto Soares e outros dessa laia. (*Ribeira*, p. 264)

L'essor économique des métis et le passage de la *loja* au *sobrado* traversent les romans du cycle de Fogo et s'accompagnent d'attitudes d'intolérance et de sentiments de

---

<sup>458</sup> Le personnage Jerónimo récite le *Finação* anonyme que nous avons transcrit.



désillusions. En outre, les énoncés qui traduisent ce phénomène semblent faire résonner l'esprit fataliste suggéré dans le *Finaçon*, dans différentes performances mimétiques<sup>459</sup>, comme on peut le constater dans l'exemple transcrit (“Virá um dia”).

Par ailleurs, il est possible d'établir un rapprochement entre le sentiment de désillusion manifesté par les personnages de la classe déchue et celui des personnages de la bourgeoisie d'*Illusions Perdues* de Balzac. Dans ces deux contextes spatio-temporels différents se dessinent des aspects communs qui tiennent à l'histoire de la déchéance d'une génération dissoute, dans le cas de Balzac, par “la marche en avant triomphante du capitalisme”<sup>460</sup>, et dans le cas de Teixeira de Sousa par l'émergence de la classe de métis.

Dans le roman *Ilhéu de Contenda*, le sentiment de désillusion se révèle d'emblée au début de la narration, pendant les funérailles de Micaela da Veiga, comme nous l'avons souligné, et se déploie tout au long du récit. Il se traduit par des énoncés qui expriment la crise du sens des valeurs héritées et la dégradation des normes socioculturelles, surtout symbolisées par le comportement du personnage Felisberto et l'effondrement des familles blanches, dont la réitération de l'image du *sobrado* en ruines des Vieiras da Fonseca en devient paradigmatique. L'extrait suivant, rapporté par la voix interne d'Eusébio, présente quelques réalisations qui construisent le sémantisme du sentiment de désillusion manifesté dans les récits du cycle de Fogo :

Esse Felisberto era na verdade um degenerado que não honrava nada as boas famílias do Fogo. Bem se via que descendia do tronco dos Vieiras da Fonseca que se arruinaram no jogo e desapareceram da ilha. Dessa cepa apenas restava Felisberto e os muros esbarrondados da Cabeça do Monte. E assim se ia finando a aristocracia da terra, morrend, falindo, fugindo, dando delatores como Felisberto ou putas como Esmeralda. (*Ilhéu*, p. 253).

Le raisonnement implicite dans ce discours du protagoniste, sous la forme d'un bilan, dénote de la déception, mais il laisse également transparaître des sentiments d'amertume et d'impuissance vis-à-vis des forces extérieures, poussées par la marche du temps. Jerónimo, un autre *morgado* et cousin d'Eusébio, en s'adressant aux interlocuteurs de la classe puissante, y ajoute une autre cause liée à une punition pour leur arrogance, conférant ainsi à cette conscientisation la sensation de fatalité : “Castigo. É castigo que estamos a pagar pela nossa soberba”. (*Ilhéu*, p. 131).

---

<sup>459</sup> G. Genette précise cette notion d'imitation: “Car imiter précisément, dans son éventuelle singularité, un texte singulier, c'est d'abord constituer l'idiolecte de ce texte, c'est-à-dire identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les généraliser, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation, ou réseau de mimétismes, pouvant servir indéfiniment”. Cf. *Palimpsestes*, *id.*, p. 90.

<sup>460</sup> Sur cette problématique dans *Illusions Perdues*, cf. George Lukács. *Balzac et le Réalisme Français*. Paris : Éd. La découverte & Syros, 1999, p. 48-68.

Pour sa part, les appréciations relatives à l'ascension de la classe de métis revêtent une attitude d'hostilité, traduites par des expressions de mépris et d'intolérance, dans un langage vulgaire et prosaïque :

Essa cambanda feita à pressa que ia surgindo e espalhando sobrados por toda a cidade veio a transformar totalmente o viver na ilha. Antigamente existia uma camada de imensa respeitabilidade que sabia prestigiar a terra e receber bem os visitantes ilustres. Agora era tudo uma palhaçada pegada, como foi por exemplo a recepção do novo Governador, que até meteu corneta de quartel guinchando no Salão Nobre dos Paços do Concelho. (*Ilhéu*, p. 175).

L'agressivité verbale et pulsionnelle envers la réussite des métis exprimée dans *Ilhéu de Contenda* apparaît également dans le roman *Na Ribeira de Deus*, trente ans plus tôt, envisagée sous forme encore souple, exprimant toutefois une certaine perplexité et une récrimination devant ce phénomène acculturatif. Cependant, la conscience de suprématie des *morgados* n'est pas encore ébranlée par les événements indiciels des futures transformations sociales<sup>461</sup>.

L'exemple suivant rend compte de l'attitude des personnages énonciateurs féminins, reprochant l'admission du "mulatinho" (métis), l'instituteur José de Almeida, dans le groupe du Sete-Estrela, composé d'individus leucodermes, organisateurs des fêtes des *Bandeiras*, ce qui était à l'époque l'apanage incontestable de l'aristocratie :

Que estaria o rapazinho de São Vicente a dizer à Celina? O Anildo não devia ter deixado entrar o mulatinho para o Sete-Estrela. Quando se havia feito semelhante mistura? Tratar todos muito bem, sim senhor, mas cada um no lugar que lhe compete. Por aquele caminho, aonde iria parar a sociedade do Fogo? (*Ribeira*, p. 120).

On rencontre dans ce passage le thème de la discrimination fondée sur la couleur de la peau, un élément déjà traité dans le récit bref "Encontro". On peut d'ailleurs établir une analogie entre José de Almeida et Miguel, deux métis qui ont fait des études, mais qui continuent toutefois à subir la ségrégation des blancs. La référence "chacun dans son lieu" traduit la démarcation séculaire d'une classe qui se met à l'écart des groupes non leucodermes.

Ces incursions dans l'énonciation des récits s'insèrent dans un réseau de relations qui retracent les ruptures successives dans la stabilité des structures sociales. Peu à peu, la réalité du *sobrado* perd ses traits d'intégrité et son homogénéité socioculturelle séculaire sous les

---

<sup>461</sup> Teixeira de Sousa, dans une interview à Danny Spínola, affirme que dans *Ilhéu de Contenda* il essaye de capter une période de transition avec toute la force inhérente à ces moments de crise, tandis que dans les romans qui complètent la trilogie, *Na Ribeira de Deus* et *Xaguete*, la société révélait une plus grande stabilité, c'est-à-dire, dans le premier cas elle était divisée en trois strates sociales distinctes et dans le deuxième elle était déjà une société horizontale. Cf. Danny Spínola. *Evocações*. Praia: IBNL, 2004, vol. I, p. 305-306.

effets économiques de l'ascension des métis. Cela revient à dire que ces altérations corrompent les identités des deux groupes, leur conférant des manifestations socioculturelles de plus en plus hybrides. De même, les symboles des structures sociales, eux-mêmes, qui ont joué un rôle important dans les aspirations socioéconomiques des groupes sociaux, seront remis en question par des motifs idéologiques et anachroniques durant la période postcoloniale.

Un cas très curieux, représentatif de la dévalorisation du *sobrado*, est celui qu'illustre le roman *Xaguete*, déroulé dans le contexte des années quatre-vingt, à une époque où le pouvoir politique soutenait l'homogénéisation sociale. Teixeira de Sousa utilise l'anachronisme du *sobrado* pour mettre en évidence les antagonismes au sein des représentants du pouvoir politique et, en même temps, ajouter une réflexion sur la figure du *sobrado* en tant que réalité matérielle et culturelle.

Benjamim, un émigrant "américain", présente à la Maire un projet de récupération de la maison paternelle avec des réajustements de façon à la transformer en *sobrado*, tout en reproduisant l'un des symboles de l'ordre social ancien. Ce simple événement est converti par le narrateur dans une séance politique au cours de laquelle interviennent des personnages avec des positions contraires et polémiques face au projet de Benjamim. L'ingénieur Ovídio, fils du riche commerçant Anacleto Soares, d'*Ilhéu de Contenda*, s'y oppose, parce qu'il brise l'harmonie architectonique de la ville. En outre, malgré les souvenirs regrettables du passé, il défend la préservation du patrimoine urbain des *sobrados*, parce qu'ils sont porteurs de mémoire d'un temps passé qui doit désormais être intégré dans le présent :

Não interessa que tudo isso se tenha processado durante a época colonial. Esses gostos e esses critérios fazem parte da nossa caminhada cultural, pesem embora as injustiças sociais, as discriminações raciais. O macaco já não mora na rocha, nem o negro no funco, nem o mulato na loja, nem o branco no sobrado. Hoje há lugares diferentes para as diferentes classes de indivíduos. Hoje, cada um de nós pode viver tão confortavelmente no Lém, como na Achada Pato, como no Meio-da-Rua, o problema é dos arranjos interiores, do equipamento doméstico, e não da cor da pele ou doutros atributos equivalentes. Esqueçamos esse passado ultrapassado. (*Xaguete*, p. 169-170).

Comme le suggère cet extrait, ce n'est pas pour des raisons de ségrégation, paraphrasées dans le *Finaçom*, que l'ingénieur s'oppose au projet, mais pour protéger la physionomie esthétique de S. Filipe et ses modèles architecturaux hérités des ancêtres. Au contraire, deux autres personnages, le Délégué et Manuela (celle-ci blanche descendante des familles du *sobrado*), militent en faveur de la fin des privilèges et du droit de chacun à faire bâtir sa maison où et comme il le veut. Dans une attitude radicale, en manière d'exorcisme, Manuela se rebelle contre tout le passé, faisant l'apologie de son effacement total :

– Por mim [...], se fosse economicamente viável passar cem bulldozers por cima de S. Filipe e arrasar tudo, sobrados, lojas, e funcos, e construir depois uma cidade nova para um país novo, fã-lo-ia de bom grado. Na impossibilidade de assim se proceder, devemos permitir a subsituação gradual desse passado que não deixou saudades. (*Xaguete*, p. 172).

Quelques-uns de ces comportements, arguments et images stéréotypés, sont récurrents dans les romans *Xaguete* et *Entre Duas Bandeiras*. L’auteur va au-delà des assertions énoncées et transforme ces discours en objet de commentaire, de dénonciation subliminaire, mettant en relief quelques contradictions, excès, actuations et discours radicaux, parfois irrationnels, propres à l’ambiance politique dans les premières années de la post indépendance nationale, sous le parti unique du PAICG (PAICV, après 1980). Ces sortes de manifestations anormales sont illustrées de façon plus accentuée dans le roman *Entre Duas Bandeiras*<sup>462</sup>.

Les questions soulevées par cet épisode ne reviennent pas seulement aux antagonismes sociaux et au refus d’un ordre ancien inadapté au présent de l’énonciation. En disséquant un processus social, objet central des récits du cycle de Fogo, Teixeira de Sousa découpe dans cette confrontation un phénomène extratextuel, celui de l’émigration, qui acquiert une importance considérable dans le développement physique et socioculturel de l’île, comme il l’explique dans le passage transcrit.

D’après le roman, posséder un sobrado constitue pour Benjamim un moyen privilégié pour racheter un passé refoulé et une récompense pour les années de travail dur dans la diaspora, même si cette aspiration est décalée par rapport au contexte temporel. C’est en tenant compte de ces perspectives diverses et des relations interpersonnelles que le lecteur accède à la dimension sociologique du roman, comme l’explique Michel Zérafra<sup>463</sup>. En effet, la perception du monde diégétique croise différentes perspectives narratives qui se déroulent pour la plupart dedans la conscience des personnages, filtrée par leur expérience vécue<sup>464</sup>, qui est aussi celle de l’auteur.

D’autres thèmes se dessinent dans l’agencement des phénomènes intervenants dans le

---

<sup>462</sup> José Vicente Lopes évoque ces contradictions: “nos meses que se seguem, J. A. não se esquece do ambiente de abertura e euforia que toma conta da ilha, mas também com muita confusão e intolerância à mistura, não faltando sessões de esclarecimento e saraus culturais, onde aos poucos os activistas do PAIGC iam plantando na mente das pessoas a ideia da independência. “Os debates no Eden-Park eram verdadeiras lições de democracia, mas, depois, o PAIGC acabou com aquilo e quem não alinhasse era logo apodado de inimigo do povo”. Cf. *Cabo Verde. Os Bastidores da Independência*, id., p. 278.

<sup>463</sup> “L’une des plus solides bases d’un examen sociologique du roman consiste à prendre en considération le problème du point de vue narratif. Si l’on veut faire apparaître les traits d’une pensée sociologique se développant de Balzac à Beckett, [...] il convient de suivre les attitudes successives prises par les romanciers en tant que narrateurs”. Cf. M. Zérafra. *Roman et Société*, id., p. 41.

<sup>464</sup> H. Bergson souligne que “notre vie psychologique antérieure existe même plus pour nous que le monde externe, dont nous ne percevons jamais qu’une petite partie, alors qu’au contraire nous utilisons la totalité de notre expérience vécue”. Cf. *Matière et Mémoire*, id., p. 162.

processus social représenté, développés sous des visions contrastées et associant des espaces sémantiques diversifiés. Le magasin (loja) du *morgado* Eusébio et celui du métis Anacleto polarisent l'univers du commerce des années cinquante et restituent deux postures antagoniques dans la façon de gérer l'activité commerciale. Ces deux propriétaires sont sur le même plan d'égalité par rapport à l'activité, mais divergent dans l'attitude dynamique et dans la capacité d'adaptation à la nouvelle clientèle d'émigrants. Ils correspondent aux commerçants des deux strates sociales caractérisées, en général, par des attributs invariants. Ainsi, en prenant l'analogie entre Anacleto et les commerçants métis retracés dans *Ilhéu de Contenda* et *Na Ribeira de Deus*, on peut en déterminer un profil.

Les commerçants métis surgissent d'abord dans les milieux ruraux, à l'intérieur de Fogo. *Na Ribeira de Deus* illustre cette première phase qui est d'ailleurs décrite dans les essais de Teixeira de Sousa, publiés dans *Claridade*<sup>465</sup>. Ils se multiplient, occupant progressivement la capitale, d'abord la périphérie et ensuite le centre. Sérvulo de Pina, Pedro de nhâ Romana et Anacleto Soares sont les protagonistes de cette première phase. Les descriptions consacrées à leurs traits et environnements dévoilent une ruralité profonde, l'ambiance des petits magasins des milieux ruraux, ainsi que les réseaux commerciaux des produits agricoles historiques (café, jatropha, ricin).

Les romans rendent aussi compte de l'évolution du commerce régional, de plus en plus dominé par des agents locaux du monopole des compagnies nationales, comme nous l'avons déjà expliqué, surtout par rapport à la pourguère. L'ensemble de ces données référentielles, repérées dans quelques chapitres de *Na Ribeira de Deus*<sup>466</sup>, donnent une vision du rôle économique progressif de ces nouvelles strates sociales dans la société de l'île de Fogo. "Ils permettent de comprendre les mouvements qui ont impulsé les transformations économiques et sociales", affirme João António Estêvão<sup>467</sup>.

Actifs et parfois malhonnêtes, ces commerçants résument en eux les attributs d'une classe naissante avec la confiance dans le succès et une ambition sans mesure, comme l'atteste l'énoncé suivant, à propos des projets d'Anacleto Soares :

Tal como Sérvulo de Pina também possuía a sua loja no campo, onde vendia café, açúcar, bolachas, fósforos, banha de porco, linhas, agulhas, sabão, chitas, caqui, bonés, dropes e pouco mais. Porém, essa lojinha não satisfazia as suas ambições. O seu sonho era abrir em S. Filipe um estabelecimento como o de nhô Caetano, por exemplo, ou o de nhô Simplício da Veiga. (*Ribeira*, p. 142).

---

<sup>465</sup> Cf. "Sobrados, Lojas & Funcos", *id.*, p. 2-8.

<sup>466</sup> Cf. en particulier les chapitres, 36, 61, 64, 87.

<sup>467</sup> Cf. João António Estêvão. "Literatura Caboverdiana e investigação em economia política: o exemplo de *Ilhéu de Contenda* de Teixeira de Sousa", *id.*, p.235.

Si l'on considère encore ces références d'un point de vue du document, elles peuvent contribuer à éclairer les événements historiques, dans la mesure où elles révèlent la "quotidienneté" d'une époque<sup>468</sup>.

Le fait est qu'Anacleto Soares a fait bâtir son *sobrado* et ressurgit dans le roman *Ilhéu de Contenda* comme le commerçant le plus riche de S. Filipe, mû par un appétit de gloire et de puissance, en utilisant parfois des moyens peu scrupuleux pour détrôner le commerce séculaire, pratiqué par la classe hégémonique. Il agit donc en fonction de ces principes, devenant dans ce roman le représentant le plus typique du commerçant "vendant des marchandises et des gens". (*Ilhéu*, p. 333). Dans son ambition d'enrichissement, il s'engage même dans le recrutement de main-d'œuvre pour les plantations de São Tomé, un genre d'émigration condamnée par son fils et par le Dr. Vicente qui lui reprochent sa conduite: "O meu amigo é comerciante e a sua função é vender, mas vender só mercadoria e não gente". (*Ilhéu*, p. 333).

Cette volonté de s'approprier de la richesse et d'accéder au statut social et politique, jusque-là prérogative des *morgados*, constitue l'un des traits communs à ce groupe. Le narrateur décrit les comportements de ces commerçants par rapport à celui d'Eusébio da Veiga, mettant en relief l'inertie, l'absence d'initiative et le mécontentement de celui-ci, assistant à la ruée des clients en direction de leurs magasins. Il rend compte des atmosphères qui règnent dans les deux établissements, l'un en face de l'autre, en soulignant l'innovation du nouveau groupe naissant qui ne compromet pas sa réputation en commettant les mêmes erreurs d'oisiveté que le groupe décadent :

Didi permanecia no mocho, abrindo a boca estrondosamente enquanto no largo os peões zuniam e a loja de Nhô Anacleto transbordava de clientes. Cavalos de arreios reluzentes chegavam e paravam impacientes, mastigando o freio. Mulheres de balaio aviado saíam satisfeitas. Nhô Anacleto vinha acompanhá-las até à rua, todo amável, e cheio de medidas. Nho Eusébio não sabia ser comerciante. Passavam-se dias sem conta que não saía do escritório para visitar a loja. Chegava tarde, sentava-se à secretária. Depois vinha a cozinheira trazer-lhe o almoço, comia e instalava-se de seguida na cadeira de lona a fumar cigarrilha. Assim o negócio não podia andar para a frente. Ao passo que Nhô Anacleto, às seis horas da manhã já estava a pé. (*Ilhéu*, p. 63).

Ce tableau, représenté par le biais du regard de Chiquinho, fils bâtard d'Eusébio, offre une image des deux atmosphères opposées, illustrées par une séquence de scènes vives, suggérées par des effets visuels et auditifs, mettant en relief une situation de la quotidienneté de l'île de Fogo. Cependant, à l'intérieur de ce discours, on peut déceler un commentaire sur

---

<sup>468</sup> Sur les procédés de recréation de la quotidienneté, cf. Paul Veyne. *Comment on Écrit l'Histoire*. Paris : Seuil, [1971] 1978, p. 231-234.

les faits, de la part de Chiquinho, le conduisant à retracer leur origine et en tirant des conclusions.

Ainsi, à la surface, l'énoncé décrit une situation factuelle en train de se dérouler au moment de l'énonciation, tandis qu'en profondeur il assume une valeur générique conférée par les raisonnements du personnage. C'est cette conjonction du récit et du commentaire qui met en rapport les différents angles du thème exposé dans le cycle des trois œuvres sur le processus évolutif de la société de l'île de Fogo.

Dans le roman *Ilhéu de Contenda*, il est actualisé le long de narration sous le prisme des arguments individuels de différents personnages, en particulier de ceux de Chiquinho et d'Eusébio, deux personnages représentatifs des deux forces sociales contraires, intervenant dans le contexte socioéconomique illustré. D'autant plus que les raisonnements de Chiquinho pourront être ressentis comme une critique de l'attitude de son père, responsable de la stagnation de son magasin détrôné par l'esprit entrepreneur et actif d'Anacleto Soares.

Le phénomène de l'oisiveté est articulé à d'autres comportements déterminants dans la dégradation sociale et morale des familles hégémoniques, tels que le vice du jeu et l'intolérance. *Ilhéu de Contenda* décrit une séance du jeu de *bacará* et du *sete e meio*, paradigme d'autant d'autres convoquées dans la narration. Elle a lieu chez Eusébio jusqu'au petit matin et rassemble autour de la table celui-là, Nha Noca, Felisberto, Ludgero et Sr. Carneiro. Celui-ci est le représentant commercial du créancier d'Eusébio dont le délai pour acquitter sa dette se termine bientôt. Il nous semble que le propos essentiel de cette scène est celui de représenter les effets du vice, soit dans les réactions physiques (Ludgero, vicié, maigre et nerveux), soit dans la ruine des familles puissantes, métaphorisée par l'écroulement d'un château de cartes :

Nha Noca era realmente uma jogadora de fama, como de resto todos os Vieiras da Fonseca. Com a diferença de que até àquela idade conservava ainda todas as propriedades, ao passo que o resto da gente daquele naipe havia caído na completa miséria. O sobradão da Cabeça do Monte lá estava a atestar o mau governo dos descendentes de Simão Vieira da Fonseca. (*Ilhéu*, p. 58).

L'image expressive de l'effondrement du château de cartes véhicule à la fois les notions de précipitation et de précarité du pouvoir et des objets matériels, rappelant et confirmant, anaphoriquement, la logique interprétative du *Finaçon* transcrit plus haut.

Les commerçants Anacleto Soares et Antoninho Barato se révèlent les hommes de cette époque de transition, hantés par une mentalité de profit et d'ascension sociale et politique. Malgré le manque d'instruction et de sensibilité culturelle, Anacleto Soares, déjà très éloigné de ses débuts "comme berger de chèvres", au présent de l'énonciation, réussit

même à être nommé membre de l'Assemblée Municipale, charge qui constitue un moyen d'accès à la sphère sociale du pouvoir administratif et politique.

À côté de ces métis liés à l'activité commerciale, nous avons un groupe de métis, ayant une vie aisée par la voie des études, occupant des positions sociales de prestige qui leur permettent l'accès au plan social et économique élevé. Ils acquièrent du mérite par leur savoir et leur statut professionnel, dressant une ligne évolutive de conscientisation de ceux qui, plus tard, s'impliqueront dans la cause nationaliste, encouragée par la génération du *Suplemento Cultural*, décrite plus haut. Ces protagonistes sont responsables des retournements culturels et idéologiques, apportant dans la narration des contenus intellectuels, scientifiques, civiques et didactiques. Cependant ils se trouvent également confrontés au problème de la discrimination sociale et raciale de la part de quelques éléments de l'ancienne oligarchie locale.

Dans le roman *Ilhéu de Contenda*, les personnages du Dr. Vicente, le jeune médecin de l'île de Fogo et d'Ovídio Soares, faisant des études d'ingénieur à Lisbonne et, curieusement, fils d'Anacleto Soares, représentent ce groupe des métis instruits, émancipés des préjugés enracinés dans la société de Fogo et qui s'engagent dans la lutte contre l'injustice et la corruption. Ils instituent un nouvel ordre social qui se traduit dans leur influence neutralisante de la conscience sociale.

Tandis que les *morgados* Felisberto et Nha Noca se montrent réfractaires et imperméables aux nouveaux temps, attachés aux valeurs d'une tradition moribonde, Dr. Rafael un médecin retraité, du lignage des *morgados*, qui vit retiré dans sa propriété de Santana, reçoit chez lui le Dr. Vicente le traitant en égal. Lui aussi se détache des positions des familles traditionnelles, investissant dans le progrès intellectuel, comme en témoigne une voix anonyme : "Ele estuda ainda todos os santos dias. Pergunta nos correios o que o velho recebe em livros e revistas de medicina". (*Ilhéu*, p. 19). De ce fait, il contribue à atténuer les clivages sociaux et à affirmer une conscience nouvelle en train de naître au présent de l'énonciation. Eusébio lui-même est touché par la compétence et le dévouement de Dr. Vicente et se révèle être indigné par le fait que Felisberto l'avait dénoncé auprès de l'agent de la PIDE, raison pour laquelle il est forcé d'abandonner son poste de médecin dans l'île de Fogo et d'en assumer un autre sur l'île de Boa Vista, laissant même des projets inachevés, comme celui de l'éradication de la lèpre.

De son côté Ovídio Soares, ami du Dr. Vicente, s'insurge contre son propre père (Anacleto Soares), l'insultant à cause de son engagement dans le recrutement de main-d'œuvre pour São Tomé : "Era vergonhoso que alguém da terra, nascido da camada mais humilde da população e com sangue africano correndo-lhe nas veias, tivesse aceitado o



hediondo papel de contratador de escravos, todos seus irmãos de raça”. (*Ilhéu*, p. 332).

La résistance au changement parmi les éléments du groupe hégémonique commence donc à se révéler floue face aux nouvelles réalités sociales. Les voix récriminatoires du Dr. Vicente, Dr. Rafael, Ovídio Soares, voire d’Eusébio et Soila, fusionnent dans une même direction, celle de la rupture de l’équilibre des strates sociales présentant déjà quelques symptômes de brouillage au présent de l’énonciation.

À propos des états collectifs, Durkheim affirme que “uma vez desperta a reflexão, não é fácil refreá-la”<sup>469</sup>. Cet auteur se penche sur les démarches des fluctuations de la conscience collective et individuelle que nous pouvons appliquer à l’interprétation des mutations décrites par Teixeira de Sousa dans la société de Fogo :

Os resultados colectivos não têm já a mesma nitidez e isto tanto mais, quanto mais dissemelhantes forem os elementos componentes. Quanto mais diferenças houver entre os quadros individuais que serviram para fazer um quadro compósito, mais este é impreciso. É verdade que as consciências colectivas locais podem manter a sua individualidade no seio da consciência colectiva geral e que, como abarcaram horizontes mais pequenos, mais facilmente permanecem concretos. Mas sabemos que elas acabam pouco a pouco por se esbaterem no seio da primeira, e isto à medida que desaparecerem os segmentos sociais a que correspondem<sup>470</sup>.

En effet, la décadence d’une élite de l’île de Fogo est liée à un long processus impliquant un ensemble de facteurs de plusieurs ordres, depuis l’abolition de l’esclavage et des majorats jusqu’aux phénomènes d’émigration vers les États-Unis, et des contraintes économiques imposées par le monopole du commerce sous la gestion de l’industrie nationale. Il s’agit de la décadence du groupe des familles prépondérantes de l’île, explique Teixeira de Sousa dans son essai sur ce sujet<sup>471</sup>. Mais l’auteur précise que cette dernière advenait en parallèle avec la décadence générale de l’archipel, contemporaine de la conjoncture internationale de crise politique et économique des deux Guerres Mondiales.

C’est donc dans ce panorama plus vaste que s’inscrivent les faits diégétiques relatés dans *Ilhéu de Contenda*. Et c’est aussi à la lumière de ce contexte que la mise en action du déclin d’une élite ancienne, qui a changé la physionomie de Fogo, prend son sens et sa signification. D’ailleurs, dans son essai, Teixeira de Sousa résume ainsi ce phénomène :

O que se passou positivamente com as antigas famílias importantes da ilha, pode resumir-se em três alíneas, a saber: a) grande parte emigrou, não para os Estados Unidos, mas para a Metrópole, para outras Províncias Ultramarinas, e mesmo para outras ilhas do arquipélago; b) algumas das famílias conservaram-se na ilha, porém inferiorizadas economicamente; c) uma

---

<sup>469</sup> Émile Durkheim. *A Divisão do Trabalho Social*. Lisboa: Presença, vol. II, 1984, p. 75.

<sup>470</sup> *Id.*, p. 72.

<sup>471</sup> Cf. “Sobrados, Lojas & Funcos”, *id.*, p. 5.

ou outra conseguiram manter in loco a antiga posição. [...]

As escassas famílias que não foram atingidas em cheio pela derrocada, mantêm boa vizinhança com a classe adventícia, e simultaneamente uma independência discreta que não oferece qualquer faceta criticável. Dir-se-ia uma coexistência pacífica<sup>472</sup>.

Comme on peut le constater dans ce bref résumé, les situations et les réactions des agents du changement dessinent des profils différents que nous pouvons associer aux personnages du roman. Les frères d'Eusébio, Alberto, Neca et Tanchinha font partie de ceux qui abandonnent l'île natale, vendant leurs héritages. Par contre, Felisberto correspond au profil de ceux qui restent, menant une forme de vie inférieure sur le plan économique, assujettis aux offres de travail d'Anacleto Soares qui a encore l'avantage d'être Membre de l'Assemblée Municipale. Paradoxalement, il affiche son arrogance et discrimination raciale, voulant même interdire à sa fille Ondina de s'approcher du Dr. Vicente, étant selon lui un métis qui ne sait pas garder ses distances, osant faire une sérénade sous la fenêtre d'Ondina ("une fille de famille qui n'est pas de son espèce") :

– [...] Ele se torna a aparecer de noite debaixo da janela da Ondina, despejo-lhe o bacio de urina para cima daquela carapinha. Ah, eu despejo. [...]

– [...] É o diabo, as mulheres são fracas, o rapaz tem dê erre, e se a gente não se acautela, lá nos entra um mulato na família. Deus o livre e o torne a livrar. (*Ilhéu*, p. 46-47).

Le caractère curieux de cette discrimination est que sa fille ressurgit dans *Xaguete*, mariée avec un noir et vivant dans le Lém, une zone où habitent les familles défavorisées.

Jerónimo, le cousin d'Eusébio, que l'on appelle "le philosophe", ainsi que le Dr. Rafael, vivent à la campagne, à l'écart de la société urbaine, mais réconciliés avec la vie. Cette fascination du retour aux sources de la nature est également partagée par Eusébio, pour des raisons différentes, comme nous l'avons expliqué plus haut. Celui-ci veut se réfugier dans le *sobrado* d'Ilhéu de Contenda et se consacrer à l'agriculture, quittant définitivement le commerce qui l'a endetté et tout un ensemble d'ennuis qui le hantent ces derniers temps : Chiquinho qui l'abandonne et émigre vers les États-Unis, sa maîtresse Belinha atteinte de la lèpre bénigne, les difficultés d'acquitter ses dettes, l'égoïsme de son frère Alberto, refusant de lui prêter de l'argent... Son seul réconfort est l'amitié et l'appui de Soila, sa voisine d'Ilhéu de Contenda, femme sincère et affectueuse.

Déjà Jerónimo et le Dr. Rafael vivent à l'écart de la communauté urbaine, menant une existence solitaire à la campagne, de nature érémitique qui nourrit leur esprit. Cependant, ce choix traduit aussi une réaction de refus, d'inadaptation aux transformations sociales. Tous les deux possèdent des revenus qui leur permettent une liberté économique et leur assurent les

---

<sup>472</sup> *Id.*, p. 6-7.

exigences intellectuelles et matérielles inhérentes à ces moyens financiers.

Un cas particulier de personnages issus de cette aristocratie rurale est celui de Nha Noca, tante de Felisberto, qui n'est pas atteinte par l'effondrement économique, menant une vie aisée, supportant d'ailleurs constamment les dettes de son neveu. Elle surgit dans le roman *Na Ribeira de Deus*, âgée de quarante ans, belle, bien nourrie, jouant un rôle secondaire au sein du groupe hégémonique et nourrissant une passion pour le Dr. Rafael, son cousin éloigné. Cependant, elle se détache dans l'épisode qui ouvre le récit, de teneur ethnographique, comme l'amphitryonne de l'organisation d'une fête annuelle dans l'église de Notre Dame du Secours.

Il semble que les détails descriptifs de cet épisode constituent un prétexte du narrateur pour remonter aux sources de cette tradition religieuse et socioculturelle, qui est à l'origine d'une promesse d'une ancêtre de Noca, raison par laquelle celle-ci est l'héritière de la mission de continuer la réalisation d'une messe suivie d'un repas offert aux familiers. Le narrateur insère aussi la participation du peuple dans cet événement, bénéficiant de quelques aliments du repas, prétexte pour évoquer ses danses et ses chants, offrant ainsi un tableau vivant et amusant qui mime la tradition folklorique de Fogo.

Après ce rôle de protagoniste, l'apparition de Noca dans la narration du roman de *Na Ribeira de Deus* n'est plus mise en relief que pour marquer son arrogance et son racisme (qui se prolongent dans *Ilhéu de Contenda*), ou souligner le soutien à son neveu Felisberto. Dans cette optique, ses préjugés de classe et de race sont envisagés en contrepoint avec l'importance d'une culture locale florissante, issue soit du Séminaire-Lycée de S. Nicolau soit du Lycée de São Vicente <sup>473</sup>, deux institutions ouvertes à toutes les strates sociales, qui ont joué un rôle formatif de relief dans l'archipel, comme nous l'avons expliqué dans la première partie. Cependant, Noca déprécie les études réalisées au Cap-Vert dans ces deux institutions, reproduisant l'idée fortement ancrée dans l'esprit de la classe puissante que la vraie instruction ne pouvait être obtenue qu'en Métropole : "O Liceu de São Vicente não pode dar aquela preparação que dão os colégios de Lisboa. [...] Aqui do Fogo só as pessoas modestas é que mandam os seus filhos para lá. Sabe, na Metrópole, o ambiente é outro mais civilizado". (*Ribeira*, p. 46).

D'autre part, elle considère que bien qu'un métis ait été reconnu par la voie des études, il n'en a pas moins perdu le stigmate de la peau : "Pena haver um mulatinho no conjunto"

---

<sup>473</sup> L'ouverture du Lycée de Mindelo (1917) est presque contemporaine de l'action du roman *Na Ribeira de Deus*. Les références autour de cet établissement soulignent l'importance de ce phénomène culturel dans l'espace d'émergence de la modernité littéraire capverdienne, contrariant les opinions péjoratives de Nha Noca.

(*Ribeira*, p. 75), s'exclame Noca à propos du jeune instituteur José de Almeida, lettré, ayant pour cela été admis à titre exceptionnel dans le groupe *Sete-Estrela*, composé uniquement par des jeunes descendants des *morgados*. Dans le roman *Ilhéu de Contenda*, elle incarne, d'une façon plus accentuée, l'intolérance et la discrimination envers les métis instruits, les commerçants ou les émigrants, comme c'est le cas de Frank Peito d'Ouro.

L'aboutissement de cette lente montée du groupe de métis enrichis vers le sommet de la pyramide et du peuple vers une vie plus aisée, ainsi que l'établissement d'une société sans démarcations, est illustré dans le roman *Xaguete*. Les faits diégétiques mis en action dans ce roman convergent vers la décomposition des structures sociales anciennes où les derniers vestiges de l'arrogance des blancs du *sobrado* s'effondrent.

Le personnage de Cristalina incarne cette survivance d'un passé moribond. Elle naît dans le roman *Na Ribeira de Deus*, en 1919, fille de Guilherme et Nanhá da Veiga, l'une des familles les plus influentes de l'époque. Elle ressurgit dans *Xaguete*, veuve, après un court mariage ayant duré trois malheureuses années avec Belmiro Faria, un ivrogne, mort tuberculeux. Au présent de l'énonciation, elle habite au Cerradinho, un endroit éloigné de la ville, en compagnie de sa fille Manuela. Sans jamais le savoir, pendant cinquante ans, elle a été l'amour platonique de la jeunesse de Benjamin, ne l'ayant appris qu'à l'âge de soixante-quatre ans, lorsque ce dernier s'en retourna de son long séjour aux États-Unis.

Le récit met en scène la rencontre de Benjamin avec celle dont il rêvait pendant tout le temps de sa diaspora. Toutefois ces deux personnages n'ont rien à voir l'un avec l'autre, que ce soit au niveau de leurs origines sociales ou au niveau de leurs caractères. Benjamin lui propose le mariage qu'elle refuse dans un premier temps. Mais elle comprend par la suite que lui accorder sa compagnie, même sans l'aimer, peut lui permettre de réacquiescer le *sobrado* de ses parents où elle supposait pouvoir "voyager aux temps anciens". Cependant, l'amoureux comprend que Cristalina ne l'accepte que pour atteindre ses objectifs, laissant transparaître son arrogance et son dédain envers les gens humbles, conservant encore "umas raspas de soberba que o tempo não conseguiu apagar de todo". (*Xaguete*, p. 303). De ce fait, le rêve de sa vie, la passion nourrie depuis sa jeunesse pour la jeune fille du *sobrado* n'a guère de chance de se réaliser.

Le récit décrit cette tentative de rapprochement entre ces deux êtres à l'âge mûr, poussée par un amour idéaliste qui n'a rien de prometteur. Il soulève les fils qui construisent les indices des dissonances, des astuces de Cristalina et des craintes d'une relation précaire. L'énonciation met à nu les préjugés de Cristalina, symbole de l'hostilité encore vivante envers les mélanges de classe et de race, attachée à son appartenance, basée dans l'enfermement, la

ségrégation et l'intolérance.

Cependant, cette intolérance a perdu sa puissance et se heurte aux nouveaux codes sociaux. De son côté, Benjamim, au contraire, s'évertue à relier les différentes appartenances, le *sobrado*, la *loja*, le peuple, la tradition et la modernité, voire à transformer Cristalina en une femme ouverte aux autres et aux nouveaux temps ("Alguns grãosinhos de areia que ainda pudesse haver seriam esmagados com a delicadeza e a generosidade"). (*Xaguete*, p. 334). Il finit par être un élément actif dans l'interaction entre toute la communauté, contribuant au nivellement social. Mais il refuse "d'émigrer dans son propre pays" (*Xaguete*, 346), et de céder aux humours et autres irrévérences de sa fiancée. Le narrateur révèle les premières hésitations de Benjamim face à l'ingratitude et à la résistance aux mutations de la part de Cristalina:

Enquanto lavava as mãos, teve a sensação de que se achava de novo no estrangeiro, longe da Mimi, de António, de Etelvina, de Santa Filomena, até mesmo de Rosa, embora não estivesse interessado na moça. Em toda essa sensação havia algo a morder-lhe a consciência. Estava a trair os que o envolviam com o calor da sua amizade. (*Xaguete*, p. 308).

Désormais, le destin de Benjamim commence à s'inverser, le récit rend compte des interrogations au sujet de ses doutes et de ses certitudes, incompatibles avec les normes du monde dépassé de Cristalina, exprimées dans des fragments de discours indirect ou direct :

- É uma questão de educação. Não estou habituada a conviver com determinada gente...
- Para mim, toda a gente é gente.
- Pois para mim não é assim.
- Estou a entender.
- Não é difícil de entender.
- Mas é difícil de aceitar. (*Xaguete*, p. 339).

Alors le rêve de toute une existence s'écroule et la personne qu'il croyait ne jamais pouvoir oublier l'emmène vers un chemin et un amour qui émergent du présent et se revêtent de symbolisme social et tellurique<sup>474</sup>. Ce dénouement a pour cadre les fêtes de Noël et de fin d'année dans le contexte historique de la postindépendance nationale au sein duquel des éléments de toutes les origines sociales se côtoient sans stigmates de classe ou de race. En effet, l'aboutissement du récit semble confirmer les maximes exprimées dans le *Finaçon* transcrit plus haut, soulignant, en même temps, le rôle des émigrants dans la décomposition de la pyramide sociale et, par la suite, dans l'établissement d'une société horizontale.

---

<sup>474</sup> Sur le symbolisme de *Xaguete*, cf. Manuel Veiga. "A Leitura Simbólica em *Xaguete*, de Teixeira de Sousa". *A Sementeira Linda-a-Velha*: ALAC, 1994, p. 127-154. Ce texte a été publié dans la Revue *Fragmentos*, n° 9/10, 1993 p. 9-16 et n° 10/11, 1997, p. 128-134. Cf. aussi Maria Santa Vieira, "Agora é que Djar Fogo Virou Sabe", in *Magma*, n° 3, Ano II, Mindelo: Abr./1989, p. 22-24.

## 7. Émigration, diaspora et retour

Quatre siècles après la découverte de l'archipel, “o cabo-verdiano lobrigou para além do horizonte sempre igual, o caminho da felicidade, isto é, a emigração”<sup>475</sup>. Ces affirmations de Teixeira de Sousa accordent à l'émigrant un rôle décisif dans le parcours de l'évolution socio-historique du Cap-Vert. Les vagues d'émigrations successives qui ont accompagné l'évolution de la société capverdienne, depuis la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, s'intègrent dans l'Histoire de l'archipel et sont figurées dans un vaste éventail de poésies, de récits, de musiques et d'autres manifestations artistiques, étant aussi objet d'études à incidence sociologique. Sur le plan socioéconomique et démographique, ce phénomène reste inséparable des contingences climatiques et du manque de ressources des îles capverdiennes qui poussent le Capverdien à chercher ailleurs des formes de survie. En outre, l'émigration est à l'origine du changement des habitudes quotidiennes, favorisant de nouveaux modes de vie et une nouvelle mentalité. Les trois romans de Teixeira de Sousa liés au cycle de Fogo mettent en scène des personnages et des événements qui illustrent ce phénomène sous ses divers angles.

### 7. 1. De l'attrait de la mer à l'émancipation sociale

Les émigrants constituent l'un des principaux agents des changements sociaux dans la trilogie de Fogo, mais ils l'ont également été dans l'archipel capverdien en général. Dans son ensemble, le phénomène migratoire capverdien se présente chez Teixeira de Sousa sous deux aspects qui semblent reproduire les faits réels : une émigration spontanée vers les États-Unis, liée au courant migratoire qui aurait commencé en 1800 environ et dont le premier flux était associé à l'activité des baleiniers de la Nouvelle-Angleterre qui venaient pêcher des cétacés dans les eaux maritimes du Cap-Vert. Comme il fallait de la main d'œuvre, ils engageaient des marins pour travailler dans leurs navires, surtout dans les îles de Brava et de Fogo<sup>476</sup>.

Parallèlement, une émigration “forcée” ou “dirigée”<sup>477</sup> se déroulait dans presque toutes les îles, organisée par des agents de l'administration coloniale, des commerçants et

---

<sup>475</sup> Teixeira de Sousa. “Cabo Verde e a sua Gente”, *id.*, p. 23.

<sup>476</sup> Cf. Basil Davidson. *As Ilhas Afortunadas*. Lisboa: Caminho, 1988, p. 29.

<sup>477</sup> L'expression émigration forcée (ou compulsive) est utilisée par António Carreira. Cf. *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*. Mem Martins: ICL, [1977] 1983, p. 146. Déjà, Orlando Ribeiro utilise l'expression émigration dirigée. Cf. *A Ilha do Fogo e as suas Erupções*. Lisboa: CNCDP, [1954] 1998, p. 189.

d'autres intermédiaires de la population locale<sup>478</sup>. La participation dans cette modalité migratoire est illustrée dans le roman *Ilhéu de Contenda* par la participation des personnages Anacleto Soares et Felisberto. Ce recrutement s'opérait surtout dans les couches les plus défavorisées de la population et durant des périodes de grandes sécheresses et de famines<sup>479</sup>.

Selon Alfredo Margarido, "les Capverdiens ont été les premiers africains de l'Afrique Occidentale à émigrer par initiative propre"<sup>480</sup>, ayant comme destin l'Amérique du Nord. Aussi, a-t-elle accompagné l'évolution de l'archipel depuis les années 1800 jusqu'à l'actualité, de sorte que ce phénomène démographique et socioéconomique constitue l'un des thèmes récurrents de la littérature, de la musique et d'autres manifestations artistiques en général, devenant aussi un objet d'étude et de réflexion historique et sociologique.

En même temps, les îles se sont ouvertes à l'influence d'autres cultures, matérialisées dans plusieurs domaines de contact : linguistique, idéologique, usages, contribuant à la modification de l'ordre social, économique et politique des populations rurales et urbaines. Déjà, en 1918, Eugénio Tavares, recensait les avantages économiques et culturels de l'émigration capverdienne vers les États-Unis et proposait des solutions pour sa promotion dans les îles. Il détachait, d'un côté, les avantages économiques pour l'équilibre du pays et, de l'autre, le savoir culturel, civique et technique apporté par ceux qui y revenaient<sup>481</sup>.

Le récit bref "Contra Mar e Vento" est un exemple illustrant les avantages de cette interaction sociale, économique voire linguistique. De même, les romans du cycle de Fogo rendent compte des répercussions du phénomène migratoire dans l'essor économique, dans le nivellement social et dans l'acculturation de valeurs, d'usages et de savoir-faire professionnel et linguistique. Avec les dollars amassés dans la diaspora, les émigrants achètent les propriétés aux descendants des morgados en voie d'appauvrissement. Ils contribuent également à l'enrichissement d'une couche de commerçants métis des milieux ruraux où ils échangent les dollars, ainsi qu'à l'accès de leurs enfants à l'instruction, comme nous l'avons

---

<sup>478</sup> D'après Jaime Figueiredo et Ilídio do Amaral, le groupe des îles sous le vent (Sotavento), en particulier l'île de Santiago, a fourni des effectifs d'émigrants les plus élevés, pour les plantations de São Tomé e Príncipe. Cf. respectivement : "Emigração", in *Cabo Cabo Verde*, n° 42, Ano IV, 1953, p. 25, et *Santiago de Cabo Verde. A Terra e os Homens*. Lisboa: JNIU, 2<sup>a</sup> série, 1964, p. 280.

<sup>479</sup> Pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'archipel a subi des dures périodes de sécheresse, raison par laquelle une très grande quantité de capverdiens fuyait en masse, pour échapper aux grandes famines, étant les plus meurtrières, d'après António Carreira, celles de: 1831-1833 (près de 30 000 morts), 1863-1866 (environ les mêmes décès de la précédente), 1901-1904 (16 116 décès), 1920-1923 (17 575 décès), 1941-1942 (24 463 décès ) et 1946-1948 (20 813 décès). Ainsi, les grandes levées périodiques d'émigrants sont proportionnelles à ces cycles d'adversités climatiques. Cf. António Carreira. *Cabo Verde: aspectos sociais. Secas e fomes do século XX*. Lisboa: Ulmeiro, [1977] 1984, p. 124.

<sup>480</sup> Cf. la préface de Pedro Cardoso, *Folclore Caboverdiano*, id., p. VIII.

<sup>481</sup> Cf. Eugénio Tavares. *Noli me tangere*, in *A Voz de Cabo Verde*. Praia: Imp. Nacional, 1918, insérée dans Eugénio Tavares. *Viagens, Tormentas, Cartas e Postais*. São Vicente : Gráfica do Mindelo, 1999, p. 235-236.

exposé dans ce travail. Teixeira de Sousa se penche sur la croissance économique, mais il souligne aussi les effets de l'émigration dans l'instruction, étant l'une des formes de conquérir une place sociale pour la postérité. Tenant compte que l'ignorance est toujours une menace au progrès et à la libération de l'individu, aussi l'instruction confère-t-elle au personnage l'autorité intellectuelle, incarnée par le métis instruit dans les romans de l'écrivain.

Ce contenu formatif traverse toute l'œuvre de l'auteur, affichant son versant pédagogique. Pour quelques personnages, l'émigration devient l'une des voies permettant d'atteindre cette aspiration, comme en témoignent divers exemples tant dans les récits brefs que dans les trilogies : "Eu também queria ser marinheiro do mar largo. Até pensava que poderia vir a ser capitão de longo curso. Era questão de estudar!", s'exprime le protagoniste Eduardo du récit bref "Menos Um" (p. 16). Et Chiquinho d'Ilhéu de Contenda décide de partir vers l'Amérique du Nord afin d'y chercher "un autre soleil" et suivre la même route que Chiquinho du roman éponyme de Baltasar Lopes, tracée dans la dernière page du livre que sa cousine Esmeralda lui avait envoyé de Lisbonne. Il regrette de ne pas avoir pu étudier comme son camarade d'enfance Ovídio Soares. Ainsi, l'Amérique lui apparaît comme la libération d'une vie "sans demain", où il pourra chercher du travail et du savoir. De son côté, Benjamim da Costa, du roman *Xaguete*, apporte son savoir-faire acquis pendant cinquante ans de résidence à l'étranger où il a appris plusieurs métiers (barman, ouvrier des usines de coton, marin dans des bateaux vers le Nord de la Russie) à "l'université de la vie", où il s'est façonné une nouvelle mentalité, explique-t-il. (*Xaguete*, p. 89).

Sur le plan narratif, le phénomène complexe de l'émigration constitue l'un des thèmes adjacents de la trilogie de Fogo, déployé dans ses différentes modalités : départ, diaspora et retour. Cependant, il est possible de définir, dans l'ensemble des récits du cycle, un parcours cohérent de l'évolution migratoire capverdienne dans l'île de Fogo.

Les récits de Teixeira de Sousa ne problématisent pas le dilemme du sujet partagé entre deux possibilités antagoniques, largement représenté dans la poésie et aussi dans les récits, notamment chez Manuel Lopes dans *Chuva Braba*. Rien n'y signale une attitude de souci, comme cela arrive au protagoniste de *Chuva Braba* qui se débat avec deux destins opposés : le choix de rester dans son village natal ou celui d'accepter le chemin de la mer vers le Brésil, tournant le dos à son pays natal<sup>482</sup>. Or, la représentation de l'émigration chez l'auteur revêt de nouvelles facettes d'ordre pragmatique, tragique et de son apport dans les mutations sociales et individuelles.

Les scénarios des départs et des retours ont lieu dans l'île de Fogo où l'émigration vers

---

<sup>482</sup> Cf. Manuel Lopes. *Chuva Braba*. Lisboa: Edições 70, [1956] 1982.



l'Amérique du Nord a été élevée et pionnière, tel que dans l'île de Brava<sup>483</sup>, d'où la création précoce d'une route de navigation entre S. Filipe et les ports américains de New Bedford et Providence, au début du XX<sup>e</sup> siècle, largement évoquée dans les récits brefs et dans la trilogie.

Ainsi, les récits de Teixeira de Sousa montrent comment l'île a participé à la naissance de ces traversées maritimes et comment elle a accompagné les destins et les aventures de beaucoup d'émigrants. D'une certaine façon, ces traversées ont contribué à l'internationalisation de l'île, la projetant vers le continent américain, puisque jusque-là elle était surtout tournée vers la Métropole. L'influence de cette émigration s'infilte peu à peu dans la société de Fogo, modifiant le niveau de vie économique et d'instruction des familles tout en absorbant la culture dominante.

Parallèlement, des interdépendances commerciales et de solidarité entre les communautés capverdiennes se sont créées dans les pays d'accueil et chez les familles d'émigrants résidants au Cap-Vert. *Ilhéu de Contenda* convoque cette pratique, inscrivant dans le récit une campagne organisée par le Dr. Vicente auprès des émigrants, en particulier des associations aux États-Unis, visant à recueillir des recettes pour équiper l'hôpital de S. Filipe. Parmi les dons envoyés, on dénombre un appareil à rayons X offert par le Clube de Waterbury. De plus, cet événement mime un fait réel déjà souligné. À l'instar, dans *Xaguete*, Benjamim commande à son fils, résidant à Boston, une prothèse pour son frère António, amputé d'une jambe, comblant ainsi les lacunes financières de sa famille et du pays, à une époque où la jeune nation Capverdienne avait d'énormes limitations économiques et techniques.

De même, des changements dans les conditions démographiques des populations rurales et urbaines se sont fait sentir, amenant à la création d'associations et d'organisations de solidarité destinées à combler le manque d'hommes. L'une de ces associations, appelée le *Junta-mon*<sup>484</sup>, avait même un caractère d'institution sociale dans les îles de Brava et Fogo.

Teixeira de Sousa s'inspire de sa connaissance directe d'événements et d'ambiances du quotidien, dans des épisodes associés aux voyages maritimes et à la diaspora et, tout particulièrement, dans des figures typiques d'émigrants de plusieurs générations de son île natale. Les récits récupèrent la mémoire des lieux et des routes maritimes à différentes époques et offrent des histoires individuelles de personnages intervenant dans les

---

<sup>483</sup> Sur l'émigration dans l'île de Fogo, cf. aussi l'œuvre d'Orlando Ribeiro. *A Ilha do Fogo e as suas Erupções*, *id.*, p. 159-174.

<sup>484</sup> Cf. Nuno Miranda, "Presença de Cabo Verde na Literatura" in *Garcia de Orta*, n° 1, Lisboa, vol. 9, p. 139-153.

changements sociaux et des mentalités. Ils retracent aussi les époques de sécheresse suivies de famines, à caractère cyclique et immuable, que Gabriel Mariano exprime admirablement dans les vers suivants: “A fome é o oitavo dia/ do calendário das ilhas”<sup>485</sup>. “As nuvens não são passíveis de operações cesareâneas”<sup>486</sup>.

## 7. 2. Le chemin du bonheur : l’émigration vers l’Amérique

Les références à la première génération d’émigrés de l’Amérique du Nord, que les îliens appelaient les “américains”, sont retracées dans le roman *Na Ribeira de Deus*, à propos de l’ouverture d’une agence de la Banque (Banco Nacional Ultramarino) à S. Filipe, dont la cédula (licence) est attribuée à Nhô Caetano, un influent propriétaire et commerçant de la classe hégémonique. Cette ouverture visait à mettre fin à la concurrence entre les commerçants et les particuliers dans l’affaire de l’échange des dollars américains :

Há muito se vinha reclamando um balcão do B.N.U. no Fogo, ilha de forte emigração para os Estados Unidos, onde portanto corriam dólares de que se aproveitavam os comerciantes ao câmbio que quisessem. Não estava certo que cada balcão agisse como se fosse um minibanco. (*Ribeira*, p. 29).

Les épisodes décrits dans cet ouvrage illustrent surtout les dimensions pragmatique et politique du phénomène migratoire, révélant les critères et les formes de réglementation officielle de l’activité commerciale et de change et, en même temps, dénoncent la connivence entre le pouvoir central et les propriétaires locaux. Quoique brèves, d’autres références au phénomène migratoire sont esquissées tout au long du roman, telle que l’arrivée des voiliers S. Roque, Ema Helena et Neptuno d’Amérique du Nord, au mois de novembre et de décembre, chargés de produits provenant des pays d’émigration capverdienne et desquels dépendent les habitants de l’île.

Les signes récurrents dans l’ensemble de ces données référentielles laissent entrevoir l’influence de l’émigration dans plusieurs domaines de la vie quotidienne familiale et sociale des Capverdiens, tout en signalant les premiers indices de rupture avec les structures socioéconomiques installées depuis des siècles. Par ailleurs, ils révèlent aussi la naissance d’une mentalité nouvelle, comme l’exprime le personnage de Sérvulo de Pina :

Das coisas que mais ambicionava na vida era ter dinheiro no banco. Sempre que ouvia a

---

<sup>485</sup> Gabriel Mariano, *Ladeira Grand*. Lisboa: Vega, p. 15.

<sup>486</sup> *Id.*, p. 11.

alguém regressado da América falar da sua conta bancária, ficava com vontade de um dia também ser possuidor de uma caderneta de cheques. (*Ribeira*, p. 139).

Marta Spranzi-Zuber admet que, parfois, le récit comporte des éléments véridiques permettant une meilleure explication de la genèse des phénomènes historiques que ne le feraient des analyses historiques ou scientifiques : “C’est, je crois, la raison par laquelle un récit nous permet, pour un phénomène donné, d’acquérir une intelligibilité qui ne nous donne pas une analyse causale, même si elle est apparemment plus sophistiquée”<sup>487</sup>. En effet, il nous semble que, dans *Na Ribeira de Deus*, des petits gestes, attitudes et mesures visant à instituer le phénomène nouveau de l’émigration sont porteurs de traces qui peuvent être perçues comme des éléments de l’organisation fictionnelle, mais aussi être considérés comme les représentants de l’émergence de circonstances socio-historiques dont ils sont contemporains. Le récit reflète la naissance d’une conscience collective qui repose sur les agissements et les pensées de personnages intervenants dans cette action périphérique.

Toutefois, c’est dans le roman *Ilhéu de Contenda* que la représentation du phénomène migratoire assume toute sa complexité et sa variété. Les personnages-clefs, paradigmatiques de l’émigrant “américain”, particularisés par Frank Peito d’Ouro, Ludjéro et Chiquinho, introduisent les thèmes du départ, du retour, de la transformation identitaire, ainsi que leur influence dans l’écroulement de l’équilibre social et économique établi. On peut aussi relever, dans l’agencement de la toile de fond, plusieurs références à une pluralité de figures anonymes d’autres “américains” rentrés au pays, ou jouissant de leurs vacances sur l’île. Ils sont évoqués dans leurs déambulations entre les villages éloignés et les repartiions publiques ou les magasins de S. Filipe.

Le contexte dans lequel leur action se déroule renvoie à une société en transformation économique et sociale, faisant ressortir la concurrence entre les commerçants blancs et métis, pour attirer ce nouveau group de clients. Pour sa part, le narrateur dénonce les jeux d’intérêts et les stratégies manipulées par les commerçants métis dans la chasse aux dollars américains.

D’une autre manière, *Xaguete* met en scène le personnage de Benjamim, un émigrant de soixante-huit ans qui, après avoir vécu cinquante ans dans plusieurs endroits des États-Unis, retourne définitivement sur son île natale, plongeant dans un pays en profonde convulsion politique, coïncidant avec la première étape de consolidation de la souveraineté nationale. Le fil conducteur du récit est assuré par l’itinéraire et le regard de Benjamim. L’énonciation établit une confrontation systématique entre deux temps et deux espaces,

---

<sup>487</sup> Marta Spranzi-Zuber, “Le récit comme forme d’explication: science et histoire”, in *Littérature*, n° 109, Paris, Mar./1998, p. 53.

articulés par des déictiques, renvoyant à un “ici” et à un “aujourd’hui”, par opposition à un “là-bas” et à un “jadis”.

Le personnage se remémore les lieux, les figures et les épisodes des contextes éloignés et antérieurs à ceux du présent de l'énonciation, associés soit à son univers enfantin et adolescent, soit aux années vécues aux États-Unis, ou à bord du cargo *New Jersey* qui transportait des munitions vers la Russie pendant la deuxième Guerre Mondiale. Parallèlement, il exprime sa perception vis-à-vis des transformations physiques et sociopolitiques de l'île de Fogo, à travers des comparaisons avec les équivalents du contexte géographique, politique et culturel américain.

Ces comparaisons permettent de confronter les dissemblances à plusieurs niveaux au sein de deux pays assez contrastés. Outre ces aspects, le texte met aussi en évidence, métaphoriquement, l'accueil du fils prodigue qui rentre chez lui après une longue absence.

Même si ces deux œuvres font ressortir la catégorie de l'émigrant “américain”, les types d' “américains” révèlent des caractéristiques hétérogènes. Les différences essentielles qui les opposent, indépendamment de leur génération, résident dans leur façon de penser et dans les traits d'appartenance originaires ou assimilés. La désignation d' “américain” présuppose l'attribution d'une autre identité, outre la capverdienne, résultant d'un statut que le personnage a acquis pendant un processus de socialisation à l'étranger. Mais elle présuppose aussi un regard, un jugement à l'égard des autres<sup>488</sup>.

Frank, Benjamim et Ludjero représentent les modèles prototypes de l' “américain” ayant bien réussi qui retourne définitivement dans son pays natal, transportant des objets de l'espace de la diaspora pour sa réintégration. De cette façon, les références aux vêtements et aux objets, récurrentes dans le discours de l'énonciateur, peuvent être considérées comme des marques de reconnaissance et d'une appartenance distinctive.

Les objets construisent à la fois une notion physique de l'émigration et de l'imaginaire associé à l'Eldorado. Dans cette notion s'inscrivent aussi l'espace de l'émigrant empli de meubles américains, ainsi que les voiliers chargés de produits provenant d'Amérique. Pour leur part, les objets révèlent une perméabilité à l'identité étrangère, encore exhibée par d'autres signes : la façon dont l'émigrant s'habille, bigarrée et exubérante, la prodigalité dans les frais, les gestes “américains” et le langage imprégné de vocables du pays d'accueil,

---

<sup>488</sup> Claude Dubar, souligne que “les identités ne sont donc pas seulement des catégories, ce sont aussi des propriétés, des valeurs produites par des jugements”. Cf. “Socialisation et construction identitaire”, in *Au cœur de l'ethnie. Ethnie, tribalisme et État en Afrique*, (dir.) J.-L. Amselle, E. M'Bokolo. Paris: La Découverte, 1999, p. 135.

résultat du contact entre deux cultures<sup>489</sup>.

D'ailleurs, l'exhibition de richesse constitue l'une des premières marques d'identité de l'"américain", parodiée par la chanteuse Ana Procópio<sup>490</sup>, "la poétesse populaire de Fogo", pendant les années quarante et cinquante. Les *coladeiras* qu'elle improvisait dans les habituels groupements d'accueil à l'émigrant s'inscrivent dans des textes fondateurs du folklore capverdien, allusifs au thème de l'émigration vers l'Amérique. Félix Monteiro<sup>491</sup> décrit ces ambiances de fête où l'"américain" *ruba di dola*<sup>492</sup> devient une source d'inspiration folklorique et musicale.

Bien que de générations différentes, Frank et Benjamim constituent deux personnages générateurs d'un type d'émigrant motivé par la concrétisation d'un rêve, idéalisé pendant des années : devenir propriétaire d'un *sobrado*, symbole de la classe hégémonique. Frank manifeste un énorme bonheur lorsqu'il parvient à réaliser son rêve :

Quantas vezes, trabalhando nas fábricas de Providence, Pawtucket, Newport, sonhou com um sobrado em S. Filipe, onde pudesse depois gozar o fruto do seu labor por terras da América. O sonho ia ser realidade, e logo no casarão duma das famílias mais brancas da ilha. [...] De futuro, não seria mais Nhô Frank de Mosteiros de Trás, ou Nhô Frank Peito d'Ouro, como por brincadeira lhe chamavam. Seria, sim, um homem importante da cidade, como foi, por exemplo, Nhô Pedro da Veiga. (*Ilhéu*, p. 219).

Acquérir un *sobrado* correspond à l'appropriation d'un nouveau statut social. Cette conquête marque une ascension sociale, comparable à celle "des barons du libéralisme", résultant de l'achat de titres de noblesse après la révolution libérale de 1834 au Portugal. Dans le contexte historique d'*Ilhéu de Contenda*, l'acquisition d'un *sobrado* par Frank s'inscrit dans l'écroulement de la classe aristocratique et dans la réussite économique des métis, qui, progressivement, s'approprient de ses immeubles et propriétés.

Cet émigrant incarne la génération des émigrants qui s'en retourne au pays enrichie, exhibant des vestes extravagantes, des montres et des chaînes en or, objets emblématiques, symboles de prospérité, dont la référence est réitérée le long de la narration. En achetant le *sobrado* des Medina da Veiga, Frank devient le symbole de l'inversion socioéconomique, cependant le narrateur le décrit comme un personnage rude, inculte, aux gestes grossiers,

---

<sup>489</sup> À propos de ce sujet, cf. Carmel Camilleri, "Cultures et stratégies ou les mille manières de s'adapter", in *Identité(s): L'individu, le Groupe, la Société*, (dir.) Jean-Claude Ruano-Borbalan. Auxerre : Sciences Humaines, 1998, p. 59.

<sup>490</sup> Ana Procópio (1873-1957), originaire de l'île de Fogo, était une chanteuse qui improvisait des *mornas* et *coladeiras*, animant les fêtes et les groupements. Sur sa vie, ses chansons et héritages, cf. en particulier le texte de Vadinho Velhinho, "Páginas Inesquecíveis: Ana Procópio e Eugénio Tavares – Más Sabe na Mundo, Más Grande na Bida", in *Artiletra*, n° 54, Ano XXII, Mindelo, Nov.-Dez./2003, p. 3, 5, 25.

<sup>491</sup> Félix Monteiro, "Cantigas de Ana Procópio", in *Claridade* n° 9, *id.*, Dez./1960, p. 17-18.

<sup>492</sup> Expression en créole qui veut dire "exhibant des dollars".

contrastant avec les principes raffinés et de bonne éducation des *morgados* :

Vinha afobado, pingando suor o cabelo ruim apartado ao meio, o colete abotoado de alto a baixo, a corrente de ouro sofrendo a grandeza que lhe inchava ainda mais o peito. Cumprimentou todos com muito alarido, aperto de mão à americana, vigoroso, sacudido, prolongado, o lenço acastanhado na outra mão a enxugar o suor. (*Ilhéu*, p. 223).

Frank et Benjamim représentent des projections de stéréotypes associés à l'image de l'émigrant, cependant ils révèlent des attitudes contrastantes au niveau de leur sensibilité et humanisme, suscitant chez la communauté des réactions de rire et de moquerie envers le premier, et de sympathie pour le deuxième.

Dans le contexte de *Xaguete*, l'obsession anachronique de Benjamim de posséder un *sobrado* pourra symboliser le rachat d'un droit refusé à sa famille, surtout à sa mère Nha Quitéria, qui fréquentait le *sobrado* des parents de Cristalina, comme couturière, mais était maintenue écartée de l'univers de leur groupe. Ainsi, à mesure que cet émigrant exhume le passé, le défi d'effacer ces souvenirs déplaisants et de réparer les décalages d'autrefois accentue son obsession :

- All right. Mas eu vou fazer grandes obras naquela casa. Vou erguer um sobrado em cima daquelas paredes.
- Sobrado para quê?
- Para eu morar e roncar nele com o meu dinheirinho.
- Homem, essa coisa de sobrado acabou tem um feixe de anos.
- Para mim não acabou. Uma ocasião, um dos filhos de nhô Guilherme perguntou-me se seu pensava que era branco. Arregacei a manga da camisa e mostrei-lhe o braço onde o sol não queimava. Ele olhou, olhou, e depois perguntou-me: “E sobrado agora”. Morávamos numa casa baixa e por isso não éramos brancos. (*Xaguete*, p. 20).

Benjamim reste attaché aux rêves qu'il s'est fixé cinquante ans auparavant, sans tenir compte de la démarche du temps. Posséder un *sobrado* était un fait égalisateur à l'époque où il a quitté l'île, comme c'est celle de *Ilhéu de Contenda*, mais au présent de l'énonciation de *Xaguete*, la possession d'un *sobrado* ne lui apportera pas de prestige social, mais à peine la récompense désirée pendant tant d'années de diaspora. Le sémantisme du *sobrado* joue dans ce roman un rôle de dissociation des espaces présents de ceux du passé, transportés par la mémoire du personnage. Ses mémoires se heurtent à la réalité présente, transformée par le temps et par les nouvelles coordonnées politiques et sociales, mais aussi par les critères de ses yeux d'émigrant transformés, qui lui rendent une image diminuée des objets :

- É curioso, Nina. Como podem ter minguado estes quartos, estas paredes e este pé-direito?
- São os teus olhos que aumentaram Benjamim. Trazes olhos da América, rapaz. (*Xaguete*, p. 12).
- A casa que guardou tanto tempo na memória era afinal bastante modesta. (*Xaguete*, p. 27).

Ce qui pour Benjamim est considéré comme une aspiration normale et juste, reste pour les autres personnages insolite et anachronique, sauf pour Cristalina qui se révèle irréductible face aux mutations sociales. Les dialogues qui interrogent les réactions d'étonnement et les objections municipales mettent en valeur une rhétorique politique, voire littéraire (d'où se dégagent des résonances du thème de l'anti-évasion). Ils soulignent le fait que l'indépendance sous le PAICV a dilué les préjugés de classe et de race, apportant d'autres valeurs et d'autres chemins, comme l'illustre le dialogue suivant dont les intervenants sont Benjamim et l'ingénieur Ovídio Soares :

- Gosto de ver o mar. Por isso é que quero alterar a minha casa para poder enxergar tudo até para lá dos ilhéus.
- Só por isso?
- Bem outra razão é que tenho direito a possuir um sobrado.
- Duas razões, Sr. Benjamim, que já não têm razões de existir. Tanto o mar como o sobrado morreram em Cabo Verde.
- Morreram como? O mar em Cabo Verde é uma coisa importante. É o nosso destino.
- O nosso destino, Sr. Benjamim, é a nossa terra.
- Esta terra pobre?...
- Tornemo-la rica.
- Como?
- Estamos a ver como. (*Xaguete*, p. 44).

Le propos de Benjamim de faire bâtir un *sobrado* dans le contexte socio-historique de la postindépendance nationale surprend les autres personnages qui ont déjà formé leurs consciences dans les nouvelles valeurs et conventions sociales, tandis que l'émigrant ne s'est pas encore délivré des anciennes. En outre, l'existence d'autres motifs valables pour le protagoniste, explique sa position: "O Sobrado guardava-lhe o segredo duma paixão". (*Xaguete*, p. 54). C'est cette passion cachée pour Cristalina pendant cinquante ans qui persiste dans sa mémoire, associée à la fenêtre du *sobrado* où il la contemplait. D'où le paradoxe de cet "américain" qui se révèle être une personne nouvelle, investie d'une "identité transtemporelle"<sup>493</sup>, façonnée par les phases successives de son existence affective, sociale et professionnelle vécues dans la diaspora, conservant, toutefois, immuables dans sa mémoire, la passion, les lieux, les visages, les atmosphères de son île d'il y a cinquante ans. Ce passé agit fortement sur Benjamim, le poussant à vivre des sentiments, des équivoques encore hantés par la différenciation sociale et raciale d'autrefois.

Le récit met en scène le processus d'évolution de Benjamim, soulignant les moments repères de ses intuitions et de sa conscientisation qui, peu à peu, enlèvent le voile de ses yeux

---

<sup>493</sup> Cf. Stéphane Chauvier. "La Question Philosophique de l'Identité Personnelle", in *Identité(s): L'individu, le Groupe, la Société*, id., p. 19-27.

et changent les représentations de soi et d'autrui. Sa belle-sœur Mimi, en remarquant cette transformation, lui avoue que dernièrement il lui semble différent, moins gai et moins expansif. Benjamim, déjà conscient et déçu par le mauvais caractère de Cristalina répond sous forme métaphorique : “Navio, quando muda de bordo, tem de se preparar. Eu estou a preparar a viagem, estou a pensar”. (*Xaguete*, p. 315).

Dans ce voyage, les avertissements de ses sœurs et de sa belle-sœur (Nina, Etelvina, Mimi), ainsi que les insinuations de l'ingénieur Ovídio, ont joué un rôle d'apprentissage d'autres conceptions en conformité avec les nouveaux temps. Les éléments référentiels qui construisent le rapprochement, les contraintes et finalement la rupture entre Benjamim et Cristalina, constituent un réseau sémantique et symbolique composé par des indices et des métaphores voire des proverbes qui traversent le texte, et en même temps dévoilent les détails de la socialisation de l'émigrant “américain” dans le nouvel environnement de la postindépendance nationale. “– Vocês falam todos da mesma maneira. – Daqui a uns tempos o tio também vai falar assim”. (*Xaguete*, p. 315). Il finit par perdre son air d'émigrant (“torna-viagem”) et par s'intégrer dans l'appartenance dont il est originaire, sans *sobrado* et sans Cristalina, deux symboles d'une autre appartenance en voie d'extinction.

Quant à Ludgero, il illustre un processus complexe d'évolution identitaire façonnée par plusieurs traits d'appartenance. Pendant seize ans, il fut émigrant aux États-Unis où il s'est marié avec une jeune femme des Azores. Il retourne définitivement dans son île natale et s'installe dans le village de Mosteiros, où il vit depuis vingt ans, devenant l'un des producteurs de café de Fogo les plus réputés. Il parvient, ainsi, à se hisser jusqu'au statut de la classe puissante, au sein de laquelle il est déjà reconnu.

Il nous semble donc que les éléments de son identité “américaine” se sont dilués dans le processus d'identification avec le groupe social dominant, duquel il a assimilé quelques uns de ses traits emblématiques, tels que le vice du jeu et la fainéantise<sup>494</sup>. Cependant, il maintient l'usage de mots anglais et son environnement est aménagé de meubles et d'objets rapportés d'Amérique :

Enfim, chegaram e [...] instalados em casa de Ludgero [...] com recheio americano, cadeirões estofados, camas com colchão de molas, as paredes cobertas de paisagens e figuras daquele grande país. Em destaque, um quadro com as duas bandeiras entrelaçadas, a portuguesa e a americana. Alberto entrou e pouco depois se repimpava numa poltrona fofa. [...]

– Viveu muitos anos na América?

– Dezasseis anos só. Voltei há uns vinte anos. Não aguentava mais aquele trabalho. (*Ilhéu*, p. 159-160).

---

<sup>494</sup> Sur les mécanismes d'appartenance, cf. Edmond Marc Lipiansky, “Comment se forme l'identité des groupes”, in *L'identité. L'individu, le Groupe, la Société*, id., p. 143-147.



La présence de ces objets est révélatrice des traits économiques et de confort que l'émigrant a acquis dans le pays d'accueil et témoigne d'un intense échange commercial entre Fogo et quelques ports des États-Unis, tels que Providence, New Bedford, Newport ou Pawtucket dans lesquels résident des communautés capverdiennes significatives. Par ailleurs, elle démontre d'un côté le contraste avec les meubles des *sobrados*, provenant en général de la Métropole, et de l'autre, l'autonomie économique des émigrants à l'égard du circuit commercial national.

Nous soulignons l'apport littéraire du romancier au niveau de la création de ces trois types de personnages qui contribuent à la connaissance des faits réels, de façon vive et authentique. Ils construisent une vision dynamique de l'influence de l'émigration dans la transformation économique et des valeurs socioculturelles, à l'image du personnage "le brésilien" dans la société portugaise<sup>495</sup>, proposé par Camilo Castelo Branco et Ferreira de Castro<sup>496</sup>.

Déjà, Abílio Vieira, le fiancé de Manuela Faria (*Xaguete*), est un émigrant de la nouvelle génération qui apporte son savoir faire à la reconstruction de la jeune nation. Il a travaillé pendant cinq ans à bord d'un bateau norvégien où il a appris l'anglais et d'autres métiers, ayant beaucoup voyagé dans différents pays. Cette expérience constitue une plus value, puisqu'il est reconnu comme quelqu'un qui sait tout faire. Il est l'interlocuteur de Benjamim, comprend son langage mixte de portugais et d'anglais, et les réalités dont il parle lui sont aussi familières. Abílio Vieira ne fait pas partie du groupe d'américains mais on peut le rapprocher de ceux-ci par son expérience, son parcours dans la diaspora, et son savoir-faire professionnel.

Toutefois, il se distingue de ceux-là par sa préparation idéologique et politique qui lui accorde une participation dans le projet politique national. Il intègre plutôt le noyau des émigrants politisés qui prennent conscience des problèmes capverdiens dans l'espace de la diaspora, parvenant à entreprendre une action politique. C'est le cas d'Ovídio Soares qui a étudié à Lisbonne et travaillé en Angola.

Parmi les personnages émigrants, Chiquinho d'*Ilhéu de Contenda* représente le versant du départ. Un départ sans dilemme qui traduit une double libération : dans un premier temps, il décide se libérer de son père Eusébio qui ne le reconnaît pas comme fils légitime et, deuxièmement, il veut se libérer d'une vie sans horizons sur l'île de Fogo, coupée par

---

<sup>495</sup> Cf. Domingos Caeiro, "Emigração e Identidade. "O Brasileiro", in *Discursos, Língua Cultura e Sociedade. Regiões Identidade*, n° 1, III série, Lisboa, 1999, p. 241-248.

<sup>496</sup> Les œuvres *A Brasileira de Prazins* (1882) de Camilo Castelo Branco et *Os Emigrantes* (1928) de Ferreira de Castro sont exemplaires de la représentation de l'influence de l'émigrant "brésilien" dans société portugaise.

l'interruption de ses études. Ceci étant, partir vers l'Amérique est la seule solution pour oublier un sentiment refoulé pendant des années et pour recommencer une nouvelle vie qui lui permettra de réaliser un destin différent de celui que lui offrait son père dans la propriété d'Ilhéu de Contenda. Encouragé par sa cousine Esmeralda, il découvre son destin dans la lecture du roman *Chiquinho*: "O rumo estava traçado na estrada larga do mar que ia dar à América. [...] O seu destino vinha explicadinho nas páginas do romance que Esmeralda lhe enviou". (*Ilhéu*, p. 284).

L'Amérique devient ainsi le lieu d'ouverture à d'autres perspectives et d'autres savoirs. Pour le personnage de même nom du roman de Baltasar Lopes, l'Amérique devient la fuite à la sécheresse, mais aussi le lieu de nouveaux apprentissages, réversibles dans le progrès du pays, dans un avenir prochain. "Uma Terra da Promissão em que eu poderia realizar todas as minhas virtualidades"<sup>497</sup>, raisonne Chiquinho, tandis qu'il fait des conjectures sur son voyage. Ou, comme l'affirme Alberto Carvalho, "partir das ilhas, espaço tópico politicamente sitiado, frequentar algures o espaço formativo necessário, vivendo Cabo Verde em utopia, e regressar ao espaço tópico em tempo adequado"<sup>498</sup>. Pour Chiquinho d'*Ilhéu de Contenda*, l'Amérique devient un lieu d'évolution et de nouvelles réalisations.

Comme on peut le constater, l'éloignement du pays natal découle de plusieurs motivations. Baltasar Lopes énonce les contours de ce phénomène migratoire, soulignant ses différentes visées :

É que a emigração entre nós e para nós caboverdianos é uma figura proteica e assume uma fenomenalidade variável. Certa vez, aventurei o aparente paradoxo de que o caboverdiano quando emigra vai procurar Cabo Verde. Muita vez a viagem é simplesmente em busca de ferramentas com que possa regressar à sua terra e servi-la<sup>499</sup>.

### 7. 3. La route maritime : aventure, naufrages et morts

Le versant maritime constitue l'une des dimensions inhérentes au phénomène migratoire Capverdien. Il implique un ensemble de personnages qui participe, simultanément, à l'expérience de l'émigration et à l'aventure des voyages dans l'espace maritime. Ce groupe est marqué par la mobilité, faite de déplacements fréquents, soumis aux contingences du

---

<sup>497</sup> *Chiquinho*, *id.*, p. 290.

<sup>498</sup> Cf. Alberto Carvalho, Préface de *Chiquinho*, *id.*, p. XXIV.

<sup>499</sup> Baltasar Lopes, Discours proféré dans l'ouverture du "Simpósio sobre Cultura e Literatura Caboverdianas", lors des *Commémorations du cinquantenaire du mouvement Claridade*, São Vicente, Nov./1986. Texte policopié.

temps et de la fortune, risquant des tempêtes et des maladies.

Beaucoup d'émigrants capverdiens embarquaient dans les navires, travaillant à bord comme personnel d'équipage, jusqu'au jour où ils pouvaient se fixer en Amérique. C'est le cas de Chiquinho (*Ilhéu de Contenda*). D'autres ont pu rester dans le territoire américain, après avoir survécu à des naufrages, comme il est arrivé à Fortunato, le capitaine du voilier *Ema Helena* et à tout son équipage, dans le récit bref "Contra Mar e Vento"; de même qu'à Benjamim, embarqué dans le voilier *Nossa Senhora do Monte* qui a fait naufrage près des Bermudes puis est arrivé en Amérique du Nord, ce qui lui a permis d'y rester longtemps. D'autres ont trouvé du travail dans des bateaux américains, comme José Cláudio, capitaine du *Yacon* (*Ilhéu de Contenda*) ou Benjamim, matelot dans le *New Jersey* (*Xaguete*).

Ces capitaines et marins passent la majeure partie de leur temps sur la mer et dans les ports, rejoignant leur pays et leur famille de temps en temps. Teixeira de Sousa est le premier auteur capverdien qui représente leurs vies riches d'aventures, d'expériences humaines, de périls, naufrages, attentes, morts et disparitions. Il crée aussi des personnages inoubliables qui incarnent le côté dramatique ou aventurier de l'émigration.

L'histoire de Nha Mariquinha, veuve du capitaine José Cláudio, dans le roman *Ilhéu de Contenda*, convoque la dimension dramatique et errante de l'émigration, dans toute son ampleur. Cette histoire réunit les ingrédients inhérents, soit au phénomène migratoire soit à la tragédie, réitérés le long de la narration, comme l'illustre l'exemple suivant :

Viera do Chile, de lá do fim do mundo, trazida a bordo dum navio de baleia por José Cláudio, capitão de longo curso. [...] Quando chegou à ilha tinha apenas dezoito anos de idade. O marido era já homem maduro. Este trazia algum dinheiro com que comprou quatro alqueires de terra em Piasco, uma propriedade de café nos Mosteiros e fez melhoramentos no naco de Ilhéu de Contenda que havia herdado dos pais. Deixou Nha Mariquinha no Fogo e voltou para o mar donde nunca mais regressou. Ela esperou um ano. No decorrer do segundo ano de espera, sem qualquer notícia do barco e do marido, resolveu vestir-se de preto e considerar-se viúva do seu José. Tempos depois viria a acontecer o mesmo à Soila, menina criada como filha. O marido também embarcou num palhabote para a América e não mais chegou a porto algum. (*Ilhéu*, p. 20).

Ce récit secondaire inséré au sein du récit principal est un exemple de l'articulation d'un cas individuel à la réalité historique. Ces épisodes, fréquents dans les familles d'émigrés, inscrivent dans le récit une dimension à la fois dramatique et sociale. En outre, ils manifestent l'attitude de l'auteur d'approcher une réalité objective, encore peu étudiée, des différentes répercussions dramatiques, psychologiques et sociales.

L'étude de la portée des décès des marins Capverdiens en mer permettrait de mesurer les bouleversements familiaux et sociaux mais aussi les situations de souffrance des veuves et

des orphelins soudainement privés des bénéfices qu'ils tiraient des revenus des familiers disparus. C'est le cas de Soila, jeune femme récemment mariée, qui perd son mari lors de son premier voyage, mystérieusement disparu à jamais en haute mer.

Dans cette perspective, il nous semble que Teixeira de Sousa met en relief, à l'intérieur de la diégèse, des événements et des portraits vraisemblables qui rendent compte de la réalité historique de la vie maritime assujettie aux contingences temporelles et au manque de ressources de quelques capitaines qui risquaient des voyages dans des embarcations précaires.

De plus, cette représentation souligne quelques particularités convoquées par la présence de l'image du bateau *Yacon*, suspendue au mur du salon de Nha Mariquinha. Ce tableau devient métonymique et symbolique, évoquant au long de la narration l'imaginaire, l'inconnu et les conséquences tragiques des tempêtes, naufrages, disparitions mystérieuses et attentes angoissantes de rescapés, dont le capitaine José Cláudio est l'expression paradigmatique. Mais paradoxalement, cette image préserve aussi la mémoire de la gloire passée du capitaine Capverdien dont la réputation a dépassé les frontières de l'archipel, se révélant dans l'espace de la diaspora, fait qui accentue l'aspect dramatique de sa disparition, comme en témoigne l'énoncé suivant :

Foi muito conceituado na marinha mercante americana, estimadíssimo pelos armadores de New Bedford, que o disputavam renhidamente. Tanto que lhe deram a comandar a melhor unidade de pesca, a Yacon, um trimastro de velas redondas que o retrato mostrava a todo o pano, rachando água. Foi nessa barca que Nha Mariquinha embarcou com o marido, mal se casaram. (*Ilhéu*, p. 88).

Simultanément, la phrase "Fué la barca de mi destino", fréquemment répétée au long de la narration par la veuve Nha Mariquinha, met en relief le fatalisme, voire des résonances d'un *sebastianismo* inhérent à la disparition mystérieuse sans laisser de traces. L'effet de cette répétition, reprise à chaque fois que le personnage intervient dans la narration, rappelle le chœur dans la tragédie grecque, insistant sur les conséquences dramatiques de l'émigration. Cette phrase revêt aussi une valeur incantatoire, obtenue par les sonorités de la langue espagnole et par l'effet stylistique de la répétition, l'une des ressources du texte épique.

D'un certain point de vue, nous pouvons affirmer que José Cláudio représente le côté tragique de l'émigration, associé à ses différentes composantes : aventure, héroïcité et mort. Attributs extensibles à d'autres personnages qui composent le profil de ce groupe des émigrants. Ainsi, dans la représentation de cette facette migratoire, l'auteur a recouru à plusieurs éléments symboliques et allégoriques qui convoquent le dramatique, l'épique, le légendaire voire le mythique. Toutefois, dans une interview de Michel Laban, il affirme que

“l’histoire tragique-maritime des Capverdiens reste méconnue et encore pour écrire”<sup>500</sup>.

Certes, il nous semble que les commentaires soutenus par le Dr. Vicente ne sont pas de vaines appréciations mais qu’ils peuvent être perçus comme un écho des mots de l’auteur : “Senhor Eusébio, há muita tragédia oculta nestas nossas ilhas. Muita tragédia que o mundo ignora. E o pior é que aceitam tudo como se assim é que devesse ser. O eterno fatalismo dos povos que não podem arrancar para uma vida melhor”. (*Ilhéu*, p. 209)

Les œuvres *Contra Mar e Vento*, *Xaguete* et *Capitão de Mar e Terra* relatent également d’autres épisodes de naufrages, de prouesses et autres fatalités de “l’odyssée” maritime capverdienne. Et nous soulignons la virtuosité de Teixeira de Sousa dans la précision des références techniques et l’usage d’un lexique spécifique et varié révélateurs des connaissances de l’auteur dans ce domaine<sup>501</sup>.

Par le biais du personnage d’Alfredo Araújo, capitaine du navire *Monte Cara* dans le roman *Capitão de Mar e Terra* du cycle de Mindelo, l’auteur inscrit dans son œuvre les voyages inter-îles, en particulier entre le port de Tarrafal (île de Santo Antão) et Porto Grande (Mindelo). Ces trajets fournissent de nombreux détails topographiques, des techniques d’abordage, des rapports humains. Mais Alfredo Araújo a été capitaine de la Marine Marchande portugaise et à bord d’autres bateaux étrangers, ayant même subi un naufrage dans le Golf de Biscaye sur le navire *O Douro*, coulé par les allemands pendant le déroulement de la Première Guerre Mondiale. Il exhibe sa compétence nautique puisqu’il a commandé de grands voiliers de trois-mâts, et au présent de l’énonciation il est en train de bâtir son propre bateau pour se libérer de la compagnie où il travaille. Tout son savoir technique et son langage sont décrits avec précision et rigueur comme dans un manuel technique, imprimant au récit une dimension pédagogique et donnant à voir un domaine peu familier au lecteur commun, comme c’est d’ailleurs le cas dans le récit bref “Contra Mar e Vento”.

Ce roman raconte encore des péripéties liées aux aventures amoureuses du capitaine Alfredo dans ses errances maritimes. Les voix d’Alfredo et des femmes qu’il a connues dans les ports se superposent dans les remémorations du capitaine avec des changements de sentiments, fou de rage à cause de celle qui l’a rendu stérile en le contaminant du mal de la syphilis, fou de bonheur grâce à celles avec qui il a passé des moments agréables.

Au-delà des aventures, des morts et des disparitions, fréquentes dans les voyages en

---

<sup>500</sup> Cf. M. Laban. *Cabo Verde. Encontro com Escritores*, *id.*, p. 179.

<sup>501</sup> Nous rappelons, à ce sujet, que Teixeira de Sousa, fils d’un capitaine de voilier et petit-fils d’un harponneur de baleinier, a grandi dans une ambiance de voyages entre les îles et a même voyagé jusqu’aux Etats-Unis. Il a entendu raconter des épisodes de voyages et de la contrebande de “gens et de marchandises” vers l’Eldorado. Cf. l’interview à M. Laban, *id.*, p. 163-220.

bateau, la matière référentielle figurée dans ces récits évoque encore les obstacles et les sanctions imposées à l'émigration capverdienne par le gouvernement américain, ainsi que quelques épisodes de l'émigration clandestine. Ces textes suggèrent, pareillement, certaines ambiances des quais américains, tels que celles des ports de New Bedford et Providence, lieux de la diaspora capverdienne.

Outre leur degré d'imagination, les faits relatés dans ces œuvres, créant la facette tragique-maritime, dénotent une certaine vraisemblance, due à la présence de figures, de lieux, de bateaux et d'épisodes qui s'inspirent de sources véridiques, explique l'auteur à Michel Laban<sup>502</sup>. Par le biais de la *Morna*, Eugénio Tavares exprime les situations douloureuses des départs (*Mar é morada d'saudade*), des épouses qui vivent dans la séparation, la solitude et l'attente.

#### 7. 4. L'émigration traumatique : le cas de São Tomé

Tout à fait distincte des mouvements migratoires vers l'Amérique du Nord et du Sud ou de ceux vers l'Europe et le Sénégal, l'émigration vers São Tomé résultait de l'intervention organisée des agents de l'administration coloniale, des commerçants et d'autres éléments engagés localement. Cette forme d'émigration apparaît comme un "paradigma de emigração forçada e motivo de uma das mais incisivas manifestações de denúncia, luto e recriminação do tratamento aplicado aos cabo-verdianos nas roças daquelas ilhas durante o tempo colonial", affirme Alberto Carvalho<sup>503</sup>. D'ailleurs, Teixeira de Sousa lui-même, en 1955, dénonçait aussi véhément cette forme d'émigration dans un article publié dans *Cabo Verde*, auquel nous nous sommes reportés plus haut :

E continua a ser uma triste experiência, por mais lindas as cores com que a pintem, a ida de trabalhadores para as roças de São Tomé e Príncipe, e por melhores ainda que sejam as condições de vida do serviçal indígena, naquela província. Historicamente é um erro. Sob o ponto de vista económico, é um equívoco. Socialmente, uma catástrofe. E politicamente [...] uma má política.<sup>504</sup>

Ce système d'émigration a inspiré des thèmes poétiques et musicaux chez des écrivains et musiciens capverdiens, mais également chez les auteurs d'autres pays de langue portugaise. Leurs poésies figurent des sujets récurrents, tels que la situation de souffrance du

---

<sup>502</sup> Cf. M. Laban *id.*, p. 181.

<sup>503</sup> Cf. Alberto Carvalho. "Sobre Emigração e Diáspora Cabo-Verdianas", in *Literatura e Migração*, (dir.) Teresa Seruya. Lisboa : Dep. Est. Germanísticos/FLUL/ Ed. Colibri, 2005, p. 39.

<sup>504</sup> Cf. Teixeira de Sousa "A Emigração para São Tomé", in *Cabo Verde*, n° 65, ano VI, Fev./1955, p. 3-4.

*contratado*, les départs et les retours. Le recours à un langage agressif, véhément et douloureux et à des images suggestives et contrastantes réapparaissent dans un jeu sémantique, dont les plus récurrentes sont celles de chemin /route vers São Tomé et de retour moribond.

Sur le plan de la musique, Abílio Duarte a composé *Camin' de São Tomé* “dans lequel il stigmatise l’émigration forcée, après la famine de 1949, et le travail dans les plantations de cacao dans d’épouvantables conditions”<sup>505</sup>. Vladimir Monteiro affirme que “toute la nostalgie des départs passe dans la *morna*, à la manière de la célèbre chanson *Sodade*, à la paternité encore problématique, interprétée par Cesária Évora, Paulino Vieira, Dany Silva et l’Angolais Bonga”<sup>506</sup>. Cette *morna* renvoie à l’émigration vers São Tomé, représentée métaphoriquement par les formules “chemin lointain” et “route longue”<sup>507</sup>.

Dans *Ilhéu de Contenda*, l’auteur concilie les données réelles et fictionnelles pour dénoncer l’enrôlement de travailleurs vers São Tomé, reconstruisant une situation habituelle mise en œuvre par l’administration coloniale : l’ouverture d’un bureau de la SOEMI<sup>508</sup>, dans l’île de Fogo, régi par les délégués de l’État, un inspecteur de la PIDE et par les agents locaux Nhô Anacleto et Felisberto. Dans un discours oscillant entre l’indignation, l’accusation et le reproche, le narrateur dénonce les mécanismes de la “fabrication”<sup>509</sup> du *contratado*, c’est-à-dire de l’acte fondateur de son identité.

Il met en évidence les fourberies d’un système ambigu qui recourait à des méthodes sournoises dans le négoce du contrat. De même, il dénonce les subterfuges utilisés par les entrepreneurs pour persuader la population qui ne soupçonnait pas les tractations entre plusieurs agents impliqués dans le recrutement. De ce fait, la plupart des gens qui fuyaient la faim méconnaissaient les conditions réelles de travail dans les plantations, bien différentes de celles qu’on leur faisait croire. Ce dialogue en est exemplaire :

- Nhô Felisberto, lá tem cabras?
- Como! Cabras de mundo. Aquilo é coberto de pasto desde a areia do mar.
- Nhô Felisberto, lá a gente pode fazer cachupa como aqui?
- Ó menina, que pergunta é esta? Lá tem tudo que têm aqui mas em muito mais quantidade. E nunca falta nada.

---

<sup>505</sup> Cf. Vladimir Monteiro. *Les musiques du Cap-Vert*. Paris : Chandeigne, 1998, p. 22.

<sup>506</sup> *Id.*, p. 50.

<sup>507</sup> Parmi les poètes qui ont métaphorisé l’émigration vers São Tomé, Gabriel Mariano se fait ressortir par la création de métaphores et de signes emblématiques de ce fait historique, renvoient à la douleur du départ et à des ruses utilisées pour engager de la main-d’oeuvre. Cf. Gabriel Mariano. *Ladeira Grande*. *Id.*.

<sup>508</sup> En 1903, le Gouverneur Paulo Cid a proposé le Règlement du Travail du Cap-Vert qui établissait la création d’agences de recrutement d’“émigrants” dans le cadre duquel est née la SOEMI (Société d’Emigration de São Tomé e Príncipe).

<sup>509</sup> Toshiaki Kozakai. *L'étranger, l'identité. Essai sur l'intégration culturelle*. Paris : Payot & Rivages, 2000, p. 81.

– Então, o senhor pode assentar o meu nome.

Acabava a maioria por aceitar o convite para São Tomé e Príncipe. Felisberto tomava os nomes, as moradas e marcava o dia para firmar o contrato, no escritório de Nhô Anacleto. Este tinha direito a quinhentos escudos por cada contrato assinado e aquele, cem escudos, também por cada cabeça. Mas Anacleto ganhava ainda com os adiantamentos em tecidos e outros artigos de que os contratados precisavam para fazer a viagem. Cada trabalhador recebia um abono, sobre os salários, de mil e duzentos escudos<sup>510</sup>, que ficava inteirinho nos cofres de Nhô Anacleto. (*Ilhéu*, p. 280)

Beaucoup de travailleurs décédaient pendant l’accomplissement du contrat. Dans la plupart des cas, ils étaient traités et stigmatisés par les responsables des plantations avec la tutelle des représentants de l’administration locale, en tant que main-d’œuvre soumise à tout type d’oppression et à des conditions inhumaines. Ceux qui retournaient chez eux, amaigris, malades et appauvris, se confrontaient encore aux obstacles d’une réintégration sociale. Teixeira de Sousa, en tant que médecin, sensible aux maladies causées par le climat et les environnements tropicaux insalubres des plantations, souligne encore les effets irréversibles des pathologies attrapées par les *contratados*, dénoncés par la voix de Dr. Vicente :

O problema pior é a exploração a que se submetem, salário miserável, as doenças que contraem, o tempo e a saúde que perdem em benefício exclusivo dos donos das roças. Regressam ao fim de três anos de contrato com três mil escudos no bolso, milhares de ancilostomas nos intestinos e outros milhares de plasmódios no sangue. Isso é que é a nódoa negra da emigração para São Tomé. (*Ilhéu*, p. 264).

D’ailleurs, l’auteur avait déjà relevé ce problème dans la nouvelle “Raiva” du recueil *Contra Mar e Vento*, à propos de l’état de santé du protagoniste qui s’en retourne de São Tomé appauvri et malade. Dans *Ilhéu de Contenda*, d’autres voix s’élèvent contre les mécanismes de cette forme d’émigration. Soila insiste sur la situation déplorable de leur retour : “Voltam cheios de doenças e com três contos de reis no bolso ao fim de três anos de trabalho”. (*Ilhéu*, p. 312). Le prêtre Afonso affirme qu’elle est pareille à l’esclavage et Ovídio Soares condamne durement son père, Anacleto Soares, impliqué dans le recrutement de main-d’œuvre vers São Tomé, le comparant au néo-esclavagisme. Révolté, il refuse, désormais d’accepter son aide dans les études, la considérant comme une trahison.

Ilídio do Amaral établit une comparaison entre les “deux cadres dissemblables et flagrants” des émigrants qui débarquaient dans la ville de Praia<sup>511</sup>, venus de São Tomé, et ceux qui arrivaient aux îles de S. Filipe et Brava provenant des États-Unis de l’Amérique. Les

---

<sup>510</sup> En 1948, entrent en vigueur les tarifs salariaux mensuels prévus dans le Diplôme de Cap-Vert n° 956.

<sup>511</sup> D’après Ilídio do Amaral, le groupe Sous le Vent, en particulier l’île de Santiago, a fourni le plus grand nombre d’émigrants vers les plantations de São Tomé e Príncipe. Cf. *Santiago de Cabo Verde. A Terra e os Homens, id.*, p. 280.



premiers dépouillés de tout, comme des “orphelins, trainant les haillons de leur corps”<sup>512</sup>, et les deuxièmes “approvisionnés de souvenirs”<sup>513</sup> se croisent dans les récits de Teixeira de Sousa.

Entre document et fiction, les histoires de l’émigration recréées par Teixeira de Sousa donnent à voir des aspects importants et nécessaires à l’explication et à l’entendement de ce phénomène capverdien. La représentation de la réalité migratoire, déployée dans plusieurs récits, rend compte de l’évolution et de la restructuration de la société de l’île de Fogo et du processus de reconstruction de l’identité îlienne.

D’après l’écrivain, l’expérience des voyages vers l’Amérique du Nord auraient “éveillé des sensations ignorées par la sensibilité créole”<sup>514</sup>, exprimées dans la musique, surtout dans les *mornas*, et dans le développement du répertoire de la tradition orale des îles, désormais enrichi de “récits pleins d’héroïsme et d’imaginaire”<sup>515</sup>. De même, les figures de capitaines et de marins, les épisodes de naufrages, de morts et de prouesses ainsi que les environnements imprégnés de traits d’autres lieux, apportent au patrimoine littéraire capverdien de nouveaux thèmes poétiques et fictionnels.

---

<sup>512</sup> Vers du poème “Regresso” d’Onésimo Silveira, in *Antologia Temática de Poesia Africana 1, Na Noite Grávida de Punhais*, (dir.) Mário de Andrade. Praia: ICL, 1980, 3.<sup>a</sup> ed., p. 236: “Esses órfãos que voltam ao regaço hostil da terra madrastra/ a arrastar os farrapos do seu corpo consumido nas roças de São Tomé”.

<sup>513</sup> Ilídio do Amaral, *id.*, p. 241.

<sup>514</sup> Cf. le texte de Teixeira de Sousa. *Cabo Verde e a sua Gente*, *id.*, p. 27.

<sup>515</sup> *Id.*, p. 24-25.

## Chapitre III - (Re)visitation du passé et revision du présent

### 1. Les environnements urbains de Mindelo

Comme on a pu le remarquer, avec son deuxième roman, *Capitão de Mar e Terra*, Teixeira de Sousa entreprend la reconstitution du contexte spatio-temporel des années trente de la ville de Mindelo et le développement de nouveaux thèmes qui découlent de la représentation d'une société urbaine et maritime, contrastant avec celle de Fogo et, également, des particularités de l'être humain : le vieillissement, la solidarité, la solitude et l'éthique professionnelle.

Il initie ainsi la conception d'un nouveau cycle romanesque, révélant une profonde maîtrise dans la description de cet univers insulaire sous ses différentes facettes : l'ambiance du port (Porto Grande) en déclin au présent de l'énonciation, la navigation entre les deux îles (Porto Novo (île de São Antão) et Porto Grande au Mindelo), l'atmosphère intellectuelle et culturelle du lycée autour d'un projet littéraire et de la revue *Azimute*, les compagnies anglaises de charbon et de télégraphie, la diversité ethnique et cosmopolite.

C'est à l'intérieur de Mindelo, une ville portuaire, que les histoires racontées dans *Capitão de Mar e Terra* se déroulent ainsi que celles des romans *Djunga* et *Entre Duas Bandeiras*. Ces récits préservent la mémoire de cet espace, observé par la sensibilité d'une pluralité de personnages, médiateurs de celle de l'auteur. Jean-Paul Dollé affirme que "la teneur en urbanité d'une ville est d'autant plus forte que des souvenirs communs peuvent s'y accrocher"<sup>516</sup>, et il souligne le rôle de l'écriture dans la construction et l'aménagement des lieux de mémoire : "Quant au lieu, ce n'est pas le monument, mais le récit qui le fonde, l'espace de l'écriture comme figuration du temps"<sup>517</sup>.

Les histoires de *Capitão de Mar e Terra* "analysent des aspects de la grande inquiétude de la vie"<sup>518</sup>, même si elles révèlent des faits du réel quotidien. Elles se découpent dans l'arrière-plan de la réalité urbaine profonde et maritime, parfois cachée derrière des actes apparents : le chômage qui atteint les travailleurs du quai, chargeurs de charbon (hommes et femmes) dans les dépôts des compagnies anglaises, le déclin physique et psychologique du personnage, le capitaine Alfredo Araújo, les dessous de la ville, ses misères, sa pauvreté, sa contrebande, sa prostitution, les cafés, les carrefours de gens de plusieurs strates sociales et de

---

<sup>516</sup> Cf. Jean-Paul Dollé. "Les villes comme lieux de mémoire", in *Magazine Littéraire*, n° 307, fév./1993, p. 47.

<sup>517</sup> *Id.*, p. 48.

<sup>518</sup> Sur l'enracinement des histoires dans leur environnement, cf. António Aurélio Gonçalves. "Problemas da literatura romanesca em Cabo Verde", in *Cabo Verde*, n° 128, Mai./1960, p. 19-23.

marins des bateaux étrangers.

À l'intérieur de ce monde, le protagoniste Alfredo Araújo déambule dans différents environnements, assurant la liaison entre eux. Le premier plan narratif détache le trajet du protagoniste, mettant en scène divers environnements de la ville de Mindelo, illustratifs de la vie privée, sociale et professionnelle durant les années 1938-1939. Il retrace à la fois une cartographie de cette ville portuaire et cosmopolite et l'évolution physique et psychologique du capitaine.

Deux autres personnages plus jeunes, Tói et son ami Walter da Silva, participent de cette recomposition socio-historique, assumant un rôle important dans l'action principale. Leurs commentaires, pensées, et perceptions fusionnent dans la narration avec ceux du narrateur, voire de l'auteur, et se mêlent aux voix d'autres personnages, composant les tissus des actions périphériques imbriquées dans la principale.

Par le biais du parcours de ces trois personnages, de leurs rencontres avec une variété d'autres personnages, le lecteur accède à la réalité de l'époque, une nouvelle fois articulée autour du contexte international des débuts de la Seconde Guerre Mondiale. Les références à ces événements du monde extérieur, relatés dans le texte, selon diverses stratégies, complètent et élargissent la vision de la période évoquée dans le récit. Par exemple, pendant que Tói se trouve chez Vínia, en l'attendant pour la leçon de mathématique, il prend, au hasard, une revue italienne et rapporte dans la narration un événement historique qui s'inscrit dans un passé récent. La parole de l'auteur du texte de la revue résonne dans la voix de Tói et provoque des réactions dialogiques liées au fait convoqué :

Sobre a mesinha ao pé havia revistas diversas. Tirou uma ao acaso, que começou a esfolhear. Era uma revista italiana de há mais de dois anos. Trazia na capa a fotografia de Mussolini, Il Duce. Nas páginas seguintes vinham cenas da campanha da Abissínia com carros de assalto, aviões, cruzadores, *sotomarini*, afinal era fácil de entender, pudera provinha da fala de Lácio. O que nunca havia entendido bem era a razão desse empreendimento belicoso, coitado do Hailé Salassié, destronado e exilado, as botas fascistas esmagando um país independente. Tantos foguetes atirados na Italcable aquando da rendição da Abissínia! E a indignação do Dr. Herberto, no liceu, ao perceber que o foguetório era para festejar a vitória de Mussolini em África. Muita gente boa foi felicitar o director da Italcable, cônsul ao mesmo tempo do seu país em São Vicente. Até o pai Miguel lá esteve a beber vermute à saúde de Mussolini. O poeta Lucrecio Arrobas publicou no jornalinho um longo poema em estilo virgiliano sob o título "Ave, Caesar". Esse poema valeu-lhe a suprema honra dum carta do Mussolini, firmada pelo punho d'Il Duce e acompanhada dum medalha alusiva à grande vitória. (*Capitão*, p. 92-93).

En encadrant ces références dans ses raisonnements, Tói crée d'autres relations dialogiques (celles de Dr. Herberto et du poète Lucrecio Arrobas) dont l'écho se retrouve dans son propre discours, comme le démontre l'énoncé transcrit ci-dessus. Il tisse un enchaînement

d'associations qui mettent en évidence la répercussion d'un évènement réel du monde extérieur sur l'élite du Mindelo de l'époque. Le dialogue de Tóí avec les informations de la revue semble assigner une visée idéologique au récit pour ce qui est de ses commentaires sur les mots d'autrui.

Les deux Guerres Mondiales et la suprématie des Allemands sont également évoquées à propos de deux épisodes survenus dans les eaux de l'archipel. L'un, lors de la Première Guerre Mondiale, vingt ans plutôt par rapport au présent de l'énonciation, s'incruste dans la narration de manière subliminale par la voix de Miguel Apolinário : “Ele tem lá uma aguardente que foi metida no casco no dia em que aqueles submarinos alemães torpedearam os vapores brasileiros fundeados aqui na baía. É uma aguardente portanto com vinte anos”. (*Capitão*, p. 29). Les débris de l'un des deux bateaux atteint par les torpilles lancés par le sous-marin allemand font désormais partie du paysage de la baie et au présent de l'énonciation, ils sont déjà perçus comme des fragments symboliques d'un passé récent, transformés en lieux de mémoire qui ramènent continuellement l'observateur à ce moment de l'Histoire de l'Europe, comme en témoigne l'énoncé suivant :

Ao lado dos destroços dos barcos brasileiros, por trás das instalações da Wilson & Sons e da Miller's & Cory's, viam-se os cortes feitos na falésia, ao tempo em que os navios precisavam de terras para lastro, nas viagens de retorno. (*Capitão*, p. 71).

L'autre épisode est associé à la présence de deux bateaux de guerre allemands dans les eaux de l'archipel au présent de l'énonciation. Le commandant de l'un d'eux demande à Alfredo Araújo, qui était à bord du bateau *Monte Cara* au port de Porto Novo (île de Santo Antão), d'approvisionner son navire en eau. Durant le ravitaillement, le commandant allemand et le capitaine capverdien échangent des informations, et leur dialogue dérive vers le passé d'Alfredo Araújo et vers la crise portuaire du Mindelo ainsi que vers la question du manque de ressources pour soigner la population de l'île, raison pour laquelle, explique-t-il, la fille d'un grand ami a sa vie en péril.

Le commandant allemand s'intéressant à cette situation contacte immédiatement le commandant de l'autre cuirassier ayant une équipe médicale et étant équipé d'appareils médicaux. Le jour suivant, les médecins allemands emmènent Vínia à bord de leur cuirassier où, après lui avoir fait passer des examens, lui détectent finalement un abcès au foie.

La représentation de cet épisode déploie un ensemble d'éléments articulés autour du contexte historique réel de l'imminence d'un second conflit mondial, déclenché par les allemands : “– Estou a ver que essa história dum segunda guerra mundial não é boato. – Eles têm cruzadores, couraçados, submarinos, espalhados por todo este Atlântico. Hitler já armou a

Alemanha até aos dentes”. (*Capitão*, p. 187).

En outre, l'évènement sert à donner une vision du contexte socioéconomique et politique de São Vicente, voire de l'archipel, faisant ressortir les contrastes sociaux, l'incompétence professionnelle, l'incurie des agents du pouvoir colonial tant de l'archipel que de la métropole. Toujours est-il que Vínia est la fille de Samuel Bendavid, le commerçant le plus riche de la ville, un juif intégré au sein des Anglais qui habitent au Mindelo, attributs qui lui confèrent une position sociale unique. C'est surtout grâce à son pouvoir économique que tous les moyens techniques ont pu être mobilisés pour recevoir les Allemands. Ainsi, la remarque qu'il formule, ensuite, devant le Dr. Frederico, “temos de concordar que os alemães são extraordinários. Derrotados há vinte anos, são hoje uma grande potência mundial” (*Capitão*, p. 346), étonne le médecin puisqu'il est juif. Cependant Samuel Bendavid réplique, de façon intentionnelle, que c'est grâce aux Allemands que sa fille est vivante.

On peut déduire que ce dialogue a pour effet une insinuation sur l'incompétence du Dr. Frederico. Toutefois, dans son ensemble, cet épisode, convoqué le long de la narration, prend des tournures idéologiques et culturelles, servant de prétexte à des incursions sur le contexte politique de l'Europe, du Portugal, de la Guerre Civile d'Espagne et de la Première Guerre Mondiale. Outre la valeur socio-historique de cet évènement, il permet aussi d'appréhender les opinions des personnages représentatifs de l'élite de São Vicente (consuls, docteurs, commerçants, industriels, enseignants, avocats...) qui se sentent Portugais et appuient l'aide des Allemands et celle de Salazar à Franco.

La décadence de Porto Grande et, par conséquent, le chômage dans les compagnies anglaises de charbon et la misère d'une grande partie de la population, fournit l'un des thèmes qui traverse tout le roman et atteint son paroxysme avec les manifestations de rue, la révolte des chômeurs, le pillage du magasin de Samuel Bendavid et l'arrestation de Talefe, le leader de l'émeute.

Les descriptions de ces faits et des environnements qui les encadrent font intervenir deux ordres de références, l'une liée au réel référentiel et l'autre au fictionnel, imbriquées l'une dans l'autre, révélant toutefois l'esprit des années trente de Mindelo, marqué par le chômage et la misère. L'énoncé suivant, dans un registre discursif proche du néoréalisme, évoque la ville de Mindelo empreinte par cette atmosphère de tristesse et de pénurie :

Travessa da Praia acima, desfilava o batalhão de desempregados. De marmita pendurada, caminhavam calados, de olhos no chão. Dos botequins assomou gente para ver passar essa tristeza, pais de filhos agora sem um tostão no bolso. Era um funeral de criaturas vivas que fazia cortar o coração. Como esperança apenas levavam no rosto o pó negro da última pazada de carvão. (*Capitão*, p. 87-88).

La crise économique et sociale vécue pendant ces années, après une période florissante de développement du Mindelo, comme nous l'avons décrit au premier chapitre, apporte à l'identité des îliens de São Vicente des traits propres, manifestés dans leurs conduites individuelles et sur le plan idéologique et socioculturel. Les images de l'environnement portuaire proposées par la littérature, établissent un réseau de relations spécifiques d'une réalité référentielle, donnant à voir différents visages de la crise, de la misère et des moyens de survivance, illustrés par des personnages symboliques.

Le personnage de Palapinha, contrebandier, créé par Teixeira de Sousa dans *Capitão de Mar e Terra*, suscite des réactions de reproche de la part des personnages Alfredo et de son groupe d'amis, Tafulim, Miguel Apolinário et Talefe, qui se demandent comment il réussit à corrompre le garde portuaire des Anglais et les commerçants, tirant tous profit de la contrebande. Palapinha réapparaît dans le roman *Entre Duas Bandeiras*, âgé de quatre-vingt ans, mais révélant encore une grande vitalité, comme un personnage réussi, échappant toujours à la surveillance douanière. Il agit ici de connivence avec Gaudêncio qui, grâce à son influence socioéconomique, garantit la corruption des surveillants maritimes.

Ces deux personnages sont représentatifs de la réalité de la contrebande de marchandises apportées par les navires, en général étrangers, ancrés dans la baie, vers des endroits cachés chez d'autres individus liés à un réseau camouflé. Pour cela, ils usaient de stratégies diversifiées pour échapper aux gardes maritimes. De ce fait, ils correspondent à deux expressions différentes de survivance, opposées au personnage João Cabafume de Gabriel Mariano. Ce dernier affiche une conduite irrévérencieuse et indomptable vis-à-vis des représentants du pouvoir, devenant un symbole de la lutte contre l'assujettissement et l'oppression le conduisant à la mort en plein acte de contrebande dans la baie<sup>519</sup>.

Par contre, Palapinha n'a pas la force de João Cabafume, il n'est pas un personnage d'intervention sociale. Ce qui le meut, ce sont les valeurs matérielles qui garantissent le maintien de ses deux femmes, ses deux familles et ses deux maisons. Cependant, ces deux personnages portent la mémoire d'une ville et de ses tensions sociales qui se dégagent de la crise d'une époque, de ses activités clandestines, fondées sur des faits réels dont les échos se reflètent dans la fiction :

O rumor provinha dum bote varado no plano inclinado. Seis homens em redor falavam a meia voz, na distribuição de garrafas, caixas embrulhos, sob a regência frenética de Palapinha.  
– Ó meninos, vocês não viram nada, não ouviram nada, não receberam nada – ao mesmo tempo que oferecia uma latinha de cigarros a cada um dos moços.

---

<sup>519</sup> Cf. Gabriel Mariano. "Vida e Morte de João Cabafume", *id.*, p. 79-80.

- Obrigada não fumo – agradeceu Walter.
- Eu aceito. Obrigado. – Tói estendeu a mão. [...]
- Este Palapinha é um contrabandista de alto coturno – disse Tói mudando de conversa.
- Se é! Olha, cá está um magnífico personagem de romance. (*Capitão*, p. 261-262).

La situation de la baie revient fréquemment dans la narration de *Capitão de Mar e Terra*, laissant entrevoir l'importance vitale du Porto Grande, l'impact de sa décadence dans l'économie de l'archipel et le changement qui marquera, historiquement, le passage du charbon au fuel<sup>520</sup>, comme le traduit l'énoncé suivant :

O Porto Grande estava em crise. Muitos braços tinham sido dispensados na Companhia Wilson. A Shell começava a dar as cartas no fornecimento de óleos, enquanto as companhias carvoeiras desciam nas vendas do carvão. Bem dizia o Dr. João Augusto Martins no seu livro: São Vicente são os pulmões por onde respira o arquipélago de Cabo Verde. Se esses pulmões um dia morrem, adeus às ilhas. (*Capitão*, p. 125).

Ce roman se retourne sur les événements quotidiens, individuels et collectifs, qui ont contribué à la transformation de la ville de Mindelo. De ce fait, l'auteur reconstitue un autre épisode qui manifeste une apparence similaire à un fait réel survenu dans la ville en 1934, convoqué par les voix des personnages Talefe et Miguel Apolinário :

A crise do carvão viera colocar muita gente na miséria. Nos arredores do Mindelo o povo andava a curtir fome. Talefe falava nisso todos os dias dizendo inclusivamente que ia haver outro levantamento como aquele conduzido por Nh'Ambrósio. Deus não permita semelhante catástrofe, esconjurou Miguel Apolinário de olhos erguidos para o céu. [...] Talefe andava deveras preocupado com o desemprego e com a falta de cachupa na panela da pobreza, como se não lhe bastasse o trabalho de ensinar meninos. Cuidado Talefe. Olha o que aconteceu a Nh'Ambrósio. (*Capitão*, p. 126-127).

Talefe n'écoute pas les conseils de Miguel Apolinário et incite la population à protester contre les salaires misérables que l'administration offre à ceux qui veulent travailler dans la reconstruction des routes. Il prend la tête de la révolte du peuple qui se manifeste dans les rues et envahit le magasin de Samuel Bendavid. Cependant, quand les travailleurs repartaient avec des marchandises volées, ils ne s'attendaient pas à l'intervention des forces policières qui patientaient au coin de la rue et les frappaient de coups de bâton. L'hôpital s'est rempli de têtes cassées et l'un des blessés y est arrivé sans vie. Talefe est arrêté et emmené vers le Fortim d'El-Rei, puis jugé par un tribunal militaire et déporté sur l'île de Maio.

Les actes autour de cet épisode miment le soulèvement populaire réel, déclenché le sept juin 1934 au matin, dans les rues de Mindelo, qui a été le ferment du long poème

---

<sup>520</sup> Sur le déclin du Porto Grande, voir Jacinto Moura. "A agonia do Porto de São Vicente", in *Notícias de Cabo Verde*, n° 53, Ano III, São Vicente, 15/07/1933, p. 8.

“Capitão Ambrósio<sup>521</sup>” à teneur épique, de Gabriel Mariano<sup>522</sup>. De son côté, Teixeira de Sousa semble imiter de “forme indirecte”<sup>523</sup> cette situation réelle pour raconter l’épisode fictif qui a un impact sur le groupe de personnages anonymes, représentants de la classe vulnérable et pauvre, subissant les effets de l’agonie de Porto Grande.

Dans le jugement de Talefe, cette foule humble et misérable afflue sur la place du Tribunal pour écouter le *verdict*. Cet évènement se revêt d’un effet spectaculaire, cher à l’auteur et récurrent dans ses romans. Le jugement permet de mettre en scène un ensemble de personnages et, par là même, de donner à voir l’art de la rhétorique, par le biais du personnage d’Augusto Leite, qui soutient ici la défense de Talefe. Son discours est marqué par un ton d’empathie, exaltant et passionnant. Il fait l’apologie des qualités altruistes et solidaires de l’accusé, détachant ses qualités exceptionnelles d’instituteur honnête et courageux qui a toujours pris le parti des plus faibles et des opprimés. Il essaye de dissuader le jury de la culpabilité de Talefe dans les incidents, cherchant à prouver son innocence. En vain, puisque celui-ci est condamné à la déportation sur l’île de Maio durant quatre ans. Toutefois, résigné, il s’exclame avec ironie : “Ilha do Maio também precisa dum bom professor.” (*Capitão*, p. 305).

Dans l’ensemble des données référentielles, l’organisation des *Sokols* constitue un domaine largement représenté dans le roman. Elle s’inspire d’une société réelle créée à Mindelo par le commandant Júlio Bento de Oliveira, en 1932, fonctionnaire de l’Western Telegraph et de la Mairie, et de laquelle Teixeira de Sousa lui-même a fait partie alors qu’il faisait ses études au lycée. Postérieurement, cette initiative a changé le nom *Sokol* en Falcões Portugueses de Cabo Verde, fait qui est convoqué dans le récit par le personnage de Miguel : “Falcões Portugueses de Cabo Verde era o nome da organização, nome que constava nos estatutos aprovados pelo Governo. *Sokols* era a designação checa<sup>524</sup>. Assim lhe explicaram os filhos”. (*Capitão*, p. 150).

Les Falcões jouissaient d’une grande réputation tant au Mindelo, siège de l’association, que dans presque toutes les délégations éparpillées sur les îles de Brava, Fogo,

---

<sup>521</sup> Ce soulèvement est suivi d’un assaut à la Douane et à divers magasins, ayant été réprimé par les autorités. Parmi les agitateurs, se détachait Ambrósio pour avoir empêché un fonctionnaire de la Mairie d’arracher le drapeau noir à l’un des manifestants qui l’hissait. Parmi les manifestants, il y a eu deux blessés et la mort d’un jeune de dix-huit ans. Ambrósio et d’autres impliqués dans la rébellion ont été déportés en Angola et d’autres en île de Sal et en celle de Boavista. Voir à ce sujet João Nobre de Oliveira. *A imprensa cabo-verdiana: 1820-1975*, *id.*, p. 438-439 et Félix Monteiro. “A Bandeira Negra da Fome”, in *Claridade, Publicação comemorativa do seu cinquentenário*. Praia: ICLD, 1990, p. 161-172.

<sup>522</sup> Cf. Gabriel Mariano. *Ladeira Grande*, *id.*, p. 51-55.

<sup>523</sup> Cf. G. Genette. *Palimpsestes*, *id.*, p. 86 et suivantes.

<sup>524</sup> Cf. “Os Sokols, sua história e seu fim”, in *Boletim dos Falcões de Cabo Verde*, n° 2, Ano I, Fev./1936, p. 1.



S. Nicolau, Santo Antão, créées entre-temps<sup>525</sup>. Du point de vue socio-historique, ce mouvement était soutenu par des principes patriotiques, moraux et civiques. L'esprit de solidarité, d'entraide, de discipline et de progrès orientaient les jeunes associés des Falcões. Ces fondements s'exprimaient dans une pluralité d'activités physiques (cours et séances publiques de gymnastique, marches patriotiques), culturelles (groupe de théâtre, conférences, séances de cinéma et une publication mensuelle), professionnelles (surtout des cours du domaine technique : électricité, scierie, charpenterie...) voire militaires (exercices d'entraînement aux armes). Les Falcões possédaient un quartier-général, une bibliothèque, un groupe sonore et un hymne.

Les associés des Falcões, âgés de sept à quarante ans, étaient divisés en groupes d'âges pour les activités d'éducation physique et morale, désignés par des noms symboliques<sup>526</sup>. Ils adoptaient une hiérarchie, une discipline et un uniforme similaires à ceux des militaires et se manifestaient dans les rues par des marches et des chants patriotiques. La jeunesse adhérait à cette organisation qui leur permettait d'accéder à une formation civique et professionnelle, et qui, de plus, s'articulait à l'enseignement officiel.<sup>527</sup>

Dans le contexte fictionnel du roman *Capitão de Mar e Terra*, ces événements extralinguistiques sont reliés au trajet du protagoniste Alfredo Araújo et enchaînés dans un réseau de séquences d'actions et de discours qui impliquent d'autres personnages, en particulier le fondateur de l'association, le commandant Joel da Silveira, fonctionnaire du Télégraphe.

La diégèse du roman mélange ainsi des personnages et des événements imaginaires, fictifs, à des faits véridiques. Les lignes de conduite des *Sokols* sur le plan de la formation physique, culturelle et professionnelle, ainsi que ses principes solidaires et civiques se rapprochent des activités et des orientations suivies par les Falcões du mouvement réel créé en 1932 à Mindelo.

Les jeunes anonymes des *Sokols* et leur commandant Joel da Silveira sont mis en scène dans des défilés patriotiques et dans des activités professionnelles et d'intervention civique et sociale, créant des atmosphères qui brisent la routine quotidienne des *Mindelenses* et de leur ville :

---

<sup>525</sup> Informations fournies dans *Capitão de Mar e Terra*, *id.*, p. 146. Les *Falcões de Cabo Verde* ont été dissous par le décret n° 29 453 du 17 février, 1939 et à sa place le Gouvernement Portugais a imposé la "Mocidade Portuguesa", qui avait été créée le 19 mai, 1936, ayant été supprimée en avril 1974. Cf. João Nobre Oliveira. *A Imprensa Cabo-Verdiana. 1820-1975*, *id.*, p. 380.

<sup>526</sup> Cf. les Statuts de l'Association, in *Boletim dos Falcões de Cabo Verde*, n° 1, Ano I, Jan./1936, p. 2.

<sup>527</sup> Cf. "Visão" in *Boletim dos Falcões de Cabo Verde*, n° 2, *id.*, p. 3.

Do Largo da Salina, onde se situava o quartel-general, arrancou o batalhão em marcha trepidante, a banda à frente atacando Old Camarada March com acordes que puseram a cidade inteira à janela e nas sacadas. As sokolinas vinham na vanguarda, precedendo o porta-estandarte. Logo a seguir alinhavam-se os oficiais e os suboficiais. A cauda imensa era constituída pelas praças, todos, porém, impecáveis nas suas fardas brancas, apenas se distinguindo nos galões. (*Capitão*, p. 148).

Le narrateur décrit en détail les marches des *Sokols* traversant les rues, soulignant l'ambiance d'euphorie qui fait frémir la foule : “Quando os Sokols saíam à rua todo o mundo era sacudido por um sismo interior. Mancos e aleijados, sabidos e néscios, gatos e cães viravam possessos, com vibrações que ainda mais acirravam a marcialidade joelina. (*Capitão*, p. 149).

La ville parcourue par ces jeunes semble se transfigurer en un lieu magique, écartant les drames du Porto Grande vers l'oubli. La représentation de cette jeunesse défilant dans une allure patriotique, sur une succession de rues évoquées par le biais de l'énumération de leurs noms et de leur trajet<sup>528</sup>, rend visible une réalité vécue dans les années trente, perpétuée dans les pages de cet ouvrage. François Hartog affirme que “le lieu est à la fois matériel, fonctionnel, symbolique; tout lieu est un objet en abîme et reprise, présence du passé dans le présent: évidence des lieux communs”<sup>529</sup>. En effet, la restitution de la vie de ce mouvement véridique, déjà patrimoine de l'Histoire du Cap-Vert, contribue à mieux comprendre l'empreinte laissée dans l'identité socioculturelle capverdienne.

Parmi leurs manifestations de rue, on détache le défilé de protestation contre la fermeture du Lycée Infante D. Henrique qui existait à Mindelo depuis 1917. Cet épisode, qui joue une fonction *mimésique*<sup>530</sup>, convoque effectivement un fait véridique, qui renvoie aux réactions d'indignation de la population, ainsi qu'aux démarches réalisées auprès du pouvoir politique pour la réouverture du lycée<sup>531</sup>. Teixeira de Sousa décrit la marche des Sokols dans le cadre de cet évènement, soulignant le bruit des tambours et des souliers frappant le pavé,

---

<sup>528</sup> Le trajet était toujours le même, selon le texte de Teixeira de Sousa: “Partiam da Salina rumo à Rua do Coco. Daqui subiam até ao liceu, virando à esquerda na direcção do Palácio do Governo. Desciam a Rua de Lisboa, curvavam à direita, entrando na Rua Infante D. Henrique. Os ingleses da Western Telegraph vinham bisbilhotar enquanto os alvos dólmanes se distanciavam para os lados da Praça Nova, que contornavam, metendo-se em seguida na Rua de Camões. Desta rua torciam para a Rua Machado, em marcha cadenciada, até ao Sr. António Sapateiro, passando pelas traseiras da Câmara Municipal, a caminho da Rua da Moeda. O caudaloso rio vinha finalmente desaguar no ponto de partida, ou seja, no Largo da Salina”. Cf. *Capitão de Mar e Terra*, *id.*, p. 149.

<sup>529</sup> Cf. François Hartog, “Comment écrire l'Histoire de France? les lieux de mémoire marquent le moment où le national revient au premier plan, mais un national mué, sans nationalisme”, in *Magazine Littéraire* n° 307, fév./1993, p. 30.

<sup>530</sup> Cf. Y. Reuter. *Introduction à l'Analyse du Roman*, *id.*, p. 108.

<sup>531</sup> Le Lycée Infante D. Henrique avait été créé le 13 de juin 1917. Il a été inauguré le 19 novembre de la même année par le Gouverneur Fontoura da Costa. L'immeuble où s'est établi ce Lycée a été offert par le capverdien Augusto Vera-Cruz. Le 28 octobre 1937, le gouvernement de Lisbonne annonce la dissolution du Lycée, fait qui a déclenché des démarches en vue de sa réouverture, ce qui arrive un peu plus tard sous le nom de lycée Gil Eanes.

dans une attitude d'impudence, criant de temps en temps "Drei, zdrau, zdrau, zdrau". Cette manifestation a un vif écho chez les spectateurs qui, enthousiasmés, finissent par suivre le cortège, y ajoutant leur contestation.

À côté des actes spectaculaires, le récit met en place des activités qui se déroulent dans le chantier de la caserne et des interventions au niveau de l'amélioration des conditions de vie de la population de Mindelo, illustrant aussi le penchant pédagogique et créatif de l'auteur. Parmi elles se détachent la protection de la plage de Mاتيota, pour défendre la population et les nageurs des requins<sup>532</sup>, et la création d'une école nautique avec la participation du capitaine Alfredo Araújo.

Le placement de filets sous l'eau dans la baie de Mاتيota constitue un moment où le commandant Joel da Silveira et le capitaine Alfredo Araújo brillent devant la population de Mindelo, venue en masse pour assister à ce travail. Le plongeur Fula, une figure à la fois réelle et légendaire de Mindelo<sup>533</sup>, qui intervient également dans la diégèse du roman *Na Ribeira de Deus*, place les piliers au fond de la mer et attache les filets à l'extrémité des charpentes alignées autour de la baie, sous les ordres du capitaine Alfredo Araújo. Devant cette initiative, la voix du narrateur fusionnée à celle de l'auteur tisse des commentaires, sous forme exclamative, qui insinuent une accusation de la négligence du pouvoir politique lié au Cap-Vert :

A rede que agora os Sokols estavam a colocar seria medida de iniciativa camarária ou do Estado se houvesse gente de cabeça e coração a governar a ilha. Ah, calé, o Governo importava-se lá com essas coisas de tubarão, falta de carvão, falta de chuva, falta de emprego, miséria, fome e mortandade! (*Capitão*, p. 235).

En fait, les *Sokols* investissent dans des activités aussi diverses qu'originales. Ils participent à la formation culturelle et civique de la société de Mindelo et partagent leurs savoirs dans le but de trouver des solutions collectives pour le bien-être de la communauté. Au présent de l'énonciation du récit, l'essor du mouvement des Sokols est si considérable que Joel da Silveira décide de créer une École Nautique dédiée à l'enseignement des techniques maritimes à leurs membres, mise en place avec la collaboration d'Alfredo Araújo. Comme celui-ci était en train de construire son propre voilier, le *Sol Nascente*, dans un chantier improvisé chez lui, avec l'aide du personnage de Tafulim, charpentier naval, Joel da Silveira

---

<sup>532</sup> Cette initiative a été entreprise après la mort d'un italien, surpris par un requin lorsqu'il se baignait dans les eaux de la baie de Mاتيota. Le récit décrit cette mort tragique, observée par des personnes qui se trouvaient sur la plage: "Viu-se o corpo na boca do tubarão, um homem inteiro a ser estraçalhado vivo. Ainda se lhe ouviu um grito, após o qual uma toalha de sangue se estendeu até à praia." Cf. *Capitão de Mar e Terra*, *id.*, p. 235.

<sup>533</sup> Nhô Fula a été un plongeur d'une résistance exceptionnelle, ayant pour cela collaboré dans le sauvetage de plusieurs naufrages dont quelques uns ont été transposés en récits et en légendes. Cf. Manuel Bonaparte Figueira. "O Fula", in *Narrativas e Contos Cabo-Verdianos*, *id.*, p. 61-72.

lui propose la formation d'une société avec l'organisation des Sokols. Ceux-ci pourraient ainsi profiter du savoir et de l'expérience nautiques du capitaine. Par ailleurs, les membres des Sokols auraient d'ores et déjà à leur disposition le futur voilier d'Alfredo Araújo, un instrument précieux pour l'apprentissage pratique, et ils suivraient en même temps les cours théoriques administrés par le capitaine.

Lorsqu'Alfredo Araújo devient capitaine des Sokols, la narration de l'action concernant le mouvement des Sokols s'ouvre à la réalité référentielle maritime et a recourt à un langage assez technique à propos de manœuvres sur les cordages, des opérations de construction du navire-école *Sol Nascente*, assurant la richesse de la matière représentée. Le récit met en exergue la figure dominante d'Alfredo Araújo et l'atmosphère d'enthousiasme et de collaboration des jeunes membres des Sokols, ouvrant une sorte de perspective pleine de suggestions, capables de modifier les structures sociales stagnantes, adressées de forme allusive au pouvoir politique.

Il focalise l'action du protagoniste sur le déroulement des travaux nautiques, démontrant sa maîtrise du savoir-faire maritime, exprimé par une terminologie conforme à la spécificité du sujet traité. Voici un fragment du dialogue entre Joel da Silveira et lui, préparant la création de l'École Nautique :

- Há mais. Há aparelhos que não podem ser improvisados. Têm de ser adquiridos em definitivo. Por exemplo, moitões, cadernais, certos cabos, bússolas, e mais coisas temos de os arranjar. Suponhamos uma enxárcia. Ora, uma enxárcia tem de ser mesmo uma enxárcia e não uma corda qualquer. Porque a enxárcia é formada por encapeladuras. Cada encapeladura tem dois ovéns. Os ovéns estão ligados uns aos outros por enfrexates. Se não for uma enxárcia verdadeira, os rapazes não ficarão a fazer uma ideia perfeita do que seja isso.
- O capitão é que sabe. A escola de marinharia é o nosso alvo agora. A rede da Matiota já lá está a prestar um grande serviço. (*Capitão*, p. 327).

La description de toutes les démarches liées à la construction du voilier se revêt de résonances réalistes et néoréalistes, rendant compte d'opérations détaillées, relatives à l'apprentissage des manœuvres maritimes, ainsi que des diverses tâches accomplies par les Sokols dans cette entreprise. Le récit soulève simultanément une attitude à demi moraliste et critique, ayant pour but de dénoncer l'inertie du pouvoir colonial dans une époque passée réelle, comme le souligne l'énoncé suivant :

Joel da Silveira estava a dar a todo o mundo uma extraordinária lição de fé na juventude, não só em palavras, como em actos, mesmo que fantasiosos, por vezes! Todos esses martelos, e serras, e enxós, e pés-de-cabra, e formões, que não paravam nas mãos dos artífices, todo esse frenesim e essa azoada que transbordavam do quintalão do Largo do Cruzeiro, todo esse ciclone de actividade, nasceu e saiu da cabeça de Joel. [...] A ressurreição do ensino náutico estava a soltar os seus primeiros vagidos no quintal de Alfredo de Nha Djodja. A vocação marítima tinha de ser reabilitada em Cabo Verde, onde os homens se casam com o mar, como

dizia Eugénio Tavares no seu livrinho de mornas. (*Capitão*, p. 338-339).

Le jour où la base du *Sol Nascente*, achevée et peinte, est déplacée du chantier d'Alfredo Araújo vers le hangar des Sokols, à travers les rues remplies de curieux, devient une manifestation pleine d'émotion, où la réalité maritime et l'environnement social se croisent. Il s'agit du premier voyage du navire, bien que se déroulant sur terre.

Un grand nombre de personnages mis en scène se livrent à des tâches diverses, convergeant toutes vers le charriage du *Sol Nascente* en direction du chantier des Sokols. L'image de ce cortège ressemble à un spectacle de Carnaval, comparaison d'ailleurs proposée par le personnage de Maria Salema qui identifie Alfredo à une étoile de la marine. Mais Joel da Silveira contrarie les appréciations du personnage, en affirmant :

Este pequeno veleiro vai preparar os futuros marinheiros e quem sabe também os mestres de cabotagem. Não se riam, por conseguinte, deste aparato, pois o fim a que isto se destina não é nenhuma brincadeira de Carnaval. Desta carcaça de navio irá sair muita gente preparada para a carreira náutica. Em vez de rirem encostem, encostem todas as vossas mãos no *Sol Nascente* para o ajudar a chegar ao seu porto de destino. (*Capitão*, p. 357).

L'intervention des Sokols confère au récit un souffle d'espérance et de vitalité qui secoue la population dans une ville agonisante sans animation portuaire. Le contraste entre les jeunes Sokols et la ville sans âme, frappée par le chômage et la misère, revêt une valeur pour ainsi dire édifiante, en rapport avec le profil narratif de Teixeira de Sousa, rappelant que pour faire naître des solutions surprenantes, il suffit d'avoir une solidarité collective et des rêves pleins de conviction. Par ailleurs, le choix du nom *Sol Nascente*, attribué au futur voilier d'Alfredo Araújo, renaissant ensuite comme navire-école des Sokols, semble signaler une volonté de l'énonciateur d'actualiser la dimension euphorique et constructive intrinsèque aux principes d'engagement social du mouvement néoréaliste.

L'ensemble de la narration se focalise aussi sur d'autres environnements de la ville, donnant lieu à des images et à des appréciations diversifiées ; d'un côté, les milieux extérieurs, les rues, les places et le marché, lieux de rencontre des personnages avec la population anonyme, sans frontières sociales ou raciales, et de l'autre les espaces intérieurs individuels ou publics.

D'après le personnage de Walter, la Travessa da Praia, la rue la plus longue de Mindelo, quoiqu'elle prenne différents noms le long de son extension, condense tous les aspects typiques de l'île :

– São os negociantes de bordo, as vendadeiras de doces e rebuçados, os cachorros vadios, os pescadores, os botequins, os bêbados, as prostitutas, os marinheiros que passam, os tuberculosos, os sífilíticos, as mercearias modestas, também o negócio forte. Esta simples

travessa é toda a ilha de São Vicente. Ora aí está, uma ilha inteira servida numa travessa. (*Capitão*, p. 54).

Le jeu lexical sur le mot “travessa”, synonyme de rue et de plat, permet d’identifier métaphoriquement la rue à un plat où l’on peut servir une île entière, sous ses particularités contrastantes : cosmopolitisme, gros et petit commerce, misère, prostitution, ivresse. De plus, cette rue fait frontière avec la mer d’où arrivent les sifflements des navires qui “apportent des messages différents de loin”, comme des manifestations d’invitation au voyage.

Le roman *Capitão de Mar e Terra* restitue les espaces extérieurs de la ville de Mindelo avec une minutie topographique, par le biais des trajets diversifiés des personnages principaux, Alfredo Araújo, les amis Toi et Walter et les Sokols, en particulier. La narration met en scène leurs déambulations diurnes et nocturnes, donnant lieu à des descriptions réalistes et contrastantes, où à des évocations qui rendent présents des événements passés, réfractés dans les lieux ou objets.

Dans ses traversées entre le port de Tarrafal et le Porto Grande, à bord du *Monte Cara*, le capitaine Alfredo Araújo fournit différents portraits de Mindelo, pris sous divers prismes contextuels et émotionnels. Dans l’extrait suivant, il décrit la ville, vue de loin, faisant saillir les marques de l’usure dans la falaise, en tant que témoignage d’une époque où se fond l’histoire du développement urbain de Mindelo, pendant un demi-siècle, et l’histoire maritime du Cap-Vert :

Ao lado dos destroços dos barcos brasileiros, por trás das instalações da Wilson & Sons e de Miller’s & Cory’s, viam-se os cortes feitos na falésia, ao tempo em que os navios precisavam de terras para lastro, nas viagens de retorno. Pela extensão dos cortes se podia fazer uma ideia do milhões de toneladas acarretados nos porões dos lugres, galeras, patachos, ao longo de mais de meio século. A seguir, era a cidade, a salina, a Capitânia dos Portos, a Praia dos Botes, os quintalões de Carvão, os trilhos das vagonetas, a Alfândega, as casas dos ingleses na encosta do Fortim, servindo de bordadura, e o casario perdendo-se em profundidade até Monte Sossego, Ribeira Bote, Madeiralzinho, aos altos e baixos. Como essa baralhada de instalações, edifícios, casas e casebres, encostas e vales, lhe parecia bela quando regressava de longas viagens. E Francelina esperando por ele, bonitona, alegre, sabona! Cachorra de não sei que diga! (*Capitão*, p. 71).

L’énumération et le sémantisme de quelques lexèmes (“falésia”, “cortes”, “lastro”, “retorno”) confèrent à cet énoncé un registre poétique. La voix interne du protagoniste se focalise sur la référentialité topographique, reliant le présent au passé événementiel et évoquant à la fois ses souvenirs heureux et amers. Les cicatrices qui ont modelé la falaise se présentent comme un signe qui déploie la mémoire<sup>534</sup> de la genèse même du développement de

---

<sup>534</sup> On passe de la sensation visuelle au domaine de l’abstrait de l’espace et du temps dans lequel ce lieu devient un “réceptif” qui conserve une résonance historique. Cf. J.-Yves Tadié, *id.*, p. 145-147.

l'île. Corsino Fortes désigne ces cicatrices de “blessures humaines” par opposition à celles léguées par l'origine volcanique : “Na ilha! a cicatriz de Deus é grande/ Mas a ferida do homem é maior”<sup>535</sup>. L'énoncé déploie ensuite l'image de Mindelo par une juxtaposition de courts tableaux orientés par le regard du capitaine Alfredo, “traversés par ses souvenirs et sentiments, chargés d'affectivité”<sup>536</sup>, construisant l'environnement spatial des années trente, où les marques du cycle du charbon prennent leur visibilité et leur signification.

Par opposition à S. Filipe, Mindelo est une ville animée de jour comme de nuit, les rues et les places fourmillant de lycéens, de marins de plusieurs nationalités, de commerçants, de fonctionnaires, de couples anglais, de prostituées et très constamment de gens de passage. Un cas curieux réside dans la présence de marchands de l'île de Santiago (“badios de pé rachado”) venant vendre leurs produits sur le marché de Mindelo, étant un motif de ricanement de la part des jeunes, comme en rend compte le passage suivant :

Sáiram do José Gasolina, o Sol morrendo por detrás de Santo Antão, a Travessa da Praia e a Rua de Canecadinha atravancadas de gente, marinheiros, pescadores, mocratas, negociantes de Santiago, badios de pé rachado que trouxeram as suas mercadorias para a praça do Mindelo, bonges, caras-velhas, calabaceira, milho, cordas de tabaco, can-can.

– Eh' Nhô, Nhô trouxe feijão?

– Trouxe, sim.

– Nhô trouxe roca?

– Trouxe, sim.

– Nhô trouxe macaco?

– Trouxe a crica da tua mãe.

O rapazio atazanava o juízo dos negociantes de Santiago, punha-se à distância a fazer-lhes perguntas até começarem a dizer asneiras, enfurecidos com tanta impertinência. (*Capitão*, p. 64-65).

Si les rues et les *botequins* (bars) de Salina sont animés, les cafés du centre ville, lieux où se réunit la société de la ville ne le sont pas moins. Les groupes de lycéens y discutent les articles des journaux, les grands de l'île y parlent de politique, de la Guerre Civile d'Espagne et de l'autre guerre éminente, et les marins attendent les guides pour aller chez les “mocrates” (prostituées). Différentes langues s'y mélangent, surplombées par le portugais et l'anglais, et le lecteur plonge dans une ambiance sociale, intellectuelle et cosmopolite.

Manuel Lopes affirme que “la baie de São Vicente est le salon de visites de l'archipel créole” et que “le port est une fenêtre ouverte sur l'Atlantique”<sup>537</sup>. L'auteur retrace la spécificité cosmopolite de la ville, croisement de personnes des quatre coins du monde, de

---

<sup>535</sup> Vers du poème “Hoje chovia a chuva que não chove”. Cf. Corsino Fortes. *Arvore & Tambor* (Canto Segundo). Lisboa: ICL e Pub. D. Quixote, 1986, p. 46.

<sup>536</sup> Cf. R. Bourneuf. “L'organisation de l'Espace dans le Roman”, in *Études Littéraires*, n° 3, Québec : PUL, 1970, p. 90.

<sup>537</sup> Manuel Lopes. “Reflexões sobre a Literatura cabo-verdiana ou literatura nos meios pequenos”, in *Colóquios Cabo-Verdianos*, n° 22, Lisboa: JIU, 1959, p. 10.

cultures (musique et danses en particulier), lieu de départ vers l'évasion, la découverte, l'aventure, et lieu d'espoir et d'arrivée des dernières nouvelles.

La fiction de Teixeira de Sousa rend compte de cet univers urbain, unique dans l'archipel, représenté par une accumulation de détails successifs qui se déroulent dans une multiplicité de lieux. On trouve le long de la narration l'occurrence d'une profusion de noms de rues, de places, de lieux et d'immeubles empruntés aux noms réels de ceux de la ville de Mindelo de l'époque décrite dans le roman, les plus cités étant la Praça Nova, Largo da Salina et Largo do Cruzeiro, liés aux parcours des protagonistes de l'action principale.

Les espaces intérieurs individuels, où les personnages évoluent dans leur environnement familial et intime, inscrivent à la fois une dimension subjective et les liens qui les unissent au monde socioculturel, économique ou politique. De son côté, chaque personnage s'intègre à un réseau de groupes d'où ressortent les contrastes culturels et socioéconomiques.

Prenant l'exemple du groupe des anglais, propriétaires des compagnies de charbon et liés au commerce portuaire et au télégraphe, on constate que ce groupe étranger, mais puissant, vit en marge de la société capverdienne, reproduisant un "espace de relation"<sup>538</sup> fermé et isolé du reste de la communauté. Leurs maisons se situent dans la pente du Fortim d'El-Rei<sup>539</sup> et ils s'entourent de leurs coutumes, langue et valeurs et se révèlent peu perméables à la réalité capverdienne. De ce fait, ils tentent de préserver leur identité anglaise et leur appartenance sociale et à leur groupe, à l'écart de la population capverdienne.

En général, le sentiment des autres personnages vis-à-vis de ces anglais traduit un jugement dépréciatif, les considérant comme étant arrogants et discriminatoires, à l'exception de Joel da Silveira et Samuel Bendavid qui travaillent avec eux, l'un dans le Télégraphe<sup>540</sup> et l'autre dans le commerce maritime. Walter, fils d'un anglais, travaille aussi dans les bureaux de la compagnie Wilson & Sons, mais il ne se lasse pas de censurer leur arrogance.

Toutefois la communauté anglaise de Mindelo a joué un rôle de miroir social, et peu à peu quelques pratiques propres à leur identité socioculturelle s'incorporent dans le tissu social et urbain de la ville. Sa longue présence dans l'île de São Vicente (depuis 1838<sup>541</sup>) a laissé des

---

<sup>538</sup> Sur le concept "espace de relation", cf. Pierre George. *Sociologia e Geografia*. Rio de Janeiro /S. Paulo: Ed. Forense, [1966] 1969, p. 41-46.

<sup>539</sup> Il s'agit de la construction la plus ancienne de Mindelo pour garder les garnisons militaires et de sept bouches de feu d'où l'on peut jouir une vue panoramique sur la ville et sur la baie.

<sup>540</sup> Le premier câble sous-marin, liant l'île de São Vicente à l'Europe et au Brésil a été installé en 1874.

<sup>541</sup> Date de l'établissement de la première compagnie anglaise de charbon, *East India*, à São Vicente, dont l'existence a été éphémère. Cependant, à partir de 1850, d'autres compagnies anglaises ont installé successivement leurs dépôts de charbon à Mindelo, notamment: Royal Mail Steam Packet, Visgent Miller, Patent Fuel, Thomas & Miller, MacLoud & Martin et Cory Brothers & C.<sup>a</sup>.



traces, notamment dans l'architecture et dans le sport (cricket et golf), mais également dans d'autres comportements imités par les classes élevées et moyennes, comme la manière de s'habiller, l'usage de havanes ou de gestes de *gentlemen*.

Chez Teixeira de Sousa, les descriptions des espaces individuels des personnages les plus représentatifs ne sont pas exhaustives et se présentent sous une forme fragmentaire. On détache quelques détails descriptifs des maisons de Samuel Bendavid, d'Alfredo Araújo, de Miguel Apolinário et de Prisca. La représentation de ces environnements illustre aussi les décalages sociaux qui marquent les frontières entre les strates sociales des riches commerçants et les petits commerçants, enseignants, capitaines, employés spécialisés de la classe moyenne et la population défavorisée qui vit misérablement.

Dans cette perspective, la représentation de la maison de Samuel Bendavid, le commerçant le plus influent de Mindelo, semble paradigmatique de l'image d'une spatialité exclusive de la classe puissante, dont le luxe contraste avec la vie misérable de la population. Tói accède à l'intimité de cette élite minoritaire puisqu'il donne des cours particuliers de mathématiques à Vínia, la fille de Samuel Bendavid. La comparaison de ces deux univers opposés affleure dans ses réflexions, faisant saillir son étonnement :

No curto trajecto até casa foi meditando naquele mundo diferente do pequeno mundo da ilha, deste outro mundo dos Palapinhas, dos trabalhadores do porto, dos Alfredos Araújo, do pai, dos casebres da Ribeira Bote, Monte Sossego, Fernando Pau, dos meninos da Ponta da Praia. Nunca havia concebido que se pudesse viver com tanto conforto, tanta segurança na misérrima ilha de São Vicente. Essa noite mesmo procuraria Walter para lhe revelar semelhante constatação sociológica. (*Capitão*, p. 53).

En outre, Samuel Bendavid voyage souvent à Lisbonne d'où il apporte des meubles, des tapisseries et des objets d'art pour garnir sa maison. Chez lui, il a même une salle de jeu fréquentée par ses amis, des figures également influentes de Mindelo – João Nunes, commerçant, les frères Pereira, associés de Samuel Bendavid dans le commerce et agents de la Compagnie Nationale de Navigation, Jacinto de Almeida, commerçant et industriel, le Dr. Herculano, avocat – qui viennent pour jouer au poker, au bridge et au billard. Son bureau dans son entreprise Samuel Bendavid, Lda., est aussi luxueux que sa maison “où l'on respire propreté, ordre, prospérité”. (*Capitão*, p. 217).

Les informations sur les espaces et les objets de Samuel Bendavid ont leur importance, non du point de vue descriptif, mais de celui de la signification conférée par les réflexions sur les inégalités sociales exprimées par Tói et Alfredo Araújo.

La recreation des ambiances du bal des étudiants de dernière année du lycée dans le salon de João Bentinho, de celui du Carnaval dans le grenier de Miguel Apolinário, ainsi que

le spectacle du Sr. Reis, professeur de musique, réalisé dans le cinéma Eden Park et dans lequel interviennent les étudiants, jouant des instruments musicaux ou récitant des poèmes, constituent d'autres environnements illustrant des pratiques sociales et culturelles de l'époque et l'animation sociale très particulière de la ville de Mindelo.

La tradition musicale (*mornas* et *finançons*) et les danses typiques du Cap-Vert émergent dans la description de ces événements fictionnels, permettant au lecteur de participer à des manifestations typiquement capverdiennes tout en suivant l'action accomplie par les personnages présents, de générations et de strates sociales différentes, exhibant leurs exubérances et leurs émotions. Le bal de carnaval dans le grenier de la maison de Miguel Apolinário illustre parfaitement un phénomène grégaire propice au rapprochement de la classe moyenne de l'élite intellectuelle et économique.

Cette ambiance carnavalesque semble diluer la hiérarchie entre les hommes puissants de la ville, Samuel Bendavid, le Dr. Herculano, João Nunes, João Almeida et la classe moyenne. Toutefois, ils apparaissent seuls, sans leurs femmes ni leurs familles, fait que Walter interprète comme un manque d'ouverture à la communauté de Mindelo. De plus, aucun membre de la classe moyenne ne connaît leurs maisons ou leurs fêtes.

Les références aux milieux de la prostitution sont récurrentes dans la narration, renvoyant à un phénomène social propre aux villes portuaires. Le Lombo et la rue de Cavouquinho en sont les lieux privilégiés, recherchés par les marins étrangers. Cependant, la maison de Prisca, située aux environs de la ville, dans l'endroit de Fonte Francês, est fréquentée par la plupart des hommes de toutes les strates sociales. Belle et propre, Prisca est "sollicitée par des clients respectables" de Mindelo, surtout des hommes âgés en quête de satisfaction sexuelle mais aussi de quiétude et de tendresse. Sa maison devient à la fois le symbole de plaisir physique et de refuge pour échapper à la solitude, au découragement et au vide de l'existence humaine.

Dans *Capitão de Mar e Terre*, Teixeira de Sousa excelle dans la représentation d'une vaste fresque de la société de Mindelo résistant à la déchéance du Porto Grande et à la baie sans navires et sans travail, société dans laquelle les personnages qui peuplent le récit sont reliés par des ficelles narratives à une variété d'environnements de l'univers familial, professionnel et socioculturel.

Le premier plan met en place les déambulations des personnages principaux, Alfredo Araújo, Miguel Apolinário, Tói, Walter da Silva, Joel da Silveira et Samuel Bendavid, dévoilant la réalité sociale, maritime, commerciale et culturelle dans de multiples détails et épisodes, mettant en lumière une tendance récurrente de l'auteur. L'arrière-plan met en

évidence les dessous de la ville portuaire dans sa pulsation quotidienne : le fourmillement des rues et des places peuplées de vastes groupes humains anonymes, marins, étudiants, vendeuses, contrebandiers, chargeurs de charbon, chômeurs et marginaux, convoqués dans des scènes brèves, denses et suggestives.

## 2. Les regards du réel référentiel

Les commentaires véhiculés par le narrateur et les personnages surviennent dans l'agencement de la structuration discursive, permettant de créer un ordre et une cohérence narratifs. Dans ce même temps, ils établissent les liaisons entre la matière événementielle (épisodes et péripéties) et les réflexions et interprétations. De ce fait, le regard du narrateur et des personnages, traduits par leurs voix internes ou par des dialogues, introduit à l'intérieur de la diégèse un éventail de sujets diversifiés et des particularités du passé, tant des personnages que de l'Histoire et de la culture du Cap-Vert. Ils complètent parfois le portrait ou le statut des personnages, ajoutant des détails sur leur parcours ou leurs environnements, et rendent perceptibles leurs conduites, traits caractéristiques ou sentiments.

Le long de la narration de *Capitão de Mar e Terra*, on peut relever des commentaires d'ordre différent, sous des registres variés et ciblés sur des thèmes aussi diversifiés. L'un des thèmes récurrent est le mouvement et la revue *Azimute* dont les numéros deux et trois paraissent durant le déroulement de l'action romanesque. Par le biais de cette revue et de ses activités, le récit semble recréer le contexte de l'apparition du mouvement *Claridade*, puisque le lecteur peut constater une conformité des activités des fondateurs du groupe réel et du fictionnel, ainsi que des objectifs de leurs revues, celle de *Claridade* et celle d'*Azimute*.

Ainsi, le thème littéraire devient l'objet de commentaires descriptifs et évaluatifs, exprimés par les personnages Tói, Walter da Silva, Herberto Ramos, Teófilo de Sena, réunis autour des activités de la revue *Azimute*. Ces personnages apportent au récit une nouvelle manière d'aborder les faits culturels et littéraires, ainsi que la question du langage, en rupture avec l'orientation de la production littéraire existant dans l'archipel, représentée par le personnage de Lucrécio Arrobas. Toutefois, il nous semble que les interprétations de ces personnages sur un événement culturel des années trente sont tributaires du contexte de l'écriture du roman (publié en 1984). De ce fait, le lecteur pourra distinguer des commentaires à posteriori sur les positions du groupe et de ses supposés textes véhiculés dans la revue *Azimute*, ressentie comme équivalente à la revue *Claridade*. Par conséquent, les appréciations

des énonciateurs semblent parfois réagir à une vision rétrospective, comme c'est le cas dans le roman *Djunga*. Ici, Herberto Ramos, Hélder Rocha et Felisbela assument les rôles d'évaluateurs du mouvement *Claridade*, perçu dans une dimension anaphorique par rapport au présent de l'énonciation, quarante-quatre ans après sa manifestation.

Les éléments du groupe de la revue *Azimute* expriment leurs idées et leurs postures idéologiques sur le besoin d'innovation littéraire et un regard critique sur les modèles précédents qu'ils estiment être régis par des principes tombés en désuétude. Ces appréciations semblent correspondre à une référence extrafictionnelle, celle de l'initiative de *Claridade* dans ses premières années, donnant ainsi une vision de l'univers culturel de ce mouvement, transposé en discours par les personnages du groupe *Azimute*<sup>542</sup>. Mikhaïl Bakhtine souligne que "l'auteur lui-même est loin d'être neutre quand il représente le langage et le style des personnages"<sup>543</sup>. En fait, dans une certaine mesure, Teixeira de Sousa met en scène les personnages du groupe *Azimute*, leurs polémiques et leurs différents points de vue, exprimant en même temps, sa propre vision concrète d'un évènement culturel et de son environnement. De plus, l'une des lignes de force du roman *Capitão de Mar e Terra* est la (re)visitation des années révolues de ses études au lycée de Mindelo, entre 1935 et 1939, contemporaines de la fondation de la modernité littéraire du Cap-Vert par le mouvement *Claridade*, transposé en fiction. Convoquer l'apparition de ce mouvement, c'est aussi convoquer le contexte de la crise du Porto Grande, deux thèmes intriqués qui traversent le roman.

Ainsi, les faits diégétiques et les discours fictifs du narrateur et des personnages semblent être empruntés à la réalité extrafictionnelle, c'est-à-dire aux actions accomplies par le groupe *Claridade* et aux contenus verbaux, plus précisément aux paroles prononcées par ses collaborateurs. De la même façon, l'auteur conçoit des personnages qui interviennent dans des activités littéraires, en leur attribuant des rôles et des postures idéologiques, et même quelques traits physiques, qui semblent introduire dans la diégèse des prétendues ressemblances avec les personnes véridiques du mouvement *Claridade*.

En effet, le ferment intellectuel et littéraire de ce mouvement réel, mis en place en 1936, semble être transposé dans l'action par le biais des éléments du groupe *Azimute* et mis en relief par la personnalité et le talent marquants du personnage d'Herberto Ramos, enseignant de portugais au lycée de Mindelo. Ce personnage joue un rôle de leader du groupe *azimutal* dans ce roman et il réapparaît sous l'effet du vieillissement et de la maturité dans le

---

<sup>542</sup> Mikhaïl Bakhtine explique comment, dans un roman, l'argument construit l'extralinguistique. Cf. *Esthétique et Théorie du Roman*, *id.*, p. 182.

<sup>543</sup> *Id.*, p. 405.

roman *Djunga*. Il est réinvesti ici d'un rôle de penseur, de conseiller d'Helder Rocha, qui est en train d'écrire un roman, avec lequel il partage des réflexions philosophiques et théoriques sur la littérature, le créole et l'identité culturelle. Il réapparaît également dans le roman *Entre Duas Bandeiras*, mais ici détaché, surtout par son intervention politique. Ainsi, le lecteur est parfois induit à rapprocher le portrait de ce personnage de la figure réelle de Baltasar Lopes qui était un spécialiste du créole du Cap-Vert et fort en études de philologie romane, deux traits appartenant aussi au personnage d'Herberto Ramos :

Nisto aparece o Dr. Herberto, acompanhado de dois colegas. Foi um autêntico tornado. A salinha encheu-se de exuberância e vivacidade do director da revista *Azimute*, ainda porque entrou a discutir com outros dois professores um assunto em que era uma autoridade. Eles achavam que o crioulo de Santo Antão sofrera influência francesa e até espanhola. Mim ne tem, oá, Alto Mira, etc., etc.

– Isso não tem pés nem cabeça. Fora a sobrevivência de raríssimos léxicos africanos, o dialecto crioulo de cabo Verde é constituído quase exclusivamente por vocábulos portugueses, exceptuando ainda alguns americanismos nas ilhas de Fogo, Brava, São Nicolau e também alguns anglicismos cá em São Vicente – assim falou o Dr. Herberto”. (*Capitão*, p. 364).

Teixeira de Sousa nous livre un portrait d'un personnage bâti dans le jeu des connexions internes du roman. Même si le lecteur tente d'établir des rapports avec la réalité extrafictionnelle, soucieux de reconnaître dans le récit des données analogues aux figures et aux actes réels du mouvement *Claridade*, il nous semble que l'auteur brouille les garanties de vraisemblance, tenant compte que la propre composition du groupe *Azimute* n'est pas semblable à celle du groupe *Claridade*. Toutefois, les activités et les propos d'innovation littéraire semblent tout de même analogues à ceux du groupe fondateur de la modernité littéraire. Dans ce cas, les éléments allusifs à cet évènement littéraire permettent de reconstituer voire d'éclairer une réalité culturelle bien connue de l'auteur. Mais il faut garder ses distances vis-à-vis du discours narratif fictionnel comme le souligne G. Genette<sup>544</sup>.

En effet, au long de la narration, l'auteur joue sur l'effet de fiction, convoquant une multiplicité de sujets par le biais des voix des personnages, suggérant qu'il a tout de même l'intention de dégager une "réalité objective"<sup>545</sup>, soit celle de l'impact de *Claridade*, soit celle des Sokols ou de Porto Grande. Dans cette perspective, les commentaires des personnages engagés dans le groupe *Azimute* semblent passer de simples appréciations à une prise de vue sur la première manifestation de la modernité littéraire capverdienne qui prétend rompre avec la production littéraire de la génération antérieure.

---

<sup>544</sup> L'auteur affirme que "la notion même d'imitation sur le plan de la lexis est un pur mirage, qui s'évanouit à mesure qu'on l'approche: le langage ne peut imiter parfaitement que du langage, ou plus précisément un discours ne peut imiter parfaitement qu'un discours parfaitement identique; bref, un discours ne peut imiter que lui-même. En tant que lexis, l'imitation directe est, exactement, une tautologie". Cf. G. Genette, *Figures II*, *id.*, p. 55.

<sup>545</sup> Cf. E. Auerbach. *Mimesis*, *id.*, p. 532.

Cette dernière génération est symboliquement incarnée par le personnage de Lucrecio Arrobas, un poète réputé pour sa formation classique, ancien étudiant du Séminaire et du Lycée à Ribeira Brava sur l'île de S. Nicolau<sup>546</sup>. Il est caricaturé par les *azimutais* par l'usage du latin. Le récit met en relief les divergences qui opposent les représentants de ces deux étapes littéraires à plusieurs reprises. En voici un passage qui reconstitue un dialogue entre Tói et Herberto Ramos lors d'une pause durant leurs cours au lycée, Lucrecio Arrobas étant présent :

Dissertou (Herberto Ramos) demoradamente sobre a revista e sobre o romance que estava escrevendo. “A linguagem será uma linguagem de compromisso entre o português reinol e o dialecto crioulo. Será assim como o português de Nhá dos Reis, de Nhá Eufémia, de Nhá Conchinha, um crioulo aportuguesado dos momentos solenes e das contadeiras dos romances de Emilie Rochebourg. Só assim é possível vazar no livro as vivências dos personagens. Compreende?” Quem não compreendia essa cachupada linguística era o poeta Lucrecio, que mudo e quedo lia ou fingia ler uma revista qualquer. (*Capitão*, p. 223).

L'énoncé fait allusion à deux regards esthétiques et à deux façons d'explorer littérairement le langage. Lucrecio Arrobas prend ses distances vis-à-vis des innovations linguistiques proposées par Herberto Ramos, les figurant comme “cachupada linguística”, qui renvoie aux procédés identiques de mélange culinaire et de langages.

Les collaborateurs de la revue *Azimute* se proposent d'exploiter la réalité concrète capverdienne et la spécificité de l'Homme capverdien. De ce fait, ils étudient la formation de la langue créole et prônent la représentation des drames du Cap-Vert dans leurs poèmes et fictions, telles que la sécheresse, la famine, l'émigration et la réalité maritime. Leurs articles de teneur essayiste mettent en évidence les aspects folkloriques, socio-historiques et économiques du Cap-Vert.

Tous ces propos sont semblables et coïncident avec le travail développé par les auteurs de *Claridade*. D'un autre point de vue, il nous semble découvrir des résonances du projet esthétique du mouvement néoréaliste portugais, ainsi que du rôle de l'écrivain dans la conscientisation des lecteurs. Le passage suivant semble doublement renvoyer aux deux mouvements littéraires :

- Todo este balancé dos estrelados da marinha, dos Sokols, dos samuéis anglicizados, dos lucrécios romanófilos, dos alfredos fáusticos, dos talefes revoltados, no fundo, no fundo é o afã do povo em busca da sua identidade.
- Os *azimutais* incluídos – retrucou Walter com a vivacidade que o caracterizava.
- Com certeza, com certeza. Só que nós outros nos elevamos da turbamulta no rodopio dessa

---

<sup>546</sup> Créé en 1866 dans l'île de S. Nicolau à la demande de l'évêque D. José Luís Alves Feijó, comme nous l'avons souligné plus haut.

procura. Vocês estão a cervejar?  
– Quer uma cerveja, doutor? – perguntou Tói.  
– Claro que sim.

E foram andando para o barzinho rumoroso, chegando sempre achas ao esclarecimento da evolução de Cabo Verde na encruzilhada dos ethos, das culturas e das rotas marítimas. A emigração era um dos factores influentes, ao lado das heranças luso-africanas, do ensino e até da presença dos Ingleses. Encostado ao pequeno balcão, o bodona da revista içou as velas, prosseguindo nas acrobacias explicativas sobre a psique cabo-verdiana. (*Capitão*, p. 291-292).

Les appréciations de Walter da Silva et de Tói introduisent des perspectives sur l’acte de création littéraire concernant la conception de personnages enracinés dans leur environnement et des hypothèses d’étude sérieuse sur la réalité socioculturelle et les particularités de l’identité capverdienne. Leurs commentaires se présentent comme un jeu narratif, puisque ces deux protagonistes agissent simultanément et décrivent leurs éventuelles actions littéraires, proposant des personnages et leurs environnements qui sont déjà des objets de la diégèse du roman, comme des potentiels protagonistes d’autres futurs récits produits par les collaborateurs de la revue *Azimute*.

Nous sommes ainsi confrontés à deux instances narratives, celle où se situent les énonciateurs-personnages Walter da Silva et Tói, et une autre, virtuelle, où se situeront les figures typiques, contenues dans la diégèse du roman (premier récit), telles que Palapinha, Alfredo Araújo, Talefe, etc., qui ont tous les traits caractéristiques leur permettant de devenir des personnages littéraires dans une autre diégèse d’un futur récit. Les jugements de Tói, traduits par sa voix interne, évoquent ces enjeux de l’acte de narration :

Ele (Talefe) era sem dúvida uma das figuras de São Vicente, como outras que havia, capitão Alfredo, Nhô Tafulim, o próprio pai Miguel, Palapinha, todos vivendo e agindo em meio “perfeitamente nuançado”, como dizia Walter da Silva, meio constituído de ruas, becos, travessas, botequins, carvão, baía, vapores, ingleses, contrabando, e que seriam um manancial de temas para os colaboradores da revista. Agora é que ia nascer mesmo uma literatura autêntica, projectada para o futuro. As cotovias que nem sequer existiam, as madressilvas que apenas se topavam nos textos dos eruditos locais, tudo quanto era estranho à terra e à vida da nossa gente ficaria para sempre soterrado sob a avalanche renovadora dos *azimutais*. (*Capitão*, p. 24).

Nous avons affaire ici à une sorte de récit dans le récit. Il ne s’agit pas d’une transcription effective d’un récit dans le roman, mais de l’irruption dans le récit, par l’intermédiaire des énonciateurs Tói, Walter da Silva et, moins fréquemment, Herberto Ramos, de commentaires métanarratifs sur les personnages et leurs environnements. Et l’on se demande si ces énonciateurs sont chargés de la tâche de l’auteur, en commentant eux-mêmes les procédés littéraires que l’on peut rapprocher tant des auteurs de *Claridade* que de ceux du néoréalisme portugais, dans la rencontre de l’écrivain avec le peuple, en quête de ses drames et de ses environnements, dénonçant la misère et l’injustice sociale.

Teixeira de Sousa a participé aux deux mouvements littéraires dans des contextes différents. Dans *Capitão de Mar e Terra*, les personnages du groupe *Azimute* semblent vouloir expliquer et appliquer à la fois le programme sociologique et esthétique de *Claridade* et celui du néoréalisme portugais. Ils proposent une étude *in vivo*, syntonisée avec les valeurs socioculturelles et les problèmes économiques du peuple et refusant une littérature *in vitro* propre, selon eux, à la production littéraire de la génération antérieure (“lucreciana”), qui s’occupait de thèmes étrangers à la réalité capverdienne (des alouettes, des chèvrefeuilles).

En tant que créateurs d’une nouvelle littérature, les personnages-auteurs d’*Azimute* s’engagent dans un programme idéologique et esthétique, discuté dans leurs réunions récurrentes le long de la narration. Ils doivent articuler leur pratique littéraire avec le recueil et l’étude sérieuse d’éléments de la réalité ethnique, linguistique, culturelle et littéraire du Cap-Vert. L’énoncé décrit une réunion des éléments du groupe dans laquelle le directeur, Herberto Ramos, énumère les activités à réaliser par les membres, qui mènent à la connaissance et à la réflexion sur l’identité capverdienne et à la prise de conscience des valeurs culturelles capverdiennes :

– Ora continuemos – atalhou o director. – Para ultrapassarmos a fase lucreciana, temos de nos atirar ao estudo *in vivo*, não *in vitro*. Deixem-me também meter as minhas latinidades. – Gargalhada contagiante. – Há tanta coisa por fazer! Há a recolha da literatura oral, como estórias, adivinhas, ditos populares, a recolha das letras dos batuques, o estudo do dialecto e das suas *nuanças*, a procura da poesia e da prosa válidas publicadas no *Almanaque de Lembranças*, no *Boletim Oficial* do século passado, nos vários jornais que surgiram neste século, há a necessidade urgente de despertar a consciência dos nossos valores culturais através de ensaios pertinentes que evidenciem o devir histórico destas ilhas, desde a escravatura com canga à escravatura sem canga. Sei que somos poucos oficiais para tão magno ofício. Com o tempo surgirão mais recrutas. (*Capitão*, p. 387).

Ce “monde commenté”<sup>547</sup>, se déploie le long de l’ouvrage, renvoyant à des perspectives et à des conjectures qui portent soit sur le rôle du sujet énonciateur dans la médiation esthétique de la réalité vive et concrète environnante, soit sur les valeurs culturelles et les traits spécifiques de l’identité capverdienne. De même, les commentaires mettent en valeur les particularités qui éloignent l’étape littéraire émergente au présent de l’énonciation de l’antérieure en vigueur depuis la moitié des années mille huit cents jusqu’en 1936.

Lucrecio Arrobas, figure paradigmatique de la génération précédente, utilise souvent le latin pour soutenir ses discours officiels ou ses opinions : “sem as humanidades não podia haver cultura integral” (*Capitão*, p. 53) ; “as Humanidades eram a base da cultura geral dum indivíduo”, (*Capitão*, p. 364)”, affirme-t-il. Ce personnage est décrit comme une figure

---

<sup>547</sup> Cf. H. Weinrich. *Le Temps*, *id.*, p.39-49.



excentrique par ses traits physiques (“o jaquetão ajustado à robustez do tronco, uma cabeça altiva como a dum imperador romano” (*Capitão*, p. 42-43), par ses discours emphatiques<sup>548</sup> dans lesquels il mélange le portugais et le latin. Il est aussi célèbre pour sa création poétique en latin, en anglais et en français.

Une fois de plus, ces données induisent le lecteur à associer ce personnage à la figure réelle de José Lopes (1872-1962), poète, autodidacte et enseignant au Lycée National de Mindelo, ayant fait ses études au Séminaire-Lycée de S. Nicolau, collaborateur dans le Journal *A Voz das Ilhas* et dans l'*Almanaque Luso-Brasileiro*. Walter da Silva et Tói révèlent leur intransigeance à l'égard de sa poésie voire de son érudition, sans équivalent à l'époque, mais décalée du réel capverdien. Ils estiment que son œuvre ne reflète pas les vrais problèmes endogènes du Cap-Vert et Walter soutient même qu'il est une pièce de musée. Cependant Vínia désapprouve leur attitude radicale et moqueuse, puisqu'elle admire l'érudition du poète et apprécie la compétence de l'enseignant. Le dialogue suivant entre Tói et Vínia illustre les divergences entre les deux positions qui s'étendent aussi à d'autres intellectuels issus du Séminaire-Lycée de S. Nicolau, tels que João Nunes et Dr. Herculano :

– Vínia, temos todos de contribuir para reformar a mentalidade seminarista que continua a estimar-se como excelente padrão intelectual. A nossa juventude, inclusive, continua a admirar a retórica e a vacuidade dos homens do *Almanaque Luso-Brasileiro*. Temos as nossas realidades para ocupar a mente e a sensibilidade dos novos poetas, novos contistas, novos romancistas, novos ensaístas. Já basta de cantar gestas estranhas. Já basta de desenterrar finados ilustres e linguas mortas *pour épater le bourgeois*.

– Eu por mim acho muito bem, só que não concordo nada, nada, nada, que se ridicularize, por exemplo, o Sr. Lucrécio Arrobas. [...] Porque os outros que vocês querem desprezar têm também o seu mérito. (*Capitão*, p. 45-46).

Le long de la narration, on peut repérer diverses appréciations qui émanent des personnages du groupe Azimute, de Lucrécio Arrobas et de ses adeptes, construisant les lignes directrices d'une esthétique littéraire et idéologique au présent de l'énonciation. Ces commentaires apportent au récit des contenus de dimension argumentative, informative-explicative voire didactique, intégrés dans les voix des personnages et du narrateur. Dans cette tendance de l'auteur, on peut déceler des résonances de la première phase du néoréalisme portugais à laquelle l'auteur a participé activement, comme on l'a souligné. De ce fait, certains dialogues des personnages deviennent même des explications et des interprétations à propos de l'identité capverdienne, comme l'atteste ce dialogue entre Walter da Silva et Tói :

---

<sup>548</sup> L'un de ses discours sur Camões, prononcé le dix juin 1937, au Lycée National de Mindelo, est transcrit de forme fragmentaire dans le récit, en présence des autorités civiles, militaires, religieuses et le Gouverneur. Cf. *Capitão de Mar e Terra*, p. 36-43.

- Pois não, nas casas dessa gente não pode haver Cabo Verde. Se elas o não têm dentro de si, como poderão tê-lo à volta?
- Mas espera lá. Mas o homem usa papas de milho, leite de cabra, cuscuz, cachupa, mel de cana, doces de papaia, de caju, de coco, na sua mesa. Tem cabras no quintal.
- Pois usa. Pois tem. O que é que isso significa? Todos nós fumamos *Player's*, *Abdula*, *Capstain*, bebemos uísque, gim, jogamos críquete, futebol, mas não somos ingleses por dentro. Comemos bacalhau, bebemos vinho, cantamos fado, decoramos estrofes de Camões, mas, no fundo, não somos portugueses. Nada disso é estrutural. É tudo um verniz muito superficial.
- Não compreendo. Há pouco falaste no fenómeno de aculturação.
- Pois falei. Mas a aculturação não é assimilação. Na aculturação criam-se valores novos a partir de valores de origem em contacto com valores importados. Isso tudo o que apontaste não passa de carapaça. O tutano é algo mais fundo, mais...
- Exacto. Cabo-verdianidade transcende os sentidos, vai ao plasma, ao subconsciente, à medula espinal. Entendes? Todas essas preferências do Sr. Samuel não passam de folclorismo exterior e jamais de verdadeira cultura. A cultura não é cozinhada em panelas de alumínio, mas nas de ferro negro da gente humilde. Cultura é, por exemplo, a humanidade que dorme ali debaixo daqueles botes. (*Capitão*, p. 56-57).

Cette conversation, qui appartient au monde commenté, actualise le point de vue de l'auteur sur la formation ethnique, culturelle et linguistique de la société capverdienne, exprimé dans son texte *Cabo Verde e a Sua Gente* écrit en 1958 et que l'auteur reprend ici, en le décryptant par le biais d'appréciations.

Dans la mise en scène des environnements, le narrateur a parfois recours à des représentations préexistantes, imputées aux écrivains de *Claridade* et à des auteurs brésiliens, qui rendent compte d'une intertextualité. Les allusions, implicites dans le passage suivant, convoquent la reconnaissance du lecteur par rapport au dialogisme intertextuel qui y est représenté<sup>549</sup>:

- Os botes de pesca ali estavam na praia em frente tombados maternalmente sobre uma das ilhargas. Debaixo de cada um dos bojos dormia gente que sobrava das barracas suburbanas, meninos sobretudo, cuja missão era catar por fora para levar para casa.
- Ali, sob a protecção dos botes, dormem os capitães da areia, disse Walter de indicador em riste.
- Tal qual – concordou Tói.
- Não tenhas dúvida, rapaz, essa pujante literatura da brasilidade veio-nos abrir os olhos para a nossa cabo-verdianidade. (*Capitão*, p. 55).

Il nous semble qu'il incombe à Tói et Walter de transmettre les points de vue de l'auteur en matière de production littéraire. Par exemple, Walter, constatant l'existence à Mindelo de deux monuments commémoratifs des prouesses de Gago Coutinho et Sacadura Cabral, s'exclame que les Capverdiens se sont oubliés eux-mêmes, puisqu'il n'existe aucune

---

<sup>549</sup> Dans l'exemple transcrit, l'ouvrage *Capitães da Areia* (1937) de Jorge Amado est saisi doublement, soit dans l'optique d'une relation sémantique, spatiale et sociale, soit comme support métatextuel du commentaire des personnages.

dalle évoquant les héros de l’histoire tragique-maritime capverdienne, d’ailleurs une opinion déjà formulée dans le roman *Ilhéu de Contenda* et réitérée dans ce roman<sup>550</sup>. Walter da Silva et Tói sont solidaires des affirmations précédentes, exprimées par Dr. Vicente d’*Ilhéu de Contenda*: “A nossa história trágico-marítima está por fazer. (*Capitão*, p. 171). Pour sa part, Walter insiste sur le rôle sociologique de l’écrivain dans la transposition littéraire des faits du monde réel avec ses rythmes et ses pulsations, dans un mode fictionnel qui semble faire résonner les emprunts néoréalistes:

– Tudo isto tem de ser escrito, Tói. Esta lufa-lufa, estes homens passando noites em claro, aquelas vagonetas acolá que nunca param nos trilhos, todo este esforço de sobrevivência, este dar sacrificado em favor de uma população inteira, tudo isto é uma epopeia a implorar pena de ouro. (*Capitão*, p. 55).

Donnant suite à la réflexion sur la création littéraire, Tói s’interroge sur l’élément du groupe *Azimute* qui sera compétent pour écrire la *geste* de Porto Grande. Il se penche sur les qualités exigées de l’écrivain pour recréer cette thématique, concluant que ni Walter da Silva ni Teófilo Sena ne semblent capables de transporter vers l’écriture la représentation fictionnelle de l’univers humain et socio-historique de Porto Grande<sup>551</sup>, donnant vie au cycle du charbon, à la grandeur et à la misère de la baie :

Teófilo Sena era demasiado poeta para descer à análise calculada de um romance. Walter da Silva, exageradamente crítico e orgulhoso para se pôr de joelhos frente à condição humana dos personagens dum livro de ficção. Talvez Herberto Ramos ou outro que não aqueles. (*Capitão*, p. 381).

Les commentaires concernant l’activité et les principes des éléments du groupe *Azimute* présupposent, en général, des données qui misent sur l’implicite culturel des destinataires, cependant les énonciateurs-personnages, dans leur rôles d’essayistes, les prennent pour acquis. L’auteur se sert des commentaires des personnages pour introduire dans la narration des analyses diversifiées sur les domaines social, culturel et économique, croisant leurs divers points de vue. Prenant Tói comme exemple, sa voix interne apporte au discours des réflexions sur les contrastes sociaux entre son monde familial et social et celui de Vínia. Il tisse des commentaires sur la distance qui les sépare, en associant des détails descriptifs à

---

<sup>550</sup> Cf. en particulier les pages 171 et 262 de *Capitão de Mar e Terra*, *id.*

<sup>551</sup> À ce propos, C. Teixeira de Aragão écrit: “Do campo experimental para a obra consumada não deve existir o abismo; deve ser a mesma coisa coada pela técnica que desempenha o papel de instrumento nas mãos do obreiro, do artífice. A técnica, por conseguinte, é importante, mas não passa de um meio para obter o resultado que deve ser o tradutor da realidade filtrada, a qual, na obra, aparecerá, mercê de um poder de síntese aliado à explanação, como o que existe, nessa realidade, capaz de impressionar e digno, por via disso, da atenção do romancista”. Cf. C. Teixeira de Aragão. “O Romance” – documentário da vida”, in *Seara Nova*, 1083, Lisboa, 1948, p. 9, inséré dans Carlos Reis. *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, *id.*, p. 219.

propos de leurs gestes polis, des objets qui les entourent et du style de vie opulent, oisif et d'indifférence à l'égard de la pénurie sociale ("tacos, bolas, baralhos de cartas, cavaqueira barata, vidinha despreocupada"). (*Capitão*, p. 137).

Cette prise de conscience le conduit à évaluer les difficultés de conquérir le cœur de Vínia ("Seria difícil para ele, Tói, chegar ao píncaro dessa montanha mágica", (*Capitão*, p. 93) et à partager avec Walter sa stupéfaction par rapport aux antagonismes sociaux.

Déjà, Lucrécio Arrobas, constatant que le recteur du lycée est toujours un métropolitain nommé par le Ministère des Colonies, condamne les préjugés du gouverneur qui soutient que le Capverdien n'est compétent pour diriger aucun service :

– Claro que não concordo. Isso são veleidades dos que mandam ou são mandados do Terreiro do Paço. A propósito dum juízo de valor semelhante, o malogrado Eugénio Tavares escreveu a dado passo esta frase: "Irmãos sim, escravos não". Porque não havemos de ser competentes para chefiar? (*Capitão*, p. 363).

Dans ce dialogue, Lucrécio Arrobas et Tói affichent leurs points de vue sur l'incompétence et l'ignorance, en général, de ceux qui sont nommés pour des postes au Cap-Vert. D'ailleurs, d'après Miguel Apolinário, "Cabo Verde é má mãe e boa madrastra". (*Capitão*, p. 363) Cependant, il nous semble que dans ces affirmations se trouvent également des échos d'un texte du poète José Lopes, dans lequel il manifeste son énergique protestation contre un article de Vieira Ferreira qui discriminait péjorativement les populations de toutes les Colonies Portugaises<sup>552</sup>.

Quelques événements propres à une époque spatio-temporelle sont incorporés dans la narration, dilués dans l'action principale et réduits à des brefs fragments descriptifs ou évaluatifs. Ils composent des tableaux sociaux, restitués par la perception des personnages, sur la pratique de la médecine portuaire, les funérailles des gens pauvres, les séances dans le Centre de Spiritisme, la vie misérable de la population défavorisée, la spécificité et la diversité socioculturelle capverdienne, les coutumes de la communauté anglaise, les préjugés moraux, la participation de la jeunesse dans l'organisation des Sokols. Les appréciations sur la spécificité du Capverdien occupent une place importante dans le récit, majoritairement introduites par les réflexions du narrateur et des personnages Tói et Walter :

– Temos de dar dignidade à nossa cabo-verdianidade menosprezada e envergonhada, e de nos assumirmos até à medula, até ao tutano, A nossa música, a nossa culinária, a nossa dança

---

<sup>552</sup> Cf. le texte de José Lopes. "Protestando", in *Cabo Verde*, n° 29, Praia, Fev./1952, p. 28-32. En voici les affirmations de Vieira Ferreira, citées par le poète: "só devem ocupar a chefia dos diversos Quadros de Serviço Público indivíduos europeus, brancos, e, mais ainda, de ascendência genuinamente europeia, sem sombra alguma de cruzamento, – pur sang, como se diz de cavalos". *Id.*, p. 29.

fazem de nós um povo perfeitamente nuançado no mundo que o Português criou. Somos outro Brasil, embora em ponto pequeno. [...]

Curiosa comunidade essa, na qual, sendo tão pequena, tão isolada no meio do Atlântico, cabiam tantas mentalidades, tantas maneiras de viver e de perspectivar o futuro! (*Capitão*, p. 53, 365).

Dans la série de tableaux sociaux insérés dans la narration, celui de la pratique de la médecine portuaire, rapporté par la voix interne de Tói, se détache par une description grotesque, que l'énonciateur compare à la peinture "La Ronde de nuit", de Rembrandt<sup>553</sup>. Le discours du protagoniste souligne sa réprobation vis-à-vis du comportement mercantile du médecin, commandant un défilé de patients arrachés à un bateau de charbon ancré dans la baie, un seul malade pouvant lui valoir quatre livres en une minute. L'énumération des types de guérison crée un effet métonymique et visuel, suggérant une sinistre scène nocturne représentant une foule de patients anonymes :

Na Pracinha dos Aviadores havia certo burburinho de estrangeiros, cicerones, guarda de saúde e guardas-fiscais, com algum mulhério de mistura. Do meio desse pagode surdiu o médico do porto à frente dum pelotão de doentes a caminho do hospital. Acabava de os engatar a bordo de algum carvoeiro fundeado na baía. Vinha imponente na sua farda branca, a comandar aquela tropa de pacientes na marcha para os clisteres de limpeza, ventosas, sinapismos, injeções e lavagens uterais, a uma libra por cada acto médico, podendo um só doente render três, quatro libras no espaço de minutos. (*Capitão*, p. 380).

Les différents regards sur les activités des Sokols suscitent des assertions diversifiées, parfois même contradictoires. Selon Walter, les Sokols sont une sorte de jeunesse hitlérienne, opinion qui a influencé la décision de Tói d'abandonner l'association. Au contraire, son père Miguel Apolinário approuve les activités des Sokols, leur discipline et leur patriotisme. Déjà, les jugements d'Alfredo Araújo oscillent entre le sentiment d'incrédulité et d'acquiescement voire d'exaltation face au travail créatif de Joel da Silveira, en contraste avec la situation de misère endurée par la population de l'île.

Cette créativité rappelle les affirmations de Manuel Lopes à propos des capacités du Capverdien : "les carences stimulent l'esprit inventif"<sup>554</sup>. Dans le passage suivant, la voix du narrateur, fusionnée à celle du capitaine Araújo, met en relief ses doutes sur les Sokols, donnant lieu à son enthousiasme, contaminé par l'émotion :

Alfredo Araújo assistia a isso tudo encostado ao guindaste. Na sua cabeça, galopava uma grande confusão. Essa história dos Sokols ora lhe parecia coisa séria, ora se lhe afigurava brincadeira de meninos. Em Cabo Verde, até então, só vira reunir-se a gente nova à volta

---

<sup>553</sup> Le tableau *La Ronde de nuit* date de 1642, aussi désigné *La Compagnie de Frans Banning Cocq et Willem van Ruytenburch*

<sup>554</sup> Cf. Manuel Lopes. "A riqueza desta pequena literatura é a medida da pobreza do ambiente que a produziu", in *Cabo Verde*, n° 4-160, Ano XIV (Nova fase), Praia, Janeiro 1963, p. 10.

duma rebeca, dum violão, numa sala de baile ou num piquenique. Nunca ninguém havia interessado a juventude por marchas, ginástica, serralharia, carpintaria e outras actividades. Esse Joel, agora de boca escancarada a cantar em plenos pulmões, conseguiu transformar a juventude naquela multidão disciplinada, briosa, civicamente responsável. Muito bonito. Deveras muito bonito. (*Capitão*, p. 380).

Les descriptions des paysages urbains sont enracinées dans l'écriture le long de la narration, scrutées par différents regards qui les restituent dans un processus d'associations, faisant saillir l'ethos des situations spatio-temporelles évoquées ou les sentiments des personnages. Cette articulation produit des effets sur le plan sémantique et narratif, évidents dans l'énoncé suivant :

Atiradas as últimas pazadas, lá deixaram Nhô Vital no sossego da sepultura a descansar das atribuições desta vida. Todos se puseram a caminha de casa na tarde que morria lentamente por trás de Santo Antão, onde o Sol acabava de mergulhar. As esquelidas palmeiras da borda da estrada abanavam os ramos ressequidos. Os espinheiros e os tarafes cobriam-se de pó trazido pelo vento. Uma tristeza baça envolvia tudo e todos nesse regresso de Nossa Senhora da Piedade. (*Capitão*, p. 300).

Dans cette description de l'atmosphère de tristesse qui entoure les funérailles de Nhô Vital, les références objectives inhérentes à l'enterrement se combinent à des éléments allusifs aux adversités de la vie du personnage et à des fragments descriptifs du paysage qui semble participer de son infortune.

Un commentaire récurrent, énoncé par Miguel Apolinário, met en valeur les avantages du savoir : “Nada melhor para elevar uma criatura do que a luz da instrução”. [...] “O estudo era de facto a prenda mais valiosa que se podia dar aos filhos”. (*Capitão*, p. 150). Les assertions renvoyant à cette thèse inscrivent dans le récit une double signification : d'une part, elles traduisent la subjectivité du personnage, modeste, sans études, père de quatre enfants, mais qui a compris le potentiel social et économique des études, malgré quelques inconvénients (“o saber distanciava os filhos dos pais”). (*Capitão*, p. 150). D'autre part, ces appréciations construisent un champ sémantique qui traverse toute l'œuvre de Teixeira de Sousa, mettant en évidence le versant pédagogique, voire moraliste, d'un système d'évaluation formulé par différents sujets énonciateurs, ici par Miguel Apolinário. Il nous semble que ces opinions pourraient également être attribuées à l'auteur<sup>555</sup>. La valorisation du savoir est aussi un trait axiologique néoréaliste, associé à la conscientisation sociale et par conséquent à la libération de l'Homme par le biais du savoir.

---

<sup>555</sup> Nous rappelons les commentaires présents dans les récits brefs (“Menos um” et “Dragão e Eu”) et dans le roman *Na Ribeira de Deus*, ainsi que dans les articles “Considerações sobre duas medidas pedagógicas” et “A juventude e os seus problemas”, publiés respectivement dans *Cabo Verde*, n° 44, Ano IV, Praia, Mai./1953, p. 3-6, et n° 159, Praia, Jun./1962, p. 18-26.

Les différents points de vue exprimés dans le récit, soit à la troisième personne soit à la première, orientent le regard du narrateur vers ses personnages et les personnages les uns vers les autres. Dans cette perspective, le récit peut être lu à plusieurs niveaux et selon des voix diverses. “En cela consiste la plurivocité essentielle de l’œuvre d’art”<sup>556</sup>.

Tous les commentaires que nous avons mis en relief s’imbriquent dans la logique d’un récit qui vise raconter la vie, les aventures et les premiers symptômes de vieillissement du capitaine Alfredo Araújo, en rapport avec la situation de déchéance du port de Mindelo. Les données événementielles rendent donc à la fois compte de la décadence humaine et socioéconomique. Autour de ces deux réalités se greffe une accumulation de thèmes, d’épisodes et de personnages associés en groupes familiaux, socio-historiques ou culturels.

### **3. *Capitão de Mar e Terra* : une double allégorie**

Au centre du roman *Capitão de Mar e Terra* il y a deux figures qui construisent deux dimensions métaphoriques, l’une humaine, manifestée par le personnage du capitaine Alfredo Araújo, et l’autre social et tellurique associée à la baie de Porto Grande. Les images qui assurent la représentation de ces personnages (en tenant compte du fait que la baie assume elle-aussi le rôle d’un personnage) mettent en scène leur processus évolutif et la conscience d’une perte.

La baie a connu une période de prospérité et d’accroissement démographique et commerciale, pendant les années 1850-1920, suivie d’un lent déclin, entraînant la mort lente de son port, le chômage et la misère de la population défavorisée, au présent de l’énonciation. De son côté, Alfredo Araújo, âgé de soixante-sept ans, après un passé de réussite professionnelle en tant qu’officier de la Marine Marchande, d’aventures amoureuses et d’un mariage heureux, vit ses premiers symptômes de vieillissement physique et se confronte à des déceptions sur le plan professionnel et affectif : il divorce de sa femme, après des preuves de son infidélité avec un fonctionnaire bancaire, et se voit détrôné de son poste de capitaine.

Cette double décadence humaine et sociale est perçue le long de la narration sous diverses perspectives, en rapport avec la mémoire d’un temps passé fortuné, opposé au temps présent, de malheur et d’incertitude. La prise de conscience de ce décalage est dramatique, tant pour le capitaine que pour les autres personnages qui partagent l’angoisse de la ville, sans le mouvement de navires dans la baie, et l’existence solitaire et malheureuse du capitaine

---

<sup>556</sup> Cf. P. Ricœur. *Temps et Récit 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984, p. 178.

Araújo refusant d'accepter les effets du vieillissement et les revers de son activité professionnelle.

Tóti décrit avec étonnement et consternation l'état dramatique du capitaine, luttant toutefois contre l'adversité de la vie : “Deixou a casa do Tio Alfredo sem desabafar com ele. Esbarrou com um homem curtido nas borrascas da vida, lutando ainda contra a adversidade, teimando em não aceitar a própria decadência. Havia pois quem fosse mais infeliz”. (*Capitão*, p. 229).

La trajectoire personnelle et professionnelle du capitaine Alfredo Araújo, s'intègre dans la dimension maritime qui traverse les ouvrages des deux trilogies, notamment avec celles des capitaines José Cláudio (*Ilhéu de Contenda*), Fortunato (*Contra Mar e Vento*) ou Hilário Costa (*Ó Mar, de Túrpidas Vagas*). Elle est aussi associée à des thèmes maritimes abordés dans les ouvrages référés, mais cette fois, l'auteur se penche sur un thème nouveau, celui de la désillusion et de l'humiliation qui marquent la fin d'une longue carrière maritime du capitaine, couronnée par des succès, des aventures et un excellent savoir-faire nautique.

Deux ordres de temps et de significations sont ainsi confrontés dans la narration : la situation du personnage et du Porto Grande et par extension de la ville de Mindelo, au présent de l'dénonciation (années 1937-1938), et l'évocation de moments et d'aspects passés de la vie du capitaine et du monde socioéconomique représenté.

Ce protagoniste joue ainsi un rôle déterminant dans l'organisation narrative, fonctionnant comme une unité intégrée dans la structuration du récit qui comporte des “unités de niveau(x) inférieur(s), s'organise avec les unités de même niveau et permet de construire les configurations sémantiques du texte”<sup>557</sup>. Sa voix interne se déploie de forme fragmentaire le long du récit, en apportant des informations ou des interprétations sur la réalité sociale, ou bien en tissant des souvenirs et des réflexions sur ses émotions, ses sentiments, voire même sur la nature humaine.

Chaque dimanche, vers cinq heures, Alfredo Araújo, son compère Miguel Apolinário, le maître Talefe et le maître Tafulim, tous des septuagénaires, se rencontrent pour leur rituel de bain matinal dans les eaux de la plage de Matioa. A cette heure, ils croisent des ouvriers au visage taciturne qui se dirigent vers les quais de Porto Grande pour la cargaison de charbon. Miguel Apolinário commente qu'ils ne les saluent plus, mais le capitaine, conscient de l'avenir de la baie, remarque : “– Sabe compadre, a vida está-se a tornar difícil para a pobreza. A baía vai ficando miserável. [...] De resto o carvão vai acabar”. (*Capitão*, p. 17).

---

<sup>557</sup> Cf. I. Reuter. “Le système des personnages dans le roman” in *Le Roman Policier et ses Personnages*. Saint-Denis: PUV, 1989, p. 8.



Le récit évoque, au début de la narration, quelques détails de l'évolution du Porto Grande, personnifiant la situation économique de la baie ("miserável de vapores"), et convoque, de forme explicite, les années douloureuses de la décadence de la navigation et leurs conséquences sociales :

Os ingleses foram apetrechando o porto conforme lhes convinha para atender a navegação, enquanto o Governo se matinha impassível perante os progressos dos portos das Canárias e do Senegal, futuros rivais de Porto Grande. Lisboa não escutava com atenção o que os filhos importantes da terra falavam e escreviam sobre o Porto Grande". [...] todos não se cansavam de apresentar ao Governo as preocupações do povo que via a decadência da navegação em andamento acelerado. (*Capitão*, p. 17).

L'époque chronologique représentée dans le roman est perçue par le narrateur et le restant des personnages comme un temps associé à l'abandon et à l'incompétence du pouvoir politique colonial et, de même, à une sensation d'impuissance des habitants de l'île de São Vicente. Le lexique choisi pour figurer cette perception véhicule la notion de tristesse ("esta baía está mesmo triste"), de mort ("vai morrendo aos poucos"), d'inactivité ("Um vapor adormecia para os lados da Galé"), de chômage et de misère ("Wilson & Sons despediu mais umas dezenas de chefes de família [...] que cairiam na miséria. O tráfico do carvão diminuía"). (*Capitão*, p. 87). Ce lexique construit une sémantique du déclin et du malheur qui hantent l'espace de Porto Grande et s'étend à toute la ville de Mindelo. D'ailleurs, l'image des chômeurs traversant les rues de la ville, en silence, comparée à un défilé funèbre, transmet des effets sensoriels, visuels et auditifs et suscite des sensations émouvantes de frémissement et de douleur chez les autres personnages et même chez le lecteur ("Era um funeral de criaturas vivas que fazia cortar o coração"). (*Capitão*, p. 88).

L'analogie entre cette dimension sociale et la dimension personnelle incarnée par le protagoniste Alfredo Araújo inscrit dans le récit une zone sémantique qui met en évidence les correspondances et les ressemblances entre la réalité spatiale et sociale et la réalité individuelle du personnage.

Au présent de l'énonciation le capitaine Alfredo Araújo se révèle être un homme accablé, solitaire, trahi par sa femme et rabaissé dans le domaine professionnel par la compagnie Ferro & C.<sup>a</sup>. En outre, il se rend compte des premiers signaux d'impuissance sexuelle et prend conscience de son âge ("nas nossas idades a gente já não pode escoicear à vontade"). Il a été capitaine au long cours, a subi des naufrages, dont le plus important est survenu pendant la Première Guerre Mondiale, dans le Golf de Biscaye, qui lui a valu une décoration qu'il affiche avec orgueil sur son costume.

Au présent de l'énonciation, il exerce les fonctions de capitaine en terre de la flotte,

comme chef de département maritime, dans la compagnie Ferro & C.<sup>a</sup> Entre-temps, la compagnie lui propose un nouveau poste à bord du bateau *Monte Cara*, un cargo qui transporte de l'eau de l'île de Santo Antão vers l'île de São Vicente. Il considère cette proposition comme une perte de position professionnelle et une humiliation, puisqu'elle correspond à une destitution de son statut de capitaine au long cours, signifiant qu'il se rabaisse au niveau des capitaines "pé-de-pedra" (pied-de-pierre)<sup>558</sup> "qui ne connaissent même pas le langage nautique". Derrière cette référence comparative, nous décelons le raisonnement et l'indignation d'Alfredo Araújo confondus dans la voix du narrateur :

Ignoraram pura e simplesmente o seu passado. Convidaram-no para mestre de um dos vapores de água, mestre do *Monte Cara*. Que importância tinha para ele o comando de uma barçaça de transportar água, entre dois pontos distando entre si apenas quarenta milhas, ele que capitaneava navios de três mastros, fora imediato dum vapor de carga de duas mil toneladas, atravessara mares e oceanos, enfrentara tempestades? (*Capitão*, p. 25).

Les personnages Miguel Apolinário, son fils Tói et Walter eux-mêmes s'étonnent que l'on puisse faire une telle injustice contre Alfredo Araújo, s'agissant d'autant plus d'un capitaine ayant jadis été un "loup de mer", compétent, expérimenté, qui a contribué à ériger l'histoire maritime du Cap-Vert. Ils expriment leur stupéfaction et leur révolte, évoquant à la fois le passé du protagoniste en rapport avec l'une des thématiques récurrentes dans le récit :

– O homem tem histórias extraordinárias da sua vida de lobo do mar. Imagina que vão passá-lo para bordo de um dos vaporinhos de água. [...].  
– Desastre individual e colectivo. Falta de respeito pela nossa epopeia marítima, epopeia marítima cabo-verdiana – acentuou Walter deveras indignado. (*Capitão*, p. 58).

Ces affirmations se dédoublent du point de vue sémantique et intertextuel. Le lecteur reconnaît les allusions implicites dans les expressions "loup des mers" et "histoires extraordinaires" qui renvoient au capitaine Loup Larsen de l'œuvre *Le Loup des Mers* (1904) de Jack London<sup>559</sup> et, par extension, au genre de littérature d'aventures maritimes et épique. La corrélation entre les deux personnages convertit le capitaine Araújo en une figure symbolique et métonymique, associée à la geste des marins Capverdiens "qui ont écrit des pages inoubliables à travers les océans" (*Capitão*, p. 58), et aux contingences des routes nautiques "dignes de figurer dans un roman" (*Capitão*, p. 58), d'après le personnage de

---

<sup>558</sup> Nous avons expliqué les particularités des trois échelles de cabotage existantes au Cap-Vert, à propos de l'analyse du titre *Capitão de Mar e Terra*. Capitaine "pé-de-pedra" correspond au dernier degré de cette hiérarchie, désignant les capitaines qui naviguent à vue, sans formation spécifique, mais ayant à peine de l'expérience. D'où l'indignation du capitaine Alfredo Araújo.

<sup>559</sup> Jack London (S. Francisco 1876- Californie 1916) convoque dans son roman *Le Loup des Mers* le monde maritime de la chasse aux phoques. Selon Jean-François Deniau, le protagoniste, le capitaine Loup Larsen, un surhomme "nietzschéen", d'une force colossale, cynique et sadique, mais "qui a en lui quelque chose qui ressemble à des sentiments". Cf. la préface de l'œuvre, Paris: Éd. Phébus, 2002, p. 9-13.

Walter. Les mots des personnages semblent traduire l'intention de l'auteur, apportant vers la narration la référence à la thématique maritime, qui mérite de figurer dans le patrimoine national et culturel du peuple capverdien. Il nous semble qu'à travers ces références, éparses dans les discours du narrateur, et des personnages Alfredo Araújo, Tói, Walter et Miguel Apolinário, l'auteur affiche ses points de vue personnels.

Les énoncés qui évoquent les prouesses et l'action maritime du protagoniste se reportent au passé audacieux du capitaine, établissant un lien entre l'avant et l'après narratifs, opposant les moments de succès passés à ceux du présent marqué par le mécontentement et l'adversité. Toutefois, les figurations de la situation du capitaine Alfredo, ainsi que celles de la ville de Mindelo, sont caractérisées par une ambivalence de réactions et de sentiments contradictoires, et par la quête d'issues pour surmonter les problèmes sociaux, dans le cas de la ville, et individuels, dans le cas du personnage.

De ce fait, pour échapper au présent et se libérer de la compagnie Ferro & C.<sup>a</sup>, Alfredo Araujo décide de construire son propre voilier, *Sol Nascente*, un espace qui lui rendra sa dignité perdue ("cidade flutuante da dignidade perdida") (*Capitão*, p. 83), entreprise à charge du charpentier nautique Tafulim. De même, il rencontre la jeune fille Maria de Graça, âgée de dix-neuf ans, qui apparaît en contrepoint, pour raviver sa jeunesse et ramener sa vigueur ("para lhe pôr de novo o sangue a ferver") (*Capitão*, p. 203). Finalement, il accepte de donner des cours d'instruction nautique aux jeunes Sokols, activité qui lui garantit le titre de commandant et la réputation de maître compétent dans le savoir maritime.

Quant à la ville de Mindelo, elle semble réveillée du malheur par les tambours et les marches des Sokols qui transfigurent les rues et les places, en opposition aux défilés tristes et silencieux des chômeurs des compagnies de charbon. Cette façade civique et sociale qui attire la curiosité des habitants et l'adhésion des jeunes est mise en valeur par la description même de la figure exubérante du commandant des Sokols, Joel da Silveira, qui suscite un certain éblouissement chez les autres personnages :

Surgiu reluzente (Joel da Silveira) no seu dólman branco cravado de estrelas. Por sobre a pala do boné pousava um falcão de asas abertas. Mochim do Monte ficou com o arco no ar. A juventude perfilou-se em saudações ao Sr. Joel. Feitas as continências, soou com vigor, o grito de guerra: "Drei, zdrau, zdrau, zdrau. (*Capitão*, p. 103).

Cependant, l'auteur se sert du thème du double pour mettre en évidence la fragilité du protagoniste en contraste avec la réputation souhaitée. Selon André Green, "La fragilité de l'unité menacée, crée sa réplique comme un remède"<sup>560</sup>.

---

<sup>560</sup> Cf. André Green. *La Déliaison. Psychanalyse, Anthropologie et Littérature*. Paris: Hachette, 1992, p. 311.

En observant les travaux de construction du futur voilier *Sol Nascente*, sur le chantier improvisé dans son jardin, Alfredo Araújo se dédouble en un commandant imposant, tenant la barre du gouvernail :

De mãos entrelaçadas atrás, Alfredo de Nhá Djodja iniciou uma ronda de fantasia à volta do casco. Visionou o pau de bujarrona espetado no seguimento do rosto. Idealizou os dois mastros de velas ao vento, a ilharga de estibordo afagando o mar, que a música das enxárcias fazia dançar em redor. E ele ao leme, de casaco e chapeirão de oleado, apanhando com borrifos trazidos pela brisa, Mar e mulher escrevem-se ambos com M, dizia Custódio Rocha. (*Capitão*, p. 277).

Un autre moment où le double va apparaître à Alfredo Araújo est celui dans lequel il assiste à son enterrement. Parallèlement à la construction de son voilier *Sol Nascente*, il avait demandé à Tafulim de lui faire bâtir un cercueil en forme de petit bateau, le *Sol Poente*, avec les meilleures planches, la meilleure doublure blanche de satin et le fond rembourré “pour ne pas blesser le dos” et “confortable pour son dernier voyage”. (*Capitão*, p. 339). Sous une forme allégorique, le capitaine se dédouble, accompagnant la construction tantôt du navire *Sol Nascente*, symbole de recommencement et de vitalité, tantôt du *Sol Poente*, symbole d’aboutissement et de mort.

Un soir, alors qu’il allait se coucher, il remarque le petit bateau sous son lit, le tire et s’y couche. À ce moment, il se dédouble et s’envisage dans ses funérailles pompeuses, “navigant vers le dernier port” (*Capitão*, p. 349), comme dans un miroir : en tête de cortège figurent tous les gens de São Vicente défilant au son de la fanfare municipale, tandis que les Sokols accompagnent son cercueil. Ensuite, au cimetière, où a lieu une cérémonie solennelle, le prêtre s’habille d’une soutane riche et un étudiant de dernière année du lycée prononce un discours faisant les louanges du défunt, un capitaine courageux, le comparant au brave capitaine Custódio Rocha<sup>561</sup>. La fanfare chante *Hora di Bai*<sup>562</sup>, les gens pleurent et Prisca tombe à terre en sanglots. Il finit par s’endormir et sort de son sommeil au son des cris de Francisca, sa femme de ménage qui le croit mort.

Ce récit pathétique et comique, à résonance onirique, mais fruit de l’imagination d’Alfredo Araújo, enchaîné dans le récit principal, le transpose vers un temps à venir, en

---

<sup>561</sup> Custódio Rocha est un personnage convoqué dans la narration, mais déjà mort au présent de l’énonciation. Ce brave officier capverdien de la marine marchande, cousin d’Alfredo Araújo, est renommé par son comportement exemplaire et sa compétence nautique. Alfredo rêve d’être son digne successeur. Dans ses lettres à Alfredo, Custódio Rocha lui donne des conseils, que celui-là s’efforce de suivre. Cependant, il oublie ses avertissements sur les mauvaises compagnies et dans le premier voyage attrape la syphilis transmise par une jeune femme marseillaise qui l’a rendu stérile. Cf. *Capitão de Mar e Terra*, *id.*, p. 335-336.

<sup>562</sup> *Hora di Bai* est une *morna* dont les paroles ont été écrites par Eugénio Tavares, souvent chantée dans les moments de départ ou d’adieu. Cf. Eugénio Tavares. “Morna de despedida”, in *Mornas, Cantigas Crioulas*, *id.*, p. 39-40.

rupture avec le présent de l'énonciation. Ce double lui permet de chercher la gloire posthume pour échapper à la solitude, à la douleur et à l'opprobre qui hantent sa vie.

Les cours de techniques nautiques donnés aux jeunes Sokols lui apportent également un nouvel élan. Alfredo Araújo les envisage comme une opportunité d'émerger de la médiocrité dans laquelle sa vie l'avait plongée depuis quelques années. Ainsi, le *Sol Nascente* est transformé en bateau-école d'instruction nautique et il s'imagine en véritable capitaine, "luttant contre le temps". Enthousiaste en préparant les matières, il conquiert l'admiration des Sokols ainsi que des curieux qui l'observent dans ses nouvelles fonctions professionnelles.

Il nous semble que le propos de cette résurrection de l'enseignement nautique vise aussi une critique du pouvoir colonial, relative à la fermeture de l'École de Pilotage, directement reproduite par le protagoniste Alfredo Araújo et par le marin Luís. D'ailleurs, l'auteur semble déléguer à ces personnages les affirmations "O nosso destino em Cabo Verde é o mar" (*Capitão*, p. 381), prenant ses distances sur ce sujet d'ordre politique et économique, convoqué dans ses fictions, comme l'une des solutions pour le développement de l'archipel.

Cependant, le souvenir obsédant de son ex-femme Francelina provoque en lui une profonde humiliation et un étiolement sexuel. La présence de la jeune fille Maria da Graça chez lui remplit le vide laissé par Francelina et dilue les images des ressentiments passés. Il pense revivre un nouvel amour qui ne s'accorde pas avec son âge, mais il ne réussit pas à retrouver sa virilité. Pour dépasser ce sentiment d'échec, il a recourt à un élixir pour rehausser la vigueur sexuelle<sup>563</sup>, aux bains matinaux à la plage de Matiota et à l'expérience de la prostituée Prisca. Il refuse le déclin inévitable de la vieillesse, essayant d'inverser les menaces qui pèsent, non seulement sur sa virilité, mais sur sa compétence professionnelle. Indifférent aux conseils de ses amis, il persiste dans la quête de l'illusoire, croyant tromper son destin. Ainsi, la lutte contre son cycle de vieillissement le pousse à avoir des comportements irresponsables, voire insensés qui, d'une certaine façon vont le conduire à sa déchéance professionnelle et psychologique.

Pour rajouter au malheur du protagoniste, une tempête s'abat soudainement sur la ville de Mindelo, détruit les vérandas des magasins, fait tomber les arbres et le bateau-école *Sol Nascente* est impitoyablement détruit sous la force des vents. Alfredo et Joel da Silveira tentent en vain le sauver, mais il s'écroule comme un château de cartes, et tous les deux se blessent, ainsi que deux jeunes Sokols, sous la chute d'une profusion de cordes, de voiles et

---

<sup>563</sup> Préparation à la base de *grogue* (eau-de-vie) et de bibiche (organe génital) de tortue mâle, buvable qui, supposément, stimule le désir sexuel. L'incorporation de remèdes traditionnels capverdiens (*remédio di terra*) dans les récits est récurrente dans l'œuvre de Teixeira de Sousa.

de mâts. Le dernier paragraphe du roman rend compte de leur déception devant les débris du projet de leurs rêves :

Joel da Silveira, com uma expressão pesarosa, olhou demoradamente para a barafunda em que se transformara o seu navio-escola. Alfredo Araújo cruzou os braços, baixando também a menina dos olhos para os restos mortais da sua escuna, enquanto em redor a ventania continuava a devastar janelas e telhados. (*Capitão*, p. 391).

La fortune ne lui a pas été favorable. À l'avortement du plan bateau-école s'allie la destruction de la ville, elle aussi ravagée par la tempête. Les effets des contingences climatiques se reflètent dans le destin des personnages et dans celui de la ville. "La ville est l'horizon de l'action, mais elle y participe et se fait actrice"<sup>564</sup>, affirme Jean-Yves Tadié. Il y a un lien intrinsèque qui traverse le récit entre la vulnérabilité du protagoniste Alfredo Araújo, frappé par les symptômes de vieillissement et l'étiollement de la ville, dominée par l'agonie de la baie de Porto Grande (le poumon de l'économie de l'île et de l'archipel), construisant une double allégorie de la décadence physique et psychologique. La description de cette dimension allégorique s'opère à travers le regard du narrateur, du protagoniste et des différents personnages qui se croisent avec le parcours de ce dernier le long de la narration. Elle fait ressortir les représentations du drame collectif d'une ville et de l'être humain dans leurs multiples manifestations, aspirations, contradictions, et illusions, qui ne peuvent échapper ni aux contingences climatiques ni au devenir temporel.

La riche expérience d'Alfredo Araújo contraste avec les vicissitudes de son existence au présent de l'énonciation et s'articule avec la situation socioéconomique, consécutive de la crise mondiale, mais également de l'inattention et de l'incompétence du pouvoir colonial. Ce roman illustre, sans doute, le savoir nautique de l'auteur, son pouvoir d'observation de figures réelles du monde maritime dans lequel vivait sa propre famille, transposés en fiction, aspects d'ailleurs déjà révélés dans son récit bref "Contra Mar e Vento" ainsi que dans son premier roman *Ilhéu de Contenda*. Toutefois, ce qui semble être recherché dans le récit, c'est l'angoisse d'un capitaine, luttant en vain contre le vieillissement et les adversités sociales et économiques, parvenant provisoirement à vivre des moments d'espoir. Or, tous ses rêves s'évanouissent sous les rafales du vent, laissant le lecteur sous tension vis-à-vis ce dénouement ravageur.

Mais ce roman est également traversé par une dimension constructive, de résonance néoréaliste. D'ailleurs, il nous semble qu'il y a une sorte de matrice constructive dans le projet d'écriture de Teixeira de Sousa qui se reproduit dans des différentes fictions, tant dans

---

<sup>564</sup> J.-Yves Tadié. *Le Roman au XX<sup>e</sup> Siècle*, id., p. 127-128.

des gestes individuels solidaires (Soila, Nininha, Jujú), que dans des actions sociales d'envergure, telles que les Sokols, les campagnes pour approvisionner l'hôpital, le groupe Bloco de Solidariedade. Alfredo Margarido souligne cette dimension humaniste de l'écrivain-médecin et sa capacité de proposer des solutions pour améliorer les conditions de vie du peuple et de créer une conscience des problèmes réels du pays :

O exercício da medicina permitiu que o dr. Henrique Teixeira de Sousa penetrasse mais profundamente na estrutura da sua Ilha, como se a relação com o sofrimento contribuísse para dar conta da originalidade das soluções sociais que, integradas embora no quadro geral da cabo-verdianidade, dispunham da originalidade que ainda hoje possui, mesmo se a situação política deu aos cabo-verdianos um instrumento do conhecimento que o fascismo colonial português tinha recusado<sup>565</sup>.

#### 4. Sur la nouvelle société postcoloniale

Dans le roman *Entre Duas Bandeiras*, Teixeira de Sousa recrée le contexte politique et social de la courte période chronologique du Mindelo de 1974-1975, coïncidant avec la transition de la société coloniale vers la souveraineté nationale. Les événements de la diégèse s'écoulent entre le mois de février 1974 et le mois de juillet 1975, et le protagoniste est Gaudêncio, un commerçant qui s'est enrichi en faisant de la contrebande dans les bateaux ancrés dans la baie ; au présent de l'énonciation il est propriétaire d'une boulangerie, d'une maison dans la ville de Mindelo et d'une petite habitation aux environs de la ville, dans le Fundo de Mouco, pour les weekends.

Sa nouvelle voiture commandée au Portugal arrive entre-temps. Son ascension rapide est due au succès du négoce de la contrebande, en collaboration avec le vieux Palapinha, son associé dans le trafic. Gaudêncio, bien plus jeune, profite de la longue expérience de ce personnage, apparu dans le roman *Capitão de Mar e Terra*, déjà lié au négoce de la contrebande.

Toutefois, il manifeste l'envie d'abandonner cette activité et de se consacrer entièrement à l'industrie de la panification, devenant un citoyen respectable, en acquérant "un statut social dans la petite ville de Mindelo" (*Bandeiras*, p. 29). Jusque là, il avait vécu écarté de la réalité politique, indifférent à l'évolution des vents de la libération qui, depuis quelque temps,

---

<sup>565</sup> Alfredo Margarido, "O lugar de Teixeira de Sousa", in *Liberal* online, sur le site Internet : <http://www.liberal-caboverde.com/noticia.asp?idEdicao=64&id=6334&idSeccao=518&Action=noticia> accédé le 16/03/06.

secouaient l'archipel. Son ambition était de devenir membre du Grémio Recreativo do Mindelo, une institution sociale et culturelle exclusivement fréquentée par l'élite *mindelense*, lieu de loisirs et de convivialité, dont l'admission était validée par un Conseil d'Admission des Associés, d'après des critères très sélectifs et emblématiques de la discrimination sociale voire raciale. Son entrée dans cette institution avait été refusée deux fois, fait qui ne l'a pas découragé pour autant. Il "avait tracé un objectif dans sa vie, le Grémio était la cible". Il pense donc que le moment d'être admis est arrivé, une fois qu'il a accédé à la catégorie de commerçant aisé, exhibant des signes de richesse, ayant même comme amis des hommes réputés, tels que le Dr. Vicente Spencer et l'enseignant António Delgado. De plus, sa femme avait déjà commencé des cours particuliers avec un enseignant connu, monsieur Adalberto, afin d'élever son degré d'instruction, et elle commencerait bientôt les cours de cuisine et de bonnes manières, afin d'être préparée aux rencontres avec les dames du Grémio et pour recevoir des gens importants chez elle.

Gaudêncio occupe ainsi une place toute particulière dans la diégèse. Le fil conducteur du roman est assuré par la narration de ses actes et discours, principalement liés à son combat pour l'ascension sociale. Au début, il vit indifféremment à ce qu'il se passe autour de lui, sans prendre conscience des répercussions des transformations politiques et sociales en marche, tentant à peine de dépasser les obstacles qui retardent son admission dans le Grémio. Mais à mesure que les événements se déroulent et que les différentes positions idéologiques se heurtent à l'appui du PAIGC, sorti de la clandestinité, Gaudêncio devient aussi troublé que confus et incrédule.

De ce fait, le regard de ce personnage sur le processus politique et social en marche offre au narrateur des possibilités de mettre en scène les premières perceptions de la population sur la nouvelle situation politique du pays, ainsi que les réactions d'adhésion ou de dissidence par rapport aux manifestations euphoriques dans les rues et dans les meetings organisés par le parti qui revendique le pouvoir. Tout le récit est traversé par le rêve de Gaudêncio de devenir associé du Grémio, dans une relation dialectique avec l'agitation politique qui menace la stabilité sociale instituée. Le narrateur reproduit ses cogitations sur ce qu'il voit et écoute dans les rues, les cafés, ainsi que dans l'environnement du Grémio, faisant saillir son éveil graduel vers la conjoncture politique :

Entrou na tasca em frente e pediu uma cerveja fresquinha. Os clientes discutiam política, sendo, embora todos adeptos dum só partido. Discutiam apenas a atitude a ter para os do contra. Os radicais preconizavam a confiscação total dos haveres, que seriam distribuídos pelos pobres. Os moderados achavam que bastava retirar-lhes o poder, que acabariam por morrer de morte natural. Foi a primeira vez que sopesou a situação e concluiu que a coisa era



mais séria do que suponha. Afinal, as conversas que costumava escutar junto ao gradeamento do Grémio tinham-lhe dado uma ideia diferente do problema. Os senhores, ou viviam fora da realidade, ou procuravam iludir-se com suposições fantasiosas. (*Bandeiras*, p. 30).

Dans un premier temps, le roman se focalise sur les soucis, les doutes et les incertitudes des personnages sur les changements politiques, tout particulièrement ceux du protagoniste Gaudêncio ; ensuite, le récit se tourne graduellement vers les tensions entre les adeptes du PAIGC et ceux qui proposent d'autres alternatives. Outre Gaudêncio, les personnages de sa femme Mirandolina, du Dr. Vicente et l'infirmière Arcília, António Delgado, Herberto Ramos, Epifânio, Marcolino Leite, Vínia, l'enseignant Adalberto, Djunga et Palapinha, assument également un rôle de relief dans le déroulement de l'action. Ils apportent des regards différents au récit sur le moment historique en processus. António Delgado aide Gaudêncio dans son admission au sein du Grémio, mais il l'avertit que l'atmosphère politique n'est pas favorable à la continuité de cette institution, d'autant plus que la Rádio Barlavento y siège et qu'elle est, depuis quelque temps, devenue la voix des deux forces politiques, le PAIGC et UDC<sup>566</sup>.

Entre document et fiction, le roman *Entre Duas Bandeiras* retrace la courte phase troublée à la charnière d'un moment crucial de l'histoire de l'archipel : la proclamation de la souveraineté nationale, symbolisée par la déposition du drapeau portugais et la levée de drapeau du nouveau pays indépendant, faits suggérés dans le titre de l'ouvrage, comme nous l'avons souligné plus haut. Ce roman conduit le lecteur à s'interroger sur l'intentionnalité d'une représentation réaliste des faits relatés et sur les marques autobiographiques.

En effet, le récit suit une trame narrative fictionnelle, mais l'auteur y inscrit et y combine des événements et des personnages réels, tout en croisant des discours de différentes positions idéologiques, y compris son opinion elle-même. Teixeira de Sousa a vécu cette période historique, il a été impliqué dans certains événements avec Baltasar Lopes et a laissé un témoignage écrit sur sa position politique concernant l'union des deux états Cabo Verde-Guinée, sous le même projet politique. Ce projet instituait un bi-nationalisme, mais chaque pays garderait ses drapeaux, et ses symboles sous le même chapeau du parti. Teixeira de Sousa s'opposait ouvertement à cette union puisqu'il ne la considérait pas adéquate à la réalité capverdienne, comme le souligne l'énoncé suivant :

Parece querer dominar um figurino estranho à nossa idiossincrasia e aos nossos verdadeiros interesses nacionais. É necessário que todos nos entendamos sobre a melhor forma de obter a nossa independência, sem comprometimentos que possam fazer perigar a necessária

---

<sup>566</sup> L'UDC (União Democrática de Cabo Verde) soutenait une position sur l'indépendance divergente de celle du PAIGC. Cf. José Vicente Lopes, *Cabo Verde [...]*, *id.*, p. 331 et p. 393.

neutralidade.[...]

Cabo Verde não deve pensar em se unir à Guiné-Bissau por não ser vantajosa essa união, nem para nós nem para os guinéus. O velho ditado, quem casa quer casa, tem aplicação neste caso. Cada um que se case e vá morar para a sua casa, embora vizinhos e melhores amigos do que dantes.<sup>567</sup>

Dans son interview à Michel Laban, il explique que ces positions n'ont pas plu aux militants du PAIGC, raison pour laquelle cette force politique a arraché son portrait qui se trouvait dans la maternité de S. Filipe :

A minha fotografia foi arriada nessa voragem de destruir estátuas e bustos como se daí sobreviesse grande felicidade para o povo da terra. Evidentemente que tais actos foram praticados por cristãos-novos da política como processo de exorcizarem o demónio do fascismo que deles se havia apoderado antes do 25 de Abril.<sup>568</sup>

Vingt ans après, l'auteur recrée ce passé récent et charge le personnage du Dr. Vicente de répéter ces positions dans son récit de fiction qui lui coûtent les hostilités de la part des forces du PAIGC. Il nous semble que derrière ce personnage, également médecin à l'hôpital du Mindelo, tel que Teixeira de Sousa en 1974, se cache une "métamorphose du "moi réel" en personnage de fiction"<sup>569</sup>. L'auteur attribue au Dr. Vicente un comportement dans lequel on voit, d'un côté, se profiler le désir de l'auteur d'être reconnu par son travail exemplaire dans le domaine de la médecine au Cap-Vert, et, de l'autre, une évaluation a posteriori des abus et des radicalismes assumés par certains éléments du PAIGC, dépassés depuis, comme il l'explique à Michel Laban<sup>570</sup>.

Ainsi, ce personnage s'oppose à l'intolérance idéologique, aux actes de vandalisme – tels que la destruction des statues de personnalités reconnues pour leur œuvre au service de l'archipel, les provocations adressées au personnage Epifânio, la détérioration de la voiture de Gaudêncio, cassée et brûlée, la prépotence dans le geste d'occupation du Grémio et de la Radio Barlavento<sup>571</sup> – ainsi qu'aux prisons d'adeptes de factions plus rétives aux lignes politiques du PAIGC.

De ce fait, il éveille des soupçons chez les représentants du PAIGC, étant même dénoncé comme étant un traître. Il incarne une conduite guidée par des principes de tolérance, de probité professionnelle et d'apologie de l'équilibre des forces. L'auteur crée une situation fictionnelle qui donne à sa personnalité et à sa conduite une dimension héroïque,

---

<sup>567</sup> Teixeira de Sousa, *Cabo Verde e o seu Destino Político*, *id.*, p. 6.

<sup>568</sup> Michel Laban, *Cabo Verde. Encontro com Escritores*, *id.*, p. 202.

<sup>569</sup> Cf. M. Couturier, *La Figure de l'Auteur*, *id.*, p. 209.

<sup>570</sup> M. Laban, *id.*, p. 202-203.

<sup>571</sup> La Rádio Barlavento a été occupée par les forces du PAIGC le 9 décembre 1974 qui en ont changé le nom en Rádio Voz de São Vicente. Cf. José Vicente Lopes, *Cabo Verde [...]*, *id.*, p. 394-395.

émotionnelle, mais aussi politique.

Il est le protagoniste du succès de l'éradication rapide des cas de cholera qui surgissent au début de la narration dans les îles de São Vicente et dans celle de Santo Antão. Ses démarches efficaces en font un héros, non par la voie politique mais par celle de la compétence, de l'altruisme et du courage, puisqu'il contrôle rapidement la propagation des contagions, malgré la grève du personnel de l'hôpital. Ayant subi des pressions pour adhérer à la grève, il refuse, se sentant désappointé par l'insensibilité des grévistes devant les victimes du choléra, et indigné face à leur ingratitude vis-à-vis son effort pour le contrôler.

Il réussit à engager du personnel pour remplacer les grévistes, contrariant ainsi les objectifs des éléments du PAIGC qui divulguent des mensonges sur la vraie situation de la calamité, pour le dénigrer. Le médecin Saturnino Ferreira des Services de Santé, qui vient faire le rapport de la situation épidémique, commente : "O ideal era que estivesse a morrer gente naquelas quantidades que diziam. [...] Para os políticos quanto pior melhor". (*Bandeiras*, 108).

De plus, le Dr. Vicente manifeste son indignation vis-à-vis des prisons d'Epifânio et d'autres Capverdiens accusés de trahison et de fascisme, d'où l'hostilité des militants du PAIGC qui l'accusent d'être complice de l'UDC, mais révèlent toutefois leur perplexité devant les réactions du médecin qui était jadis un fort opposant au régime colonial :

Estranho! O Dr. Vicente nunca pactuara com a reacção, fora sempre rebelde à ordem estabelecida, apontado mesmo como comunista; no mínimo, socialista vermelho. E reagia, agora, daquela forma perante uma decisão oportuna e correcta! [...] Ninguém estava a entender o comportamento do Dr. Vicente. (*Bandeiras*, 85).

On peut constater que la personnalité même de l'auteur passe dans ce récit, dissimulée derrière ce personnage, son action altruiste et son attitude assumée dans les événements qui ont autant marqué la période coloniale que celle de la transition vers la souveraineté nationale. Il manifeste son malaise face aux abus du parti unique, mais refuse d'intégrer le mouvement de l'UDC. Par ailleurs, la plupart des faits relatés dans ce roman, ainsi que quelques personnages principaux et secondaires mis en scène, correspondent à la réalité. Ils entrent dans l'unité de l'intrigue, conférant simultanément au récit une part d'imagination et un rapprochement du réel<sup>572</sup>.

Ainsi, le contexte du discours du premier mai 1974, dans la véranda de la Mairie, proféré par le personnage fictionnel d'Herberto Ramos, semble mimer celui de l'intervention réelle de Baltasar Lopes. Pour clore son discours, Herberto Ramos affirme : "agora vamos

---

<sup>572</sup> Cf. Pierre Glaudes. *La Représentation dans la Littérature et les Arts*, id., p. XXII.

trabalhar em liberdade, e trabalhar mesmo, sem atitudes emotivas, sem radicalismos ideológicos. E pensar sobretudo que estas mãos não servem só para aplaudir. Serviram só para aplaudir. De futuro vão servir para trabalhar”. (*Bandeiras*, 27). En réalité, on peut parler ici de représentation d’un événement extrafictionnel, reconnaissable par le lecteur qui peut, en outre, valider les mots semblables prononcés par Baltasar Lopes qui a été “l’étoile du meeting”, réalisé le premier mai 1974 dans la véranda de la Mairie de Mindelo<sup>573</sup>.

De même, on peut reconnaître les personnages romanesques du lieutenant Ajuda et du commandant Nabo du MFA dans les figures réelles portugaises Miguel Judas et Augusto Torres Mendes<sup>574</sup>, deux militaires portugais qui ont assuré les relations politiques entre le MFA et le PAIGC dans la phase de transition vers la proclamation de la souveraineté nationale. Par ailleurs, leur comportement n’est pas apprécié par les personnages adeptes de l’UDC qui les accusent de ne favoriser que le PAIGC. Feliciano Monteiro, leader de l’UDC, affronte même le lieutenant Ajuda, en dénonçant les manœuvres du MFA et de l’ONU de favoriser le parti unique, ignorant les autres tendances politiques.

D’autres personnages peuvent encore être reconnus comme réels, c’est le cas de Djunga qui est le protagoniste du roman éponyme, jouant ici un rôle d’arrière plan, mais toutefois cherché par d’autres personnages comme conseiller et voix lucide sur les faits historiques. On peut aussi remarquer que le personnage Feliciano Monteiro, dirigeant de l’UDC, ressemble à l’avocat João Baptista Monteiro qui a effectivement été président de l’UDC. Tant le personnage fictionnel que la figure réelle proposent un référendum sur l’unité Cabo Verde-Guinée et remettent en question le manque de représentativité d’autres tendances politiques dans le processus d’indépendance en cours, étant, pour cette raison, poursuivis et emprisonnés.

Quant aux multiples voix anonymes de la foule qui se manifeste dans les rues, exprimant des gestes et des sentiments d’euphorie, d’excès verbaux et physiques, exhibant des bonnets de manding, symboles de la lutte armée<sup>575</sup> et d’une africanité époncée par le colonisateur, que l’élite du PAIGC veut récupérer. Cette foule enflammée paraît donc renvoyer à la population qui, en 1974, s’extériorisait en défense du pouvoir issu de la lutte de libération nationale.

Elle répète les mêmes gestes gratuits de destruction de statues et de poursuite aux voix

---

<sup>573</sup> Voici les mots prononcés par Baltasar Lopes: “As nossas mãos, que até agora só serviram para aplaudir, vão agora servir para trabalhar em prol deste bom e sofredor povo de Cabo Verde”. Cf. José Vicente Lopes, *Cabo Verde [...]*, *id.*, p. 276-277.

<sup>574</sup> *Id.*, p. 372-408.

<sup>575</sup> Nous rappelons que le leader du PAIGC, Amílcar Cabral, portait d’habitude un bonnet manding dans le champ de la lutte armée et sa photo (en bonnet manding) est devenue un icône affiché par les adeptes du PAIGC.

discordantes, proférant les mêmes slogans : “Independência já”, “morra o colonialismo”, “glória aos heróis da pátria que morreram na luta armada”, “Unidade Cabo Verde-Guiné”, “fora os cachorros de dois pés”. D’ailleurs, José Vicente Lopes explique que dans les échanges d’accusations politiques et personnelles et de règlements de comptes, les slogans cités ont été proférés et écrits sur les murs publics et personnels<sup>576</sup>.

Le récit met encore en scène l’ambiance vibrante de mobilisation du peuple qui adhère inconditionnellement à la signature de l’accord entre le MFA et le PAIGC, réalisée le 19 décembre 1974, à Lisbonne, qui conduira le Cap-Vert à la souveraineté nationale six mois plus tard<sup>577</sup>. Ce moment est transmis par le narrateur fusionné dans la voix interne du personnage M. Guilherme, symbole de ceux qui abandonnent l’archipel, craignant le futur régime politique :

Há um tropel que se aproxima, Rua Judice Bicker acima, rumo ao quartel. Abrem-se as janelas, as sacadas, as portas. Pelos vistos, o rabo do desfile estaria na Salina. Era uma multidão cerrada, que ostentava bandeiras, dísticos, punhos no ar, urrando palavras de ordem que faziam estremecer as fachadas ladeando a artéria. Sem dúvida, a manifestação ligava-se à notícia da *Presse Lusitana*. Tratava-se, pois, de uma adesão em massa ao acordo acabado de assinar pelas partes envolvidas no processo político. Viva a independência! Viva a unidade Cabo Verde-Guiné! Face àquele cortejo gigantesco de milhares de adeptos, ninguém poderia duvidar da opção do povo, incluindo a missão da ONU. Para que era necessário um referendo, se noventa e nove vírgula nove por cento da população gritavam vivas à independência? (*Bandeiras*, p. 146).

Cet extrait descriptif montre une vision d’ensemble de la réaction de la population. L’usage de l’énumération et d’un lexique suggestif permettent au lecteur d’évaluer l’ampleur de la manifestation populaire et confèrent au discours un effet de visualisation voire d’émotion. En outre, concernant ceux qui attendaient encore une inversion des positions du PAIGC, croyant pouvoir imposer l’UDC, ce défilé leur retire tous leurs espoirs.

Dans cette perspective, le récit ramène, une fois de plus, à la réalité historique survenue à la suite de la signature de l’accord de l’indépendance du Cap-Vert, de laquelle découle l’occupation de la Radio Barlavento et la fermeture du Grémio. Ces voies dissonantes écartées, les représentants du PAIGC éliminent les derniers obstacles à l’imposition du régime du PAIGC, postant des dénonciations publiques et effectuant des arrestations des opposants au parti unique. Les environnements relatés autour de ces actes ainsi que les circonstances sont intrinsèquement factuels<sup>578</sup>.

À notre avis, la représentation de ces faits reprend, à vingt ans de distance, quelques

---

<sup>576</sup> *Id.*, cf. en particulier les pages 390-402.

<sup>577</sup> *Id.*, cf. les pages 402-408 sur les démarches de ce fait historique.

<sup>578</sup> *Id.*, p. 396.

divergences qui opposaient l'auteur lui-même aux radicalismes du PAIGC, concernant principalement les prisons de Capverdiens, en particulier celle d'Ângelo Lima, avoue-t-il à José Vicente Lopes<sup>579</sup>. Par ailleurs, le lecteur trouve dans les commentaires des personnages d'Herberto Ramos, du Dr. Vicente et d'António Delgado des observations à propos de ces mesures et des attitudes d'intolérance des militants du régime unique. La rencontre de ces trois personnages fait ressortir, par contraste avec le radicalisme du PAIGC ou la résistance au changement de l'UDC, leur déception, exprimée dans l'énoncé suivant, par la voix d'Herberto Ramos :

– Podíamos estar agora a experimentar a maior euforia de sempre, agora que nos libertaram da PIDE e nos vamos libertar do Terreiro do Paço. Infelizmente, volto a repetir, vejo muito apetite totalitarista a estragar o acontecimento do 25 de Abril, muito revanchismo, Santo Deus!, numa terrinha onde todos somos primos e compadres. Estou muito decepcionado com estes meninos barulhentos, implicantes, intolerantes, impositivos, avessos ao diálogo sereno, construtivo. (*Bandeiras*, p. 176).

Ces trois personnages sont les représentants d'une élite intellectuelle qui n'a pas participé à la lutte armée, mais qui adhère cependant à l'indépendance avec des réticences par rapport à l'union Cap-Vert-Guinée-Bissau. Leur intervention dans les événements configure trois perceptions sur les faits relatés qui se croisent avec les autres points de vue de Gaudêncio, de Vínia, de Djunga et d'autres.

Le récit est traversé par un fil narratif lyrique figuré par les personnages d'António Delgado et de Vínia, trente ans après leur première apparition dans le roman *Capitão de Mar e Terra*. Leur rencontre est convertie en (re)visitation des lieux de leur jeunesse, en remémoration des événements et de leurs expériences lycéennes. Tóí n'a de cesse de perpétuer son rêve de jadis qui le maintient uni à son objet d'amour idyllique, imaginaire. Il s'interdit d'aimer volontairement une autre femme, même en sachant que Vínia est mariée, avec des enfants et, qu'en plus, elle n'est plus au Mindelo. Il vit une passion irréalisable, toutefois, il ne s'en libère pas. C'est une passion qui l'emprisonne mais sans grandeur, puisqu'il n'a pas vécu une histoire d'amour réelle, mais à peine une illusion. Ce personnage n'est donc ni libre sur le plan affectif, ni ouvert sur le plan politique. Il use d'artifices pour exprimer ses convictions politiques et n'assume pas ses positions et ses idées sur le moment historique avec conviction et sincérité.

Prisonnier de sa passion cachée, il dissimule autant ses sentiments amoureux que ses

---

<sup>579</sup> José Vicente Lopes, appuyé sur des témoins, relate ce qui c'est passé par rapport aux prisons effectives qui ont eu lieu le mois décembre 1974, tant dans la ville de Praia que dans celle de Mindelo, en conséquence de la situation d'énorme tension créée entre les trois forces politiques en conflit. Cf. José Vicente Lopes. *Cabo Verde* [...], *id.*, p. 451-452 et p. 462.

positions idéologiques sur les événements politiques. Contrairement à lui, Vínia est franche, spontanée et directe, affichant son opposition radicale au PAIGC voire à l'indépendance du Cap-Vert. Elle se réjouit du fait de se dépouiller de tout ce qui l'attachait au Mindelo : "Nada, absolutamente nada dela, ia agora ficar em São Vicente. Nem saudades. Solucionados os dois problemas que a haviam trazido à ilha, sentia-se finalmente livre dum passado que passara de vez à história". (*Bandeiras*, p. 149).

Elle quitte l'île, emmenant même les dépouilles de ses parents, et accuse António Delgado d'user de détours pour dissimuler ses convictions politiques. Celui-ci éprouve un sentiment de malaise en évoquant sa passion pour Vínia et en réfléchissant sur le décalage social et les valeurs morales voire raciales qui séparent leurs mondes :

Sonhara com um passado que não tivera futuro, o caminho não havia sido aquele que ambicionara, o presente era um hiato sem futuro. [...] É certo que guindara a um lugar de professor de liceu, era licenciado em matemáticas, ombreava com os senhores do Grémio. Nada disso, porém, constituía valores que competissem com os da gente da Praça Nova. A mesma gente que agora se achava em pânico perante a ideia duma independência sob a égide dum partido assumidamente africano. (*Bandeiras*, p. 155-156).

Or, António Delgado flotte entre ces deux mondes, semblant ne pas se rattacher ouvertement au nouveau pouvoir qui revendique la matrice africaine de la culture capverdienne, assumant des positions parfois ambiguës, surtout en présence de Vínia. Cette hésitation constitue d'ailleurs l'un des traits de son caractère tracé trente ans plutôt dans le roman *Capitão de Mar e Terra* et qu'il transporte vers celui-ci. Déjà Gaudêncio, son ami, traverse le roman obstiné à courir après une chimère. Quand il parvient finalement à concrétiser son rêve de devenir un associé du Grémio, symbole d'un temps passé ("o último bastião da lusitanidade") (*Bandeiras*, p. 149), il n'éprouve qu'un bonheur précaire, puisque au présent de l'énonciation cet espace est vidé de ses valeurs et son symbole est vidé de sa signification. Ainsi, ses débuts fortunés dans le Grémio se trouvent soudainement projetés dans un aboutissement hostile, traduits par une image suggestive, exprimée par son ami Palapinha :

- Pois é, só agora te admitiram, na fraqueza da lua.
- Na fraqueza da lua?...
- Sim, no fim das soberbas e das grandezas. (*Bandeiras*, p. 165).

Ces métaphores renvoient à la fin d'un cycle historique qui perd tout à coup son prestige, donnant lieu à un Cap-Vert postcolonial qui se réveille après les premiers temps troublés : "Tudo em redor parecia ter acordado dum pesadelo ou saído duma enfermidade turbulenta" (*Bandeiras*, p. 149), constate Gaudêncio qui se promène dans les rues, maintenant

calmes, sans cris, sans menaces, sans prisons.

La structuration du récit est basée sur des épisodes disparates connectés à travers les parcours des trois personnages principaux, Gaudêncio, le Dr. Vicente et António Delgado, en alternance avec les personnages secondaires. Ils assurent ainsi les échanges discursifs et les déplacements spatiaux. Le récit privilégie la représentation d'espaces emblématiques de l'environnement colonial et postcolonial, le Grémio et la Praça Nova, deux lieux chargés de temps et de valeurs du passé colonial, et de mémoire affective pour António Delgado, qui sont devenus symboliques du changement politique au présent de l'énonciation.

L'hôpital devient un symbole de revendication et les nombreuses rues où déambulent les personnages, la place de la Mairie et le quai apparaissent ici associés aux événements politiques : la légitimation du PAIGC et le départ des déçus du parti unique. Dans *Capitão de Mar e Terra*, ces espaces convoquent les travailleurs de charbon, les marches des Sokols, les lycéens et les marins étrangers en quête de prostituées. Dans ce roman, les mêmes lieux se substituent à la foule qui crie des slogans pour exorciser le passé colonial. Cette représentation spécifique des environnements de la colonisation et de la décolonisation fait que la représentation de l'histoire est elle-même indissociée de l'univers évoqué dans la littérature capverdienne<sup>580</sup>. En effet, cet ouvrage peut s'inscrire dans l'ensemble des ouvrages hétérogènes issus des transformations politiques et idéologiques rapportés au phénomène littéraire postcolonial.

Ainsi, le roman *Entre Duas Bandeiras* soulève les contradictions des premiers temps de l'indépendance, des gestes d'autoritarisme, de sectarisme, de luso-phobie, d'ambition des opportunistes appelés par Teixeira de Sousa "cristão-novos". Mais il traduit aussi l'enthousiasme du peuple qui se heurte à la recherche d'une nouvelle identité. La vision de ce temps inaugural est formulée par le Dr. Vicente, semblant faire écho à celle de l'auteur lui-même :

Na história da Humanidade houvera imensas situações parecidas. Os exageros e radicalismos eram característicos de semelhantes conjunturas. As pessoas sentiam necessidade de negar o passado com veemência para poderem abraçar o presente e o futuro com entusiasmo e convicção. A mudança atravessa a fase de redemoinho. Depois, mais tarde, voltaria a lucidez e o bom senso. (*Bandeiras*, p. 114).

Le roman *O meu Poeta* (1992) de Germano Almeida<sup>581</sup>, constitue l'une des premières œuvres capverdiennes qui met en évidence des personnages qui se meuvent dans un espace

---

<sup>580</sup> Cf. à ce sujet, les affirmations sur la littérature francophone postcoloniale de Jean Bessière in *Revue de Littératures Comparées*, n° 1, Paris, Jan.-Mar./1997, p. 186-187.

<sup>581</sup> Germano de Almeida et Teixeira de Sousa restent encore les deux romanciers les plus féconds de la littérature capverdienne, recréant des moments de l'histoire du Cap-Vert d'avant et d'après la souveraineté nationale.



postcolonial sous le régime politique du parti unique. L'auteur y démonte également les contradictions et fait une satire des conduites des responsables politiques en recourant à la parodie et à l'ironie subversive. Teixeira de Sousa n'utilise pas la forme parodique tant appréciée par les auteurs africains dans la critique aux nouveaux régimes politiques issus de la décolonisation<sup>582</sup>. Dans *Entre Duas Bandeiras*, il s'exprime dans une écriture réaliste dans laquelle on retrouve des marques du document.

Ce roman permet donc de mieux comprendre ce qui s'est passé durant cette étape inaugurale de l'Histoire de l'archipel. Il fournit une somme de détails sur des personnages et leur environnement, mettant en scène les discours et les attitudes plus radicaux des militants du PAIGC, mal supportés par les tenants d'autres positions. Il explique comment le PAIGC et le MFA ont imposé le parti unique comme le seul et légitime représentant du peuple et de l'union Cap-Vert-Guinée-Bissau, fût-ce au prix de quelques gestes arbitraires.

Le récit oscille entre fiction et factualité, celle-ci peut être attestée publiquement par des témoignages et des interviews de personnalités impliquées dans les événements convoqués dans la narration, révélant d'autres détails susceptibles d'éveiller de nouvelles interrogations et clarifications. La mise en scène des voix de personnages venues d'horizons différents offre au lecteur une vision de la complexité du processus historique représenté et contribue à mettre en lumière les événements relatés comme fictionnels, fréquemment perçus, toutefois, comme réels.

---

<sup>582</sup> Le réalisme magique dans le format parodique et ironique est repris par des écrivains africains lusophones, notamment Germano Almeida, Dina Salústio (Cap-Vert), Mia Couto (Mozambique) Luandino Vieira, Pepetela, Manuel Rui, Unhega Xitu(Angola), entre autres.

## **PARTIE III**

### **Composantes structurales et effets diégétiques**

# Chapitre 1 - Les voix des personnages

## 1. Structure axiologique, statut et profils des protagonistes

L'ensemble des œuvres de Teixeira de Sousa présente un vaste répertoire de personnages, de types sociaux, de comportements et de sentiments. Il y a, en général, une association entre les personnages et la société îlienne coloniale ou postcoloniale des îles focalisées dans les récits. D'ailleurs, l'auteur lui-même affirme qu'il y a un parallélisme dans le destin des personnages de ses deux œuvres principales, *Ilhéu de Contenda* et *Capitão de Mar e Terra*, enracinées dans des îles différentes :

Qualquer dos livros apresenta um ruir de sonhos e de tradições ou de posições. Em *Ilhéu de Contenda*, como se situa na ilha do Fogo, uma ilha essencialmente agrícola, esse ruir faz-se no seio duma família da aristocracia agrária e em *Capitão de Mar e Terra* há uma decadência no seio de alguém que representa a vocação essencialmente marítima da ilha de São Vicente, que é uma ilha que não viveu da agricultura, mas sim do seu porto, em função daquilo que o mar lhe pudesse dar.<sup>583</sup>

La grande variété de personnages qui peuple les romans de Teixeira de Sousa se manifeste par une multitude de catégories socioprofessionnelles, de strates sociales, de tranches d'âge et de genres. L'étude de tous ces personnages permet la connaissance du fonctionnement de haut en bas de l'échelle sociale de la société îlienne capverdienne de manière globale, ainsi que d'une diversité de pratiques socioculturelles, religieuses et ethniques. La présentation du portrait obéit à un schéma fragmentaire, retracé par des détails disséminés le long de la narration. "Le portrait en pied, l'apparence physique qui protégeait les personnages de Balzac a disparu", estime Jean-Yves Tadié<sup>584</sup>.

Il arrive que chez Teixeira de Sousa, la technique de construction du personnage diffère également de celle des naturalistes et des réalistes qui consacrent des pages entières à la description du portrait physique, psychologique et moral avant de l'intégrer à l'action. Dans ses romans, les différents traits des personnages sont retracés de façon discontinue, disséminés le long de la diégèse, et l'auteur livre, en général, des portraits semi-dessinés. La construction de ses personnages de même que l'agencement de ses récits se développent en segments entrecoupés qui n'acquièrent du sens qu'à la fin du récit, "une fois terminées les

---

<sup>583</sup> Cf. Interview accordée à José Carlos Venâncio, "A Ficção e a Realidade de Um Escritor: conversando com Teixeira de Sousa", *id.*, p. 75-76.

<sup>584</sup> J.-Y. Tadié. *Le Roman au XX<sup>e</sup> Siècle*, *id.*, p. 40.

diverses transformations dont ils auront été le support et les agents”<sup>585</sup>. Ainsi, leurs attributs (traits physiques de caractère, costumes, biens et objets dont ils s’entourent) sont restitués tout au long du texte, soit par le narrateur, soit par le regard d’autres personnages.

La structure axiologique croise et unifie des profils d’un système de personnages que l’on peut mettre en rapport selon des axes sociologiques, moraux, physiologiques et psychologiques, comme le suggère Vincent Jouve<sup>586</sup>. Cet auteur met l’accent sur la réception du personnage, privilégiant l’interaction du lecteur avec les figures romanesques dans la construction des signifiés. Cette construction se fait sur la base des indications textuelles qui relèvent des codes textuels, permettant au lecteur “d’ajuster et de réajuster sans cesse sa perception du personnage”<sup>587</sup>.

D’après Philippe Hamon, les personnages sont intégrés au sein d’enchaînements d’actions, “prédéterminés par un ensemble de codes culturels”<sup>588</sup> et se différencient par un ensemble d’attributs, de traits différentiels, de “critères fonctionnels”<sup>589</sup> et de relations interpersonnelles. Teixeira de Sousa lui-même décrit sa technique de construction des personnages :

Primeiro surge o clarão duma ideia que logo me encandeia ou perturba. Durante muito tempo esse clarão é só clarão. Não tem nada de definido na sua dinâmica, em suma, na sua história. Com o andar dos meses ou dos anos, o clarão vai-se corporizando em facto ou factos, e daí às personagens é um passo. Mas a criação apenas se desencadeia no dia em que consigo segurar o fio da meada, e pela ponta. Segurada a ponta da meada, o novelo começa a desurdir sem dificuldade. Não utilizo esquemas minuciosos como, por exemplo, fazem os arquitectos ao projectarem um edificio. Parto apenas com os contornos do assunto a que me proponho, sei para onde vou e mais nada. O resto é como se estivesse a compor uma canção (conto) ou uma sinfonia (romance). O fio melódico é a personagem principal, enquadrada numa orquestração complexa, constituída pelo meio e pelas restantes personagens. Falando em personagens, estas são na sua totalidade enumeradas, nomeadas, caracterizadas física e psicologicamente. As personagens são geralmente criadas a partir de pessoas conhecidas, às vezes duas, três pessoas, fundidas numa única personalidade. Posta a obra a andar, estas personagens vão a pouco e pouco criando uma autonomia tal que o autor quase se limita [...] a segui-las. [...] As personagens tornam-se por assim dizer senhoras do seu destino, tão impositivas que de criadas passam a criadoras na pena do autor.<sup>590</sup>

L’ensemble des caractéristiques propres aux personnages s’inscrivent sur l’axe de l’attribution. Dans cette perspective, prenant comme repère l’analyse différentielle, on peut classer les personnages sur l’axe du métier, du pouvoir, de la classe sociale, des activités socioculturelles, de la richesse, de l’appartenance langagière, de l’élite intellectuelle, etc. Le

---

<sup>585</sup> Cf. Philippe Hamon, “Para um estatuto semiológico da personagem”, *id.*, p. 100.

<sup>586</sup> Cf. à ce sujet, Vincent Jouve, *L’Effet Personnage*, *id.*, p. 56-64.

<sup>587</sup> *Id.*, p. 39.

<sup>588</sup> Cf. Philippe Hamon, *id.*, p. 92.

<sup>589</sup> *Id.*, p. 94.

<sup>590</sup> Cf. l’interview accordée à Michel Laban. *Encontro com Escritores [...]*, *id.*, p. 214-215.

Dr. Vicente intègre par exemple le groupe du métier de médecin dans les ouvrages *Ilhéu de Contenda* et *Entre Duas Bandeiras*, à deux moments chronologiques éparés. Cependant, dans le premier cas, il partage aussi la classe des métis en ascension par la voie de l’instruction, ce qui le différencie des autres métis en ascension par la voie de l’émigration en Amérique du Nord. Ainsi, du point de vue socioprofessionnel et culturel, le Dr. Vicente représente plus que l’exercice de son métier, étant même appelé à faire des discours à la Mairie. Il occupe une position privilégiée dans l’espace socioculturel, étant reconnu par toutes les classes sociales. Par ailleurs, il assume un rôle d’opposant au système politique colonial. Par son action humanitariste et sa conduite honnête, engagée et courageuse, il introduit un message antagonique à celui de la déchéance de l’aristocratie rurale qui traverse le roman *Ilhéu de Contenda*.

On peut aussi envisager le classement différentiel des personnages par d’autres critères intrinsèques au système du texte, déterminatifs de leur ordre d’importance : le moment d’apparition du personnage (au début, au milieu, à la fin), ou leur fréquence (plusieurs fois, une seule fois). Dans *Ilhéu de Contenda*, Nha Caela n’est présente qu’au début de la narration dans ses funérailles, cependant, elle est convoquée à plusieurs reprises dans l’énonciation d’Eusébio, de Nha Mariquinha, de Chiquinho et d’Esmeralda, qui donnent au personnage son achèvement.

Le “doutor novo”, personnage anonyme, successeur du Dr. Vicente, n’a qu’une apparition instantanée à la fin du récit. D’autres personnages, sporadiquement en passage ou en visite sur les îles (gouverneurs, fonctionnaires, ingénieurs, marins, familiers, étrangers, entre autres) ne font qu’une ou deux apparitions, parfois insignifiantes. Ils jouent le rôle de liaison du monde extérieur à l’intrigue et aux événements qui l’intègrent.

Neca, la sœur d’Eusébio, n’apparaît qu’une fois dans le roman *Na Ribeira de Deus*, lors d’une fête organisée par Nhô Caetano. Cependant, cette seule intervention revêt une double signification. Encore jeune et célibataire, elle est l’objet de passion et d’inspiration de Manuel Corcunda, greffier notaire et bossu de São Filipe. Celui-ci incarne le personnage romantique et souffrant qui nourrit un amour impossible, sans issue. Il danse extasié avec Neca durant la soirée, mais quelques mois après, il apprend, en lisant un décret municipal, qu’elle va se marier dans la ville de Praia.

Conscient de ses limitations, il tombe malade et explique à Vitalina, sa jeune femme de ménage qui essaye de le soulager, qu’il a mal au cœur (“Não é doença de corpo é doença de alma”) (*Ribeira*, p. 289). Cet épisode, court mais dense, met en relief le drame intime du personnage Manuel Corcunda ainsi que son penchant littéraire, puisqu’il fait des sonnets

inspirés de sa passion pour Neca. Quasiment absent de l'intrigue, ce personnage laisse un écho dans la narration, imprégné dans les vers romantiques de Manuel Corcunda. Ces poésies sont incorporées dans le corps du récit, affichant l'une des stratégies de résonance néoréaliste héritées par l'auteur. Elles fonctionnent comme des simulacres de véracité.

Le critère de l'autonomie différentielle joue sur la liberté et l'importance du personnage dans la diégèse, impliquant son association à d'autres personnages et son attachement aux lieux diégétiques. Soila et Nha Mariquinha sont deux exemples du manque d'autonomie diégétique. Pendant toute la narration, elles sont attachées à l'espace d'Ilhéu de Contenda, quoique Nha Mariquinha évoque son pays natal, le Chili. De plus, elles n'apparaissent qu'associées à Eusébio da Veiga lors de ses visites au *sobrado* d'Ilhéu de Contenda.

Par contre, Tói et Alfredo Araújo se meuvent dans la plupart des espaces narratifs représentés dans le roman *Capitão de Mar e Terra* et jouissent d'une totale autonomie par rapport aux autres personnages, vu qu'ils apparaissent seuls, en groupe ou liés à un seul personnage. Déjà, Walter se déplace d'un espace à l'autre, mais toujours associé à Toi.

Ce critère différentiel se révèle aussi productif en renvoyant au fonctionnement du personnage dans la diégèse. Il joue sur un ensemble d'éléments qui font saillir le pouvoir, le vouloir, le savoir, le dire et le faire dont sont porteurs les personnages. Ces prédicats amènent le personnage à résoudre des contradictions, à trouver des issues aux conflits ou pour son programme d'action. Dans le cas d'Esmeralda (*Ilhéu de Contenda*), le rapport qui l'unit à Chiquinho semble répondre au besoin de secours de celui-ci. Sa fonction d'adjuvant consiste à éveiller dans toute sa richesse le potentiel refoulé de son cousin qui va subir un changement le long du récit.

Par contre, quelques personnages ne sont que cités ou simplement décrits. Par exemple, dans *Xaguete*, quelques faits et gestes de Nha Quitéria, la mère de Benjamim, déjà décédée au présent de l'énonciation, regagnent une existence dans la description rétrospective faite par son fils.

Quelques objets ou gestes récurrents des personnages, réitérés dans la narration, deviennent des signes emblématiques voire symboliques de reconnaissance sociale ou d'évocation mémorielle, tels que le camion de Felisberto, la chaise longue d'Eusébio, le portrait du voilier de José Claudio chez nha Mariquinha, la chaîne en or de Frank (*Ilhéu de Contenda*), la canne et le bonnet de marin d'Alfredo Araújo, le costume de lin beige de Samuel Bendavid ou la coiffure brillantinée de Tói (*Capitão de Mar e Terra*) entre autres.

La participation des personnages au sein de l'action se manifeste par une variété de

discours où s'alternent des descriptions, des dialogues et des monologues. Le recours au discours direct, récurrent chez Teixeira de Sousa, est censé restituer les énonciations des personnages sous leurs diverses nuances et registres de langage, aspects présents dans le passage suivant :

- Explique-me lá, Nha Mariquinha, como foi que o seu marido a descobriu lá para o fim do mundo.
- Bueno, mi padre era fornecedor de los barcos de ballena en Santiago del Chile. José iba muchas veces allá por casa y entonces se enamoró de mí. Yo tenía catorce años solamente. Me dijo que me quería desposar y llevar con él por la América del Norte. El viaje por la América me fascinó y entonces me casé pronto con él.
- Os seus pais gostaram do casamento?
- Como nó? José era capitán de barca de ballena y nosotros éramos ocho hermanas casaderas a espera de marido. Y fue la primera a casarme siendo la más joven. Las otras no sé si se han casado.
- Nunca mais teve notícias da sua gente? – prosseguiu Eusébio no inquérito, a Soila sempre encostada a ele.
- Nunca más. En aquél tiempo los pueblos quedaban lejos unos de los otros. Yo escribí en una ocasión a mis padres, pero ellos no me respondieron. (*Ilhéu*, p. 79).

Ce dialogue révèle la marque linguistique qui y est imprimée par Nha Mariquinha et introduit le lecteur dans le parcours long et douloureux du personnage, déraciné de son pays Natal, à l'âge de quatorze ans, sans plus aucun contact avec sa famille. D'un côté, l'énonciation de nha Nha Mariquinha, à l'intérieur du récit, crée un effet expressif, inscrivant la perception et l'émotion authentiques du personnage. De l'autre, elle joue sur le mystère et l'omission, laissant au lecteur un rôle constructif, celui de "remplir lui-même les cases manquantes"<sup>591</sup>.

Les deux trilogies de Teixeira de Sousa mettent en scène de nombreux personnages représentatifs de la société îlienne, depuis les représentants du pouvoir jusqu'aux plus pauvres, en passant par des commerçants, des propriétaires agricoles, des capitaines, des marins, des médecins, des enseignants, des écrivains, des fonctionnaires, des émigrants, des prêtres, des femmes, des enfants, des ouvriers, des paysans, des prostituées, des ménagères, etc. Les romans donnent à voir la mise en contexte et quelques détails sur leur famille, leur passé, leurs traits physiques et psychologiques, élaborés le long de la narration.

Comme l'a affirmé Teixeira de Sousa, le protagoniste constitue le pôle privilégié autour duquel s'organisent les actions en intrigue et une configuration sémantique. Il se définit par les rapports qu'il entretient avec tous les éléments qui peuplent le monde diégétique. C'est lui qui garantit la cohérence de la structure narrative (de l'orchestre, selon l'écrivain), ainsi que l'articulation des relations entre les groupes de personnages, les

---

<sup>591</sup> Cf. Vincent Jouve, *L'Effet Personnage* [...], *id.*, p. 31-39.

rassemblements sociaux, les espaces. Ses attributs et ses traits différentiels, mis en évidence le long de la narration, sont ainsi inséparables du projet (“clarão”) qui l’a fait naître et des démarches de ses itinéraires et de ses actions.

Les personnages principaux des romans de Teixeira de Sousa sont tous des figures masculines, appartenant en général à la classe aisée, qui vivent une crise sociale, existentielle ou créative au moment de l’énonciation ; exception faite de l’œuvre *Na Ribeira de Deus* qui obéit à une organisation spécifique, comme on le verra par la suite.

Ces protagonistes se confrontent à la perte de leurs prédicats fonctionnels que la culture de l’époque ne valorise plus. Dans *Ilhéu de Contenda*, Eusébio da Veiga, le fils cadet de la famille Mediana da Veiga, assiste, impuissant, à la répartition et à la vente des biens fonciers de ses ancêtres, les propriétés agricoles et le *sobrado* séculaire de S. Filipe. Âgé de quarante-deux ans, chargé de dettes et d’ennuis de plusieurs ordres, il ne réussit qu’à garder le *sobrado* d’Ilhéu de Contenda, avec l’aide de Soila, et quelques propriétés de café. Ses traits physiologiques et psychologiques sont mis en évidence dans ses tentatives de surmonter les obstacles et dans les rapports avec les autres personnages. Ils tissent l’image d’un individu glouton, indolent, sans initiative, autant de caractéristiques favorables à la décadence, argumente le Dr. Rafael. (*Ilhéu*, p. 267). Il est mis en scène en parallèle avec son cousin Felisberto et son frère Alberto, tous incarnant l’opposition aux changements sociaux et aux valeurs nouvelles en voie d’accommodation. Le premier est en train de tomber en ruine, mais se révèle être arrogant et intolérant voire raciste, et le second, qui a tourné le dos au Cap-Vert, se comporte comme un spoliateur, dépouillant l’héritage familial.

Toutefois, Eusébio, malgré ses contradictions, se différencie d’eux. Il aime son île natale et se révèle plus modéré et ouvert à la nouvelle réalité sociale. Par ailleurs, il est père d’un jeune métis, maintient une liaison avec la jeune métisse Belinha et s’entend bien avec les travailleurs des propriétés familiales. Il est aussi attaché aux personnages Nha Mariquinha et Soila, ses voisines veuves d’Ilhéu de Contenda, deux fidèles amies honnêtes qui mènent une vie modeste, mais indépendante. Il surprend même le lecteur, lorsqu’il défend le Dr. Vicente, s’opposant à l’attitude raciste de son cousin Felisberto qui dédaigne l’origine métisse de ce médecin : “– Olha, eu então tenho boa impressão desse doutor Vicente. Acho-o muito sensato, muito compenetrado do seu lugar” (*Ilhéu*, p. 47), soutient Eusébio. De même, il manifeste son indignation par rapport à la dénonciation faite par Felisberto à la PIDE, calomniant le Dr. Vicente, geste qui a coûté au médecin son transfert vers l’île de Boavista. Vis-à-vis de cet acte infâme, il exprime sa colère en s’exclamant : “– E tiveste a coragem de acusar o Dr. Vicente duma infâmia dessas? [...] – Foste acusar um homem a quem deves a



vida da tua filha e que ainda por cima não te levou um tostão pela operação?! [...] Foste infame Felisberto”. (*Ilhéu*, 207).

En tant que support privilégié du fil narratif, le protagoniste Eusébio se déplace dans presque tous les lieux diégétiques et se mêle à un grand nombre de personnages du récit, révélant une énorme autonomie.

Quant à Alfredo Araújo, le personnage principal de *Capitão de Mar e Terra*, âgé de soixante-sept ans, comme nous avons pu le constater plus haut, après une carrière longue et bien réussie dans la Marine Marchande, il lutte contre le déclin physique et professionnel, et contre la solitude d’un homme trahi et abandonné par sa femme Francelina. Il est victime des contraintes socio-historiques, mais aussi de ses propres erreurs et hasards, deux réalités qui l’entraînent vers l’infortune et le font parfois prendre conscience qu’il n’est plus maître de sa destinée, selon ses dires : “nas nossas idades a gente já não pode escoicear à vontade”. (*Capitão*, p. 30).

Alfredo Araújo est l’un des personnages les plus complexes des deux trilogies de Teixeira de Sousa, que ce soit sur le plan psychologique ou par rapport à sa relation avec les autres personnages, les femmes, ainsi qu’avec l’environnement socio-historique convoqué dans le récit. Malgré son âge, il est encore beau, costaud et sa chevelure blanche le rend charmant. Ses traits dominants, orgueilleux, obstiné, extravagant, indomptable, séducteur, rêveur, déterminé, combatif, insolent, coureur de jupons, mais aussi généreux et humain, font de lui un personnage paradoxal qui est toujours prêt à défier les vicissitudes qui tissent sa vie et à rechercher de nouvelles aventures.

Mais son obstination à négliger les conseils de ses amis sur son comportement amoureux l’induit à persister dans les mêmes erreurs et dans la quête de l’impossible. Dans ses moments d’introspection dans sa chambre, dans les rues, dans le bateau *Monte Cara*, Alfredo se remémore ses multiples liaisons amoureuses et ses gloires de loup-de-mer. Le récit donne à voir le bilan de sa vie maritime et affective, actualisé le long de la narration, soulignant le contraste avec les désillusions du présent :

Estendido no beliche, passava o pensamento pelos corredores da sua vida, a Francelina interceptando abusivamente os mais felizes. Não havia meio de correr para sempre com a cachorra das recordações mais gratas do seu passado de lobo do mar. Chegou a ter três amantes ao mesmo tempo, uma na Ribeira da Barca, outra na Cidade Velha e a terceira, esta de se lhe tirar o chapéu, em Dakar. Nessa altura andava de piloto num navio da Casa Costa. Em cada um daqueles portos tinha cama fofa e o calor duma mulher bonita. Coisa que de resto nunca lhe faltou até à casa dos sessenta, até ao momento em que por acaso descobriu a infidelidade da esposa. (*Capitão*, p. 240).

Par le bais de ce personnage, le narrateur inscrit dans le récit des contenus d’ordre

psychologique, socio-historique et professionnels en rapport avec les traits de son caractère, le drame du vieillissement, ses aventures et mésaventures passionnantes, son expérience de navigation, les antagonismes sociaux et de même l'univers maritime capverdien. Il fait saillir sa personnalité forte, indomptable, refusant d'accepter son vieillissement et sa vulnérabilité.

Mais les attributs qui caractérisaient son statut de capitaine et sa condition sociale stable d'homme marié sont en train de changer complètement au présent de l'énonciation : il divorce de sa femme et voit son patrimoine fractionné. Révolté par la proposition de la compagnie *Ferro & C<sup>a</sup>*, il met fin à sa carrière maritime, abandonne la compagnie de navigation et prend un métier de responsable du magasin de Samuel Bendavid, où il se sent humilié dans sa réputation professionnelle. Peu à peu sa vie se convertit en médiocrité et en désillusion.

Cependant, il veut sauver les apparences et une allure de capitaine réputé, s'habillant impeccablement, exhibant toujours son bonnet de capitaine et sa canne argentée, deux objets différentiels de sa dignité d'autrefois. Et, pendant qu'il apprend les opérations de navigation aux jeunes sokols, il veut qu'ils l'appellent capitaine. Derrière ce personnage se cache un homme déçu, expression de la complexité de la nature humaine, mais également victime de l'ingratitude et de l'hypocrisie sociale.

Toutefois, la vision d'un capitaine vulnérable et en même temps rebelle, qui se prend pour un dandy, inséré dans une série d'épisodes cocasses, finit par causer une contagion chez le lecteur qui lui manifeste de la sympathie. Vincent Jouve soutient que "l'être imaginaire des personnages affecte la réalité même du sujet lisant"<sup>592</sup>. Par ailleurs, ce personnage concilie le côté fou et le philosophique, tel que D. Quixote, vivant entre le rêve et la réalité.

Ces deux premiers protagonistes romanesques assez différents, créés par Teixeira de Sousa manifestent, pourtant, des traits communs, comme le souligne l'auteur lui-même : "Qualquer dos livros representa um ruir de sonhos e de tradições ou de posições"<sup>593</sup>.

Benjamim (*Xaguete*), constitue un cas particulier parmi les protagonistes de Teixeira de Sousa. Après avoir fait fortune comme émigrant, travaillant comme marin et ensuite dans les usines de coton en Amérique du Nord, il retourne sur son île natale, à l'âge de soixante-huit ans, dans l'espoir de faire bâtir un *sobrado* et de revoir son amour d'adolescent, Cristalina. Déconnecté de la société pendant cinquante ans, il cherche sa réinsertion dans une société en mutation qui ne valorise plus le *sobrado* et se méfie des symboles du passé dont Cristalina est une représentante.

---

<sup>592</sup> Cf. Vincent Jouve, *L'Effet Personnage* [...], *id.*, p. 197.

<sup>593</sup> Cf. l'interview accordée à José Carlos Venâncio, *id.*, p. 71-72.

Au présent de l'énonciation, l'obsession de Benjamim, qui correspond à une revanche sur la pauvreté et les injustices de son enfance, n'est plus qu'une illusion. Il est encore attaché à des valeurs contraires aux codes du nouveau système politique et social en voie d'affirmation. De plus, pendant tout son séjour en Amérique, il s'est accroché à l'image de la jeune fille Cristalina, descendante de familles de blancs de la classe hégémonique, avec qui il tente ressusciter son amour du passé lointain. Or, Cristalina vit dans un refuge, est intransigeante face aux nouvelles règles politiques et sociales, perpétuant fidèlement "l'arrogance de ses aïeux" et les valeurs dépassées et moribondes.

Benjamim vit le dilemme de celui qui veut concrétiser l'amour de sa vie dans un *sobrado*, symbole du passé, et l'homme qui admire le cosmopolitisme de l'hôtel Xaguaté et se sent attiré par le corps parfumé et sensuel de Rosa. Ainsi, au moment de reconstruire sa vie, sur le point d'épouser celle qu'il avait aimée pendant plus de cinquante ans et de posséder un *sobrado*, il se défait de son rêve, parce qu'il ne peut supporter ni l'arrogance ni l'hypocrisie. Définitivement conscient de ne pas réussir à "desandar a roda do tempo"<sup>594</sup>, il accepte donc l'amour de Rosa, symbole de la nouvelle société, d'autant plus que leur rencontre augure une vie en germe.

Ce protagoniste est attaché à des convictions très fortes. Il révèle une énorme générosité, une énergie virile, une gaieté contagieuse qui semblent laisser une empreinte sur l'opinion des autres personnages. Ses traits psychologiques et son expérience acquise pendant son long séjour aux États-Unis le différencient des autres personnages appartenant à l'univers diégétique. Son rôle d'émigrant américain l'associe à une image stéréotypée que Teixeira de Sousa avait conçue dans le roman *Ilhéu de Contenda* et qui implique une gestuelle exhibitionniste (gestes, vêtements, argent, objets...) et le mélange de l'anglais et du portugais.

Toutefois, Benjamim révèle une bienfaisance et générosité envers sa famille et ses amis, tout particulièrement son frère António et sa belle-sœur Mimi<sup>595</sup>. En ce sens, il se différencie des émigrants "américains" par sa façon d'établir des relations avec les personnages diégétiques. Au lieu d'exhiber sa richesse, il offre son aide matérielle, sa solidarité et son affection. Cette dimension humaine suscite de la sympathie, parfois de l'émotion, chez les personnages du roman et même chez le lecteur en "éveillant leur intérêt et

---

<sup>594</sup> Avant cette prise de conscience, il réfute la sentence de son frère António: "Desandar a roda do tempo, nem Deus no Céu consegue esse milagre". Cf. *Xaguaté, id.*, p. 190.

<sup>595</sup> António a dû amputer une jambe et ne marche qu'à l'aide de deux béquilles. Comme il ne peut pas exercer un métier, il garde les latrines publiques pour gagner quelque argent. Benjamim l'amène à l'hôpital voir le médecin Dr. Félix Milan, cubain, pour qu'il prépare un moule à plâtre et l'envoie aux États-Unis, afin que son fils commande une jambe. António et Mimi, sa femme, s'émeuvent et pleurent de joie et de gratitude. Cf. *Xaguaté, id.*, p. 64 et p. 106-110.

curiosité<sup>596</sup>.

La description de l'itinéraire de Benjamim construit un axe spatio-temporel extradiégétique, restitué par la perception du personnage au moment de l'énonciation. Il évoque des faits, des espaces et des figures d'époques passées, entreprenant des réévaluations sur cet univers vécu, soit au Cap-Vert soit en Amérique du Nord. Il introduit des contenus nouveaux liés à l'espace et aux usages du pays d'émigration.

Benjamim et Alfredo Araújo présentent des traits de comportement similaires : tous les deux sont généreux, spontanés, exubérants. Cependant, Benjamim est plus gai, tolérant, prudent et, du fait de son statut d'émigrant enrichi, il a le choix d'action, tandis qu'Alfredo Araújo agit de façon instinctive et est limité par des contraintes économiques qui affectent tant sa sexualité que son humour et sa vie professionnelle. Benjamim résout donc sa déception amoureuse avec Cristalina sans chagrin, découvrant même des sentiments nouveaux auprès de Rosa, tandis qu'Alfredo Araújo ne fait qu'aggraver ses désillusions amoureuses et professionnelles. L'un sait s'écarter des dangers et l'autre choisit ce qu'il devrait éviter, continuant à courir des risques.

Le protagoniste de *Djunga*, Hélder Rocha, écrivain et greffier du Ministère de la Justice, aspire à écrire un grand roman, inspiré de la vie de Djunga, une figure réelle capverdienne qui a surmonté les malheurs de son adolescence et de sa jeunesse, les transposant en action humanitaire, en création ironique et en vie ascétique. Mais son inspiration est sèche depuis dix ans. À l'âge de quarante-huit ans, il n'a publié qu'un recueil de dix nouvelles, *O Lameirão*, qui vit le jour vingt ans plutôt, et quelques articles. Son métier de greffier l'occupe, mais les cas du Tribunal ne lui insufflent ni des histoires séduisantes, ni le "salto do muro da tradição" (*Djunga*, p. 40). Cependant, tout d'un coup, le vide de la page blanche semble prendre un sens et il commence à rêver avec son "À la Recherche du Temps Perdu", hanté par un souffle créateur neuf ajusté à la nouvelle réalité nationale :

A nova realidade já não se compadecia com o estilo e a temática de há vinte, quarenta, cinquenta anos atrás. À etnografia e ao telurismo dos azimutais alinou-se o engajamento ou a intervenção da vaga a seguir. A esta, urgia que aparecesse nova corrente, mais consentânea com o repensar da cabo-verdianidade, pós-independência nacional. A maré contestatária teria de se transmutar na sondagem remansosa da alma do povo, nas múltiplas dimensões da sua universalidade regional. (*Djunga*, p. 15).

– Eis a razão por que pretendo embrenhar-me no caroço psicológico e esquecer um pouco o folclórico, o sociológico, o económico, o geográfico, o meteorológico. (*Djunga*, p. 96).

Le long du récit il recherche l'innovation, à travers la représentation de l'existence

---

<sup>596</sup> Cf. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage* [...], *id.*, p. 174.

dramatique de la figure de Djunga qui, selon lui, représente la conjonction du tragique de l'intervention politique et du mysticisme, des ingrédients qui, bien tissés autour du personnage principal, constituent une riche source de références fictionnelles.

En même temps, lors d'un voyage à S. Nicolau, son île natale, il commence à nourrir le projet d'un autre roman, intitulé *Terra Quebrada*, inspiré d'une jeune fille rurale nommée Maria do Rosário. Toutefois, il ne réussit pas à introduire les innovations souhaitées dans son récit et doit remettre à plus tard ses projets littéraires puisqu'il reçoit une offre pour occuper un poste d'attaché culturel à Lisboa, qu'il accepte de bon gré pour se libérer du "joug de la bureaucratie" de la justice.

D'ailleurs, ses amis le félicitent d'avoir concrétisé cette ambition : "Vais conseguir finalmente desembaraçar-te da albarda da burocracia" (*Djunga*, p. 296), s'exclame son ami Ovídio Soares. Ce changement va donc l'obliger à interrompre la fiction pour plonger dans l'élaboration de dossiers sur les réalités de la culture nationale et dans la préparation de matériels pour présenter son programme d'action à Lisbonne. De toute façon, il exprime la conviction de pouvoir concilier ses nouvelles fonctions avec l'écriture. Il rappelle l'exemple d'Eça de Queiróz qui a enrichi son talent d'écrivain dans sa carrière diplomatique.

Le récit met en place, alternativement, les rapports entre Hélder Rocha et les personnages Djunga, Herberto Ramos, Inocência (sa femme) et Felisbela, une jeune enseignante portugaise au lycée de Mindelo. Ces rencontres contribuent à caractériser le protagoniste, mettant en relief ses qualités de romancier dans la concrétisation d'un projet d'écriture ambitieux, encouragé par les suggestions et analyses littéraires de Felisbela. L'intrigue sentimentale entre lui, sa femme et Felisbela se révèle insipide, enrayant des passions qui plairaient au lecteur plus avide de scènes envoûtantes. Le langage effusif utilisé dans l'expression de l'attachement amoureux entre Hélder et sa femme risque même de tomber dans l'afféterie et dans des entretiens langoureux. Déjà, sa liaison avec Felisbela ne dépasse pas le plan intellectuel, à l'exception d'une rencontre plus osée sur la plage, et leur conversation ne restitue que des matières littéraires. Il nous semble donc que la création de ce personnage se prête à faire entendre la voix du narrateur, voire celle de l'auteur, sur le phénomène de la création et de l'interprétation littéraires. Mais sur le plan de l'action, il se révèle plutôt comme étant un personnage moraliste, modérant ses impulsions, donc sans l'intensité psychologique d'Alfredo Araújo ou même de Benjamim.

Cependant, il concentre l'expression du panégyrique du nouveau système politique, réfractée dans le dialogisme maintenu avec les représentants du Bloco de Solidariedade, en particulier Djunga et Herberto Ramos, ainsi qu'avec Felisbela et Ovídio Soares. Dans cette

perspective, il joue un rôle de support des conversations avec d'autres personnages du récit, autour des actions et des opinions que font ressortir l'apologie du régime politique au parti unique.

Quant à Gaudêncio, il est associé à un modèle de personnage qui mise à la fois sur le plan politique et individuel. À l'intérieur du nouveau système politique, en cours d'affirmation, ses objectifs et son programme de vie ne sont plus valorisés. Sa lutte pour atteindre le pouvoir et la notoriété a été construite dans un temps et un espace raturés par les événements du présent de l'énonciation.

Son ascension sociale et économique rapide a été sustentée par la transgression de normes institutionnelles et par la corruption des gardes du port qui fermaient les yeux sur son activité de contrebandier, car il devrait supposément y avoir une complicité dans les récompenses. Cette conduite clandestine attise des menaces et de la haine du peuple envers lui. L'ascension sociale de Gaudêncio le mène peu à peu à sortir de son milieu social et à accéder à la sphère des "citoyens qualifiés" qui ont accès au Grémio Recreativo do Mindelo. Il nourrit l'espoir de s'asseoir auprès des militaires, enseignants, industriels, commerçants, avocats, médecins et fonctionnaires de grade élevé qui constituent "a nata da cidade", "cavalheiros de casaco e gravata, senhoras trajadas a preceito" (*Bandeiras*, p. 10) qui se réunissent dans le Grémio.

Au présent de l'énonciation, sur l'axe du métier, Gaudêncio réunit déjà les qualifications le rapprochant du groupe du Grémio : il est devenu industriel d'une boulangerie de pain et de biscuits et décide d'abandonner définitivement la contrebande, ce qui signifie la sortie de son milieu et l'éloignement de ses origines modestes. Pourtant, ces caractères différentiels ne sont pas suffisants pour le rapprocher du statut d'identité parfaite du groupe du Grémio. Les éléments qui servent de repère à cette communauté, c'est-à-dire, les caractéristiques distinctives d'espace, de pouvoir, de classe sociale voire d'instruction se combinent avec des exigences d'un trajet antérieur, qui contraste avec celui de Gaudêncio. Or celui-ci se trouve dans une phase de transition, d'arrivée, mais ne peut pas effacer celle qui l'a précédée, ce qui entraîne des entraves à son acceptation dans la communauté identitaire de l'élite de la ville qui fréquente le Grémio.

En outre, l'instabilité politique et l'incertitude de l'avenir du Grémio après la proclamation de la souveraineté nationale semblent faire obstacle à la concrétisation de ses prétentions. Même sa nouvelle voiture, qui arrivera bientôt de Lisbonne, symbole de pouvoir social, éveille des réactions d'animosité du peuple qui finit par la détruire.

Le narrateur évoque les craintes et les doutes de Gaudêncio par le biais symbolique :

“Era exactamente no crepúsculo da tarde que o atormentava o desejo de frequentar o Grémio” (*Bandeira*, p. 11). Le crépuscule renvoie à la fin d’un cycle, à la mort d’un monde, annonciateur d’un autre monde, dans un nouvel espace et dans un nouveau temps<sup>597</sup>. L’image de la marche sociale vers l’avenir et l’image de la marche individuelle de Gaudêncio vers le passé coïncident au début de la narration, prenant des sens opposés. Cette divergence pousse le protagoniste vers la solitude, la poursuite et la maladie. Mais, c’est son séjour à l’hôpital qui l’évite d’être emprisonné.

Le comportement de Gaudêncio oscille le long du récit : il se révèle être soit un personnage ambitieux, calculateur et confiant dans l’avenir, soit craintif et méfiant. Devant le bâtiment fermé du Grémio, réduit au silence et destitué de sa valeur emblématique, il exprime un sentiment de perte et de tristesse. Le narrateur décrit son état psychologique, symboliquement assimilé à un soleil agressif qui semble faire émerger une nouvelle dimension spatiotemporelle : “o sol gritava a sua presença de encontro aos telhados, às empenas, às arvorezinhas, às pedras do pavimento. Tudo em redor parecia ter acordado dum pesadelo ou saído duma enfermidade turbulenta”. (*Bandeiras*, p. 194).

Le long du récit le narrateur construit une analogie entre le protagoniste et l’univers du Grémio et entre les états sentimentaux du protagoniste et des variations de la nature, mettant en relief différentes visions des mutations sociales et individuelles.

Le roman *Na Ribeira de Deus* ne focalise pas un protagoniste individuellement. Il met en scène deux groupes sociaux assez contrastés sur le plan de la condition et des espaces sociaux : les *morgados* du *sobrado*, résidant dans le centre ville de S. Filipe et le peuple du *funco*, habitant dans la périphérie à Fonte-Lexo. Ces deux groupes de personnages se développent côté à côté, se réunissant de temps en temps dans des épisodes qui assurent l’agencement du récit.

On peut déceler des protagonistes représentatifs de ces deux classes sociales : d’une part, Rompe, Nininha et Juju assument un rôle de relief parmi les personnages du peuple, enracinés dans l’ambiance du *funco*, vivant dans des conditions d’énorme pauvreté et dans des espaces exigus, et insalubres ; de l’autre, le clan de l’oligarchie de l’île de Fogo, Guilherme da Veiga, Caetano da Veiga et Simão da Veiga, descendants de l’aristocratie rurale, habitant la zone de Vila-Baixa. Ils détiennent le monopole de la production agricole et du commerce et se repartissent entre eux les postes du pouvoir politique et économique.

Augusto Barros appartient également à la classe dominante, mais ne fait partie ni du lignage de la famille Veiga, ni de ses penchants monarchiques. Il habite Vila-Riba, un lieu

---

<sup>597</sup> Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *id.*, vol. 2, p. 131.

éloigné de celui du clan Veiga et se révèle être un républicain enflammé. Au présent de l'énonciation, il se dispute le poste de maire de la ville de S. Filipe avec Guilherme da Veiga, assumant un rôle de relief dans les conflits et les rivalités au sein des familles privilégiées de Fogo. De ce fait, la structure de l'univers romanesque de ce roman repose sur une succession de tableaux sociaux dans lesquels alternent les personnages principaux, en rapport avec leur environnement, impliqués dans des intrigues principales et secondaires, dans lesquelles intervient un nombre significatif de figures romanesques.

Par le biais des personnages principaux, le récit se penche sur la quotidienneté des deux univers sociaux antagoniques qui composent la société de l'île de Fogo des années vingt. Il met l'accent sur la stagnation économique, conséquente à la fois du contexte international, découlant de la Première Guerre Mondiale et de l'instabilité du jeune régime républicain instauré au Portugal huit ans plus tôt. Rompe, Nininha et Jujú se singularisent par leur contact avec les autres personnages, tant ceux du *funco* que ceux du *sobrado*. Leurs vies sont conditionnées par la misère, le manque de travail, ou par des métiers humbles et sales. Rompe et Nininha sont des personnages dédoublés entre l'univers familial, le domaine de la musique et celui de leurs métiers respectifs de docker et de ménagère. Ils assument un rôle important dans la revendication des droits de la communauté du *funco*, osant défier les responsables politiques lorsque ceux-ci décident de les déloger pour étendre l'espace urbain.

De ce fait, ce roman assigne aux personnages défavorisés, Rompe, Nininha, Jujú et Filipe, entre autres, une fonction active dans la lutte pour une cause, affichant à la fois les résonances de l'itinéraire néoréaliste de l'auteur. Les personnages de la couche sociale hégémonique, "désireux de s'imposer dans la vie publique et politique"<sup>598</sup>, inscrivent dans le récit les complots du pouvoir et des attitudes discriminatoires et arbitraires ("vivem divididos em quezílias estéreis", (*Ribeira*, 159)), ne contribuant pas au progrès de l'île. Augusto Barroso incarne le "désir d'arracher à la société des titres de gloire et de fortune"<sup>599</sup>, ourdissant des tromperies et des manigances pour satisfaire son ambition de devenir le futur maire de S. Filipe. Le narrateur, fusionné dans la voix interne de Rompe, retrace quelques traits de son portrait social et psychologique, mettant en évidence son avidité de richesse :

Era dos brancos mais abastados de S. Filipe. Estabelecimentos comerciais, tinha três, um na Vila-Riba, outro nos Mosteiros e o terceiro na Cova Figueira. Também era grande proprietário de sequeiros e cafezais. [...] Com tanta fortuna, com tanta protecção, custava a acreditar que Nhô Augusto ainda ambicionasse ser presidente da Câmara para juntar mais alguns tostões. Essa gente, quanto mais possuía, mais queria. (*Ribeira*, p. 91).

---

<sup>598</sup> Cf. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage* [...], *id.*, p 164.

<sup>599</sup> *Id.*, p.165.



Ainsi, dans ce roman, les agglomérats de deux strates sociales, le *funco* et le *sobrado*, sont traités comme les unités dissemblables d'une même communauté. Mais leurs histoires individuelles convergent dans la représentation des antagonismes sociaux, des injustices et du pouvoir colonial arbitraire. En outre, les personnages du *funco* semblent s'éveiller vers la conscientisation revendicative, affichant leurs reproches aux attitudes ségrégationnistes et injustes des représentants du pouvoir politique, renforcées par les musiques de Rompe. Quoiqu'encore sans réussite, ils osent défier leurs actes ennemis de la dignité humaine.

Comme on peut le constater, Teixeira de Sousa ne propose pas des protagonistes exemplaires, à l'exception de Rompe et Nininha, des figures jeunes, belles, qui incarnent l'esprit de solidarité, de générosité, d'intervention sociale et de lutte contre l'ignorance. Nous soulignons l'exemple de Nininha qui a fait l'école primaire et apprend à lire à son compagnon Rompe, sous le lampadaire public, devant la maison de son patron, Caetano da Veiga.

En général, ses protagonistes sont subjugués par des adversités extérieures ou par leurs propres erreurs. Les dénouements des intrigues restent ouverts, quoique quelques résolutions finales du parcours des protagonistes voire des personnages secondaires soient révélées dans d'autres romans de la trilogie. C'est le cas d'Eusébio da Veiga dont les funérailles se réalisent dans le roman *Xaguete*, ainsi que celui du Dr. Vicente Spencer, mort d'un accident également référé dans *Xaguete*, pour ne citer que ces deux cas.

## 2. Isotopies, univers d'appartenance et identité

Selon Philippe Hamon, un texte peut jouer sur plusieurs isotopies "simultanées ou alternées", se présenter comme "univoque ou pluriel", utiliser ou non les "embrayeurs d'isotopies"<sup>600</sup>. En tenant compte de ces hypothèses, on peut dire que la plupart des personnages de relief des romans de Teixeira de Sousa se situe sur plusieurs plans isotopes : par exemple l'analyse de la catégorie des femmes relève à la fois du genre et de la strate sociale, socioprofessionnelle ou d'âge, de l'environnement dans lesquels elles s'encadrent. De même, on peut établir une homogénéité par rapport aux capitaines conçus par l'auteur, basée sur la répétition de traits spécifiques analogues. Cependant, on ne vérifie pas une même uniformité dans leurs comportements, expériences et valeurs qui les individualisent, en livrant des axes sémantiques distincts.

En outre, comme les personnages transitent d'un roman à un autre à l'intérieur des

---

<sup>600</sup> Cf. Philippe Hamon, "Para um estatuto [...]", *id.*, p. 101.

trilogies, leurs rôles diégétiques s'avèrent parfois modifiés par rapport au relief ou à la transformation socioéconomique ou politique, voire identitaire. Mais c'est le repérage de l'ensemble des indications relatives aux personnages dans leur processus diégétique qui permet la vision du développement de la société, des familles, ainsi que des valeurs culturelles et idéologiques.

L'élaboration des romans de la trilogie de Fogo est axée sur l'isotopie de la déchéance des *sobrados* qui s'accompagne de l'émergence de la classe des métis enrichis par l'émigration. Plusieurs axes sémantiques sont impliqués dans le renversement des structures sociales anciennes. Nous nous bornerons ici à soulever quelques remarques succinctes, puisque l'essentiel sur ce sujet a été exploité plus haut.

Eusébio, Felisberto, Nha Noca, Jerónimo (*Ilhéu de Contenda*), les frères Guilherme, Caetano et Simplício da Veiga, João Vieira Fonseca, Augusto Barroso (*Na Ribeira de Deus*) Crsitalina (*Xaguete*) sont les personnages associés à la possession des biens fonciers, figurés par des traits communs sur le plan individuel et collectif<sup>601</sup>. Ces caractéristiques intrinsèques à leur sphère d'appartenance révèlent des marques de désagrégation, plus au mois accentuées selon la période chronologique focalisée.

La perte de richesse et de pouvoir de cette catégorie sociale qui s'exproprie progressivement des *sobrados* et propriétés, achetés (appropriés) par la nouvelle classe sociale émergente des métis émigrants, nous restitue une vision de la décadence des structures sociales. On peut ainsi parler de l'imbrication de plusieurs isotopies dans l'établissement du groupe de personnages qui construit la dimension socio-historique de ce phénomène diégétique.

Les métis enrichis sont les figures étalées sur l'axe de l'ascension sociale qui apparaît au début du XX<sup>e</sup> siècle (*Na Ribeira de Deus*), commence à se consolider depuis les années quarante (*Ilhéu de Contenda*) et s'accommode définitivement après l'indépendance nationale (*Xaguete*). Les personnages qui jouent le rôle fondamental de l'action de cette inversion sociale sont des métis émigrants "américains" ou ceux qui savent gérer les dollars de l'émigration, notamment Ludgero, Frank Teixeira, Anacleto Soares (*Ilhéu de Contenda*), Antoninho Barata, Sérvulo de Pina (*Na Ribeira de Deus*), Benjamim (*Xaguete*). Mais d'autres axes sémantiques constituent une expansion de ces deux isotopies. Ils se dédoublent sur le plan physique et social, corrélé à l'altération de l'espace, des structures du pouvoir, des valeurs, et sur le plan identitaire, associé à la perte des traits distinctifs, empreints dans la

---

<sup>601</sup> P. Ricœur, retrace la relation de l'homme et de l'appropriation du terroir, affirmant que "l'avoir, innocent en son fond, est un des plus grands pièges de l'existence". Cf. *Histoire et Vérité*. Paris : Seuil, 1955, p. 117.

matrice sociale réglée par la discrimination sociale et raciale.

Parmi les personnages englobés dans ce phénomène, on peut ainsi distinguer une diversité d'isotopies qui relève du plan du contenu et du plan de l'expression<sup>602</sup> d'où ressortent la tolérance, l'indifférence ou l'irréductibilité à l'égard des mutations, le racisme, l'arrogance, la passion du pouvoir, l'exhibition de richesse, la lutte pour la reconnaissance. Par exemple, les émigrants "américains" Frank Teixeira et Benjamim jouent un rôle important dans la formation d'un axe sémantique au sein de ces récits, mettant en place l'émigration réussie en Amérique du Nord. Ils présentent des similitudes au niveau de la façon exubérante de s'habiller, usent du même langage mêlé de termes anglais<sup>603</sup>, ont pour ambition de posséder un *sobrado*. Toutefois ils se différencient par leurs attributs comportementaux. En outre, ils contrastent avec l'émigrant appauvri, malade et vieilli s'en retournant des plantations de São Tomé e Príncipe. Ces personnages se situent donc sur deux plans isotopes de l'émigration en tant que réalité historique et sociologique qui a été analysée dans un chapitre précédent.

Dans *Xaguete*, l'instrumentalisation du pouvoir par les nouveaux dirigeants politiques régionaux du PAICV devient significative dans l'opposition des attitudes irrationnelles et des attitudes modérées. Les militants Manuela, Djédjé, le Délégué du Gouvernement incarnent la position la plus extrême de la nouvelle force en voie de domination, cause de conflits et de dissensions : "Por isso não preciso de exorcizar os fantasmas do passado com histerismos despropositados. Há valores universais que não podemos ignorar nem minimizar", répond Ovídio, plus modéré, à Manuela. (*Xaguete*, p. 172).

L'irruption du radicalisme militant est représentée dans toute sa complexité dans le roman *Entre Duas Bandeiras*, alternant avec les forces résistantes. Ces dernières sont plus individualisées que les différents partisans du PAIGC, unis par un trait sémantique commun, permettant de "créer un être collectif"<sup>604</sup>, une image générique du processus historique en cours. Déjà, le roman *Djunga*, qui recrée le même contexte postcolonial et le même climat d'euphorie à l'égard du nouveau régime politique, met l'accent sur le rôle des personnages qui traduisent, à différents niveaux certes, la même posture panégyrique envers le pouvoir politique, en particulier ceux liés au Bloco Solidariedade.

Dans les romans du cycle de Mindelo, le dénominateur commun aux trois ouvrages est

---

<sup>602</sup> Cf. *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires*. Paris : Encyclopædie Universalis et Albin Michel, 2001, p. 395-396.

<sup>603</sup> Ce trait distinctif, commun aux personnages émigrants, est à la fois une marque de vraisemblance utilisée par Teixeira de Sousa et d'autres écrivains.

<sup>604</sup> Cf., à ce sujet, Pierre Glaude et Yves Reuter. *Le Personnage*, *id.*, p. 82.

lié à l'évolution du contexte spatio-temporel et socio-historique de Mindelo, pris à trois moments chronologiques épars. Chaque récit est ciblé sur le protagoniste autour duquel se développent les intrigues et les thématiques qui composent la diégèse. Quelques personnages reviennent de roman en roman, notamment Herberto Ramos, Tói (António Delgado), Djunga, Vínia, assurant une continuité de fils narratifs en rapport avec des contenus littéraires, idéologiques, affectifs (par exemple la passion de Tói pour Vínia). Ces contenus se revêtent d'autres regards et connotations avec la résurgence diachronique des personnages.

Donc, l'axe du circonstanciel, de l'épisodique, se confronte à l'inscription dans une chronologie, comme c'est le cas du drame familial et passionnel de Djunga, transposé en intervention sociale et politique, des années après les circonstances dans lequel il s'est déroulé. Par contre, la passion momentanée de Tói se transforme en un état d'obsession durable qui freine son élan révolutionnaire.

Le roman *Contra Mar e Terra* oppose l'agonie du présent à la prospérité du passé, figurées par la dégradation du protagoniste Alfredo Araújo et du Porto Grande. Cependant, le long de la narration, un réseau d'axes sémantiques se croise et s'oppose au sein de la sphère des relations individuelles (l'amitié, l'amour, l'infidélité, les préjugés de classe, la fatalité) et de la sphère des relations commerciales, institutionnelles, socioculturelles : le petit commerce, le commerce maritime, la contrebande, l'exploitation ouvrière, les privilèges de classe, la justice, les Sokols, le carnaval... On détache l'esprit de marchand juif de Samuel Bendavid, propriétaire du monopole du commerce nautique. Il prête de l'argent aux personnages touchés par l'adversité, mais se révèle implacable avec ceux qui ne paient pas leurs dettes. "A alma dele é feita de notas de banco" (*Capitão*, p. 134), commente le narrateur.

Dans le pôle opposé à celui de Samuel Bendavid, on trouve Joel da Silveira, le leader des Sokols, qui agit conformément aux seules exigences de l'amour, de la solidarité et de la générosité, visant le succès social et civique de la communauté de Mindelo. "Na ascese e na sobriedade forjaremos a nossa fibra de cidadãos", dizia frequentemente Joel da Silveira". (*Capitão*, p. 168).

Grâce à l'unité retracée par ces axes partiels, déployés de forme intermittente tout au long de la narration, la lecture du texte permet de formuler une image de la vie quotidienne de la ville de Mindelo dans le contexte des années trente. Outre les personnages de plus grande relief – Alfredo Araújo, Miguel Apolinário, Tói, Herberto Ramos, Samuel Bendavid, Vínia, Palapinha, Joel da Silveira, Maria da Graça, entre autres –, les personnages épisodiques assument également un rôle significatif dans l'enchaînement des axes sémantiques.

Les récits du cycle de Fogo mettent en place le groupe des prêtres qui assument

parallèlement des fonctions religieuses et éducatives. Le plus curieux est qu'ils vivent maritalement avec leurs compagnes desquelles ils ont des enfants et que leurs supérieurs hiérarchiques ferment les yeux sur ces situations considérées comme illicites par l'Église.

Le prêtre Antão (*Na Ribeira de Deus*) “lia mais do que rezava, gostava de conversas e de boa mesa” (*Ribeira*, p. 124) et, selon le personnage José de Almeida, il possède une bibliothèque riche pour l'époque, dans laquelle il a même trouvé *O Crime do Padre Amaro*. D'ailleurs, l'évêque du Cap-Vert, gourmand, visite souvent le prêtre Antão à cause des filets de tortue faits par sa compagne Nnâ Ambrozina. “Nada acontecia que pudesse perturbar o apetite e o sossego do Sr. Bispo”. (*Ribeira*, p. 124). Le roman *Xaguete* fait aussi référence au prêtre Miguel “homem santo, exemplar chefe de família, que além de pároco também ensinava meninos” (*Xaguete*, p. 36). Le prêtre Afonso (*Ilhéu de Contenda*), outre ses fonctions de curé à S. Lourenço, se consacre à une œuvre humanitaire, enseignant à soixante-deux enfants, et au présent de l'énonciation, il est en train de mettre en œuvre une menuiserie pour l'apprentissage des jeunes. Il est le seul qui échappe au stéréotype de curé vivant en concubinage. Du reste, cette conduite des clercs, très commune pendant le long processus de peuplement du Cap-Vert, apparaît comme l'accomplissement accru du métissage biologique, estime Alberto Carvalho<sup>605</sup>.

Dans les romans du cycle de Mindelo cette figure s'efface. Sa présence ne se fait remarquer que dans les funérailles, mais sans individualité, ce qui atteste, il nous semble, sa prépondérance moins significative dans une société plus urbaine et cosmopolite.

Nous nous penchons, plus en détail, sur deux exemples, chers à l'auteur, celui du médecin et celui du bâtard, qui montrent le fonctionnement de l'isotopie à l'intérieur des récits. Prenant le cas du groupe des médecins, rassemblés sur le même axe socioprofessionnel, le lecteur peut relever un ensemble de détails empruntés à la réalité hospitalière et scientifique, à l'éthique, à la compétence, éléments qui recouvrent la personnalité et la fonction du médecin.

Toutefois, l'organisation sociale et politique peut aussi agir sur les affinités des éléments du groupe. Le Dr. Vicente est le personnage médecin qui fait rentrer dans deux romans (*Ilhéu de Contenda* et *Entre Duas Bandeiras*), d'une façon plus remarquable, des attributs professionnels, civiques, idéologiques, de confident des vies individuelles et de

---

<sup>605</sup> L'auteur explique que la “precaridade do modelo povoador, as condições de fraca salubridade do meio e a dificuldade do estabelecimento familiar são pois os factores que justificam o surgimento e a continuada proliferação da mestiçagem biológica. E, ao que parece, nem os religiosos eram alheios ao processo. Embora sem precisar a fonte informativa refere Onésimo Silveira que “um padre branco na Vila da Ribeira Grande tinha dado ao mundo cinquenta e três filhos”. Cf. Alberto Carvalho. “Sobre Emigração e Diáspora Cabo-Verdianas”, in *Literatura e Migração, id.*, p. 39.

participation dans la vie de la communauté. Il intègre les sérénades du peuple suscitant l'étonnement des personnages de la classe élevée, habituées à une image d'un médecin placé sur un piédestal, éloigné des manifestations populaires. Le passage suivant, exprimé par le regard d'Eusébio da Veiga, rend compte de cette particularité, et en même temps, retrace le parcours du personnage médecin :

Moço de S. Nicolau, criado em São Vicente, o doutorinho gostava de bailes e serenatas. Também apreciava os guarda-cabeças, os piqueniques, as festas das bandeiras. Bailarino, alto lá com ele. Quando se debruçava sobre uma crioula a dançar, esquecia-se de si e dos outros. Ele seguia a serenata como quem acompanhasse uma procissão. Ia atrás dos músicos balançando o corpo ao ritmo da morna. Fossem os doutores de outrora meter-se numa serenata. De facto, o mundo estava sofrendo uma grande reviravolta. (*Ilhéu*, p. 42).

Il est le premier personnage médecin métis de la fiction capverdienne, engagé dans des activités de citoyenneté et d'intervention politique. Il est sans doute la figure la plus représentative de la pensée, de l'expérience médicale et civique de l'auteur. Il a le courage de montrer du doigt les autorités pour l'insuffisance des moyens indispensables aux besoins des malades et aux urgences quotidiennes. De même, il dénonce l'incurie des agents du pouvoir colonial et l'émigration vers les plantations de São Tomé. Face aux problèmes d'ordre matériel, il trouve des solutions pour pourvoir aux carences de l'hôpital de S. Filipe, qu'il dirige, attirant l'attention de ses opposants qui craignent la portée de son initiative. Victime de la délation de Felisberto, il finit par être remplacé par un autre médecin.

Quelques attributs et traits différentiels marquants de ce personnage semblent coïncider avec ceux de l'auteur lui-même<sup>606</sup>. Les faits diégétiques réalisés par le Dr. Vicente semblent renvoyer à l'expérience de Teixeira de Sousa, délégué de santé de l'île de Fogo durant six ans, où il s'est également engagé dans l'éradication de la lèpre et dans une campagne auprès des émigrants capverdiens dans la diaspora aux États-Unis, destinée à équiper l'hôpital. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà souligné, l'auteur lui-même, dans plusieurs interviews<sup>607</sup>, ne cache pas que ses marques autobiographiques se diluent dans son œuvre, surtout dans la posture rebelle de quelques personnages et dans la description de l'action médicale, énoncées en ces termes :

Em todos os escritores, há sempre uma autobiografia. Aliás, em todos os livros de ficção há uma autobiografia. De forma mais velada ou de modo mais claro, de qualquer maneira há sempre uma autobiografia.

---

<sup>606</sup> Sur les formes d'identité auteur, narrateur et personnage et de même sur les différentes configurations du pacte autobiographique, cf. Philippe Lejeune. *Le Pacte Autobiographique*. Paris : Seuil, 1996, p. 19-46.

<sup>607</sup> Cf. l'interview accordée à Michel Laban. *Cabo Verde. Encontro [...]*, *id.*, p. 198-200 et celle accordée à José Carlos Venâncio, "A Ficção e a Realidade dum Escritor Cabo-Verdiano", in *África*, n° 45, Ano II, Jan/1988, p. 19.

Nós escrevemos com a nossa experiência, com a nossa vivência e com a nossa sensibilidade. Com os nossos sonhos e com as nossas frustrações. Tudo isso lançamos no papel<sup>608</sup>.

En fait, le personnage du Dr. Vicente articule plusieurs isotopies. Sur le plan politique, il se révèle subversif, osant critiquer l'administrateur et ses souteneurs, présents dans une réunion à l'hôpital, accusant leur négligence vis-à-vis de la santé et de l'instruction :

Esses cortejos de oferendas, evidentemente, não são a solução ideal. Se, por um lado, significam solidariedade humana, civismo, bairrismo, por outro lado, semelhante prática denuncia a sobrevivência da concepção caritativa da assistência médica nos países onde a saúde ainda não é um direito do cidadão, mas uma benesse Divina da Providência. Sendo um direito inalienável, a saúde deve ser defendida pelo Estado e jamais pela iniciativa particular. (*Ilhéu*, p. 191).

Nous retrouvons ce personnage dans le roman *Entre Duas Bandeiras*, faisant également rappeler un double du romancier qui transpose en fiction ses propres expériences vécues pendant la période agitée de la proclamation du parti unique, le PAIGC. Le narrateur/auteur prête au protagoniste Dr. Vicente des initiatives et des positions idéologiques, renvoyant au plan professionnel et politique, deux isotopies qui traversent ce roman. Il incarne un personnage à caractère déterminé, courageux, altruiste et pragmatique. Il s'engage activement dans la guérison d'un accès de choléra survenu sur l'île de São Vicente qui menace de se répandre dans la ville voisine de Santo Antão.

Pendant la durée de l'épidémie, les fonctionnaires ménagers de l'hôpital entrent en grève, insultent et agressent ceux qui les remplacent, et accusent le Dr. Vicente de trahison. Cette situation augmente la crispation entre le protagoniste et les militants du PAIGC qui restaient déjà sur leur garde face à lui, vu qu'il s'opposait à l'union Cap-Vert-Guinée. Déçu de l'intolérance des militants du PAIGC et en désaccord avec le nouveau régime politique, il quitte l'archipel. Ce côté idéologique du personnage est mis en valeur par le biais du rapport avec un grand nombre de personnages liés aux univers diégétiques de son métier et de son réseau social. De ce fait, il fonctionne comme support d'une pluralité de voix et de positions idéologiques différentes par rapport au moment politique en cours.

Parmi les personnages médecins conçus par l'auteur, on détache aussi le Dr. Rafael (*Ilhéu de Contenda*), un médecin retraité qui vit retiré à la campagne, sur l'île de Fogo. Selon des affirmations de Teixeira de Sousa, ce personnage est composé de la fusion de deux figures réelles capverdiennes : un médecin retraité, vivant en fait à la campagne, qui lui prête la référence physique ; et un autre médecin, qu'il avait connu à São Vicente et qui a une

---

<sup>608</sup> Affirmations de Teixeira de Sousa dans l'interview accordée à Danny Spínola, in *Evocações*, vol. 1 *id.*, p. 309.

personnalité idéaliste, en contraste avec la mentalité progressiste et marxiste du Dr. Vicente. Celui-ci esquisse d'ailleurs son portrait idéologique et psychologique : “Um homem com interesse, um velho republicano idealista, uma personalidade vincada, um espírito forte” (*Ilhéu*, p. 118).

Ainsi, les rencontres entre le Dr. Vicente et le Dr. Rafael sont un prétexte pour discuter et confronter un ensemble de thèmes depuis les thèmes scientifiques et sociologiques, jusqu'aux sociopolitiques et sérologiques. Ils commentent l'émigration vers São Tomé, la déchéance de la classe des blancs, les mariages consanguins, le racisme, l'évolution scientifique génétique, les régimes monarchique, républicain et colonial, le monopole commercial de l'État. Leur longue conversation<sup>609</sup> permet d'inscrire dans la narration deux perspectives différentes d'envisager les problèmes et d'afficher les positions de l'auteur lui-même, derrière celles du Dr. Vicente, parfois trop bavard.

La figure du médecin est présente dans d'autres romans, incarnant des rôles et des portraits plus brefs en rapport avec l'explication de thérapies, de maladies et d'attitudes déontologiques. Dans le roman *Capitão de Mar e Terra*, le colonel médecin Frederico Salvaterra, délégué de santé, et le colonel médecin Luís Moreira, directeur de l'hôpital de Mindelo, concilient les fonctions médicales et militaires. Ils se détachent plus dans le rôle militaire que dans celui du médecin. En contraste, les médecins du cuirassier allemand, qui guérissent la jeune Vínia, se révèlent compétents et possèdent des équipements sophistiqués pour l'époque.

Déjà dans le roman *Xaguete*, le Dr. Félix Milan, cubain, sympathique et compétent est associé à l'image de la coopération étrangère, pendant les premières années de la période postcoloniale, ainsi qu'aux sentiments fraternels entre Benjamim et António<sup>610</sup>. Le Dr. Fausto (*Na Ribeira de Deus*), médecin de l'île de Fogo, beau-frère du morgado Nhô Caetano, n'a qu'une faible intervention médicale, complètement opposé au Dr. Vicente. En revanche, il est présent dans toutes les fêtes sociales.

Les personnages médecins conçus par Teixeira de Sousa répartissent leur action entre deux domaines : l'intervention médicale et civique ou sociale. Donc, ces deux sphères d'organisation diégétique mettent en relation un grand nombre de personnages, tout en permettant l'introduction de contenus diversifiés. Ceux-ci renvoient, soit à l'image des hôpitaux insulaires pauvres et isolés, aux pratiques thérapeutiques et nutritionnelles et à des

---

<sup>609</sup> Cette rencontre est décrite en treize pages (257-270). Elle ne fait pas avancer l'intrigue, mais apporte vers le récit le monde commenté, cher à l'auteur.

<sup>610</sup> Voir les pages consacrées à ce personnage dans *Xaguete*, *id.*, p. 107-108, 110.



stratégies pour dépasser les situations de pénurie, soit à la conduite sociale des médecins manifestée dans leurs initiatives d'ordre éthique, civique voire pédagogique.

Le cas du bâtard traverse, également, les deux trilogies et s'enchevêtre à d'autres isotopies qui relèvent de différents contenus diégétiques. Un cas exemplaire de cette diversité d'isotopies est celui du personnage Chiquinho d'*Ilhéu de Contenda*, fils bâtard d'Eusébio da Veiga et d'une métisse qui l'a abandonné et vit au Sénégal où elle s'est mariée avec un français. Dans la construction de ce personnage, l'auteur mélange quelques motifs œdipiens, bâtards, de l'émigration et de la régénération. Ainsi, Chiquinho représente d'un côté, un composant d'ordre affectif et de transformation identitaire et, de l'autre, il est lié à l'axe sociologique symbolisé par la *loja*. Séparé de sa mère de condition sociale basse, menant une vie que l'on suppose de mauvaise réputation, il est chargé de la culpabilité de la bâtardise, doit supporter le poids qu'implique le fait de ne pas avoir la reconnaissance de fils légitime et du sentiment d'être orphelin :

Sabia por pessoas vindas de Dakar, que a mãe vivia com um francês, com quem finalmente se casou. Como é possível uma mãe esquecer um filho? Como é que um pai pode recusar o apelido a um filho? Afinal de contas era órfão de mãe e pai, sendo ambos vivos. (*Ilhéu*, p. 285).

Chiquinho vit avec son père et travaille dans son magasin. Il a fait l'école primaire et regrette de ne pas continuer ses études. Divisé entre le *sobrado* et la *loja*, entre la faute maternelle et l'indifférence paternelle, il refoule l'ambition secrète d'ajouter à Francisco de Pina le nom de famille "Medina da Veiga", légitimant ainsi ses liens de consanguinité avec ses ascendants blancs de l'une des familles traditionnelles les plus renommées du Fogo. Par cette conquête, il échangerait sa "naissance honteuse et glorieuse de bâtard"<sup>611</sup> contre une nouvelle identité sociale. Le long de la narration, le narrateur décrit les démarches de Chiquinho, visant à imiter ou à plaire à son père, en attendant d'être reconnu comme fils légitime. C'est grâce à la liaison avec sa cousine Esmeralda, en passage dans la ville de S. Filipe, que son destin va changer. Il transfère l'attraction pulsionnelle inconsciente à l'égard de sa mère vers sa cousin. Freud estime qu'il faut distinguer deux sortes de transferts : l'un "positif" et l'autre "négatif", un transfert de sentiments tendres et un transfert de sentiments hostiles<sup>612</sup>. En fait, la relation affective et sexuelle entre Chiquinho et Esmeralda le libère des inhibitions. En s'apercevant du complexe d'infériorité de son cousin, Esmeralda tente de l'amener à surmonter ses sentiments refoulés :

---

<sup>611</sup> Marthe Robert estime que par rapport à la naissance bâtarde, "gloire et honte ne font qu'un, l'une confirme l'autre". Cf. *Roman des Origines et Origines du Roman*. Paris: Gallimard, 1972, p. 57.

<sup>612</sup> *Id.*, p. 50.

– Nha Caela gostava tanto destes lírios – disse Chiquinho.  
 – Não digas Nha Caela, diz avó Caela – corrigiu Esmeralda.  
 Ela encostou-se a ele segurando-o pelo braço musculoso e prosseguiu no mesmo tom:  
 – Tu és um homem, um belo homem, e agora vais-me prometer que jamais te esquecerás disto. Se quiseres ter classe, é preciso que te imponhas em bocadinho mais, e verás então que todos te hão-de querer como filho, como sobrinho, como primo, etc., etc.  
 Chiquinho riu-se do etc., etc., abraçando a prima num assomo de intimidade. [...]  
 Chiquinho voltou a abraçar Esmeralda, agora com veemência, decidido a partir com os mil liames com que o pearam a nascença. Mulato, filho de pai branco não mencionado no Registo Civil. (*Ilhéu*, p. 156-157).

En outre, pour Chiquinho, dans le transfert de ses refoulements réside l’image de sentiments amicaux et tendres, mais aussi de vengeance, comme le souligne l’énoncé suivant : “O sabor dessa posse também se misturava com uma espécie de vingança. Possuindo Esmeralda, estava ao mesmo tempo a mergulhar nas entranhas da família”. (*Ilhéu*, p. 231). Or, ce transfert devient une force motrice, une prise de conscience. Sous l’influence de sa cousine, Chiquinho subit une métamorphose, se libère des freins psychologiques et familiaux, et renaît vers une nouvelle vie. Il quitte l’île et part vers l’Amérique, en quête de son indépendance, de pouvoir et de nouveaux savoirs. Sans l’aide d’Esmeralda, ces changements ne seraient pas possibles. Elle a la fonction de faire exploser ses sentiments refoulés : “apenas precisava dum gatilho para disparar em realizações maravilhosas”. (*Ilhéu*, p. 156).

Ce personnage condense plusieurs traits sémantiques différents dans une même unité signifiante<sup>613</sup>. De tous les bâtards présents dans les ouvrages de Teixeira de Sousa, il offre une image plus générique et complexe. Il nous semble que Teixeira de Sousa, en prêtant le même prénom Chiquinho à son personnage que celui de l’œuvre homonyme de Baltasar Lopes, emprunte aussi à l’archétype quelques uns de ses traits, notamment le choix de l’émigration vers l’Amérique du Nord, pour chercher de nouveaux apprentissages. Malgré la différence de leurs parcours, Chiquinho sent une identification au personnage romanesque qui renforce ses propos de changer de vie et d’effacer le stigmate de sa naissance : “O seu destino vinha explicadinho nas páginas do romance que Esmeralda lhe enviou”. (*Ilhéu*, p. 284).

Ce jeu narratif à l’intérieur du roman fait saillir le pouvoir de la lecture et le “ profit que le lecteur fait du travail inconscient de l’artiste”<sup>614</sup>. Le lecteur éprouve ainsi un effet indirect par le biais de la révélation de Chiquinho. Derrière la quête de soi, effectuée par ce personnage dans celle d’un autre personnage, “le sujet lisant”<sup>615</sup> éprouve aussi la découverte de sa vérité, comme l’explique Vincent Jouve :

<sup>613</sup> Cf. Pierre Glaude et Yves Reuter. *Le Personnage*, *id.*, p. 82-83.

<sup>614</sup> Cf. Vincent Jouve. *L’Effet-personnage* [...], *id.*, p. 234.

<sup>615</sup> Cf. l’expression empruntée à Vincent Jouve, *id.*, p. 236.

L'intérêt que nous éprouvons pour les personnages ne vient donc pas de ce que nous y reconnaissons de nous-mêmes (seuls les romans les plus frustes jouent de ce procédé), mais de ce que nous y apprenons de nous-mêmes. La vérité qui se dégage de notre interaction avec les figures fictives est, le plus souvent, une vérité ignorée. C'est la différence et non la ressemblance qui permet de se découvrir. Les personnages les plus intéressants sont ceux qui vont à l'encontre des dispositions supposées du lecteur<sup>616</sup>.

Dans le roman *Entre Duas Bandeiras*, le fils adultérin de Tói achète l'un des appartements de Vínia, lors de sa visite à Mindelo en 1975, avec l'aide de son père. Vínia méconnaissant l'existence de ce fils manifeste son étonnement vis-à-vis du rapport distant et diplomatique entre eux. Elle reproche à Tói de ne pas légitimer sa paternité :

- Teu filho? Mas que raio de relacionamento é este entre pai e filho? Até te trata por senhor doutor.
- Sabes, ele é filho de uma escorregadela com uma criadinha do Sr. Alfredo Araújo. Ao ceder-lhe a minha posição, quis prestar-lhe um grande serviço, já que não lhe tenho dado muita atenção.
- Oh, quanta insensibilidade! (*Bandeiras*, p. 142-143).

Ce bâtard n'est représenté que dans l'énonciation de Vínia et de Tói, visant à détacher l'attitude répréhensible d'un père qui ne s'est pas occupé de son enfant. Le jugement de Vínia s'avère dur envers le comportement de son ami de lycée. Il nous semble, que cet avis s'étend aussi au narrateur voire à l'auteur. En outre, lorsque Tói prend connaissance que Maria da Graça est enceinte (dans le roman *Capitão de Mar e Terra*), il accélère son départ vers Lisbonne, afin de se débarrasser du devoir qui est le sien d'assumer la paternité de son fils.

Le personnage Walter (*Capitão de Mar e Terra*) peut être rattaché à l'axe paradigmatique du capverdien, fils bâtard de mère capverdienne métisse et d'un père étranger. C'est le cas de beaucoup d'intellectuels capverdiens. Walter, inscrit dans la narration une autre dimension comportementale, associée à la volonté de vaincre par ses propres moyens, à la dérobée, fièrement, son origine paternelle anglaise. Supposément fils d'un anglais, John Bull, il travaille dans les bureaux de l'entreprise anglaise Wilson & Sons, mais déteste les anglais et ceux qui les imitent. Il se tourne vers les études, révélant une grande maturité intellectuelle, selon Herberto Ramos, mais il s'exile dans son orgueil et dans l'intolérance radicale vis-à-vis des écrivains de la génération précédente. Il s'éloigne de la convivialité, ne participant jamais aux événements sociaux ou culturels. Tói ne comprend pas le comportement froid et contradictoire de son ami auquel il ne peut pas même confier ses sentiments amoureux, car celui-ci trouve la passion malade et romantique :

---

<sup>616</sup> *Id.*, p. 235.

Admirava muito Walter da Silva, mas não o conseguia acompanhar nessa maneira de pensar. Não podia haver literatura sem personagens vivos, sem os fumadores, sem os bêbados, os tocadores, as Vínias, o quotidiano alegre, doce ou amargo. Não entendia esse isolamento participante, paradoxo com que Walter rotulava o seu comportamento. (*Capitão*, p. 101-102).

A notre avis, le comportement austère du personnage de Walter et son besoin d'isolement ressemblent à une autopunition de résonance œdipienne et à la rupture des liens avec l'image idéale de son père.

Les cas d'enfants nés hors mariage, désignés par la formule "filho de fora" (fils en dehors le mariage) sont nombreux au Cap-Vert, déclenchant des situations d'abandon, d'indifférence, de pauvreté, parfois de délinquance. En général, l'homme capverdien de toutes les classes sociales est polygame ou bigame, maintenant des liaisons simultanées avec plusieurs femmes. Ils se vantent de leur énorme descendance, exhibant leur machisme : "Ah, Benjamim, meu filho, parece que puxas a teu pai. Nhô Domingos deixou um filho da idade de um bisneto. Aquele homem era danado por mulheres. (*Xaguete*, p. 145). Cette situation a engendré un modèle familial pour protéger les enfants qui naissent de ces liaisons. Dans ce cadre, la désignation "filho de fora", par opposition au "filho de casado" (fils du mariage), semble populariser la reconnaissance des progénitures, même si les pères ne s'en occupent pas. En outre, cette expression semble exprimer une connotation moins péjorative que celle du terme "bâtard".

L'auteur se révèle être sensible à ce problème social et identitaire, en illustrant des cas diversifiés de cette réalité capverdienne. Toutefois, au niveau historique, les bâtards, fils des familles des rangs sociaux élevés et des prêtres sont indissociables de la formation et de l'ascension d'une bourgeoisie instruite qui s'installe progressivement dans la sphère socioéconomique, conquérant de l'influence sur le plan culturel et intellectuel, comme c'est d'ailleurs arrivé dans les sociétés européennes, depuis le XV<sup>e</sup> siècle.

### **3. Le rôle des personnages épisodiques**

Parmi la multitude de portraits de personnages qui composent les romans de Teixeira de Sousa, le lecteur est encore confronté à la présence d'un nombre assez significatif de figures qui se manifestent de forme presque imperceptible, parfois anonymes. Grâce à eux, les éléments de l'univers diégétique s'articulent pour construire les rapports à l'antériorité et aux domaines de référence socioéconomique et ethnique, et de sens. Sans corps, sans psychologie, ces personnages sont réduits à leur langage, à leurs gestes et, parfois, à quelques traits

physiques, de comportement ou de caractère<sup>617</sup>. Leur existence apparaît comme un germe d'une identité esquissée, mais qui ne se complète pas. "Leur portrait est réduit à peu de mots et réitère les mêmes traits physiques le long de la narration"<sup>618</sup>.

Prenons l'exemple du personnage Tareja (*Ilhéu de Contenda*), la bonne de Nha Micaela Medina da Veiga, une femme déjà vieille qui, après la mort de celle-ci, reste seule dans le *sobrado* d'Ilhéu de Contenda. Elle joue un rôle de second degré, lié aux rapports sociaux entre la classe hégémonique et le peuple. Elle s'intègre donc dans son groupe social composé par des femmes de ménage, des travailleurs ruraux et du port, des pêcheurs, en général des personnages anonymes, effacés, sans individualité.

Ainsi, les traits de Tareja renvoient à l'ensemble des autres personnages sans relief, fidèles à leurs patrons, soumis à leurs décisions, modestes, réduits à des entités sans profondeur psychologique, incarnant des gestes et des attitudes parfois stéréotypés. Le geste de Tareja fumant sa pipe est réitéré dans la narration, devenant un élément emblématique. Cependant, cette réitération semble produire chez le lecteur un effet d'identification ethnique, puisque le geste du personnage, en train de "chupar o seu canhoto" (fumer sa pipe), est associé à une pratique ancestrale d'origine africaine, aujourd'hui peu habituelle dans la société moderne capverdienne. Les énoncés suivants semblent afficher cet héritage, associé à un effet de recréation autochtone, propre d'un espace rural :

Sentaram-se todos no jardim, a Tareja um pouco afastada e acorada ao pé de um canteiro a chupar no seu canhoto. [...] (*Ilhéu*, p. 77).

Saiu para o jardim e ali, ao pé de um dos canteiros, foi encontrar Tareja sentada numa caixa a chupar no canhoto de pito comprido. (*Ilhéu*, p. 313).

L'importance des ces personnages est associée aux lieux et aux attributs qu'ils révèlent pendant leur courte intervention. Leur présence dans l'intrigue implique souvent celle d'un protagoniste ou d'un personnage d'un certain relief diégétique. Par exemple la référence aux travailleurs ruraux des propriétés agricoles de Casinhas et de Feijoal de la famille Medina da Veiga, à l'intérieur de l'île de Fogo, dans le roman *Ilhéu de Contenda*, n'apparaît que pendant la visite d'Alberto sur son île natale, après le décès de sa mère. Deux figures ressortent parmi ces personnages anonymes de l'univers rural : celle d'André, gardien de la propriété de Casinhas et celle de Manozinho, garde de celle de Feijoal. La rencontre des frères Alberto et Eusébio avec ces deux personnages se revêt de valeur référentielle et symbolique. On peut d'abord remarquer les commentaires d'Alberto, s'opposant aux méthodes de travail et aux

---

<sup>617</sup> Sur "le personnage sans personne", cf. Jean-Yves Tadié. *Le Roman au XX<sup>e</sup> Siècle*, id., p. 37-40.

<sup>618</sup> Cf. Yves Reuter. *Introduction à l'Analyse du Roman*, id., p. 22-23.

droits acquis par ces deux responsables des activités agricoles dans les propriétés de la famille Medina da Veiga. Il leur lance ensuite des provocations et des insultes, insinuant qu'ils volent et abusent des propriétaires. De même, il accuse son frère Eusébio de manque de fermeté et de ne pas les obliger à rendre des comptes.

La tonalité du discours d'Alberto, agressive et injurieuse, acquiert une portée référentielle, renvoyant, d'un côté, à l'intentionnalité idéologique du narrateur de révéler le comportement arrogant et intolérant du personnage ; de l'autre, on vérifie une extension référentielle, dérivant vers le domaine des pratiques de la culture du café, affichant le côté rural de l'auteur lui-même. De plus, le lecteur trouve dans ces dialogues et ces attitudes des échos du mouvement néoréaliste, manifestés tant dans la dénonciation des injustices sociales que dans l'apport sociologique implicite dans la description des cultures agricoles pratiquées sur l'île de Fogo, surtout celle des caféiers jusqu'à l'obtention du café. La réponse du garde Nhô André aux provocations d'Alberto exprime l'irrévérence et le courage de son attitude vis-à-vis de l'ignorance de ce dernier. Mais elle offre aussi une vision abrégée du parcours et des étapes successives de la production du café, mis en valeur par l'énumération, comme le démontre l'énoncé suivant :

Uma coisa é bebê-lo sentado à mesa e outra muito diferente é cuidar da planta desde que sai do chão até começar a produzir. E depois colhê-lo, e depois secá-lo, e depois descascá-lo, e depois ensacá-lo, e depois carrega-lo para o armazém. Enfim, durante um ano inteiro há sempre que fazer em chão de café. (*Ilhéu*, p. 152)

Cette situation isolée peut être associée à d'autres actions accomplies par des personnages modestes, vulnérables, assujettis à des conditions de travail difficile et mal payé, mais qui se rebellent toutefois contre les injustices. Quelques uns donnent à voir leur savoir sur différents aspects de la réalité agricole ou des pratiques socioculturelles.

Ces personnages isolés peuvent être structurellement enchaînés par des situations et des éléments communs qui les unissent, mettant en relief des particularités des protagonistes, des espaces, des valeurs et des usages. Ils servent aussi à illustrer le décalage social et les préjugés de classe et de race, faisant saillir les conflits qui opposent les travailleurs conscients aux éléments arrogants et intolérants de la classe hégémonique.

Le roman *Na Ribeira de Deus* met en scène les contrastes assez saillants entre les personnages hégémoniques liés aux sobrados et le peuple défavorisé du funco. Dans la foule des bonnes des maisons riches, des pêcheurs et des braçais (dockers) qui vivent dans la misère du funco et sans travail permanent, le récit détache encore un ensemble de personnages qui vivent en marge de la société, dans des circonstances d'extrême pauvreté et de vulnérabilité :

les mendiants Roque et Tundén, sans père, sans descendants, vivant dans une grotte comme des bêtes ; ceux qui effectuent des travaux sales, comme nha Dibija et Mateus de Herédia ; les vagabonds comme Manuel Santos, un jeune sympathique, sans famille, sans ambitions, toujours souriant, qui dort sur les bancs publics et mange ce qu'on lui donne ; les vieux sans retraite ni d'autre sorte d'appui, vivant de la charité comme Memento Cega, le personnage le plus âgé du *funco*.

Cette vision globale de la misère, représentée dans l'ouvrage de Teixeira de Sousa, est complétée par de courtes apparitions d'autres personnages qui vivent également en marge de la société, en particulier dans le roman *Capitão de Mar e Terra*, auxquels nous nous sommes déjà référés dans ce travail. Malgré leur brève intervention dans la diégèse, cette galerie de figures, laissées à l'abandon, construit un aperçu de l'organisation sociale à l'époque coloniale pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Déjà, dans ce roman-là, le groupe des prostituées anonymes et celui des marins étrangers en quête de plaisirs nocturnes, boissons et femmes, contribuent à créer l'atmosphère maritime et cosmopolite de la ville de Mindelo, en contraste avec celle de la ville de S. Filipe, rurale, fermée et puritaine. Ces personnages ne font pas partie de l'intrigue. Ils sont présents dans les environnements des intrigues comme des pièces de scénarios. Leur intervention est décrite en flashes, parfois intenses, à des effets visuels et auditifs. Ils se définissent par des éléments identiques, donnés à voir, généralement, à l'occasion des promenades nocturnes des personnages intervenants dans l'action principale, tels qu'Alfredo, Tói, Walter ou Miguel Apolinário.

Leur présence contribue à créer l'effet de réel, comme l'estime Yves Reuter : "Ces détails n'ont pas d'utilité narrative: ils servent à donner l'impression que c'est réel, que cela n'a pas pu être inventé, que "c'est bien comme cela"<sup>619</sup>. En voici l'une des occurrences renvoyant à ce groupe de personnages, inscrivant à la fois dans le récit le commentaire de Walter sur leur vie :

Contornaram o quarteirão da Ferro & C.<sup>a</sup> em passos lentos. O movimento dos botequins começara a cair. Duma das tabernas saía um grupo de estrangeiros com dois cicerones de permeio, estes entendendo perfeitamente aqueles marinheiros suecos ou noruegueses.

– Não, são noruegueses, – rectificou Walter.

Saíram cantarolando e aos tombos, em busca provavelmente de umas coxas quentes onde ancorar os seus desejos e esquecer a solidão do mar.

– Insatisfação humana – exclamou Walter. (*Capitão*, p. 57).

Grâce à la participation des personnages étrangers, le lecteur peut revivre l'ambiance

---

<sup>619</sup> Cf. Y. Reuter. *Introduction à l'Analyse du Roman*, *id.*, p. 128.

d'animation nocturne et de boisson dans les *botequins*, ainsi que dans les endroits où ils cherchaient des prostituées :

Entrou num dos botequins da Salina. Homens louros, altos, espadaúdos, bebiam, cantavam, mexiam-se de mesa em mesa. Os cicerones aguardavam, encostados ao balcão e às portas, o momento de os levar para o Lombo ou para a Rua do Cavouquinho. Quanto mais bebessem, mais generosos seriam para as raparigas e para os próprios acompanhantes. (*Capitão*, p. 382).

La présence fréquente de marins étrangers à Mindelo confère à cette ville une ouverture au monde et une nostalgie, incitant au voyage et à l'imaginaire. Cette particularité est encore soulignée par l'affluence de vendeurs venus d'autres îles, tout particulièrement de celle de Santiago en quête d'acheteurs pour leurs produits, laissant aussi leur trait typique dans la physionomie sociale de São Vicente. Parfois, l'apparition laconique de personnages est un prétexte pour évoquer des figures ou des traditions du patrimoine culturel capverdien, conférant à la littérature l'une de ses fonctions, celle de perpétuer la mémoire d'un peuple. Parmi les personnages identifiés aux figures de la culture, on retrouve les symboles de la musique traditionnelle capverdienne, convoqués dans de brefs instantanés, incorporés dans les descriptions d'ambiances d'animation culturelle ou des bals, comme en atteste l'énoncé suivant du roman *Capitão de Mar e Terra* :

À noite, no salão de João Betinho [...] gemia o violino Mochim do Monte. O violão tonificava a delicadeza da melodia. O cavaquinho marcava a cadência. Os pares suavam na languidez da morna que o tocador aspergia sobre os corações apaixonados. Morna bonita! Eclipse era o seu nome de baptismo. (*Capitão*, p. 101).

Mochim do Monte n'apparaît que dans cet événement culturel, associé au bal des étudiants de dernière année du lycée, qui rassemble une grande quantité de personnages de plusieurs âges. Ce personnage s'inspire du musicien capverdien du même nom qui a imprimé sa propre cadence au rythme musical de la *morna*, qui avait été fixée par Eugénio Tavares sur l'île de Brava et par B. Leza (Francisco Xavier da Cruz) sur celle de São Vicente. Il vivait à Mindelo, contemporain de l'époque décrite dans ce roman, lié au noyau *mindelense* d'origine de ce genre musical dont faisaient partie, outre B. Leza, Luís Rendall, Olavo Bilac, Lela de Maninha, Sérgio Frusoni<sup>620</sup>. D'ailleurs, Teixeira de Sousa profite de l'insertion de ce personnage dans la narration pour évoquer son apport à l'histoire de la *morna*, qui est appréciée par le capitaine Alfredo, mais non par l'instituteur Talefe :

- Morna bonita ! – exclamou Alfredo Araújo após um trago de *cocktail*.
- Ah, calé, eu não me conformo com estas mornas modernas, assim aos pedaços, agora uma

---

<sup>620</sup> Cf. Vladimir Monteiro. *Les Musiques du Cap-Vert*. Paris : Editions Chandeigne, 1998, p. 21-25.



rebencada, logo depois outra rebencada, feito um gago a falar. Mornas eram as de Eugénio Tavares, redondinhs sabinhas deveras.

– Você há-de compreender que cada época tem o seu estilo – sentenciou o capitão de longo curso.

– Ah, não, isto parece um manco a andar, pé aqui, pé acolá. Morna como deve ser é morna seguidinha, vaga atrás de vaga.

– Espécie de calema – atalhou Alfredo Araújo excitado com a imagem do mestre Talefe. (*Capitão*, p. 102).

Les références implicites dans ce dialogue jouent sur l’horizon culturel du lecteur. Elles peuvent passer inaperçues à ceux qui méconnaissent l’évolution de la *morna* et les figures qui ont contribué aux changements de son rythme. Nous soulignons aussi le ton lyrique exprimé dans les deux énoncés transcrits, conféré par le thème lui-même, par les images et par le sémantisme du lexique utilisé.

La représentation de l’univers de la musique dans la ville de Mindelo est également illustrée par un autre personnage inspiré de la figure réelle de Sr. Reis, enseignant de musique et maître compétent dans plusieurs instruments musicaux. “Il n’a pas fait de révolution musicale, mais son rôle ne peut pas être négligeable, puisque c’est lui qui a formé toute une génération d’instrumentalistes à vent dont la figure marquante reste Luís Morais”<sup>621</sup>. Son unique présence dans le récit est liée à la soirée musicale et poétique organisée par son école de musique, dans le cinéma Eden Park. Teixeira de Sousa donne à voir le portrait physique et professionnel de Sr. Reis, dans une suggestive description, faisant allusion à son arrivée mystérieuse à Mindelo, l’un des aspects légendaires de sa vie :

Apareceu um dia em São Vicente como chuva caindo inesperadamente. Logo deu início ao seu mister de professor de música e regente da Banda Municipal, preparando vagas sucessivas de jovens na arte de Pã, em instrumentos de sopro e de percussão, menos no canto. Tentou organizar coros, mas faliu sempre até que desistiu. Agora, no violina, no piano, no saxo, na trompa, na requinta, no clarinete era um futra. O surgimento deste homenzinho na cidade do Mindelo ficou para sempre envolvido em grande mistério. Sem mulher, nem filhos, sem correspondência no correio, diziam uns que viera da Guiné fugido da perseguição política, outros para se homiziar por crime de outra natureza. O certo é que chegou, arriou o ferro e jamais deixou de beber água do Madeiral e de ensinar música à filhas-família, aos moços de sapatos e de pés descalços, a quantos enfim desejassem dedilhar uma rebeca ou assoprar para um trombone de varas. (*Capitão*, p. 152-153).

Selon Gláucia Nogueira, le nom de José Alves dos Reis apparaît pour la première fois dans le journal *Notícias de Cabo Verde*, le 20 février 1932<sup>622</sup>, à propos de deux concerts qui avaient eu lieu au cinéma Eden Park : le premier, de violon et de piano, réalisé avec l’américain Spinoza Paeff, et le deuxième réalisé par ses propres élèves. Elle ajoute qu’il a dirigé la *Banda Municipal* de São Vicente pendant environ vingt-cinq ans, de laquelle est

---

<sup>621</sup> *Id.*, p. 108.

<sup>622</sup> Cf. *Notícias de Cabo Verde*, Mindelo, le 20 fév./1932 et le 15 avr./ 1933.

sortie plus d'une génération de musiciens, parmi lesquels se détachent Jotamonte, Tututa, Luís Morais et Morgadinho. Il a aussi enseigné le chant choral au lycée Gil Eanes et à l'École Technique, jusqu'à la fin de ses jours, en 1966<sup>623</sup>.

La thématique musicale traverse la plupart des œuvres de Teixeira de Sousa soulignant l'impact de cette activité artistique dans les différents domaines de la vie socioculturelle et quotidienne. Elle assume une place plus importante dans les romans *Capitão de Mar e Terra* et *Na Ribeira de Deus*, deux ouvrages qui convoquent des figures réelles représentatives de genres musicaux traditionnels, articulés à des événements culturels ou à des festivités locales.

Dans le roman *Na Ribeira de Deus*, l'auteur exhume les festivités des *Bandeiras* (drapeaux), une tradition caractéristique de l'île de Fogo, dont la création est advenue en 1917, donc sensiblement contemporaine de l'action du roman qui se déroule entre les années 1918-1919. "Ces fêtes sont un mélange complexe de sacré et de profane, fruit du long contact entre les Blancs et les Noirs"<sup>624</sup>, comme nous l'avons expliqué dans ce travail. Le narrateur détache les scènes incorporées dans les rituels de la fête des *Bandeiras* auxquelles participent des joueurs de tambours et des violonistes, accompagnés par des chanteuses qui ont le don d'improvisation. Le long du récit, le personnage Rompe, un *braçal* (docker) incarne le rôle d'un joueur de flûtiau qui improvise des chansons sur le quotidien social, politique, et religieux, dans un registre critique et parfois ironique, chantées par Nininha.

Ce personnage semble être inspiré de la figure réelle et typique de l'île de Fogo, Príncipe de Ximento (1896-1958), un excellent joueur d'accordéon qui, tel que Rompe, était un travailleur *braçal*, sans instruction, et qui improvisait des textes acides sur la réalité sociale de son temps. Teixeira de Sousa l'avait connu dans son enfance et lorsqu'il est rentré sur son île natale, diplômé en médecine, il lui a consacré une chanson<sup>625</sup>.

Teixeira de Sousa revient sur l'histoire de Príncipe de Ximento dans le roman *Xaguete*, ajoutant des détails sur sa vie personnelle, son arrestation et sa déportation en Angola pendant trois ans et, finalement, la reconnaissance de son legs musical dans l'histoire de Fogo : la mairie de S. Filipe lui a rendu hommage en donnant son nom à une rue de la ville. "Enfim, Príncipe ficou de vez na História do Fogo". (*Xaguete*, p. 35).

Dans le roman *Na Ribeira de Deus*, la figure légendaire de Príncipe de Ximento

---

<sup>623</sup> Cf. Gláucia Nogueira "As bandas de música (VI) - Nho Reis", in *Paralelo 14*, 9 Mar./2005, disponible sur le site internet: [http://www.portaldecaboverde.com/p14/index.php?option=com\\_content&task=view&id=517&Itemid=71](http://www.portaldecaboverde.com/p14/index.php?option=com_content&task=view&id=517&Itemid=71) consulté le 30/03/2005.

<sup>624</sup> Cf. Vladimir Monteiro, *id.*, p. 134.

<sup>625</sup> Cf. les affirmations de l'auteur dans son interview accordée à Gláucia Nogueira, "Textos e memórias dão vida a figuras do Fogo" in *Pré-Textos, Homenagem a Teixeira de Sousa*, n° 1, II Série, *Id.*, p. 26-27.

émerge derrière le personnage Rompe, soulignant son art d'improviser des compositions inspirées de la vie quotidienne et dans des situations d'injustice sociale. Ces créations en langue créole sont incorporées dans le récit, créant un effet de fidélité aux racines musicales de l'île et d'éveil de la conscience du peuple. En outre, cette stratégie semble aussi manifester des résonances de l'héritage néoréaliste de l'auteur, suggérant de la vraisemblance par rapport aux faits relatés et contribuant en même temps à maintenir vivante la mémoire musicale de son île natale.

Teixeira de Sousa lui-même a fait des recueils de la tradition folklorique de l'île de Fogo, et il a même divulgué des compositions d'une poésie orale typique de Fogo : "Curcutiçã", ou "Rodriga", un genre d'art populaire pratiqué par les paysans dans lequel les intervenants chantent en rivalisant, sur un ton badin<sup>626</sup>.

Un autre groupe de personnages, également marqués par leur présence fugace dans la diégèse, apporte vers la narration des contenus liés au domaine de la médecine, aux types de maladies et aux pratiques empiriques de guérison, exercées par des guérisseurs sans avoir de reconnaissance scientifique (*curandeiros*). Nous pouvons établir une opposition entre la représentation de l'univers référentiel lié aux pratiques traditionnelles de cure et les marques professionnelles de l'auteur, validées par la médecine scientifique.

Dans ce groupe de personnages, on peut distinguer, d'une part, ceux qui servent de prétexte à de brèves explications pathologiques sur les manifestations de la maladie, mettant en valeur la fonction didactique du texte, comme l'illustrent ces exemples :

- O doutor acha que o velho era tuberculoso?
- Morreu duma hemoptise fulminante. Nunca o observei. Porém, quando o vi naquela festa da Cabeça do Monte, formulei logo o meu diagnóstico. Aquela tosse cavernosa, aquela magreza, aquela palidez, as orelhas a fugirem do crânio, a voz sumida, não enganavam o clínico minimamente experiente. (*Ribeira*, p. 93).

De resto, Francisca já precisava duma substituta, já não dava conta dos deveres, a arrastar as pernas daquela maneira, o queixo quase a tocar os joelhos, de dobrada que estava. Disse o Dr. Moreira que isso da Francisca não era reumático, mas sim falta de cálcio nos ossos da espinha. (*Capitão*, 120).

D'autre part, la présence de personnages malades inscrit dans le texte l'attitude épistémologique de l'auteur par rapport aux pratiques traditionnelles de guérison, souvent suivies par des charlatans malhonnêtes, sans scrupules. Par exemple, le Dr. Vicente diagnostique une lèpre bénigne à Belinha, la jeune maîtresse d'Eusébio (*Ilhéu de Contenda*), après avoir observé une tâche apparue sur sa anche. Il lui prescrit un traitement adéquat.

---

<sup>626</sup> Cf. H. Teixeira de Sousa. "Recolhas folclóricas", in *Cabo Verde* n° 63, Ano VII, Mindelo: Dez./1954, p. 19. Cf., également, Daniel Spínola, *Evocações*, id., p. 21.

Cependant, Belinha demande conseil à Nhonhô de Dono, un guérisseur sans qualification qui avait déjà été menacé de prison.

L'énoncé suivant décrit l'évaluation de la maladie faite par Nhonhô de Dono, contredisant celle du Dr. Vicente :

Nhonhô de Dono, jabacoso de fama, garantiu-lhe que aquilo não era morfeira, nem qualquer outro mal ruim ou pegajoso. Que não estava doente nada. O seu corpo moreno irradiava saúde. Nhonhô de Dono, homem alto, de ombros largos e mãos delicadas, sabia mexer nas intimidades das criaturas e descobrir tudo que de bom ou de mau possa existir dentro de nós. (*Ilhéu*, p. 352).

Dans cet énoncé, on peut repérer au moins trois actes d'énonciation fusionnés dans le discours "citant"<sup>627</sup>: nous distinguons le discours du narrateur, mais nous entendons aussi résonner la voix de Nhonhô de Dono et celle de Belinha, rapportées par celui-là. Cependant, le lecteur peut encore relever la position réprobatrice de l'auteur, sous-jacente au discours du narrateur, sur les méthodes curatives pratiquées en dehors des patrons scientifiques de la médication, par ceux qui en font profession sans compétence scientifique. Le lecteur perçoit cette *discordance*<sup>628</sup> dans l'instance narrative grâce à la présence de mots et de jugements qui ne sont pas censés appartenir au profil déontologique du narrateur/auteur.

Dans le cas du personnage de Linda, la maîtresse de Nhô Caetano (*Na Ribeira de Deus*), le narrateur souligne l'inefficacité des conseils de la guérisseuse nhâ Arminda, détachant le côté ridicule de sa méthode qui n'est pas reconnue par Linda elle-même :

Linda também era maninha. Bem que gostava de parir um filho de Nhô Caetano. Consultou nhâ Arminda duas vezes por mor da sua esterilidade. Ela aconselhou-a da segunda vez a agradar o senhor de costas voltada para ele. Fez isso durante meses. Não resultou. Podia resultar entre os animais. Mas entre um homem e uma mulher tinha de ser a posição que Deus determinara. (*Ribeira*, p. 66).

Le roman *Capitão de Mar e Terra* relate une autre situation de guérison pratiquée dans le Centre de Spiritisme, suivie par Nhô Vital qui est mort d'un cancer à l'estomac selon le Dr. Frederico, de tuberculose selon Miguel Apolinário. Alfredo Araújo reproche le choix de Nhô Vital qui, au lieu de chercher un médecin, "Ia ao Centro receber o bafô dos bons espíritos". (*Capitão*, p. 299).

L'ensemble de ces personnages, en tant que "constructions organisantes"<sup>629</sup>, sert de support à un regard porté sur quelques thérapies traditionnelles ordonnées par des guérisseurs opportunistes qui tirent profit de l'ignorance et de la fragilité des gens. Par ailleurs, quelques

---

<sup>627</sup> Cf. Dominique Maingueneau. *Éléments de Linguistique pour le Texte Littéraire*, id., p. 93-97.

<sup>628</sup> *Id.*, p. 104-105.

<sup>629</sup> Cf. Pierre Glaudes et Yves Reuter, *id.* p. 88.

observations relatives à l'état pathologique des personnages, décrites dans un vocabulaire technique, semblent accorder une fonction didactique au récit, propre au style de Teixeira de Sousa.

Des scènes rapides et diversifiées traversent tous les romans de l'écrivain, offrant au lecteur des détails de la vie de la société îlienne dans ses diverses manifestations : culturelle, religieuse, économique, éducative et même ésotérique. Cette dimension ésotérique est figurée dans le roman *Djunga*, par le biais d'une scène brève réalisée dans le centre de spiritisme du Mindelo, présidé par António Chiche. Ce personnage momentanément revêt la peau d'un gourou aux pouvoirs médiumniques. Il reçoit des informations des esprits de lumière, expliquant les causes des phénomènes extraordinaires, tenus pour miraculeux :

Qual milagre! Foi um acontecimento estranho, dos mais estranhos deste planeta. Nessa noite, António Chiche convocou uma sessão extraordinária de espiritismo onde os espíritos de luz explicaram que houve no momento uma pronta e forte intervenção do astral superior para evitar duas mortes antes do prazo. (*Djunga*, p. 20).

Cet événement, qui passe presque inaperçu dans une première lecture, renvoie à une organisation réelle, le Rationalisme Chrétien, d'abord établie à São Vicente en 1911, et qui s'est ensuite répandue sur d'autres îles de l'archipel, gagnant des adeptes de toutes les couches sociales et même des intellectuels<sup>630</sup>. Le poème "Rapsódia da Ponta-de-Praia"<sup>631</sup> de Baltasar Lopes, lui-même habitué du centre spirite, rend compte de l'ambiance des séances de "nettoyage psychique", réalisées dans l'espace du Rationalisme Chrétien, ainsi que de la répercussion du mouvement dans la vie socioculturelle et personnelle de ses adeptes.

Dans les brefs passages faisant allusion à cette réalité, on rencontre la question délicate des croyances et des pratiques de la vie spirituelle qui débordent du cadre institutionnel de la religion chrétienne et qui sont, maintenues dans un état à peu près hermétique. Le personnage António Chiche réapparaît à d'autres moments de la narration, toujours réduit à ses théories sur la vie après la mort et à sa fonction et à ses pouvoirs de médium. Le lecteur méconnaît ses traits physiques et ses attributs psychologiques, laissés de côté par le narrateur, sauf quelques références sur son métier de barbier. Djunga, dans un moment de sa vie où son destin lui semblait conduit par des fils invisibles, cherche ce barbier pour écouter ses dissertations sur l'au-delà et sur le sens de la vie humaine sur cette planète, pendant qu'il lui coupe les cheveux. Le narrateur s'amuse en décrivant ses deux activités exercées simultanément :

---

<sup>630</sup> Marinho de Burgo, un émigrant capverdien au Brésil, de retour au pays est le fondateur du Rationalisme Chrétien à Mindelo, inspiré d'Alain Kardec. Cf. João Vasconcelos, *Espíritos Atlânticos: um Espiritismo Luso-Brasileiro em Cabo Verde*, 364p. Tese de Antropologia Social e Cultural. Univ. Lisboa/ Instituto de Ciências Sociais, 2007, p. 9-19.

<sup>631</sup> Cf. *Claridade*, n° 5, Set./1947, p. 13.

Uma destas lojas era a barbearia de António Chiche, mais forte em espiritismo do que na arte de Fígaro. Não havia cliente que não saísse dali com a cabeça rapada e o cérebro lavado com água fluídica do Centro Espírita Redentor do Rio de Janeiro. (*Djunga*, p. 13)

Cette figure remplit donc un rôle thématique, inscrivant dans le récit des allusions à un domaine référentiel immatériel, réservé aux disciples, qui coexiste en marge des institutions sociales et religieuses. Cependant, l'organisation du Rationalisme Chrétien a appuyé le peuple capverdien pendant des époques de famine et dans la lutte contre l'ignorance<sup>632</sup>.

Dans *Capitão de Mar e Terra*, on trouve aussi une occurrence à ce sujet, faisant allusion aux récompenses accordées par les bons esprits à Miguel Apolinário, qui après un revers dans sa vie, décide de suivre les rites du Centre<sup>633</sup>:

- Ora, ora! Bons espíritos! – Alfredo Araújo não acreditava no espiritismo.
- Você lembra-se do incêndio da minha casa?
- Lembro-me.
- Ah, pois, no Centro disseram-me que eu andava mal assistido. Desde que comecei a beber água fluídica e a fazer umas rezas, a minha vida começou a andar para diante, e de vento em popa.
- Em Deus acredito. Agora nos espíritos bons e nos espíritos maus, não. Nesta vida é que existem criaturas boas e criaturas perversas. (*Capitão*, p. 299).

Ce passage renvoie à une conception religieuse qui suppose une intervention surnaturelle des bons esprits dans le succès ou dans le bien-être terrestre. En outre, il confronte les divergences entre Miguel Apolinário et Alfredo Araújo par rapport à leurs croyances, inscrivant dans le récit la matière religieuse.

L'univers maritime est largement représenté dans l'ouvrage de Teixeira de Sousa par le biais de personnages de relief. Toutefois les romans incorporent des segments individualisés, mettant en scène des personnages qui apparaissent de façon épisodique, ajoutant encore des détails sur cette thématique. Dans *Capitão de Mar e Terra*, Alfredo Araújo relate des prouesses survenues en haute mer, supposément véridiques, accomplies par de braves capitaines de voiliers des différentes îles du Cap-Vert. Parmi les actes courageux et risqués de périr dans l'océan, le récit détache l'aventure de John Zurich, supposément identifié au père de Teixeira de Sousa, l'un des pionniers des voyages maritimes vers les États-Unis. Lors d'une panne dans le gouvernail, il a plongé en pleine haute mer, attaché à un câble, pour le réparer. (*Capitão*, p. 123).

Il convoque d'autres figures réelles capverdiennes de l'univers maritime qui ne participent pas à l'intrigue et dont quelques unes sont déjà décédées au présent de

---

<sup>632</sup> Cf. João Vasconcelos, *id.*, p. 150-183.

<sup>633</sup> L'on sous-entend qu'il s'agit du Centro de Racionalismo Cristão.

l'énonciation, notamment António do Rosário, Francisco Barbosa Amado, Júlio Almada, Custódio Rocha et le célèbre capitaine Lila, entre autres. L'insertion de fragments de leurs prouesses dans le récit vise à raviver la mémoire de l'épopée maritime capverdienne et à souligner l'héroïsme des capitaines et des marins capverdiens.

Par contre, le roman *Ilhéu de Contenda* et le recueil de récits brefs *Contra Mar e Vento* représentent des flashes impliquant des personnages symbolisant le côté tragique et mystérieux des navigations à une époque où les voyages se réalisaient dans des conditions périlleuses et d'incertitude. *Ilhéu de Contenda* fait de très brèves références au mari de Soila, parti en voyage après leur mariage et disparu à jamais, à l'image du capitaine José Cláudio, mari de Nha Mariquinha. L'extraordinaire bonté de Soila, éprouvée au cours du roman, est mise en valeur par la perte tragique et mystérieuse de son très jeune mari : “embarcou num palhabote para a América e não mais chegou a porto algum”. (*Ilhéu*, p. 20).

Cette vision des disparitions sinistres de marins va de pair avec celle des morts naufragés. L'équipage du voilier *Ema Helena*, commandé par le capitaine Fortunato a fait naufrage en haute mer, dans l'ouvrage *Contra Mar e Vento*, dans lequel tout l'équipage échappe à la mort, sauf un jeune garçon de l'île de Fogo. Ce capitaine, qui a perdu son navire, est resté aux États-Unis jusqu'à être parvenu à gagner de l'argent pour l'achat d'un autre voilier. Il réapparaît dans le roman *Ilhéu de Contenda*, dans une brève intervention, déjà propriétaire d'un autre voilier du même nom, *Ema Helena II*. Il évoque l'épisode du naufrage à Chiquinho, futur remplaçant du jeune marin abandonné sur l'océan, des années plus tôt.

L'ensemble de ces références abrégées retracent le panorama des dangers permanents que subissaient les capverdiens dans leurs navigations à voile, souvent effectuées dans des navires inadaptés aux exigences des longs voyages.

Comme nous l'avons expliqué, le thème du bâtard et, par extension, celui de l'enfant abandonné est récurrent dans toute la fiction de Teixeira de Sousa. Outre Chiquinho et Walter, qui incarnent cette thématique dans sa complexité, les récits mettent en scène d'autres aspects de cette réalité. À l'intérieur de la diégèse des romans *Ilhéu de Contenda*, *Capitão de Mar e Terra* et *Xaguete*, on peut relever des références associées à la revendication, au désaveu ou à l'incertitude de paternité – des phénomènes fréquents encore aujourd'hui dans l'archipel –, dont les protagonistes sont des personnages sans relief.

C'est le cas de Guilherme qui revendique la paternité de Frank et celui-ci la lui nie et prouve même au tribunal qu'il n'est pas son fils légitime (*Ilhéu de Contenda*). De son côté, Luís, un marin qui rêve de poursuivre des études nautiques, révèle son incertitude par rapport à son père légitime, cependant, l'opinion publique présume qu'il est fils de Samuel Bendavid

et, en plus, il lui ressemble beaucoup (*Capitão de Mar e Terra*). La condition de bâtard de Luís renvoie à son identité orpheline, au manque de repères de filiation, mais aussi aux difficultés matérielles qui l'empêchent de concrétiser ses rêves. Dans *Xaguete*, Benjamim risque de séduire sa propre nièce Adelaide, méconnaissant ses liaisons familiales avec sa sœur bâtarde Etelvina, fille légitime de son père.

Ces exemples fonctionnent comme des tableaux incrustés dans le récit qui contribuent à enrichir la figuration de l'image du bâtard dans la société capverdienne, paradigme de valeurs morales, culturelles et économiques et de la matrice fondatrice du peuple et de la nation capverdiens.

Les trilogies dessinent aussi des participations courtes qui impliquent des personnages consules, industriels, commerçants, enseignants, étudiants, épouses, représentants du pouvoir politique, militaire, commercial, scientifique en passage par l'archipel, élargissant la représentation d'une foule hétérogène du point de vue socioéconomique et politique.

Comme nous l'avons expliqué, l'intervention du peuple anonyme et pauvre joue, également, un rôle non négligeable, tant dans la représentation de la réalité quotidienne que dans celle de la dynamique socio-historique, surtout dans les romans *Na Ribeira de Deus* (les habitants du *funco*) *Capitão de Mar e Terra* (les chargeurs de charbon au chômage), *Xaguete* (l'intervention de populaires dans les actions politiques) et *Entre Duas Bandeiras* (le peuple qui se manifeste dans les rues applaudissant le PAIGC).

Nous pouvons conclure que les personnages qui mènent des existences presque anonymes représentés par des apparitions épisodiques, contribuent à dresser un inventaire de groupes sociaux, de thèmes et d'espaces qui composent les fresques d'époques différentes. Ils ne surgissent pas isolés, mais intégrés dans une corrélation avec les protagonistes, dans des contextes différents. Ainsi, ils apportent des détails qui contribuent à clarifier les contextes des actions et les traits des personnages principaux, permettant au lecteur l'appréhension du tout social.

#### **4. Les voix de l'univers féminin**

Nous pouvons ranger les personnages féminins des deux trilogies de Teixeira de Sousa en catégories sociales, en strates familiales, socioprofessionnelles et d'âge, composant un



large éventail d'identités féminines<sup>634</sup>. Dans la trilogie de Fogo, les femmes descendantes des anciennes familles de blancs de l'aristocratie rurale sont surtout présentes dans les romans *Ilhéu de Contenda* et *Na Ribeira de Deus*, dont l'action se déroule dans le contexte colonial. Elles soutiennent le système patriarcal et la matrice culturelle européenne de racine portugaise, conservatrice et catholique. On peut les rattacher à des états civils : les mariées, les veuves, la vieille fille Nha Noca et les jeunes filles. Ces états changent avec leur transition d'un roman à l'autre. C'est le cas de Nha Micaela et d'Alice qui resurgissent dans *Ilhéu de Contenda*, l'une déjà veuve et l'autre mariée et mère de la jeune fille Ondina.

Ces femmes sont en général instruites, bonnes cuisinières, pudiques, catholiques, vivant retirées dans leurs *sobrados*. Elles contribuent à la construction de l'identité de la classe de propriétaires de l'aristocratie rurale de l'île de Fogo, mais sans relief dans la participation aux activités publiques, à l'exception des fêtes traditionnelles des *Bandeiras*. Esmeralda, fille et petite fille de la famille Medina da Veiga, mais habitant à Lisbonne, constitue un cas particulier, tant par son attitude rebelle que par son discours critique vis-à-vis de la vie menée par les femmes de sa famille de Fogo.

La petite bourgeoise est représentée par deux femmes veuves de marins (Nha Mariquinha et Soila) qui s'affirment par leur indépendance financière, leur vie exemplaire et leur générosité dans la communauté rurale. Elles s'éloignent du cadre traditionnel de la femme au foyer, jouant sur un pied d'égalité avec l'homme sur le plan social. Les femmes des métis en ascension (Anacleto Soares, Frank, Antoninho Barata, Sérvulo de Pina, Pedro de Nha Romana) restent dans l'ombre de leurs maris, sans individualité, sans aucune sorte d'intervention sociale ou culturelle, réduites au silence, dans leurs maisons. Des apparitions momentanées et de courte durée (Fidjinha, Fina) semblent être un prétexte pour faire saillir leur origine et leurs gestes rudes et grossiers en contraste avec l'espace qui les encadre, le *sobrado*, que leurs maris enrichis viennent d'acquérir avec les dollars américains.

Les maîtresses des hommes de la classe hégémonique (Linda, Belinha et Teolinda) sont les paradigmes d'un groupe social qui accède à une vie relativement aisée, mais en marge de la société misogyne qui désapprouve leur conduite mais l'utilise et la maintient de manière hypocrite. Elles ne vivent que pour les caprices du *morgado* qui les nourrit et conserve leur maison. Mais tout doit se passer dans la discrétion, pour ne pas maculer les fondements de la famille et de la société machistes, comme le souligne Nhô Caetano : "Nunca, ninguém o vira

---

<sup>634</sup> Sur les identités féminines, cf. Isabel Allegro de Magalhães. "Inquérito. Em questão : discurso feminino", in *Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, n° 5, Lisboa: Universidade Aberta, Out/1993, p. 164. Cf., également, Anna Klobucka. "De autores e autoras", *Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, n° 5, *id.*, p. 59.

entrar ou sair da casa da rapariga. Os bons exemplos deviam vir do sobrado a bem do respeito que se impunha preservar”. (*Ribeira*, p. 68).

Parmi les femmes du peuple qui composent un vaste tableau de figures anonymes, on détache quelques individualisations, telles que Nininha, Jujú, Chanchan, Guida, Vitalina, Currenda, symboles des ménagères, des cuisinières, des paysannes encadrées, soit dans leur environnement, le *funco*, soit dans le *sobrado* ou dans les propriétés rurales de leurs patrons.

Dans la trilogie du Mindelo, les personnages féminins représentés dans le roman *Capitão de Mar e Terra*, liés à la période coloniale, se repartissent également selon une stratification sociale. La catégorie des femmes épouses des hommes de l’élite insulaire (commerçants, avocats, médecins, militaires, fonctionnaires) est figurée sans voix ni individualité, sauf Dona Edmea. Elles s’exilent dans leurs maisons luxueuses, s’y rencontrent, cachées du regard d’autrui, menant une vie futile, jouant et prenant le thé dès cinq heures. Parfois, elles accompagnent leurs maris dans les soirées anglaises. Elles resurgissent dans le roman *Entre Duas Bandeiras*, à l’orée de l’indépendance nationale, encerclées dans le Grémio Recreativo de Mindelo, formant un groupe homogène, anonyme, une fois de plus associées à l’image du jeu, indifférentes au moment politique en cours : “As senhoras viviam distantes das preocupações dos maridos. A canastra e o *crapaud* prosseguiam no salão enquanto no jardim se mexiam as pedras da independência, num xadrez de forças inconciliáveis”. (*Bandeiras*, p. 138).

Déjà, les jeunes filles de classe hégémonique dont Vínia et Zaida sont deux cas paradigmatiques, manifestent une posture divergente de celle de leurs mères. Elles poursuivent des études, ambitionnent une carrière professionnelle et un mariage avec des hommes d’un rang social et intellectuel élevé, méprisant leurs prétendants de familles plus modestes, comme Tói et Djunga. Elles révèlent leur supériorité féminine par le biais de leur intelligence, cheminant vers l’égalité des sexes dans une société encore très misogyne.

Dans ce cas, elles se différencient des jeunes filles des familles de l’aristocratie rurale de Fogo (Cecília, Ondina, Alice), à la même époque, qui ne réussissent pas à sortir de la sphère familiale où le rôle de la femme se borne à assurer le bien-être du couple et des enfants, en consonance avec les codes de race et de classe dominants. Surveillées et réprimées par leurs pères qui leur imposent les mariages, les études voire les amitiés, elles ne se rebellent pas, s’annulent, soumises à leurs décisions et orientations machistes.

Parmi les femmes qui composent la petite bourgeoisie de Mindelo (mariées à des petits commerçants, capitaines, charpentiers, instituteurs), quelques unes se distinguent par une intervention civique et culturelle. Elles se livrent à des tâches professionnelles, comme

Arcângela, la femme de Miguel Apolinário, Nha dos Reis, veuve, qui organise les fêtes de Carnaval et fait partie du jury des défilés. *Capitão de Mar e Terra* crée en effet une image globalement plus ouverte et moderne des femmes de la société *mindelense* des années trente, en contraste avec celle associée aux femmes de Fogo de l'époque coloniale. Cette ouverture réside en partie dans l'existence d'institutions culturelles et civiques (le lycée Gil Eanes, les *Sokols*, l'École de Musique) qui ont favorisé le développement d'une classe moyenne, instruite et relativement aisée.

En outre, le caractère cosmopolite de la ville de Mindelo, marquée par la présence d'une communauté anglaise depuis 1840, par les bateaux dans le Porto Grande, ainsi que par des étrangers de plusieurs coins du monde, confère aux habitants, tant masculins que féminins, une mentalité plus tolérante vis-à-vis des préjugés raciaux, sociaux ou moraux. On peut constater que les jeunes filles de classe privilégiée sortent du cercle familial et social fermé de leurs mères. Elles fréquentent le lycée, les bals, les *Sokols* et d'autres manifestations récréatives où les classes se mélangent et les différences se dissolvent, tandis que celles de Fogo sont limitées aux ambiances trop restreintes du *sobrado*, de l'église et, de temps en temps, des fêtes traditionnelles des *Bandeiras*.

En bas de l'échelle sociale, on repère les ménagères, les cuisinières, les prostituées, et la classe des ouvrières des compagnies anglaises de charbon. Ces dernières composent un groupe homogène, symbole de la femme chargeuse de charbon des années trente, assujettie à une vie de misère, de vulnérabilité, d'exploitation et de souffrance. Elles habitent la périphérie de la ville, dans des lieux insalubres, transformés en quartiers d'habitations sociales dans le roman *Djunga*.

Dans les romans qui illustrent la période postcoloniale, les strates sociales ne disparaissent pas du tout, cependant les préjugés de race et de classe qui soutenaient les piliers de la société coloniale se diluent peu à peu et les femmes s'éveillent à l'intervention civique, politique et culturelle. Dans *Xaguate* par exemple, un groupe de paysannes, cueilleuses de café, porte plainte contre le patron Eusébio da Veiga, dénonçant des irrégularités dans leur salaire.

De même, Manuela devient activiste du PAICV, quoiqu'elle s'attache à des radicalismes politiques propres des militants de dernière minute, ceci étant une façon de continuer à affirmer la supériorité de son lignage. Déjà Felisbela (*Djunga*), plus modérée et intellectuelle, s'implique dans la préservation des racines de la culture et de la littérature capverdiennes. De son côté, l'infirmière Arcília, (*Entre Duas Bandeiras*), révèle sa supériorité professionnelle et civique aux côtés du Dr. Vicente.

Les signes de l'émancipation féminine et de conquêtes socioprofessionnelles, dans la période postcoloniale, sont signalés par Benjamim dans *Xaguete* :

Gostou das instalações do Banco de Cabo Verde, edifício moderno, asseado e arrumado. A empregada que o atendeu foi extremamente gentil. Um autêntico contraste com a cara de pau do homem da Fazenda.

- Antigamente não encontrávamos nenhuma mulher atrás dum balcão – observou Benjamim.
- Balcão de loja, talvez – disse a empregada sorrindo.
- Até isso era raro – sustentou o americano.
- Acredito – concordou a funcionária.
- Antigamente, a mulher aqui em Cabo Verde era só para parir e trabalhar – resumiu Abílio. (*Xaguete*, p. 51).

Les jeunes femmes de ménage, tant de la période coloniale que de la postcoloniale, s'imposent par leur figure gracieuse, vive, belle et fraîche. L'écrivain les idéalise comme des jeunes filles naïves, sensuelles, aux corps parfumés qui attirent l'attention des hommes, se confrontant parfois à leurs provocations séductrices. Nininha et Vitalina (*Na Ribeira de Deus*), Guida (*Ilhéu de Contenda*), Maria da Graça (*Capitão de Mar e Terra*) et Bia (*Djunga*) sont les principales représentantes de ce stéréotype romanesque conçu par Teixeira de Sousa, symbole de la jeune fille simple, sans malice, mais connaissant les artifices de la séduction féminine. Toutefois, il nous semble qu'il s'avère sans consistance vraisemblable. Le décalage entre leur discours et celui de leurs patrons crée parfois des effets comiques, comme l'atteste le dialogue suivant entre Vitalina et Manuel Corcunda, produisant un effet de surprise, d'inattendu :

- Nunca te apaixonaste por nenhum rapaz?
- Apaixonar Nhô Manuel? Paixão é coisa de gente branca.
- Ora esta! Vocês são criaturas humanas como nós outros. Têm os mesmos sentimentos e podem apaixonar-se por alguém, perfeitamente.
- Mas porquê me pergunta isso?
- Porque a minha doença é por causa disso mesmo.
- Paixão dá doença, Nhô Manuel? (*Ribeira*, p. 292).

En général, ces femmes ne se préoccupent pas du mariage. Elles démontrent une liberté sexuelle, enfantant même sans attendre une relation de couple, hors des codes sociaux et moraux, parfois attirées par le sentiment de la maternité, parfois par la figure et le statut du père de leur enfant. D'ailleurs, cette situation est encore aujourd'hui fréquente au Cap-Vert et dans les communautés d'émigrants des pays d'accueil, attestant l'un des comportements socio-sexuels de l'homme capverdien, hérité de la polygamie, mais souvent avec la complicité de la femme. D'où l'énorme quantité de bâtards ("filhos de fora"), comme nous l'avons souligné.

La figuration de la mère est illustrée par un ensemble de personnages épars dans

différents ouvrages, dont on détache Nha Caela, Alice, Arcangela, Mirandolina, Inocência, Cristalina et Nininha. Ces mères incarnent des profils différents de l'état maternel, mis en évidence dans des contextes économiques, socioculturels et familiaux spécifiques. Pauvre, riche ou moins riche, le personnage de la mère est représenté par des traits convergents, associés à une figure pilier de l'éducation des enfants, de la préservation des valeurs morales et religieuses, de la stabilité du foyer évidemment en accord avec les normes fixées par la société.

Les mères représentatives des classes hégémoniques, descendants des familles blanches, incarnent leur temps et leur classe. Ce sont surtout les personnages-mères de la petite bourgeoisie et du peuple qui s'approchent de la figure de la mère capverdienne, figée par la conscience collective. Ainsi, Arcângela, Mirandolina, Inocência et Francisca personnifient l'idéal d'épouse fidèle, de bonne mère, de maîtresse de maison compétente, travailleuse, se débrouillant face aux problèmes du foyer, des attributs valorisés par le regard misogyne de l'homme et sustentés par l'attitude soumise de la femme. La description suivante d'Arcângela, exprimée par la voix d'Alfredo Araújo, (*Capitão de Mar e Terra*) affiche ces aspects :

Ela era sempre amável, sempre igual, sempre engalanada em arco. Alta nutrida, trabalhadeira, simpática para todo o mundo. Melhor companheira o compadre Miguel não podia ter arranjado. Tinha outra qualidade. Estimava os amigos do marido. Toda ela se agitava de contentamento quando aparecia alguém do Miguel. Não sabia que mais fazer para agradar a criatura. (*Capitão*, p. 27).

Toutefois, la valorisation du statut d'épouse et de mère semble étouffer le stimulus sensuel et érotique de ces femmes, entraînant ainsi l'infidélité de leurs maris. C'est le cas de Miguel Apolinário, mari d'Arcângela, qui cherche la prostituée Prisca, d'Hélder Rocha, ébloui devant Felisbela, belle et intelligente, contrastant avec sa femme Inocência, bonne maîtresse de maison mais ignorante. La figuration des personnages-mères met en valeur l'antagonisme, présent dans les ouvrages, entre ces deux facettes de leur condition, exprimé sous le prisme masculin : celle de la femme amante et celle de la femme qui maintient le bonheur du foyer. Ces femmes sont des figures paradigmatiques, qui renoncent à leur liberté pour se consacrer entièrement au foyer, décrite ainsi par le narrateur de Djunga :

Ela acercou-se da mesa, veio mesmo conversar um pouquinho com Inocência, figura paradigmática da mulher doméstica. Os horizontes da criatura não ultrapassariam o círculo familiar. As suas alegrias eram as do marido e as dos filhos. As suas dores eram as da casa. O seu sentido de posse seria apenas em relação aos familiares e não em relação a si própria. Uma criatura enfim que não se pertencia. (*Djunga*, p. 211).

L'image des différentes femmes présentes dans l'œuvre de Teixeira de Sousa est

véhiculée par la perception d'un regard masculin<sup>635</sup>. Orlanda Amarílis, écrivain capverdienne, affirme qu'il y a un regard féminin, découlant de situations particulières de l'univers féminin et de l'expérience et du contact à l'intérieur du foyer que l'homme ne possède pas, donc elles échappent au regard masculin.<sup>636</sup>

Pour sa part, Béatrice Didier précise que "l'écriture féminine est une écriture du Dedans : l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison"<sup>637</sup>. Il s'agit là d'une constatation que la compréhension de l'univers spécifique des femmes mise sur une perception et sur un langage propres qui, selon Orlanda Amarílis, la sensibilité masculine saisit autrement.

Dans l'œuvre de Teixeira de Sousa, la représentation de la femme est mise en place en rapport avec la société insulaire d'époques différentes et d'environnements îliens différents. Dans les romans *Ilhéu de Contenda* et *Na Ribeira de Deus*, se déroulant sur l'île de Fogo, où la société est encore sous l'influence de l'aristocratie rurale, dominée par le pouvoir masculin, le statut de la femme, tant de la classe privilégiée que de celle du peuple, se réduit à la passivité, à celui "d'objet"<sup>638</sup>. On peut détacher deux exceptions, Nininha et Esmeralda.

Les femmes des deux générations figurées dans ces deux ouvrages, ne revendiquent ni une place ni une voix dans la sphère sociale ou culturelle. Toutefois, chaque portrait comporte des traits spécifiques qui échappent à un modèle figé par la société dominante. Par exemple, Nha Caela, la mère d'Eusébio est évoquée, en exergue, comme une femme forte, virile. Nonobstant son état de veuve, elle triomphe dans la gestion de deux *sobrados* et de plusieurs propriétés de café et d'autres produits agricoles. De même, Nha Noca, célibataire, s'impose dans une société patriarcale, rendant compte de toute l'administration de ses propriétés, héritées de ses parents. Malgré la déchéance qui atteint la classe hégémonique, elles parviennent à maintenir leurs propriétés et leurs *sobrados*. Leurs situations ont peut-être suscité l'arrivée à une position de pouvoir social féminin dans une société misogyne, des cas que l'on trouve au long de l'histoire coloniale du Cap-Vert<sup>639</sup>.

Les figures de femmes conçues par Teixeira de Sousa, insérées dans des univers

---

<sup>635</sup> Ana Paula Ferreira analyse cette question dans une perspective diachronique, mettant l'accent sur les auteurs (masculins/féminins), les textes et les lectures (lire en tant que femme/homme). Cf. Ana Paula Ferreira. "Discursos femininos, teoria crítica feminista : para uma resposta que não é", in *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, n° 5, *id.*, p. 13-27.

<sup>636</sup> L'auteur donne des exemples qui peuvent refléter une vision sociale et idéologique du rôle des femmes et des hommes, tels que la vie des vieilles filles, la division des tâches domestiques, le travail des ménagères, entre autres. Cf. l'interview d'Orlanda Amarílis accordée à Danny Spinola, in *Evocações*, *id.*, p. 254.

<sup>637</sup> Cf. Béatrice Didier. *L'Écriture-femme*. Paris : PUF, p. 37.

<sup>638</sup> Maria Graciete Besse relève le rôle de la femme, retraçant les étapes de son évolution, corrélées à l'écriture sur et par les femmes. Cf. *Percursos no Feminino*. Lisboa : Ulmeiro, 2001, p. 11-33.

<sup>639</sup> Sur ce sujet, cf. l'œuvre d'António Carreira. *Cabo Verde. Formação e Extinção de uma Sociedade Escravocrata (1460-1878)*, *id.*, notamment les Chapitres VIII, p. 296-336 et X, p. 355-383.

insulaire et quotidiens très différents, inscrivent dans son œuvre quelques aspects du rôle de la femme dans la transmission de la culture nationale. Dulce Almada Duarte<sup>640</sup> a recensé les domaines du patrimoine socioculturel, linguistique et religieux, dans lesquels la femme capverdienne joue une fonction déterminante dans leur préservation.

Quelques romans de l'auteur incorporent des fragments de la tradition capverdienne, telles que des pratiques religieuses, mêlées d'éléments de la culture ethnique, liées à la mort (*Ilhéu de Contenda*), au baptême (*Djunga*), aux cures, aux festivités, à la tradition orale (*Na Ribeira de Deus*), à la cuisine (dans tous les romans), en général accomplies et préservées par les femmes.

Au sujet de la représentation de l'intimité féminine, du comportement sexuel ainsi que des particularités de l'accouchement, de la maternité et de l'avortement, il faut relever que Teixeira de Sousa, par son métier de médecin articulé à sa facette réaliste, est l'un des premiers écrivains capverdiens à décrire, sans inhibition, des situations jusque-là enveloppées dans une certaine pudeur. Cependant, cette vision de l'intimité est en général transmise de forme unilatérale, c'est-à-dire par le discours du narrateur ou des personnages masculins y étant impliqués.

Les personnages féminins concernés par ces réalités et ces sentiments intimes qui touchent à leurs corps n'en parlent qu'à de rares exceptions. Ces descriptions acquièrent souvent une double signification. Eusébio est par exemple confronté à des tâches de lèpre apparues sur les fesses de sa maîtresse Belinha. Le Dr. Vicente, après la consultation de Belinha, veut l'examiner tout de suite. Il se sent humilié et blessé dans son orgueil d'héritier de l'aristocratie rurale, complètement nu devant un médecin métis auquel il doit avouer un détail de leur intimité : "Até chegou a beijar a manchinha ao pé da virilha". (*Ilhéu*, p. 296). Après des explications scientifiques sur les variétés de lèpre et son éradication en cours sur l'île de Fogo, données par le Dr. Vicente, Eusébio s'arme de courage et il lui confesse :

- Senhor Doutor, aconteceu-me uma vez uma coisa que neste momento me preocupa bastante.
- O que foi?
- É que, uma ocasião, encostei os meus lábios numa das manchas da rapariga.
- Isso não tem importância nenhuma. Os bacilos, aliás os escassos bacilos que ela possa ter não estão de certeza ao nível de tais manchas. (*Ilhéu*, p. 296-297).

Comme on peut le constater, ce même énoncé produit deux effets de sens qui misent sur la vexation d'Eusébio, dévoilant son intimité avec Belinha et sur l'attitude purement médicale, dénotée par le Dr. Vicente, indifférent à la nature du geste intime.

---

<sup>640</sup> Cf. Dulce Almada Duarte. "A mulher cabo-verdiana, principal transmissora de cultura da nossa sociedade", in revista *Mujer*, n° 1, Praia, 1982, p. 11.

Un autre exemple de description d'un phénomène propre au corps de la femme, une grossesse ectopique, est inséré dans la narration, dans un contexte particulier d'examen :

- Quando foi a última regra?
- Há quase três meses – gemeu a rapariga.
- Uma luva esterilizada – pediu o doutor.

Calçou a luva e mergulhou os dedos na vagina da padecente. Enquanto explorava os órgãos genitais, foi ditando sinais encontrados: – O colo é mole, sangrante, entreaberto, o útero está aumentado de volume, o fundo de saco posterior apresenta-se bombeado e muito doloroso ao toque. Com tais sinais – e com o facto de ela não ver menstruação há perto de três meses, o diagnóstico clínico não pode ser outro senão de ruptura de gravidez tubária. (*Bandeiras*, p. 189-190).

Les références de cet acte clinique sont montrées dans leur nudité et mises en place au premier plan. Elles renvoient certes à la douleur physique de la jeune fille (“gemeu a rapariga”, “padecente”, “muito doloroso ao toque”), omettant toutefois les marques psychologiques que cette intervention suppose, ainsi que la relation affective qu'elle implique. L'énonciateur médecin est compétant dans la représentation du domaine référentiel médical, mais il nous semble qu'il manque à l'énoncé une perception féminine qui apporterait une autre réflexion au texte.

La question sexuelle est illustrée dans tous les romans, mais développée plus en détail dans les deux premiers ouvrages (*Ilhéu de Contenda* et *Capitão de Mar e Terra*). Les récits donnent à voir quelques détails des rapports sexuels entre les *morgados* et leurs maîtresses, les couples Rompe et Nininha, Esmeralda et Chiquinho, Alfredo Araújo la prostituée Prisca et Maria da Graça, Samuel Bendavid et Jenny, Bia e Mário, et, également, les fantaisies érotiques du capitaine Alfredo Araújo, convoquées à différents moments du récit. Le narrateur et les personnages recourent à un langage métaphorique et à des expressions sous-entendues qui insinuent l'accomplissement des gestes.

La description de scènes d'intimité entre Chiquinho et Esmeralda, mises à nu sans tabous, dans un langage métaphorique voire poétique, acquiert une signification qui se dédouble sur plusieurs plans. Esmeralda incarne la femme émancipée, rebelle, libérée des contraintes sexuelles et des codes de conduite de la société patriarcale. Amusante, décidée, spontanée, généreuse envers son cousin, elle s'oppose à l'idéal de fille-famille et d'épouse. Mais ces attributs font d'elle un personnage récriminé par les oncles, les cousins et les mauvaises langues qui jugent son comportement de manière péjorative. Aux yeux de Felisberto, elle est une dévergondée, prenant plaisir à scandaliser et à dénigrer la réputation familiale. Entre elle et son cousin métis Chiquinho naît un vrai sentiment d'amitié qui s'extériorise aussi par des rapports sexuels, dans lesquels elle assume le rôle d'amante et



d'enseignante de la jouissance érotique. Le personnage d'Esmeralda a une fonction dans la formation de la conscience de Chiquinho. Elle lui dévoile d'autres horizons professionnels, éveille sa sensibilité, son intelligence voire sa sexualité. Elle déclenche un sentiment de sympathie chez le narrateur et le lecteur.

C'est par le biais du point de vue de Chiquinho que la personnalité d'Esmeralda est mise en relief. Après son départ pour Lisbonne, Chiquinho réfléchit à la portée de leur rencontre : "Só ele, Chiquinho, conseguiu penetrar na grandeza de alma e na inteligência de Esmeralda. Ficou entendido que o que aconteceu entre os dois não era coisa vergonhosa, mas tão natural como a água que corre". (*Ilhéu*, p. 284). Dans la voix de Chiquinho résonne celle d'Esmeralda dépouillée du poids du puritanisme, et le jugement du personnage masculin approuvant la conduite de sa cousine, mettant l'accente sur ses attributs et ses enseignements : "Tudo precisava de ser aprendido". (*Ilhéu*, p. 231).

Curieusement, chez Teixeira de Sousa, seuls deux personnages jouent le rôle de la femme adultérine, l'une est l'anglaise Jenny et l'autre Francelina, portugaise, qui est absente de l'intrigue, à peine convoquée dans l'énonciation de son ex-mari, le capitaine Alfredo Araújo. Jenny, la femme de Mr. Stevenson, le directeur de l'entreprise Miller's & Cory's, représente l'idéal de beauté féminine, de la femme fatale : "Parecia uma atriz de Hollywood. Que contraste fazia com o marido! Ele, Mr. Stevenson, gerente da Miller's & Cory's, tinha a cara bolachuda, barriga proeminente e pernas de carriço. Ela era alta, viva, atraente, irresistível como mulher". (*Capitão*, p. 151). Le lecteur ne connaît aucun détail sur son passé, son environnement familial, sa vie quotidienne. Elle fait partie de la communauté anglaise résidente à Mindelo, donc limitée à la convivialité restreinte avec l'élite de la ville. Ses rencontres calculées et dissimulées avec Samuel Bendavid, étant lui aussi un homme de l'élite mindelense, charmant, dandy, coureur de jupons, font l'objet de rumeurs et de scandales, car ils s'exposent à la malveillance de la société du petit milieu urbain.

Alfredo Araújo les surprend enfermés dans le bureau de Samuel Bendavid, entend leurs paroles allusives à l'intimité sexuelle et exprime son jugement sur leur adultère : "Que malandrão esse Samuel! Que desavergonhada, a inglesa!". (*Capitão*, p. 271). On peut associer Jenny et Samuel Bendavid aux mal-mariés : tous les deux beaux et charmants contrastent avec leurs conjoints : Dona Edmea, la femme de Samuel Bendavid est laide et grosse<sup>641</sup>, le mari de Jenny, petit et ventru, des arguments qui semblent dévaloriser ou justifier la faute de

---

<sup>641</sup> Tói, qui est amoureux de la fille de Dona Edmea, Vínia, s'étonne de sa figure lourde, sans élégance, laide et sans grâce, contrastant avec la beauté et l'élégance de son mari et la beauté de Vínia. Et il exclame: "Feia deveras! Até um buço quase bigode lhe escurecia o lábio superior. Como fora possível esse casamento, sendo o Sr. Samuel tão perfeito, tão janota, tão *gentleman*? Aberrações do destino". (*Capitão*, p. 95).

l'adultère et l'attrait entre les deux.

Quant à l'adultère de Francelina avec l'employé bancaire Mendonça, il s'inscrit dans une dimension mémorielle qui apporte vers le présent de l'énonciation la trajectoire du passé du personnage Alfredo Araújo. Le récit établit, d'une part un parallélisme entre l'image de Francelina et les aventures vécues par le capitaine dans ses multiples voyages – la prostituée du Vieux Port de Marseille qui l'a rendu stérile pour toujours, Monique de Marseille, la métisse de Jacksonville, les amantes des ports de mer de Ribeira Barca, Cidade Velha, Dakar –, évoquées sur le mode du souvenir voire du bilan amoureux. Lui aussi a donc trahi sa femme. D'autre part, il oppose la compétence amoureuse de Francelina à l'inexpérience et à la résistance de la jeune fille Maria da Graça que le capitaine tente séduire sans succès, ce qui accentue son drame de vieillissement et de perte de virilité sexuelle.

Ainsi, la figure de Francelina revient souvent le long de narration, avec autant de bons souvenirs que de rage, exprimés fréquemment par des gros mots, réitérés le long de narration (“cabra”, “cachorra”, “filha da puta”). Par le biais de la voix interne d'Alfredo Araújo, le récit reconstitue leur rencontre romantique à Matosinhos, ses attributs, belle, gaie, beaucoup plus jeune que lui, et “uma competência no amor. Com ela passou a conhecer mais profundamente a natureza feminina”. (*Capitão*, p. 203-204). Le récit met encore l'accent sur la situation de Francelina, menant une vie solitaire pendant les voyages du mari, sans enfants, des aspects qui semblent amoindrir le caractère fautif de l'adultère.

Il nous semble que le lien entre l'adultère de Francelina et le déclin professionnel et physique d'Alfredo est aussi un prétexte pour véhiculer des réflexions sur la trahison, la mentalité machiste, la culpabilité et leurs effets dans les sentiments et les conduites des êtres humains.

Les personnages féminins prostituées marquent leur présence dans le roman *Capitão de Mar e Terra*, encadrés dans les lieux nocturnes, rues et *botequins*, recherchés par les marins. Il s'agit d'un groupe anonyme, homogène, sans aucune particularité, dépendant financièrement du mouvement portuaire qui est faible au présent de l'énonciation. Elles sont donc aussi associées aux plaisirs sexuels d'autrui, à la misère, aux maladies, à la dégradation sociale et à une époque socio-historique.

Cependant, la prostituée Prisca fait exception, comme nous l'avons déjà souligné. Elle vit une situation paradoxale, puisque intégrée dans une classe qui a une mauvaise réputation, elle acquiert un statut de femme réputée tant par la maîtrise de la volupté du corps (“uma mestra”) que par le rôle de confidente : “Tinha algo de maternal no jeito de acalmar as angústias e as ansiedade”. (*Capitão*, p. 280). Elle est recherchée par les hommes de l'élite et

de la classe moyenne (“clientes respeitáveis”) qui en parlent avec respect et reconnaissance. Mais, on peut constater que ces “traits différentiels” n’effacent pas l’infériorité assignée à la condition de la femme prostituée. Elle-même l’admet : “Eu sei que não posso ser esposa de ninguém, Mas posso tomar conta de um homem melhor do que muitas senhoras de chapéu e luvas”. (*Capitão*, p. 283). L’écho des ces affirmations retentit dans le jugement d’Alfredo Araújo lorsqu’il raisonne sur la destinée des êtres humains, affichant l’hypocrisie imposée par les principes moraux : “Ela sentia-se capaz de dar boa companhia a alguém como ele, Alfredo de Nhá Djodja. De que maneira Santo Deus, se se tratava de uma mocrata, embora com certo recato?”. (*Capitão*, p. 284).

Dans le sillage de la pratique polygamique africaine, le roman *Na Ribeira de Deus* illustre une situation représentative de la survivance de ce système, acceptée par les femmes impliquées : Júju, la compagne de Rompe n’a pas d’enfants et se propose pour être la marraine de l’enfant de Nininha et de Rompe, vivant tous les trois en harmonie réciproque. Cette conduite (ici bigame) fréquente au Cap-Vert, est restituée selon un point de vue romantique, conféré par le narrateur et les personnages.

Quoique moins représentées que les hommes, les figures féminines construisent différents tableaux, parcours et portraits qui confrontent et questionnent des thématiques, des valeurs et des sensibilités en rapport avec différents contextes socio-historiques insulaires. Les descriptions des détails qui marquent leur différence dans les environnements publics, privés ou intimes concourent à la connaissance de quelques particularités de la réalité féminine, ainsi qu’à une meilleure compréhension de l’univers socioéconomique, culturel et politique des îles de Fogo et de São Vicente.

## Chapitre II- Composantes structurales des fictions

### 1. Temps et espaces des personnages et du récit

En recensant les différentes composantes structurales des fictions de Teixeira de Sousa, nous pouvons d'emblée les ranger en fonction des points communs. Ainsi, la narration est en général assumée par un narrateur omniscient, à la troisième personne, et les événements narrés au passé (narration ultérieure<sup>642</sup>).

Chez Teixeira de Sousa, la voix de ce narrateur omniscient alterne maintes fois avec celle des personnages dans des fragments dialogués ou fusionnés dans son discours rapporté. Dans ce dernier cas, le narrateur exprime le point de vue individuel du personnage. Nous retrouvons des pages entières remplies de réflexions/divagations de personnages, surtout dans les romans *Ilhéu de Contenda*, *Capitão de Mar e Terra* e *Djunga*, soit évoquant des événements passés, soit apportant des commentaires à l'énonciation.

Quant aux éléments de la mise-en-discours qui agencent le temps des histoires et celui de leur narration, c'est-à-dire l'ordre, la fréquence, et la vitesse, Teixeira de Sousa adopte des modèles semblables dans ses fictions. Seul le roman *Djunga* présente un schéma narratif différent, vu qu'il articule deux récits qui s'écoulent dans deux temporalités éparses, rapportés par un narrateur omniscient, souvent confondu avec le protagoniste du récit principal, Hélder Rocha. Cette architecture implique le choix d'une disposition en alternance des séquences d'actions qui se développent en parallèle, mais s'écoulent dans des époques discontinues. Le protagoniste de l'univers narré se livre donc à des retours en arrière pour exposer les antécédents du personnage Djunga, revenant à l'actualité pour reprendre le cours du récit principal. La narration du passé du personnage restitue ainsi une autre époque chronologique, configurée comme un récit secondaire.

Pour les ouvrages restants, l'auteur ordonne les intrigues en déployant chronologiquement une tranche de situations vécues par les protagonistes, pendant environ deux ans ou deux ans et demi, auxquelles viennent se greffer les "anachronies par rétrospection ou par anticipation", c'est-à-dire "les analepses et les anaphores, les prolepses et les cataphores"<sup>643</sup>.

Ces anachronies ont pour fonction de convoquer des événements antérieurs ou

---

<sup>642</sup> Cf. Gérard Genette. *Figures III*, *id.*, p. 229.

<sup>643</sup> Cf. Gérard Genette, *id.*, en particulier le chapitre sur l'ordonnance temporelle, "Ordre. Temps du récit", p. 7-121.

ultérieurs qui éclairent l'action des intrigues principales et secondaires, comblant les lacunes du récit par rapport au parcours des personnages ou sur les époques passées. Les jeux avec l'ordre, utilisés dans les deux trilogies, se révèlent fréquents, surtout dans *Ilhéu de Contenda*, *Xaguete*, *Capitão de Mar e Terra* et *Djunga*, en particulier dans sa modalité rétrospective, tant dans des passages de discours indirect libre que dans des dialogues.

Dans le cas du roman *Capitão de Mar e Terra* le narrateur fait souvent usage de la prolepse pour mieux illustrer le projet de construction du bateau *Sol-Nascente* du capitaine Alfredo Araújo, en cours de concrétisation le long de la narration.

Dans *Xaguete*, les analepses sont surtout évoquées par des dialogues et par la voix interne du protagoniste Benjamim, actualisant son passé, tandis que dans *Ilhéu de Contenda*, le retour au passé est plutôt effectué par le discours indirect libre, sous forme de monologue narrativisé<sup>644</sup>, convoquant un ensemble d'évènements liés à des personnages de la classe dominante. De ce fait, ces deux procédés impriment une distinction au niveau de la physionomie de l'écriture de ces deux fictions, rendant la première plus souple et la deuxième plus dense. Ils jouent aussi au niveau du rythme du récit, de ses accélérations et de ses ralentissements.

Comme nous l'avons expliqué plus haut, Teixeira de Sousa croise la mise en place d'une diversité de protagonistes principaux et secondaires avec des groupes sociaux constitués par des individus intégrés en familles, professions, générations, figures du peuple, scènes récréatives, religieuses, apportant vers la narration l'expression d'une conscience collective insulaire. Donc, au sein de ses fictions, se déroulent plusieurs intrigues secondaires en parallèle avec l'intrigue principale. En outre, l'organisation des différents événements qui constituent ces intrigues s'articule à des descriptions (de personnages, sentiments, objets et environnements) mais, également, avec des commentaires de nature diverse (culturelle, politique, sociologique, ethnique, scientifique) et, encore, avec des péripéties qui lient le quotidien aux coutumes et aux traditions des époques successives représentées. Ainsi, le rythme et la fréquence du récit sont déterminés par la mise en discours de ces éléments structuraux qui confèrent à ses fictions un caractère épisodique.

Les relations entre la diégèse et le discours, c'est-à-dire entre histoire et narration, se réalisent dans toutes les fictions selon des procédés similaires. D'abord, on constate une

---

<sup>644</sup> "Les paroles sont bien, quant à leur contenu, celles du personnage, mais elles sont "racontées" par le narrateur au temps passé et à la troisième personne". Cf. Paul Ricœur. *Temps et Récit 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984, p. 170.

“infidélité à l’ordre chronologique”<sup>645</sup> et le recours à l’enchaînement, l’alternance et l’enchâssement dans la construction des lignes d’action fictionnelle.

En général, la tranche de temps narratif, (le temps de la chose-racontée<sup>646</sup>), choisie par l’auteur, dans lequel se déroule l’intrigue, ne coïncide jamais avec le temps de l’écriture de l’ouvrage. Toutefois, cette fraction de temps chronologique est en synchronie avec le présent de l’énonciation, comme l’atteste le début du roman *Ilhéu de Contenda* :

A igreja estava apinhada de gente. Não de gente que viesse toda ao funeral de Nha Caela. Gente, sim, que estava ali, na maioria, para assistir à missa grande do dia de S. Lourenço. Desde o altar-mor até cá fora à entrada quase não havia lugar para uma agulha, tantos eram os pés e os joelhos que cobriam o chão. No meio da igreja, numa rodinha que pouco mais era que o espaço para meia dúzia de covas de milho, descansava o caixão de Nha Caela. [...] Foram andando pelos monduros e nharas até chegarem à cova acabada de abrir, a lado do mausoléu de Pedro Simplício da Veiga, último morgado de Ilhéu de Contenda, nascido em 1860 e falecido em 1924, aos sessenta e quatro anos de idade. Era dez anos mais velho do que a mulher que morria agora com oitenta e cinco anos incompletos. [...] Todos os acompanhantes desfilaram pelo único filho presente, abraçando-o sentidamente. Dos quatro filhos vivos, só ele, Eusébio, se achava na ilha. (*Ilhéu*, p. 13, 16).

Dans l’énoncé transcrit, le “je” énonciatif s’identifie à un narrateur anonyme du récit. Dans les fictions de Teixeira de Sousa, c’est cette figure, dont l’identité est méconnue, qui assume la voix narrative à la troisième personne, rapportant les évènements diégétiques sous forme de discours différents (direct, indirecte et indirect libre). Ce narrateur se fond donc souvent avec les voix des personnages<sup>647</sup> et, quelquefois, s’efface pour leur donner la parole au discours direct. Il prend en charge l’acte du discours et la structuration des éléments du cadre spatio-temporel et événementiel.

Dans le passage transcrit, les déictiques “ali”, “cá”, “agora”, qui apparaissent comme intrinsèquement liés à la parole de l’énonciateur, sont révélateurs de valeurs de localisation spatiale (les premiers) et temporelle (le dernier). Ils montrent le lieu où se déroulent les funérailles et la rupture entre deux temps qui séparent la mort de Nha Caela de celle de son mari, trente-et-un ans plus tôt.

Mais ces déictiques laissent encore d’autres traces dans le discours narratif. Ils renvoient également à une perception de proximité par rapport au narrateur qui semble assister aux événements, laissant les empreintes de ses marques subjectives dans la description imagée de l’atmosphère du dedans de l’église traduite par l’hyperbole et la comparaison : “não havia lugar para uma agulha” ; “meia dúzia de covas de milho”.

---

<sup>645</sup> Cf. Gérard Genette. *Figures III, id.*, p. 74. Tzevan Todorov désigne cette définition par “déformation temporelle”. Cf. “Les Catégories du Récit Littéraire” in *Communications* 8, Paria/Seuil 1966, p. 145.

<sup>646</sup> *Id.*, p. 77.

<sup>647</sup> Cf. Gérard Genette, *id.*, p. 226-227.

Dans cette première rencontre du lecteur avec le texte romanesque de Teixeira de Sousa, celui-là peut d'emblée distinguer quelques traits narratifs récurrents du récit, tels que la perspective et les anachronies narratives. Il prend aussi contact avec le personnage principal, Eusébio, dans l'environnement de l'un des lieux centraux de l'action, le *sobrado* d'Ilheu de Contenda à S. Lourenço.

Dans les pages suivantes de cet incipit, ressortent encore un ensemble de données brèves, rétrospectives, qui renvoient aux parents d'Eusébio et à des personnages qui iront intervenir dans l'action : Nha Mariquinha, Felisberto, Dr. Rafael. Pareillement, l'incipit laisse déjà entrevoir le contraste entre ce milieu social aisé du *sobrado* et ceux des couches populaires, pauvres et exigus qui seront mis en scène dans le récit.

Teixeira de Sousa ne s'attache pas à développer une unique intrigue principale. Ses fictions racontent parallèlement une suite d'épisodes qui occupent une place significative dans le corps narratif. La plupart de ces fragments narratifs résument des événements relatifs aux personnages, qui précèdent leur action racontée au présent de l'énonciation. Par exemple, l'histoire de Nha Mariquinha est condensée dans des scènes itératives<sup>648</sup> presque toujours convoquées par les portraits de son mari, le capitaine José Cláudio, et celui du baleinier *Yucon*, accrochés au mur de sa salle à manger.

Ces objets assument une importance dans le mouvement du texte, tant sur le plan temporel que sur celui du regard du personnage. Dans ce cas, la contemplation des tableaux disloque les regards d'Eusébio et de Nha Mariquinha vers le parcours d'un personnage disparu, absent de l'intrigue, mais dont la mémoire renouvelle l'état affectif de sa veuve participant à l'action et éveille l'imaginaire d'Eusébio.

Quelques retours en arrière, associés à des composantes de l'intrigue, transposent le lecteur vers l'histoire des *sobrados* en désagrégation (Ilhéu de Contenda, S. Filipe, Cabeço do Monte...) et de ses anciens propriétaires, ou bien vers le passé des protagonistes de l'action, tout particulièrement celui d'Eusébio, ses sœurs et frère, sa rencontre avec Belinha, ses premières expériences sexuelles sous les anacardiens, son fils Chiquinho, ses dettes, etc., qui l'opposent au nouveau groupe social émergent, celui des métis enrichis avec les dollars américains.

Dans la structure des récits, l'intrigue principale et les épisodes circonstanciels alternent. Les scènes capitales qui constituent les fils de la mise en scène de l'intrigue sont entremêlées de passages descriptifs, de moments introspectifs et de péripéties. Ces pauses<sup>649</sup>

---

<sup>648</sup> Sur les procès d'itération, cf. Gérard Genette, *id.*, p. 145 et suivantes.

<sup>649</sup> Les pauses misent sur le rythme narratif. Cf. Genette, *id.*, p. 133-144.

contribuent à ralentir la narration des événements, marquant les discontinuités par rapport à la succession des séquences de l'action principale. Mais elles jouent aussi un rôle, incluant dans le récit des dérives d'ordre différent : celles qui plongent dans des faits historiques, économiques, socioculturels ou moraux, et celles qui apportent vers la narration des détails des phénomènes naturels (tellurisme, sécheresses et ses conséquences tragiques).

Dans *Xaguete*, le retour en arrière est plus marqué, mettant en relief les incursions rétrospectives tissées par le souvenir du protagoniste Benjamim. Loin de son île natale pendant cinquante ans, son discours au présent de l'énonciation convoque les lieux et les objets de mémoire familiale, sociale, spatiale et affective. Il se remémore les circonstances de son départ, le passé de son père Domingos, coureur de jupons, ayant des enfants éparpillés sur l'île de Fogo, les détails de sa passion pour Cristalina, son expérience dans sa diaspora pendant cinquante ans, qui se fond avec l'histoire de l'émigration capverdienne vers l'Amérique du Nord.

Quelques unes de ces descriptions sont pulvérisées dans la perspective de l'intrigue, parfois de forme répétitive<sup>650</sup> le long de la narration :

Ali no sobrado dos Veigas, ao peitoril da janela com vista para o mar, debruçava-se Cristalina todas as tardes. Ora vinha de branco, ora de azul, ora cor-de-rosa, entrelaçava os braços e assim permanecia até ao toque da ave-maria, na igreja ao pé. (*Xaguete*, p. 14).

La récurrence de cette scène anaphorique, avec des variantes, restituée par le souvenir de Benjamim, ajoute à la convocation de cette image platonique des traits du portrait de Cristalina, ainsi que des informations en rapport avec la famille et le *sobrado* des Veigas et de sa propre famille, puisque sa mère était la couturière de la famille de Cristalina. Il est évident que dans l'énoncé transcrit, "l'itératif synthétise plusieurs mois ou même plusieurs années"<sup>651</sup> de gestes et d'états du jeune Benjamim, planté au coin de la maison de Nha Mioda, épiant passionnément Cristalina.

L'observation du paysage, tant urbain que rural, éveille à présent chez le protagoniste Benjamim, revenu au monde transformé de son pays, des perceptions et des réminiscences de son enfance et de son adolescence. Il établit des analogies entre le passé et le présent, menant aussi le lecteur à prendre connaissance des différences physiques, sociales et politiques de l'île de Fogo et du destin des habitants d'autrefois. Le plan de la mémoire et le plan de l'intrigue se fusionnent. Parfois il restitue des détails de figures de son passé, aujourd'hui vieilles ou mortes, enchaînant une sorte de vision générale d'une époque aussi disparue,

---

<sup>650</sup> *Id.*, p. 146.

<sup>651</sup> *Id.*, p. 151.



comme on peut le remarquer dans le passage suivant :

Ao contornarem a antiga casa de Nhô Manuel dos Santos, Benjamim pára de novo para apreciar o aspecto dessa habitação. Estava igual. Todavia, os tons das paredes, das portas, das persianas, até ao telhado, eram mais acolhedores do que o ocre, o azul e o castanho de outrora. [...] Entrou muitas vezes no quintal de Nhô Manuel dos Santos para comprar pão, rosquilhas, bolo e doces. A dona da casa era a melhor padeira e doceira de São Filipe, tendo transmitido às filhas as suas habilidades. Não tinham mãos a medir no atendimento de tantas solicitações, ora um casamento, ora uma bandeira, ora um governador, ora um bispo, que se sucediam de Janeiro a dezembro, os fornos sempre acesos, as chaminés lançando fumo de dia e de noite. (*Xaguete*, p. 52-53).

L'une des caractéristiques de ce roman est la mise en relief de cette analogie entre deux temps et deux espaces, le passé et le présent, le capverdien et celui de la diaspora, ce qui permet au narrateur de faire allusion aux questions politiques, socio-historiques et de convoquer les usages de deux peuples. Le ton des références politiques est quelquefois ironique, affichant la position de l'auteur lui-même à l'égard des agents du pouvoir politique incompetent : "Meu filho, agora todo o macaco tem voz no Governo. Macaco já chegou ao sobrado"<sup>652</sup> (*Xaguete*, p. 118). En outre, on trouve une posture inverse qui met en évidence les signes positifs du changement politique qui différencie l'époque coloniale de celle du nouveau pays indépendant. L'évocation de ces dissemblances résonne comme une critique adressée aux responsables du régime colonial d'autrefois :

Passaram pelos Mosteiros de Trás, por casario menos sórdido do que antigamente. Mas na povoação da Igreja encontrou grandes alterações. Encontrou as ruas e as travessas calcetadas, moradias desafogadas, postes e rede elétrica, limpeza, gente bem arranjada. Que diferença, comparada com a Igreja que conheceu nos anos 30! Naquele tempo, até grandes proprietários de café moravam em casinhotos miseráveis. Porcos e cabras passeavam no meio do povoado ao lado de criaturas de Deus. (*Xaguete*, p. 118).

Dans ce passage, on vérifie d'abord une transition du présent de l'énonciation vers un passé lointain ("antigamente"). Ensuite, on remarque que la transformation est formulée par la phrase exclamative et par l'expression adverbiale "naquele tempo" en combinaison avec l'imparfait, assignant au passage une valeur itérative. De même, on constate que, par le jeu de rappels, l'observation du protagoniste glisse de l'impact visuel des lieux vers le commentaire et le jugement critique sur les contrastes physiques et sociaux qui opposent deux époques. Dans le cas de ce passage, le protagoniste se déplace en visite à Mosteiros, chez sa sœur, l'année 1986. Cet évènement s'inscrit dans l'action principale et dans le temps de la narration,

---

<sup>652</sup> Cet énoncé insinue une critique au comportement arriviste de quelques politiques, mais en même temps, il fait allusion au *finção* capverdien qui a prophétisé l'inversion des classes sociales et l'abolition des préjugés sociaux et racistes, auquel nous avons fait référence dans ce travail.

représentant le premier plan, le “devant de la scène”, selon Harald Weinrich<sup>653</sup>, traduit par les formes verbales du passé (“passaram”, “encontrou”). Ce que le protagoniste observe (rues nettoyées, maisons amples, câbles électriques) et ce qu’il se remémore (ce même espace trente-cinq ans plus tôt, pauvre et sale), dessine l’arrière-plan.

Dans les fictions de Teixeira de Sousa, l’arrière-plan est généralement construit dans l’instance narrative, par un processus de glissement du regard ou du souvenir du narrateur ou des personnages vers la réalité référentielle observée, ou vers des faits et des états rétrospectifs, voire vers des descriptions de pratiques socioculturelles.

Le plan de la narration et le plan des anachronismes se chevauchent donc l’un et l’autre le long de la chronologie de l’histoire, dans un jeu sur la fréquence narrative, marquant la discontinuité. Ce jeu instaure des “moments creux de l’action”<sup>654</sup>, notamment : retours en arrière pour révéler un moment significatif du passé, souvent très sommaire ; description de personnages, lieux et activités ; commentaire à la portée didactique, sociologique, morale ; itération d’évènements qui retardent l’intrigue.

Dans le roman *Capitão de Mar e Terra*, on vérifie également une combinaison de répétitions, tant d’évènements de l’histoire que d’énoncés du récit. Le protagoniste Alfredo Araújo raconte souvent ce qui ne s’est passé qu’une seule fois. Ainsi, quelques situations vécues par ce capitaine pendant sa longue carrière maritime – la rencontre avec la prostituée à Marseille qui lui a transmis la syphilis, lors de son premier voyage maritime, le sous-marin allemand qui a torpillé le navire *O Douro*, dans lequel il était en service, pendant la Première Guerre Mondiale, le mariage avec Francelina, qu’il avait connue au port de Leixões, la scène de la trahison, l’épisode avec la jeune fille d’une institution de Liverpool qui a reçu l’équipage après un naufrage, entre autres – sont reproduites le long de la narration, par le biais d’énoncés variants.

Le personnage fait de ces évènements uniques l’objet de récits itératifs, en y ajoutant toujours des détails différents. On peut aussi noter que ces séquences présentent parfois deux itérations dont la première est enchâssée dans la seconde. C’est le cas du souvenir de son mariage avec Francelina qui glisse soit vers l’évocation de l’évènement de l’adultère, soit vers sa situation présente de divorce litigieux.

Déjà, en général, les évènements d’ordre itératif se concrétisent par des démarches et des effets diversifiés : ils peuvent être introduits par des déterminations ou des spécifications internes qui expriment les limites chronologiques des évènements (déterminations) ou qui

---

<sup>653</sup> Cf. H. Weinrich. *Le Temps*, *id.*, p. 125.

<sup>654</sup> Cf. Marcel Villaume. *Grammaire Temporelle des Récits*, *id.*, p. 95.

définissent leur fréquence (spécifications internes)<sup>655</sup>.

Le long de la narration, on peut trouver une variété de réalisations linguistiques à valeur temporelle<sup>656</sup> (soit des adverbes, soit des formes verbales du passé (“pretérito perfeito”), de l'imparfait et du plus-que-parfait voire du gérondif) qui spécifient tant la chronologie que la fréquence des événements. À titre d'exemple nous transcrivons quelques unes de ces réalisations linguistiques : “nesse dia”, “nessa tarde”, “era assim que os quatro camaradas começavam o dia, ano após ano”, “à tarde o sótão enchia-se de novo”, “entrou o primeiro parceiro da tarde”, “cuja hora se aproximava”, “há quase dois meses que comandava o *Monte Cara*”, “as viagens vinham correndo sempre daquele jeito”, “nunca fora tão demorada a elaboração das pautas”<sup>657</sup>.

Par exemple, les voyages réguliers d'Alfredo Araújo, commandant le navire *Monte Cara*, entre Mindelo et Tarrafal (île de Santo Antão), composent une série de séquences réitérées dans la progression narrative sous formes différentes. L'énoncé “Alfredo Araújo entrou no *Monte Cara* com a dignidade que o cargo exigia” (*Capitão*, p. 69), délimite le début de ses fonctions, spécifié par le temps passé “entrou”. Ce segment narratif s'inscrit dans le développement itératif des séries des voyages quotidiens du capitaine Araújo, entre les deux îles qui se prolongent sur deux cents pages<sup>658</sup>, jusqu'au jour où il abandonne le navire *Monte Cara* et accepte un emploi dans les magasins de Samuel Bendavid. Cependant, ces voyages ne se réduisent pas à la monotonie quotidienne, puisque le narrateur enchâsse dans ces trajets deux épisodes singuliers qui mettent en évidence la compétence nautique et l'audace du capitaine Araújo. Le premier épisode a lieu lors de l'un des retours du *Monte Cara* vers São Vicente :

A meio do canal ferrou uma chuva que logo tornou invisível a ilha de São Vicente. [...] Há quase dois meses que comandava o *Monte Cara*. [...]

De repente surge um vulto negro a bombordo, alto que nem um rochedo, ameaçador que nem uma faca. Era a proa dum vapor, apontada exactamente para a meia-nau do *Monte Cara*. Gritos e correria tresloucada puseram-no fora de si. (*Capitão*, p. 112-114).

L'autre épisode intercalé dans la narration de ces voyages est lié aux deux cuirassiers allemands qui demandaient de l'eau pour leurs navires, près du Porto Novo (Santo Antão). Alfredo révèle ici sa connaissance du droit international, sa maîtrise de l'anglais et, de plus, il

---

<sup>655</sup> Cf. Gérard Genette, *id.*, p. 157-167.

<sup>656</sup> Sur les valeurs aspectuelles-temporelles, cf. Maria Henriqueta Costa Campos, “Construção de valores referenciais de algumas categorias gramaticais do Português” in Maria Henriqueta Costa Campos ; Maria Francisca Xavier. *Sintaxe e Semântica do Português*. Lisboa: Univ. Aberta, 1991, p. 302-338.

<sup>657</sup> Expressions prises dans *Capitão de Mar e Terra*, p. 20, 52, 98, 111.

<sup>658</sup> L'entrée d'Alfredo Araújo comme commandant du navire *Monte Cara* apparaît à la page 69 et sa sortie de la compagnie *Ferro & C.*<sup>a</sup> à la page 273.

demande l'aide des allemands pour venir au secours de Vínia, la fille de Samuel Bendavid, gravement malade, cherchant par ce geste à tirer profit de celui-là pour la construction de son navire.

Ainsi, l'insertion de ces deux épisodes dans les séquences des voyages maritimes apparaît en fonction du relief conféré au portrait du capitaine Araújo. Cependant, il nous semble qu'ils sont ambivalents : ils accordent aussi une fonction didactique au roman, par le biais de la description technique de manœuvres nautiques et de la référence à un fait historique lié à la présence des allemands sur les mers capverdiennes pendant la Première Guerre Mondiale. Chez Teixeira de Sousa, les épisodes singuliers jouent des rôles diversifiés, tout en faisant ressortir le rythme et la physionomie hétérogène de la fiction. Ils assurent ainsi la cohésion de l'ensemble, dans la mise en relief des plans narratifs, le premier plan et l'arrière-plan. La conjonction de ces deux plans est mise en relief par le jeu des valeurs des éléments du domaine verbal, comme atteste l'énoncé suivant : “As notas foram morrendo suavemente, deixando na alma um travo de doçura e de tristeza ao mesmo tempo. Acenderam-se as luzes e a ovação começou, para não mais parar” (*Capitão*, p. 154). Dans cet extrait de la narration de la soirée culturelle réalisée dans le cinéma Eden Park, par les élèves musiciens du Dr. Reis, on distingue les expressions qui marquent le déroulement de l'action (“foram morrendo suavemente”, “acenderam”, “começou”) et ceux qui traduisent l'atmosphère d'émotion et de vif applaudissement des spectateurs (l'arrière-plan).

L'architecture des fictions de Teixeira de Sousa, comme lui-même l'a expliqué, est fondée sur un protagoniste autour duquel s'agencent les plans narratifs : d'une part, les éléments qui font progresser l'action, représentés, en général, par le “pretérito perfeito”, de l'autre le niveau des procès, normalement à l'imparfait ou au gérondif, qui retarde la dynamique narrative. Évidemment, selon les contextes, ces formes verbales fonctionnent en concurrence avec d'autres formes verbales ou des adverbes qui permettent de spécifier les événements de l'histoire et de tout un ensemble d'informations qui renvoient à la toile de fond sociopolitique, culturelle ou psychologique.

## **2. Sur le discours des personnages**

La transmission de l'univers narré mise sur le choix du mode de discours des personnages (prononcé ou intérieur). Mais elle mise également sur la voix narrative qui relève de la représentation, à l'intérieur du discours relaté (narrativisé), des traits qui caractérisent un

acte d'énonciation rapporté par le narrateur. Or, cet acte d'énonciation est révélateur du registre linguistique propre au personnage, ainsi que du contexte dans lequel il est produit, et également des marques idéologiques et psychologiques qui individualisent chaque personnage.

Voyons comment Teixeira de Sousa représente les transmissions de la parole du narrateur et des personnages dans ses ouvrages. D'abord, on peut vérifier que dans les romans *Djunga* et *Xaguete* prédominent les passages dialogués. Ici, le narrateur s'efface donc fréquemment, donnant la parole aux personnages diégétiques. Ce narrateur n'intervient pas dans le monde fictif, cependant il le commente et son discours fusionne maintes fois à celui des personnages, étant parfois difficile de reconnaître les énoncés qui sont imputés au narrateur ou à ces derniers. Prenant l'exemple suivant, on peut remarquer que le discours du narrateur qui rapporte les actes de Benjamim glisse, dans la phase finale (depuis "A chuva"), vers l'intérieur de la voix même du personnage :

Saiu bem disposto do hotel, andando devagarinho a olhar para tudo em redor, lavado pela chuva, os muros, as acácias, os telhados de barro, o empedrado da rua e a enxurrada café com leite rolando seixos no fundo da ribeira. Debruçou-se à cortina da ponte, percorreu a vista até à foz e reparou na faixa turva do mar junto à costa. A chuva até atraía o peixe. Nos anos chuvosos aparece sempre muito atum, além de outras espécies. Há fartura em terra e fartura no mar. (*Xaguete*, p. 144).

Déjà, dans les romans *Ilhéu de Contenda*, *Entre Duas Bandeiras*, *Capitão de Mar e Terra* et *Na Ribeira de Deus*, la présence du discours rapporté par le narrateur (direct, indirect ou indirect libre) est plus sensible. Dans ces œuvres, on peut remarquer la récurrence de longs passages en style indirect libre qui présentent souvent des traits du monologue intérieur. Ce compromis entre ces deux types discursifs permet "la plongée dans la rumination d'une conscience (monologue intérieur) et la souplesse qu'offre la possibilité de recourir à une instance extérieure (discours indirect libre)"<sup>659</sup>. Le passage suivant traduit avec efficacité cette association :

Alfredo Araújo só olhava para o bote saído das mãos do mestre Tafulim, alheio em absoluto à conversa dos amigos. Sonhando talvez com o seu *Sol-Nascente*, cidadela flutuante da dignidade ferida. Bote perfeito, proa alta, flancos bojudos. Tafulim era de facto um grande construtor naval. Tudo lisinho, boleado, certinho, primorosamente arrematado. *Sol-Nascente* ia também ficar impecável, feito um iate de ricaço. O casco seria pintado de branco. Ah, se pudesse forrar o fundo de cobre! Então seria navio para o resto da vida. (*Capitão*, p. 83).

Dans cette énonciation, le narrateur intègre à l'intérieur de son discours le rêve d'Alfredo Araújo, semblant le convertir en monologue intérieur. De ce fait, le lecteur accède à

---

<sup>659</sup>Cf. Dominique Maingueneau, *Éléments de Linguistiques pour le Texte Littéraire*, id., p. 115.

la représentation de l'image du personnage et de celle du narrateur. Celui-ci rapporte le discours du personnage, maintenant les particularités de son état psychologique (dignité blessée et rêve de son navire), de sa compétence nautique et de son langage.

Dans certains cas, la voix du narrateur s'efface complètement derrière le discours d'autrui, en tant que discours direct ou se fusionne doublement dans le discours rapporté, comme on peut le noter dans le passage suivant du roman *Entre Duas Bandeiras* :

– Depois, quero estes ossos muito bem lavadinhos antes de serem colocados nas urnas.

– Sim, senhora.

Gaudêncio também estava impressionado com o à-vontade da Dr<sup>a</sup> Vínia, vendo-a mexer nos ossos dos pais como se de batatas se tratasse. Ainda conheceu o Sr. Samuel, já idoso, mas erecto, elegante, bem cheiroso. Da D. Edmea não se lembrava, talvez por ela nunca sair de casa. Viviam no palacete onde agora funciona o Grémio Recreativo do Mindelo. Viviam luxuosamente, com três criadas e um rapaz que tratava das vacas e das cabras. Sabia de tudo isso por ouvir contar ao Sr. Marcolino Leite. Este admirava o Sr. Samuel. Parece mesmo que o imitava no trajar e no andar. Era nisso que acabavam todas as grandezas, umas dúzias de ossos cobertos de terra, sujeitos aos caprichos dos familiares ou ao desprezo, por vezes. (*Bandeiras*, p.120).

On vérifie dans cet énoncé le passage du discours direct du personnage Vínia à la mise en scène du discours rapporté de Gaudêncio. Celui-ci exprime, d'abord, sa stupéfaction à l'égard de l'attitude de Vínia et, ensuite, évoque quelques détails du passé des parents de Vínia. On constate encore, à l'intérieur de ce discours narrativisé, la présence d'une autre voix, celle du Sr. Marcolino Leite, de laquelle Gaudêncio transmet les paroles qui constituent le contenu du discours. Un réseau de voix s'enchevêtre, relatant les faits ou tissant des réflexions sur eux-mêmes. Ces résonances de voix en chaîne sont fréquentes dans les récits de l'auteur. Elles révèlent d'emblée l'embranchement d'évènements périphériques greffés à l'intrigue principale, et l'imbrication des voix narratives qui rapportent l'énonciation de l'autre, affichent des commentaires ou des réflexions, ici sur la vulnérabilité de l'homme vis-à-vis de la mort. En outre, ces voix internes fonctionnent également comme un mode d'inscription dans le présent de l'énonciation de la représentation de péripéties, d'histoires condensées tant sur des figures supposément réelles que sur l'imaginaire populaire, comme l'atteste le passage suivant :

Mais adiante, no Alto de São Pedro, morava um Sr. Alípio, homem extraordinário, dono de terras, de sobrado, de navios, que faliu duas vezes e recuperou tudo o que tinha dantes. Parece que tinha pacto com o Diabo, daí a sua capacidade de vencer qualquer contratempo. Morreu rico. O caixão pesava que nem chumbo. Os carregadores foram unânimes em declarar que dentro só havia pedras. Não viram as pedras, sentiram-nas chocalhar. O corpo fora levado pelo Diabo, a quem já ele havia vendido a alma. Quando menino não podia pensar nessas coisas. Agora nada disso o impressionava. Depois de ter conhecido perigos reais aquando da guerra, ficou vacinado contra todos os medos do imaginário. (*Xaguate*, p. 280-281)

Les interventions des personnages au discours direct, sont, en général, courtes et engageant souvent plus de deux personnages. Les plus longues se rapportent à des informations à teneur confessionnelle ou explicative voire didactique, dont les dialogues entre le capitaine Araújo et Joel da Silveira à propos de l'école nautique, ceux entre le Dr. Vicente et le Dr. Rafael sur la médecine et ceux entre Hélder Rocha, Herberto Ramos et Felisbela sur la littérature en sont des exemples.

Les paroles des personnages récréent différents contextes d'énonciation (familiaux, quotidiens, politiques, maritimes, agricoles, littéraires, scientifiques entre autres), cependant leur discours maintient un niveau linguistique homogène, quelle que soit la couche sociale des personnages ; exceptées quelques réalisations en langue portugaise, contaminées par l'influence du créole ou même la présence de mots en créole, utilisés par les personnages du peuple. En voici quelques expressions en portugais soutenues par le créole sous-jacent : “É minha mãe de filho”; “Não vês que ela nunca ficou para ter um filho de ti?”; “É bebida de pobre lá no botequim, bebido choroti-choroti” (*Na Ribeira de Deus*).

Le langage utilisé par Teixeira de Sousa s'approche de la variété du portugais littéraire du Portugal. Toutefois, il nous semble que l'auteur cherche à donner à certains personnages un parler personnel, son idiolecte<sup>660</sup>, qui le différencie, tant du discours du narrateur que de celui d'autres personnages. Les dires d'Esmeralda, Djunga, Benjamim, et Alfredo Araújo sont marqués par la plaisanterie, par des effets comiques, mêlés de sentences et de maximes populaires. Benjamim et Alfredo Araújo révèlent encore un tic d'appartenance sociale : le premier par l'usage d'anglicismes et le second par l'emploi du jargon nautique. Le parler de Nha Mariquinha est aussi marqué par un trait d'appartenance linguistique : l'usage déjà adultéré de sa langue maternelle, l'espagnol, fait qui crée un effet mimétique et comique.

Nous nous bornons à ces exemples illustratifs de la forme d'appréhension du langage d'autrui, ainsi que de ses actes, de ses gestes ou de sa vision du monde, repérés dans différents ouvrages de Teixeira de Sousa. Certes, une analyse plus spécifique saisirait d'autres détails sur la représentation de la parole du narrateur et des voix particulières des personnages, ce qui apporterait d'autres points de vue. Ces affirmations renvoient aux procédés d'interventions du narrateur dans la diégèse, y imprimant sa propre marque idéologique ou celle médiatisée des personnages. Il nous semble que les exemples présentés peuvent servir de paramètres par rapport à la pratique narrative de Teixeira de Sousa. Ils démontrent les enjeux de la temporalité, la relation du narrateur avec l'univers narré, les modes de transmission des paroles d'autrui et le mélange des discours dans l'instance de narration.

---

<sup>660</sup> Sur l'idiolecte et le sociolecte, cf. Gérard Genette. *Figures III, id.*, p. 201.

### 3. Quête d'une recette pour un roman

Le thème de l'écriture d'un roman dans le roman, généralement désigné de mise en abyme, signifiant le développement de l'acte même de l'écriture d'un roman à l'intérieur du roman que l'écrivain est en train d'écrire, est une pratique cultivée dans tradition littéraire occidentale<sup>661</sup>. Teixeira de Sousa transpose cette pratique dans la recomposition du personnage Djunga, dans le roman éponyme. Tout se passe comme si l'écrivain voulait s'inscrire dans cette stratégie narrative, centrée sur la pensée du littéraire en tant que travail en cours de réalisation et de réflexion sur sa propre fonction symbolique et son pouvoir de représentation.

De ce fait, le projet du roman *Djunga* diverge complètement des autres ouvrages, puisque l'auteur se propose de rompre avec l'esthétique de la tradition réaliste initiée par *Claridade* et suivie par *Certeza*<sup>662</sup>, construisant un roman original. Or, pour mettre en place ce dessein, il promet de renouveler les thèmes de *Claridade*, en même temps qu'il cherche une technique de composition narrative pour raconter son histoire. Mais il délègue cette nouvelle expérience au personnage Helder Rocha, une sorte de projection de Teixeira de Sousa, lui-même. Est-ce dire qu'ainsi, le romancier ne court pas des risques, soit dans la recréation de la vie de la figure de Djunga, personnage du récit premier et protagoniste du roman en construction encadré dans celui-là, soit dans les commentaires compris dans l'énonciation.

Comme nous l'avons remarqué, cette figure jouissait d'une excellente réputation, non seulement par son travail humanitaire, mais encore par ses chroniques dans le journal *Notícias de Cabo Verde* et, particulièrement, par ses émissions radiophoniques dans la Radio Barlavento. Ces textes radiophoniques, parlés dans un portugais mélangé au créole (portugais *cabo-verdianizado* ou *acrioulado*, selon Mesquitela Lima<sup>663</sup>), “cumplicidade encatadora entre o português e o crioulo”, selon le personnage de Felisbela (*Djunga*, p. 302), révèlent une autre facette de sa personnalité, liée à sa préoccupation de l'indépendance nationale. Ces interventions radiophoniques, de verve corrosive, misaient sur le déguisement et l'humour et

---

<sup>661</sup> Parmi les auteurs qui ont théorisé sur ce sujet nous détachons Jean Ricardou. *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris : Seuil, 1967 ; Lucien Dällenbach. *Le Récit Spéculaire. Essai sur la Mise en Abyme*. Paris : Seuil, 1977 et Gérard Genette. *Métalepse*. Paris : Seuil, 2004.

<sup>662</sup> Nous soulignons que les écrivains de *Claridade*, Baltasar Lopes, Manuel Lopes, Aurélio Gonçalves et ceux de *Certeza*, Nuno Miranda et Manuel Ferreira, ainsi que leurs continuateurs, n'ont pas investi dans de nouvelles techniques narratives. La première expérience divergente de l'esthétique de ces mouvements est la publication des romans *O Eleito do Sol* (1989) d'Arménio Vieira et *O Testamento do Senhor Nepumoceno* (1989) de Germano de Almeida, comme nous l'avons souligné.

<sup>663</sup> Cf. *Vai-te Treinando Desde Já. Peça de Teatro de João Cleofas Martins (Nhô Djunga)*, (Org.) Mesquitela Lima. Lisboa: Nova Vega, 2004, p. 58-59. Dans cette série d'émissions, les différentes îles de l'archipel dialoguent sur les réalités du pays, intervenant sous forme personnifiée (Bom Senso, Vicente, Tiago, etc.).



critiquaient la situation coloniale, tout en éveillant la conscience des auditeurs. Dans ces textes, il abordait des sujets politiques, personnifiant des idées et des institutions, dans un style acerbe et allégorique, rappelant les textes dramatiques de Gil Vicente.

D'ailleurs, le personnage de Felisbela décrit Djunga comme “o estro djunguiano, o Gil Vicente de São Vicente” (*Djunga*, p. 197). Il est surprenant que la PIDE ne se soit aperçue que trop tard du caractère révolutionnaire de ces interventions<sup>664</sup>. Djunga est aussi l'auteur de la pièce dramatique *Vai-te Treinando Desde Já*, écrite dans les années soixante, mais qui n'a été publiée qu'en 2004 par Mesquitela Lima<sup>665</sup>. Cette pièce met en scène une critique assez violente du pouvoir colonial en vigueur à l'époque de son écriture (1959-1961)<sup>666</sup>, également sous forme allégorique. Il s'agit d'une pièce en un seul acte et dans laquelle n'interviennent que deux personnages : “Roupa de Pipi” et “Bom Senso”, pareillement des figures allégoriques, dont le sujet principal est la colonisation et la décolonisation, surtout portugaises.

Dans la recherche de données pour la conception fictionnelle d'un personnage inspiré dans cette figure de Mindelo, ainsi que d'une technique de récit adéquate pour créer un roman original, le discours d'Hélder Rocha s'effectue dans une instance métadiégétique, apportant à la narration ses réflexions sur le procès de création littéraire et sur les mécanismes de construction du personnage. Parallèlement, ses commentaires s'étendent aux influences des héritages littéraires de l'écrivain (dans son cas particulier, l'effet de l'ascendant mouvement *Claridade*), au besoin d'innovation des techniques narratives et de revêtir autrement les comportements et les émotions.

En outre, Hélder Rocha est l'auteur d'un recueil de récits brefs, intitulé *Lameirão*, un titre à résonance tellurique<sup>667</sup>, publié deux dizaines d'années plus tôt. Malgré l'accueil favorable fait à son ouvrage, déjà dans sa troisième édition, il manifeste son insatisfaction devant ces années de stérilité créative et d'être toujours présenté de la même façon dans les réceptions : “Hélder Rocha, écrivain et auteur de *Lameirão*, un magnifique recueil de récits brefs” (*Djunga*, p. 10). Il se propose donc d'écrire “un grand roman qui étouffe complètement les lauriers de *Lameirão*” (*Djunga*, p. 10) et qui remplace le tellurisme par le psychologisme.

---

<sup>664</sup> Cf. “Nhô Djunga, Uma singela homenagem”, in *Ponto & Vírgula*, n° 16, Mindelo, Jan./Jul./1986, p. 12-17.

<sup>665</sup> Djunga a remis la pièce dactylographiée par lui-même à l'essayiste Mesquitela Lima, en 1965, en lui disant “fais ce que tu veux, publie-la ou donne-la à connaître”. Cependant, Mesquitela Lima n'a pas pu la publier avant l'indépendance nationale, puisqu'il fallait y faire des commentaires qui ne seraient pas admis par la censure. Cf. Mesquitela Lima, in *Vai-te Treinando Desde Já. Peça de Teatro de Cleofas Martins (Nhô Djunga)*, *id.*, p. 10-11.

<sup>666</sup> Nous rappelons que Teixeira de Sousa a été Maire de Mindelo entre 1960-1965, donc sa convivialité avec Djunga a été, sans doute, très personnelle.

<sup>667</sup> Lameirão est un endroit à la campagne, dans l'île de São Vicente, aux environs de Mindelo. Pour écrire ses récits brefs, Hélder Rocha avait demandé à Djunga de lui prêter sa petite maison de Lameirão. Cf. *Djunga*, *id.*, p. 120.

Ainsi, l'action du roman s'initie avec la mise en œuvre des pièces qui iront s'associer pendant la narration, afin de donner corps et sens à la construction du roman tant désiré d'Hélder Rocha. De ce fait, les chapitres s'agencent sur l'évolution simultanée de deux axes composants le récit : le protagoniste, dans le rôle de l'écrivain, cherche à créer un roman basé sur le personnage de Djunga, tandis que, parallèlement, sur le plan diégétique, un ensemble d'épisodes et de personnages donnent corps à l'action du roman.

Cette architecture mise sur les artifices de l'intrigue et sur les commentaires métanarratifs, assemblant des sujets de nature différente : ceux qui renvoient aux drames individuels des personnages et aux contextes socio-historiques représentés dans la diégèse, et ceux qui inscrivent dans l'énonciation les réflexions sur l'acte d'écrire.

Donc, plusieurs fils narratifs s'agencent et s'ajustent dans la progression narrative, comme des pièces d'un puzzle : ceux qui appartiennent au processus de (ré)invention de la biographie de Djunga, convoquant le passé comme histoire individuelle et comme reconstruction d'une époque coloniale ; et ceux qui rendent compte de l'intrigue romanesque et d'un moment dynamique de l'histoire du Cap-Vert postcolonial.

Dans ce dernier domaine s'intègrent les initiatives engagées par l'association du Bloco de Solidariedade, visant à faire bâtir des habitations pour la population défavorisée de Mindelo ; des épisodes en rapport avec les procès judiciaires du Tribunal, rapportés par le greffier Hélder Rocha, offrant une vision de phénomènes insolites du quotidien de la ville portuaire, comme c'est le cas d'une opération d'appréhension d'hachisch dans le yacht d'un couple allemand ancré au Porto Grande ; des scènes d'intimité du couple Hélder Rocha et Inocência et de leurs enfants ; les rencontres du greffier-écrivain avec Felisbela et des amis et l'histoire amoureuse de Bia et de Mário, pour ne citer que les plus importants.

Ces épisodes émergent dans la narration sous forme fragmentaire, coupés par les commentaires métafictionnels du protagoniste, construisant l'arrière-plan du roman. Quelques uns pourraient même assumer une autonomie propre. Il en va de même pour les instances du discours dialogique et des raisonnements du greffier-écrivain sur la conception de son propre roman qui occupent une place dominante dans le récit.

Cette dimension métanarrative est construite dans un jeu d'interlocution dans lequel interviennent les interlocuteurs d'Hélder Rocha, João Silvestre (Djunga), Felisbela (une enseignante portugaise, lectrice au lycée de Mindelo, aussi enseignante des enfants du protagoniste) et Herberto Ramos, un vieil écrivain, conseiller d'Hélder Rocha, ami de Djunga et l'un des animateurs du Bloco de Solidariedade. Nous l'avons trouvé dans le roman *Capitão de Mar e Terra*, encore jeune, comme chef de file du mouvement *Azimute*.

Ces interlocuteurs apportent dans l'énonciation plusieurs interprétations et jugements analytiques, tant sur l'acte de création littéraire que sur l'évolution de la littérature capverdienne. Ils partagent encore des commentaires sur la réalité politique, sociale et humaine. En même temps, le lecteur suit les pas de la recherche et des digressions d'Hélder Rocha sur les détails et les difficultés de structurer son roman et sur les tentatives d'en trouver le titre, les thèmes et le langage ("un romance de estilo e conteúdo totalmente novos"). (*Djunga*, p. 36).

Milan Kundera écrit que la forme du roman, sa "structure mathématique, n'est pas quelque chose de calculé; c'est un impératif inconscient, une obsession"<sup>668</sup>. Pourtant, le protagoniste semble insister dans la quête d'ingrédients pour un roman novateur, construit de façon divergente des fictions antérieures publiées dans l'archipel, sous la filiation de *Claridade*: "Vou desinsularizar a nossa litteratura" (*Djunga*, p. 30), s'exclame Hélder Rocha. Il se propose de mettre en valeur une thématique humaine locale, toutefois "sans famine, sans vent de l'est, sans sécheresse, sans sauterelles, sans êtres noirs, sans mer, sans évocation du colonialisme". (*Djunga*, p. 41). D'ailleurs, le personnage João Silvestre (*Djunga*) est du même avis : "Se queres que te seja franco, acho que já era tempo de chover nos vossos livros. É uma seca que não tem fim" (*Djunga*, p. 35). Le personnage écrivain ambitionne aussi de capter les valeurs universelles, tout en s'écartant des récits mis au diapason des thèmes traditionnels, comme c'est encore le cas de son unique œuvre *Lameirão* :

Evocação de São Vicente de antigamente, estórias da baía, do carvão, dos ingleses, da falta de trabalho, da prostituição, das tardes de *criket e foot-ball*, do Carnaval, de S. Silvestre, de Nossa Senhora da Luz, padroeira da ilha, daquele São Vicente saborosamente pobre tão gostoso da pena dos azimutais. (*Djunga*, p. 12).

En effet, il aspire à rompre avec cet héritage, refusant de ressusciter cet univers sociologique déjà narré par d'autres écrivains capverdiens. Il insiste sur le fait de privilégier la suprématie à la psychologie, tout "en plongeant dans l'humanité des îles". (*Djunga*, p. 41). L'auteur se sert de ce personnage pour déclencher des discussions de caractère théorique sur le fait littéraire, le faisant jouer avec Herberto Ramos et Felisbela. Le premier, un écrivain déjà reconnu, auteur de trois romans et d'un volume de poésie, appréciés par Hélder Rocha, apporte à l'énonciation des commentaires en rapport avec l'évolution de la littérature capverdienne et les particularités du processus d'écriture. Il lui donne des conseils et fait des remarques à ses exigences irréalistes, lorsqu'il propose de créer "une intrigue intense dans un nouveau style". Les dialogues entre ces deux personnages sont aussi un prétexte pour faire

---

<sup>668</sup> Milan Kundera. *L'Art du Roman, id.*, p. 112.

allusion à des aspects de l'évolution littéraire capverdienne, dont on détache l'hostilité de quelques éléments du *Suplemento Cultural* envers les auteurs de *Claridade* pendant les années soixante :

A politiquite aguda dos anos sessenta chumbou-nos a todos da geração de trinta. Quer-me parecer que você quer agitar um novo sessentismo na busca desse *nouveau roman*. Busque. Todavia, depois de muito buscar, acabará por achar o mesmo Cabo Verde de antes e de depois. (*Djunga*, p. 47).

Ces dialogues et monologues se complètent et s'articulent dans le devenir de la narration, focalisant des particularités de l'écriture d'un roman et des aptitudes de celui qui l'écrit. Herberto Ramos démontre ainsi les attributs du romancier :

Herberto Ramos disse-lhe uma vez que, para se escrever um romance, eram necessários quatro atributos, a saber: talento, imaginação de mentiroso, paciência de mulher e tempo disponível. Sem talento não se podia estruturar. Sem imaginação não se podia inventar personagens e factos. Sem paciência feminina não se poderia prosseguir nesse *crochet* ou *tricot* até ao fim. Sem tempo, arriscava-se a perder a ponta da meada. (*Djunga*, p. 39).

Cette recette suggestive rappelle la recette pour faire un roman proposée par Almeida Garret dans *Viagens na Minha Terra* (1846). Hélder Rocha cherche une recette originale pour sa prochaine réincarnation littéraire : “Estava disposto a sepultar as receitas estafadas, destruindo o pudor ou o preconceito de abordar as personagens no seu intimismo. Mais psicologia menos sociologia” (*Djunga*, p. 39).

De leur côté, les dialogues entre le greffier-écrivain et Felisbela focalisent des aspects concernant l'analyse textuelle, inscrivant dans le récit une dimension à la fois essayiste et didactique.

Après diverses conjectures sur la nature de son roman, Hélder Rocha décide, enfin, de choisir João Silvestre (*Djunga*) comme protagoniste. Son humanité et sa verve humoristique seraient des traits inépuisables à explorer : “Rico personagem para explorar a fundo! Era só descascar aquele humor brincalhão e ir ao tutano. A casca também se aproveitava para adoçar todo esse amargor”. (*Djunga*, p. 40).

Cependant, ce choix risque de le faire tomber dans un projet biographique sur une figure réelle de Mindelo, dont la vie exemplaire, l'esprit humoristique et combatif, ainsi que la trajectoire individuelle dramatique sont devenus légendaires. Malgré tout, Hélder Rocha écarte cette hypothèse, son dessein n'est pas du tout biographique : “Começava a sentir-se seguro no tema que se lhe deparara. Mas teria que fugir à biografia. Para isso contava com a sua criatividade”. (*Djunga*, p. 63).

Cette entreprise constitue ainsi un exercice d'imagination romanesque, tenant compte

du fait que le sujet de la biographie ne vit plus en 1990 (date de la publication du roman), ni en 1980, date du début de l'action romanesque. L'auteur viole donc l'ordre temporel de la biographie réelle de Djunga pour donner forme à une fiction sur sa vie. Il délègue au protagoniste Hélder Rocha, greffier et écrivain, la tâche de (ré)inventer cette biographie, faisant coïncider la temporalité des deux protagonistes.

De ce fait, les "personnages vont se mouvoir dans un espace qui est à la fois celui du roman et celui du personnage romancier en train de l'inventer et de l'écrire"<sup>669</sup>. Cette relation entre diégèse et métadiégèse articule ainsi deux niveaux : un niveau (prétendu) réel qui met en scène une intrigue dont le personnage principal est João Silvestre (Djunga), et de même les contextes socioculturels de son trajet individuel et professionnel, et un niveau d'ordre métadiégétique où Hélder Rocha feint de donner naissance à un Djunga, futur protagoniste de son roman en cours de création et disserte sur la nature de l'acte même d'écriture.

De ce fait, le narrateur fusionné dans la voix interne d'Hélder Rocha se livre à des retours en arrière, rapportant les antécédents du passé de son protagoniste et, en même temps, il évalue les effets psychologiques de ce passé tragique dans sa personnalité et sensibilité révélées au moment de l'énonciation : "virou aço insensível ao desconforto e à ausência de calor humano". (*Djunga*, p. 14). Le narrateur énumère la suite d'évènements douloureux qui ont marqué la vie du protagoniste et qui ont fait de lui un être humain fort, solidaire, tendre et plein d'humour :

Perdeu a mãe na puberdade sofreu um percalço horrível em Lisboa, morreu-lhe o pai em seguida, faleceu a irmã pouco tempo depois, desmoronou-se a única paixão da sua vida. Não se deixou dissolver nas lágrimas salgadas que chorou. Ao longo do tempo foi superando naufrágios até se firmar no rochedo de paz e segurança que todos procuravam, ricos e pobres, néscios e sábios, fracos e poderosos. O infortúnio dilatou-lhe a grandeza interior e o sentido da solidariedade. Aguçou-lhe ainda o senso de humor, forma pela qual exteriorizava a sua ternura pelos outros. (*Djunga*, p. 14).

Parallèlement, Hélder Rocha demande à Djunga d'enregistrer sur des cassettes des morceaux de son passé, visant à les reconstruire ou à les décomposer en fiction, pour réinventer, donner vie à un autre Djunga. Sa stratégie consiste à filtrer des épisodes d'un "passé qui avait laissé des marques". (*Djunga*, p. 72). De ce fait, le narrateur insère un récit second, assumé par les témoignages de Djunga, enregistrés dans des cassettes qui reconstituent rétrospectivement sa vie et sa carrière. Ces récits sont des souvenirs revécus par celui-ci, présentant un double effet : d'un côté le lecteur est invité à se fier à la véracité des témoins du personnage, tandis que, de l'autre, le propos de l'écrivain-greffier Hélder Rocha

---

<sup>669</sup> Cf. Gérard Genette. *Métalepse*, *id.*, p. 30.

est celui de les transposer en fiction dans son roman en cours d'élaboration :

La ouvir muita coisa já sabida, mas filtrada através dos últimos vinte anos de existência do Djunga. Era, presentemente, um homem menos ressentido, sereno, lúcido, sem laivos de amargura. No fundo, no fundo, haveria a frialdade húmida do luto que o tempo, entretanto, amortalhara com a capacidade de humorizar e filantropar. Esse era o Djunga que gostaria de captar e fixar no romance em preparação. (*Djunga*, p. 184).

Par conséquent, l'histoire et le statut de ce personnage, issu de la création d'Hélder Rocha, ainsi que quelques épisodes véridiques de sa vie, se présentent au lecteur comme divergents de sa vraie biographie. On remarque qu'il y a un compromis entre une biographie imaginaire<sup>670</sup> et la représentation de la richesse humaine de la personnalité réelle de João Silvestre (*Djunga*) : le philanthrope, le mystique, le philosophe, l'amant du jeu de mariage.

Daniel Madelénat décrit un ensemble d'attitudes de biographes qui ont décidé de "perpétuer certaines destinées élues"<sup>671</sup> et il constate que la relation biographique est, parfois, ambivalente et que les narrations se jouent sur des prismes différents, voire opposés : elles peuvent manifester de la bienveillance, de l'admiration ou, au contraire, dégénérer en haine jalouse, démystifiant la réputation de l'individu<sup>672</sup>. De même il peut arriver que le biographe se projette narcissiquement dans son modèle, et "se construit en construisant"<sup>673</sup>. Toutefois, Oscar Wilde estime que "tout portrait qu'on peint avec âme est un portrait, non du modèle, mais de l'artiste. Le modèle n'est qu'un hasard et un prétexte"<sup>674</sup>.

A notre avis le roman *Djunga* met l'accent sur un destin individuel, mais il est aussi un prétexte pour établir un dialogue entre une histoire particulière exemplaire, qui s'écoule dans deux époques chronologiques écartées et l'Histoire générale du Cap-Vert, surtout l'histoire récente postcoloniale. Si, d'un côté, les ingrédients qui construisent la situation individuelle permettent un accès à la vie de Djunga orphelin, à ses revers familiaux et sentimentaux, à la "sérénité mystique et à l'activité philanthropique", de l'autre, ils mettent en valeur des événements d'ordre socio-historique, des épisodes du quotidien de Mindelo colonial et postcolonial, de Lisbonne des années trente (coïncidentes avec la Deuxième Guerre Mondiale), des valeurs et mentalités contemporaines de l'univers du récit individuel.

Le ton euphorique et panégyrique dont se revêtent quelques énoncés mettent en évidence les initiatives politiques et socioculturelles du nouveau pays indépendant et

---

<sup>670</sup> Cf. Daniel Madelénat. *La Biographie*. Paris : PUF, 1984, p. 199-200.

<sup>671</sup> *Id.*, cf., en particulier, p. 85-89.

<sup>672</sup> Cf. le chapitre II, sur les concepts mis en œuvre dans la connaissance de la personne dont on fait la biographie.

<sup>673</sup> *Id.*, p. 93.

<sup>674</sup> Oscar Wilde. *Le Portrait de Dorian Gray*. Lausanne : Ed. Rencontre, 1954, p. 44-45, *apud* Daniel Madelénat, *id.*, p. 93.

l'exemplarité et l'humour de Djunga. L'auteur réitère l'apologie de la souveraineté du pays, déjà affichée dans le roman *Xaguete*, semblant dépasser sa position défendue en 1975 sur le destin de l'archipel, publiée dans son texte *Cabo Verde e o seu destino político*<sup>675</sup>.

En effet, la reconstitution de la vie du personnage Djunga se réduit à une fiction déguisée par des actions, des dialogues et des témoins enregistrés par celui-là, incorporés, de forme fragmentaire, dans le récit. Le narrateur altère quelques éléments factuels vrais, comme celui du domaine professionnel –, Djunga était photographe et devient orfèvre dans le roman –, ainsi que la représentation temporelle. De même, quelques détails de sa vie familiale se présentent distordus, quoique l'image tragique suscitée par la perte de tous les membres de sa famille (parents, frères et sœur) soit recrée avec intensité et fiabilité.

Djunga avait partagé les derniers moments d'agonie de tous ses êtres chers et, selon Helder Rocha, c'est cette souffrance après des années de lutte avec la mort, qui explique son humour et sa force intérieure, acquise à l'âge mur, déjà rétabli de son passé douloureux.

Le récit donne à voir les séances du jeu de mariage, l'une des distractions favorites de Djunga, son versant mystique, associé à une phase où il lisait et apprenait par cœur des passages du livre *Imitation du Christ* de Kempis, les lettres transmises dans les émissions radiophoniques (adaptées à la nouvelle situation du pays postcolonial) et, surtout, son action philanthropique au sein de l'organisation du Bloco de Solidariedade. Il récrée également l'espace humble et les routines quotidiennes de ce personnage qui vit dans un dépouillement matériel total.

Dans cette perspective, la figure de João Silvestre est convertie en évènement fictionnel et sa biographie présentée sous une nouvelle version, "écalant en problématiques historique, littéraire, psychologique"<sup>676</sup>. Au niveau de la signification, Helder Rocha explique à Inocência, sa femme, cette transmutation de la vie de Djunga, recourant à un langage métaphorique, jouant sur la sémantique culinaire :

– Mas João Silvestre não se vai zangar contigo?

– Ele autorizou. Evidentemente que não vou fotografá-lo no livro. Olha, vou fazer o mesmo que tu fazes com a farinha, ovos, leite e açúcar, e depois metes no forno e sai dali um bolo saboroso, que já não é nada que se pareça com os ingredientes utilizados. (*Djunga*, p. 110-111).

Il est difficile de qualifier ce roman du point de vue générique. D'une part, la technique utilisée par l'auteur, qui consiste à représenter l'œuvre dans l'œuvre, c'est-à-dire un récit à l'intérieur du récit principal, lui permet de mettre en scène le processus de création par

---

<sup>675</sup> H. Teixeira de Sousa. *Cabo Verde e o seu destino político*, id., p. 6.

<sup>676</sup> Cf. Daniel Madelénat. *La Biographie*, id., p. 119.

le biais d'un "énonciateur délégué"<sup>677</sup>. De l'autre, le statut de l'énonciation induit le lecteur à apparenter le récit à une "énonciation sérieuse"<sup>678</sup>, restreignant le degré fictionnel du texte. En outre, les passages de discours entre Helder Rocha et ses interlocuteurs Herberto Ramos, Felisbela voire João Silvestre revêtent une configuration à la fois essayiste et réflexive, inscrivant dans le récit le procédé même d'écriture.

Ces dérives émergent des dialogues des personnages ou de la voix interne d'Helder Rocha, souvent fusionnée avec celle du narrateur. Il profite de toutes les situations diégétiques pour tisser des réflexions, tant sur les faits événementiels que sur l'acte même de l'écriture. Par exemple, le jour de l'inauguration du quartier de Fernando Pau, le narrateur/personnage, simultanément, décrit l'événement festif et réfléchit sur l'attitude de l'écrivain, présent dans ce type de circonstances : "O escritor não pode estar desatento, é um caçador de factos e emoções, é um colecionador de comportamentos"<sup>679</sup>. (*Djunga*, p. 253).

Dans ce roman nous sommes donc confrontés à deux récits qui se croisent au sein de la narration, maintenant une relation d'unité entre eux<sup>680</sup>. Gérard Genette établit trois "types de relation qui peuvent unir le récit métadiégétique au récit premier dans lequel il s'insère"<sup>681</sup>. Tenant compte cette distinction, le récit métadiégétique, assumé par Helder, enchevêtré dans le récit premier, construit un type de relation *thématique*<sup>682</sup>, puisque Helder, qui est tour à tour personnage du récit premier et du récit second, se propose de raconter l'histoire de *Djunga* qui est lui aussi un personnage du récit premier.

Ce récit métadiégétique disséminé dans le récit premier repose sur l'analogie entre la construction d'un roman et celle de la construction de la jeune démocratie au Cap-Vert. Ainsi, les passages d'un niveau narratif à l'autre misent sur un double discours et un double langage. Par exemple, les énoncés suivants jouent sur la duplicité du langage, renvoyant à la fois à la construction du quartier Fernando Pau et à la création du projet littéraire d'Helder Rocha. Le même lexique de la bâtisse revêt deux valeurs sémantiques différentes, renvoyant à la fois aux domaines ouvrier et créatif :

---

<sup>677</sup> Expression empruntée à Jean-Marie Schaeffer. *Qu'est-ce qu'un Genre Littéraire?*, id., p. 84.

<sup>678</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>679</sup> Dans cet énoncé le lecteur entend résonner le titre du poème d'Oswaldo Alcântara "Capitão das Ilhas" : "Fui ao seu enterro porque sou caçador de heranças/ e queria confessar a minha gratidão/ pela riqueza que ele me deixou", in Oswaldo Alcântara. *Cântico da Manhã Futura*. Linda-a-Velha: Ed. ALAC, 1991, p. 29. C'est curieux que ce poème, à son tour, résonne le poème "O Caçador de Esmeraldas" d'Olavo Bilac. Cf. *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Parnasiana*. (dir.) Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1937, p. 216-224.

<sup>680</sup> Lucien Dällenbach affirme que "Toute mise en abyme fictionnelle vise, par analogie, à référer l'une à l'autre deux séries d'événements ; en vertu de l'unité qu'elle constitue, elle est quasi indispensable parce que seul à permettre à une réflexion rétro-prospective de remplir son rôle de charnière avec une relative aisance". Cf. *Le Récit Spéculaire. Essai sur la Mise en Abyme*, id., p. 95.

<sup>681</sup> Cf. Gérard Genette. *Figures III*, id., p. 242-243.

<sup>682</sup> *Id.*, p. 242.



Os homens esmeravam-se no fabrico dos blocos. A uma das pilastras, prendia-se o painel com a planta do novo bairro, compreendendo arruamentos, largos, habitações, um complexo desportivo, um mercado, uma escola e um conjunto de latrinas e balneários públicos. [...] Os vinte anos de esterilidade deixariam de o ser se acaso conseguisse um Fernando Pau diferente no seu próximo livro. Devia também montar o seu estaleiro de blocos e obter um planeamento ousado para construir a obra que a hora exigia. (*Djunga*, p. 46).

En outre, ce procédé d'écriture permet à l'auteur lui-même de faire un exercice sur la création littéraire par le biais du personnage Hélder Rocha. Il recourt à "cette figure narrative, que les classiques appelaient la *métalepse de l'auteur*"<sup>683</sup> et qui consiste à feindre que toutes les intrusions et interprétations sur la production littéraire en général et sur la capverdienne en particulier sont uniquement imputables au personnage.

Cependant, quand le personnage Hélder Rocha prend la parole pour raconter les démarches de son activité littéraire, quand il annonce son projet d'écrire un roman original, privilégiant la dimension psychologique, le lecteur reconnaît derrière ce dédoublement narratif la voix même de l'auteur. Les conjectures et les promesses du greffier-écrivain sur un roman qui n'a son pareil dans littérature capverdienne maintiennent le lecteur dans l'expectative d'un récit original et dans la découverte d'autres facettes de la figure de Djunga. Ce dessein tant souhaité par Hélder Rocha n'a pas réussi, soit au niveau du contenu soit au niveau du discours. Mais il manifeste de la créativité sur le plan de la structure fragmentaire qui maintient ensemble les niveaux diégétique et métadiégétique et sur le plan du jeu de langage qui mise sur la duplicité référentielle, créant souvent des effets comiques, deux traits de la modernité littéraire. En outre, il n'a pas épuisé les traits de ce personnage riche et complexe qui pourront susciter des créations diverses.

Comme nous venons de souligner tout au long de cette étude, les œuvres de Teixeira de Sousa offrent au lecteur une diversité d'expériences humaines et d'atmosphères sociales et culturelles dans une écriture qui concilie plusieurs registres et tons, du document en passant par le réalisme, le lyrisme, l'essai, le comique, le métaphorique. Tous les événements et personnages qui composent les cadres spatiotemporels, économiques et socioculturels, figurés dans la diégèse, sont ancrés dans le sol et dans la réalité de l'archipel, souligne Manuel Veiga : "A obra de Teixeira de Sousa pode ser caracterizada como um novelo de múltiplos fios entrelaçados, num chão do passado e do presente do arquipélago, de onde emergem as angústias, dramas, anseios e esperanças do autor e do seu povo"<sup>684</sup>.

L'un des apports de son œuvre réside dans la représentation d'une variété de pratiques

---

<sup>683</sup> *Id.*, p. 244.

<sup>684</sup> Manuel Veiga. "Vida e Obra de Teixeira de Sousa" in *Pré-Textos, Revista de Arte Letras e Cultura Homenagem a Teixeira de Sousa*, *id.*, p. 12.

traditionnelles et d'épisodes de la quotidienneté îlienne qui renvoient au fond des valeurs du peuple. Ce souci de documenter la vie du peuple s'inscrit dans une dimension de signification plus universelle, celle de cerner ce qu'il y a de matriciel, d'identitaire dans les conduites les plus singulières, étant d'ailleurs l'un des objectifs du néoréalisme portugais<sup>685</sup>.

Thomas Pavel rappelle que "l'importance historique d'une œuvre ne coïncide pas nécessairement avec son niveau de réussite artistique"<sup>686</sup>. En effet, les ouvrages de Teixeira de Sousa n'aspirent pas à être des monuments littéraires, mais elles ont le mérite de reconstituer la quotidienneté d'époques socio-historiques de Fogo et de São Vicente, comme l'atteste Orlanda Amarílis<sup>687</sup>. Ses récits brefs et romanesques représentent et reconfigurent un univers insulaire régional, mais livrent au lecteur des valeurs et des sentiments universels.

---

<sup>685</sup> Cf. à ce sujet le texte d'Ana Paula Ferreira, *id.*, p. 131-134 et celui de Maria Graciete Besse. "O Mundo Rural no Romance Português : Realidades, Mitos e Representações" in *Quadrant*, n° 7, Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 1990, p.119-146.

<sup>686</sup> Cf. Thomas Pavel. *La Pensée du Roman*, *id.*, p. 410.

<sup>687</sup> Selon Orlanda Amarílis, "Teixeira de Sousa fez um trabalho que eu acho meritório. Ele soube retratar a queda da burguesia da ilha do Fogo. Aquilo é uma saga, e ele viveu aquilo tudo". Cf. l'interview à Danny Spínola in *Evocações*, *id.*, p. 263.

## CONCLUSION

Arrivés au terme de cette étude, nous présentons à présent une appréciation conclusive et réflexive sur notre recherche et la démarche méthodologique. Après avoir établi le *corpus* de notre thèse, nous avons déterminé les étapes de la méthodologie à suivre, constituée de trois parties. La première, ayant pour objet la caractérisation diachronique de l'activité littéraire capverdienne, depuis l'émergence de la modernité jusqu'aux manifestations plus significatives de l'actualité, a impliqué la recherche d'un bon nombre de textes d'archives, parfois d'accès difficile. Il faut dire que lorsqu'on examine l'évolution de cette littérature, on constate qu'elle est, en effet, marquée par le nouvel essor du mouvement *Claridade* qui a pris forme pendant les années trente. Les principes esthétiques de ce mouvement ont donc servi de repères aux auteurs des générations successives, confrontées aux thématiques et aux modèles d'expression validés par l'esthétique de *Claridade*.

Nous avons démontré comment le groupe *Claridade* a mis en place un projet novateur, tant sur le plan de l'expression littéraire que sur celle des contenus thématiques, trois ans avant l'apparition du mouvement néoréaliste au Portugal. L'analyse de la production poétique, fictionnelle et essayiste des auteurs du groupe nous a permis de mieux comprendre l'apport de cette initiative, profondément enracinée dans la réalité de l'archipel. De plus, nous avons pu constater que la dynamique de la revue, malgré la discontinuité de sa publication, a créé des liens et des rapprochements entre écrivains liés à des générations et des mouvements différents qui sont parvenus à consolider et à perpétuer la conscience littéraire capverdienne.

Parmi ces collaborateurs, nous avons pu relever l'importance des textes sociologiques et d'un récit bref de Teixeira de Sousa, publiés dans la revue. Ils constituent des pièces maîtresses qui gardent encore aujourd'hui leur actualité nécessaire à la compréhension de l'évolution physique et sociale de l'île de Fogo. Ces écrits, articulés à ses récits brefs et à ses romans dont les actions se déroulent dans cette île, contribuent à éclairer l'origine et les répercussions des phénomènes socioéconomiques et culturels de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans l'analyse de la production écrite des auteurs liés aux mouvements littéraires ayant suivi le mouvement *Claridade*, nous avons souligné le rôle esthétique et idéologique de *Certeza*, auquel Teixeira de Sousa a adhéré à Lisbonne, alors qu'il y faisait ses études en médecine. Quoiqu'éphémère, la revue *Certeza* a joué un rôle d'éveil d'une conscience engagée, influencée par le néoréalisme portugais et par le marxisme, deux réalités qui se retrouvent dans la production fictionnelle de l'auteur. Nous pouvons considérer que les textes

publiés par l'écrivain, tant dans la revue *Claridade* que dans *Certeza*, font déjà ressortir sa perspective esthétique d'essence idéologique et politique, saisie directement dans le groupe néoréaliste dans lequel il s'est intégré à Lisbonne. Cette formation lui assigne donc une différenciation au niveau du choix des contenus et de l'expression verbale, plus contaminée par la conscience sociale que celle des écrivains de *Claridade*. Nous pouvons ainsi dire que dans l'évolution littéraire de l'archipel, on peut repérer une tendance réaliste d'empreinte sociologique, née avec l'apparition du groupe *Certeza*, dans lequel Teixeira de Sousa se fait remarquer.

Après avoir examiné la production des intellectuels des générations suivantes également réunis autour de mouvements et de revues, nous pouvons constater que la plupart n'échappe pas à l'influence du mouvement pionnier de la modernité littéraire et prend à *Certeza* la préoccupation d'élargir et d'inscrire le phénomène capverdien dans une dimension universelle.

Avant de procéder à l'étude des ouvrages du *corpus*, nous avons d'abord retracé le long parcours socioprofessionnel de l'écrivain, détachant quelques travaux de son œuvre essayiste, voire scientifique. Nous avons relevé quelques détails de ses écrits, nés dans l'exercice de sa carrière de médecin sur son île natale, qui reflètent son regard sociologique, pédagogique et civique. Cette approche nous a fait découvrir ses facettes de chroniqueur et de conteur d'histoires, et son humanisme, attributs qui font écho dans ses fictions. De plus, l'auteur lui-même déclare qu'il s'est inspiré de quelques expériences de son activité professionnelle pour construire ses fictions.

La deuxième étape de notre travail a été consacrée à l'étude des procédés de représentation fictionnelle des œuvres qui composent le *corpus*. Nous nous sommes d'abord centrés sur les récits brefs, un genre assez cultivé par les écrivains capverdiens, notamment par la génération de *Claridade*. Cette analyse nous amène à conclure que Teixeira de Sousa a d'abord ébauché ses thématiques fondamentales dans ces récits, de façon condensée et parfois imagée. En outre, l'examen de ces fictions courtes rend d'emblée compte des aspects invariants de son écriture, telle que la résonance néoréaliste ainsi que quelques particularités rhétoriques et langagières. Dans la même perspective, on a pu constater que le contenu des récits brefs fait plutôt ressortir des aspects de la réalité sociale, affichant d'emblée la tendance à raconter des histoires rapprochées de la vie quotidienne, dans ce cas, localisées dans la période coloniale. Cependant, ils n'excluent pas la dimension psychologique, figurée par des images souvent touchantes.

On reconnaît dans ces récits courts un autre aspect distinctif : tant l'île de Fogo que la

thématique maritime et celle du déclin des *sobrados* font l'objet d'une première représentation dans la littérature capverdienne. De ce fait, ils revêtent un caractère inaugural et Teixeira de Sousa révèle son savoir profond sur la réalité et le langage maritimes.

En ce qui concerne les six ouvrages des deux trilogies, notre étude s'est penchée, d'une part, sur les questions du paratexte et les procédés de mise en narration des intrigues et de la réalité événementielle. Dans un premier temps, l'analyse conjointe de ces procédés nous a conduits à vérifier l'existence de points de convergence et de divergence par rapport à la représentation des moments chronologiques et de la matière fictionnelle. Les romans se distribuent dans la recomposition d'un passé éloigné (trois) ou récent (trois). Nous pouvons constater une convergence du choix des procédures narratives, fondées sur des critères de structuration communs. Chaque roman recompose une époque précise, prise dans un cadre spatio-temporel de l'une des îles (Fogo ou São Vicente), délimité par environ deux ans. Tous les romans se reportent à des situations concrètes, rattachées à des faits historico-sociaux, à des figures fictives et réelles ou à la quotidienneté îlienne. La convocation de ces éléments, supposément équivalents du monde extratextuel, joue sur la vraisemblance, tendant à créer un effet réaliste.

L'agencement des intrigues révèle l'héritage des paramètres esthétiques néoréalistes à plusieurs niveaux que l'on a pu repérer dans les différents ouvrages. Ainsi, sur le plan de la mise en scène des intrigues, les récits privilégient plutôt le collectif et le social que des personnages individuels. Ils ne se limitent pas à une seule histoire, incarnée par un personnage central, mais tissent, parallèlement, plusieurs intrigues, donnant à voir une diversité d'atmosphères. Cette démarche confère aux récits une architecture romanesque fragmentaire et épisodique, dont certains épisodes acquièrent parfois une autonomie propre. On vérifie, encore, que le narrateur et les personnages recourent parfois à un discours idéologique visant à la prise de conscience face à l'injustice et l'ignorance, ainsi qu'à l'insertion de passages descriptifs dans le récit proches du document. Cet ensemble de stratégies, que l'on a pu isoler dans tous les ouvrages, marque la différenciation de Teixeira de Sousa par rapport aux auteurs capverdiens, tout en imprimant à son écriture une empreinte néoréaliste.

Nous avons relevé la diversité d'environnements des deux îles, porteurs de mémoire historique et de symbolisme, faisant ressortir deux éléments paradigmatiques : le *sobrado* d'Ilhéu de Contenda (Fogo) et la baie de Porto Grande (Mindelo). Ces deux référents deviennent des signes qui renvoient soit à la réalité textuelle, soit au monde extratextuel, enchaînant les réseaux de signification. Une analyse attentive de la diversité d'environnements nous a permis de comprendre, à la lumière de chaque époque, quelques

détails du ruralisme, de l'évolution urbaine, des contrastes physiques, du tellurisme, du cosmopolitisme, de la baie vide de navires. De plus, cette analyse nous révèle une variété d'atmosphères et de milieux insulaires, tendant à retracer des fresques de la société des îles focalisées.

La pluralité de commentaires à l'intérieur de la diégèse a constitué un autre domaine de recherche. Dans les fictions de Teixeira de Sousa les narrateurs et les personnages assument souvent le rôle de commentateurs. Plus ou moins explicites, les énoncés-commentaires expriment des assertions, des jugements, ou différents points de vue, portant sur la réalité factuelle conçue dans les récits. Ils affichent ainsi l'idéologie, les valeurs et l'engagement des énonciateurs, voire de l'auteur lui-même. Dans la trilogie de Mindelo, ils fonctionnent encore comme un moyen de révision de la réalité politique postcoloniale, particulièrement dans les romans *Djunga* et *Entre Duas Bandeiras*.

Notre étude sur le vaste répertoire de personnages s'est penchée sur la construction, les attributs et les qualifications qui les distinguent et les hiérarchisent. Nous avons détaché le rôle fondamental des protagonistes qui, selon Teixeira de Sousa, constituent le fil de ses intrigues, autour desquels s'agencent toutes les situations diégétiques. Une analyse comparative de leurs traits dominants nous a permis de déterminer des aspects communs, invariants, qui les rapprochent, bien qu'ils soient incorporés dans des individualités et dans des contextes assez dissemblables.

Nous avons relevé, dans tous les ouvrages, les axes sémantiques les plus évidents qui mettent en évidence des particularités communes aux nombreux personnages secondaires, manifestées sur divers plans des sphères économique, politique, religieuse, professionnelle et psychologique. Ces affinités permettent de mieux comprendre les fondements de l'identité individuelle et culturelle des univers représentés.

En ce qui concerne le nombre significatif de personnages dont l'intervention est courte et épisodique, nous avons pu constater qu'ils jouent un rôle décisif dans l'enchaînement des intrigues, apportant, par ailleurs, dans le récit des informations relevant des domaines de référence économique, culturelle, ethnique, psychologique ou religieuse. La plupart de ces personnages est empruntée à des figures véridiques, fait qui favorise la production d'un effet de réel renvoyant au monde de l'hors-texte, et se reportant donc à des valeurs, à des sentiments et à l'identité.

Nous avons également pu constater que l'intervention des personnages féminins est moins expressive que celle des personnages masculins. Toutefois, leur rôle se révèle être essentiel par rapport à la représentation des comportements misogynes, des préjugés et de la

préservation des traditions et des valeurs. Ces personnages inscrivent dans la narration des domaines de référence illustratifs de particularités de la sexualité, de la sensualité, du mariage, de la maternité, de l'adultère et de l'accouchement, associées à différents contextes socio-historiques insulaires. En outre, ils sont intégrés à des dimensions plus quotidiennes (les repas, les travaux ménagers, la maison, le travail), par le biais de détails qui n'ont pas d'utilité narrative mais servent à créer des effets de vraisemblance, conférant au récit des marques réalistes.

En général, les traits caractéristiques du personnage sont présentés en fragments, le long du récit, qu'il faut repérer pour obtenir son portrait complet. Cette stratégie de mise en récit du personnage constitue aussi un héritage néoréaliste, comme on l'a souligné plus haut.

Enfin, notre recherche s'est centrée sur les procédés de mise en discours des éléments diégétiques ainsi que sur les effets narratifs qui en découlent. Nous avons tenté de faire ressortir quelques techniques récurrentes chez Teixeira de Sousa dans l'agencement et dans la localisation spatio-temporelle des événements. On constate que la narration du déroulement des événements mise sur l'enchaînement, l'alternance et l'enchâssement, créant des effets de rythmes narratifs. Ces procédés permettent d'insérer dans le récit la dimension psychologique et l'arrière-plan.

Concernant le fonctionnement du discours, on a pu voir les procédés de transmission de la parole du narrateur et des personnages prédominants dans les différents romans, lui conférant des physionomies distinctes selon l'insistance sur le discours direct, indirect ou indirect libre. Un autre aspect important est relié aux voix des personnages, c'est-à-dire à la manière dont le narrateur intègre les paroles des différents personnages au sein de son discours, établissant des instances narratives dans lesquelles ces voix s'autonomisent ou se fusionnent.

Finalement, nous avons relevé une expérience que l'auteur a voulu mettre en place, qui tient à ce que l'acte d'écriture devienne la matière même du roman. Dans le roman *Djunga*, le protagoniste/écrivain se propose d'écrire un roman novateur sur le plan du contenu, basé sur la vie d'une figure réelle de Mindelo qui n'est autre que Djunga. De ce fait, ce roman construit, en parallèle, la réalité diégétique et une dimension métanarrative qui renvoie à l'acte même de la création littéraire. Cette dimension est construite dans un jeu dialogique dans lequel interviennent plusieurs interlocuteurs qui commentent l'activité créative ou l'évolution de la production littéraire capverdienne. Elle met également l'accent sur les aptitudes de celui qui cherche la matière et la recette pour écrire un roman. On vérifie donc que l'écriture du roman *Djunga* se prête à recréer l'histoire de deux époques du Cap-

Vert associées à la vie du personnage du même nom et, à la fois, à miser sur la construction de deux récits et sur le double langage.

Dans son sens le plus élargi, cette thèse prétend être, tout d'abord, une réflexion sur l'œuvre de Teixeira de Sousa en tant qu'apport à la compréhension de l'évolution historique, littéraire et culturelle capverdiennes. Quelques-uns de ses personnages et situations viennent enrichir le patrimoine culturel de l'archipel. De même, ses fictions constituent un réservoir de descriptions géographiques, de pratiques socioculturelles, de fragments du folklore et de l'histoire des îles que l'on se doit de préserver et de continuer à explorer.



# BIBLIOGRAPHIE

## I ACTIVE

### A. *Corpus*

#### 1. Récits brefs

SOUSA Henrique Teixeira de. *Contra Mar e Vento*. Lisboa: Publicações Europa-América, [1972], s.d., 2<sup>a</sup>. éd.

#### 2. Romans

SOUSA Henrique Teixeira de. *Ilhéu de Contenda*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1978.

----- *Capitão de Mar e Terra*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1984.

----- *Xaguaté*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1987.

----- *Djunga*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1990.

----- *Na Ribeira de Deus*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1992.

----- *Entre Duas Bandeiras*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1994.

### B. Textes Complémentaires

#### 1. Poésie et Fiction

ALMEIDA Germano. *O Meu Poeta*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

CARDOSO Pedro. *Folclore Caboverdeano*. Paris: Solidariedade Caboverdiana, [1933] 1983.

LOPES Baltasar. *Chiquinho*. Linda-a-Velha: Editor ALAC, ed. fac-similada, [1947] 1984.

LOPES Manuel. *Chuva Braba*. Lisboa: Edições 70, [1956] 1982.

MARIANO Gabriel. *Ladeira grande*. Lisboa: Vega, 1993.

----- *Vida e morte de João Cabafume*. Lisboa: Vega, s. d.

MONT-ROND Camila. *Amor na Ilha e Outras Paragens*. Mindelo: Ed. Artiletra, 2001.

NUNES António. *Poemas de Longe Praia*: ICL [1939] 1988.

*Récits & Nouvelles des Îles du Cap-Vert*, trad. par Michel Laban. Paris : Editions Chandeigne, 1996.

SOUSA Henrique Teixeira de. *Ó Mar, de Túrpidas Vagas*. Lisboa: Plátano Ed., 2005.

#### 2. Textes essayistes et de divulgation de Teixeira de Sousa

SOUSA Henrique Teixeira de. “A propósito do Negro”, in *Horizonte*, Ano I, 22/04/42, Lisboa, 1942, p. 6.

----- “Da *Claridade* à *Certeza*”, in *Certeza*, nº 2, São Vicente, Jun./1944, p. 4, 6.

----- “A estrutura social da Ilha do Fogo em 1940”, in *Claridade*, nº 5, São Vicente, Set./1947, p. 42-45.

----- “A propósito do concurso de contos regionais e dos três primeiros classificados”, in *Cabo Verde*, nº 14, Ano II, Praia: Imp. Nacional, Nov./1950, p. 14-15.

----- “Saúde Pública VI”, in *Cabo Verde*, nº 8, Ano I, Praia: Imp. Nacional, Mai./1950, p. 22-23.

----- “Carta para M-H.”, in *Cabo Verde*, nº 39, Ano IV, Praia : Imp. Nacional, Dez./1952, p. 12.

----- “O despropósito de um criticado”, in *Cabo Verde*, nº 45, Ano IV, Praia : Imp. Nacional, Jun./1953, p. 6.

----- “Recolhas folclóricas”, in *Cabo Verde*, nº 63, Ano VII, Praia: Imp. Nacional, Dez./1954, p. 19.

----- “Ilha do Maio”, in *Cabo Verde*, nº 114, Ano X, Praia: Imp. Nacional, Mar./1954, p. 1-5.

- “Recolhas folclóricas”, in *Cabo Verde*, nº 67, Ano VI, Praia: Imp. Nacional, Abr./1955, p. 21.
- “Notícias de Chiquinho”, in *Cabo Verde*, nº 64, Ano VI, Praia: Imp. Nacional, Jan./1955, p. 9-10.
- “Emigração para São Tomé”, in *Cabo Verde*, nº 65, Ano VI, Praia: Imp. Nacional, Fev./1955, p. 3-4.
- “Luanda”, in *Cabo Verde*, nº 87, Praia: Imp. Nacional, Dez./1956, p. 6-8.
- “Faça-se Água”, in *Cabo Verde*, nº 78, Praia: Imp. Nacional, Mar./1956, p. 21-23.
- “Cidade Velha, Cidade Esquecida”, in *Cabo Verde*, nº 90, Praia: Imp. Nacional, Jun./1957 p. 3.
- *Cabo Verde e a sua gente*. Praia : Imp. Nacional de Cabo Verde, Edições Propaganda, 1958.
- “Sobrados, lojas & funcos, contribuição para o estudo da evolução social da ilha do Fogo”, in *Claridade*, nº 8, São Vicente, Mai./1958, p. 2-8.
- “O Homem e Terra”, in *Cabo Verde*, nº 109, Ano X, Praia: Imp. Nacional, Mar./1958, p. 1-2.
- “Lins do Rego e a patologia tropical do Brasil”, in *Cabo Verde*, nº 102, Praia: Imp. Nacional, Mar./1958, p. 5-6.
- “A Causa Negra”, in *Cabo Verde*, nº 48, Ano IV, Praia: Imp. Nacional, Set./1958, p. 13-15.
- “Os problemas nutricionais em África”, in *Cabo Verde* nº 126, Praia: Imp. Nacional, Mar./1960, p. 22-24.
- “África e os seus problemas humanos”, in *Cabo Verde*, nº 153, Praia: Imp. Nacional, Jun./1962, p. 11-19.
- “A juventude e os seus problemas”, in *Cabo Verde*, nº 159, Praia: Imp. Nacional, Jun./1962, p. 18-26.
- “A Cultura Cabo-verdiana tem a sua expressão própria que o subdesenvolvimento do arquipélago lhe confere”, in *Cabo Verde*, nº 166-168, Praia: Imp. Nacional, Jul.-Set./1963, p. 12-14.
- “Rotas do futuro ilha do Fogo”, in *Cabo Verde*, nº 175-177, Praia: Imp. Nacional, Jun./1964, p. 41-48.
- *Mais de Cinco Anos na Presidência da Câmara Municipal de São Vicente*. Águeda: Edição do Autor, 1966.
- “Da especificidade da Literatura Cabo-verdiana”, in *Voz di Povo*, nº 360, Ano IX, Praia, 18/11/1983, p. 8.
- “Da especificidade da Literatura Cabo-verdiana”, in *Voz di Povo*, nº 362, Ano IX, Praia, 3/12/1983, p. 9.
- “A Igreja e a Literatura em Cabo Verde”, in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise - À la Recherche de l'Identité Individuelle et Nationale. Actes du Colloque International* (28/11-1/12, 1984 Paris). Paris : Fond. Calouste Gulbenkain, 1984, p. 303-554.
- “O cabo-verdiano é um homem universal”. Interview accordée à João Van Dunem, in *Africa Jornal*, nº 16, Ano II, 24/04/1985, p. 25.
- “À procura da identidade individual e nacional na literatura cabo-verdiana”, in *Voz di Povo*, nº 426, Ano X, 19 Janeiro, 1985, p. 6.
- “Testemunho” in António Nunes. *Poemas de Longe*. Praia: ICL, [1939] 1988, p. 12.
- “Apontamento para um romance. Ilha do Fogo dos anos 27 e 28”, in *Magma, Revista de Divulgação, Informação e Recreação*, Ano I, nº 2, Nov./1988, p. 30.
- “A problemática da língua na literatura cabo-verdiana” in *Letras & Letras*, nº 16, Lisboa, Mai./1989, p. 9-10.
- “Das Polaridades Culturais em Cabo Verde”, in *Ekhos do Paul*, nº 2, Praia, Abr.-

- Jun./1992, p. 25.
- “Um texto quase esquecido”, in *Suplemento A Semana*, nº 114, Ano III, Praia, 2/08/1993, p. 13.
- “Foi em Cabo Verde que quase tudo começou para Manuel Ferreira”, in *Suplemento A Semana*, nº 115, Ano III, Praia, 1993, p. II.
- “Da Claridade à Clarividência”, in *Suplemento A Semana*, nº 125, Ano III, Praia, 1993, p. II-III.
- “Cabo verde Profundo”, in *Suplemento A Semana*, nº 170, Ano IV, Praia, 29/08/1994, p. 12.
- “Manuel Ferreira: o nosso relacionamento”, in *Artiletra*, nº 28, Ano VII, Mindelo, 1998, p. 12.
- “Manuel Lopes: sob o manto diáfano da poesia e da ficção literária”, in *Artiletra*, nº 31, Ano VIII, Mindelo, 1999, p. 13.
- “Evolução da Literatura Cabo-verdiana”, in *África Investigações Multidisciplinares*, (dir.) MARTINHO Ana Maria. Lisboa: Editorial NUM, 1999, p. 67-69.
- “O médico anda com muitos ciúmes do escritor”. Interview accordée à Sofia Fortes, publiée dans le site Internet du journal *A Semana*:  
[http://www.asemana.cv/article.php?id\\_article=13315](http://www.asemana.cv/article.php?id_article=13315), accédé le 12 novembre 2005.

### 3. Études sur Teixeira de Sousa

- ALMADA José Luís Hopffer. “A Ficção Cabo-verdiana Pós-Independência, Permanência e Ruptura”, in *Cabo Verde 30 Anos de Cultura 1975-2005*, (dir.) SILVA Filinto Elísio C. e., Praia: IBL, 2005, p. 125-196.
- “Henrique Teixeira de Sousa: um claridoso de segunda vaga e um neo-claridoso na ficção caboverdiana”, in *Pré-Textos*, nº1, II Série, Praia, Dez./2006, p. 35-51.
- BRITO Glória de. (2004). “A evolução física e social da Ilha do Fogo em Ilhéu de Contenda”, in *Actas do IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLC) Estudos Literários /Estudos Culturais*. Évora: A.P.L.C. / Universidade de Évora : Édition CD-ROM, 2004.
- “Uma leitura do romance *Capitão de Mar e Terra*”, in *Metamorfoses* nº 6, Lisboa: Editorial Caminho/ Cátedra Jorge de Sena UFRJ, 2005, p. 169-178.
- “Teixeira de Sousa: trajectórias e obra ficcional”, in *O Ano Mágico 2006. Olhares Retrospectivos sobre a História e a Cultura Cabo-verdianas*, (dir.) ALMADA José Luís Hopffer. Praia: IBL/Ministério da Cultura, 2008, p. 577-610.
- BURNESSE Donald. “Contra Mar e Vento: La folie, la désintégration et la tragédie capverdienne”, in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise - À la Recherche de l'Identité Individuelle et Nationale. Actes du Colloque International (28/11- 1/12, 1984, Paris)*. Paris : Fond. Calouste Gulbenkain, 1985, p. 193-198.
- ESTÊVÃO João António. “Literatura Caboverdiana e investigação em economia política: o exemplo de Ilhéu de Contenda de Teixeira de Sousa”, in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise - À la Recherche de l'Identité Individuelle et Nationale. Actes du Colloque International (28/11- 1/12, 1984, Paris)*. Paris : Fond. Calouste Gulbenkain, 1985, p. 233-240.
- FRANÇA Arnaldo. “Oh Mar de Túrpidas Vagas”, in *Pré-Textos*, nº 1, II Série, Praia, Dez./2006, p. 29-34.
- FILHO João Lopes. “Teixeira de Sousa interviewé par João Lopes Filho, in *Ponto & Vírgula*, nº 4, Ago.-Set./1983, Mindelo, p. 33.
- LOPES Leão et J. M. et F. Massa. “Maria Chaves. O Sobrado de *Ilhéu de Contenda* de Teixeira de Sousa. Suporte de um projecto cultural na Ilha do Fogo”, in *Ponto & Vírgula*, nº 16, Mindelo, Jan.-/Jul./1986, p.53-54.
- LOPES Óscar. “Ficção Cabo-verdiana”, in *Modo de Ler. Crítica e Intervenção Literária/2*.

- Porto: Editorial Inova, 1972, p. 144-156.
- LUCAS Remy. "L'îlot dans l'île ou l'îléité chez Teixeira de Sousa", in *Les Îles Atlantiques : Réalités et Imaginaire. Actes du Colloque*, (dir.) MASSA Françoise. Rennes : ERILAR/EDPAL, 2001, p. 277-281.
- MARGARIDO Alfredo. Teixeira de Sousa. "Ilhéu de Contenda", in *Colóquio Letras* n° 53, Lisboa, Jan./1980, p. 92-93.
- MASSA, Françoise. *Un Domaine au Cap-Vert*. Arles : Actes Sud, (Traduction d'Ilhéu de Contenda), 2002.
- MASSA Jean-Michel. "Contra Mar e Vento de Teixeira de Sousa: Un cas exemplaire de littérature régionale capverdienne", in *Études Portugaises et Brésiliennes*, n° 19 (nouvelle série V), Université de Haute Bretagne, mar./1983, p. 89-99.
- "Ilhéu de Contenda. Um romance clássico da nova literatura cabo-verdiana?", in *Ponto & Vírgula*, n° 13, Mindelo, Jan.-Mar./1985, p. 18-20.
- MONTEIRO Félix. (1953). "Assistência médica na ilha do Fogo. Entrevista com o Delegado de Saúde", in *Cabo Verde*, n° 46, Ano IV, Praia: Imp. Nacional, Jun./1953, p. 16-21.
- NOGUEIRA Gláucia. "Textos e memórias dão vida a figuras do Fogo", in *Pré-Textos*, n°1, II Série, Praia, Dez./2006, p. 25-27.
- RIBEIRO Orlando. "Três Romances das Ilhas", in *Colóquio Letras*, n° 53, Lisboa, Jan./ 1980, p. 38-40.
- SALEMA Álvaro. "Teixeira de Sousa, Contra mar e Vento" in *África, Literatura Arte e Cultura*, n° 6, vol. II, Ano, II, Lisboa, Out.-Dez./1997, p. 115.
- "Teixeira de Sousa. Ilhéu de Contenda", in *África, Literatura, Arte e Cultura*, n° 10, vol. II, Ano II, Lisboa, Out.-Dez./1980, p. 635-636.
- SEMEDO Manuel Brito. "Ficção da Contemporaneidade (Teixeira de Sousa) ", in *Pré-Textos*, n° 1, II Série, Praia, Dez./2006, p. 17-24.
- TURANO Maria. "Memória e identidade nos contos de Teixeira de Sousa (para uma antropologia da literatura)", in *Via atlântica*, n° 4. São Paulo, Out./2000, p. 224-236, aussi disponible dans le site internet [http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via04/via04\\_19.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via04/via04_19.pdf), accédé, le 30/11/2005.
- VAN DUNEN João. "Teixeira de Sousa: o caboverdiano é um homem universal", in *África Jornal* n° 16, Ano II, Lisboa, 24/04/1985, p. 24-25.
- VEIGA Manuel. "A Leitura do Inteligível em *Ilhéu de Contenda*", in *A Sementeira*. Linda-a-Velha: ALAC, 1994, p. 81-99.
- "A Leitura Simbólica em *Xaguate*, de Teixeira de Sousa", in *A Sementeira*. Linda-a-Velha: ALAC, 1994, p. 127-154.
- "Vida e Obra de Henrique Teixeira de Sousa", in *Pré-Textos*, n° 1, II Série, Praia, Dez./2006, p. 5-16
- VENÂNCIO José Carlos. "A ficção e a realidade dum escritor cabo-verdiano" (interview), in *jornal África*, n° 45, Ano II, Lisboa, 6/01/1988, p. 19.
- VIEIRA Maria Santa. "Agora é que Djar Fogo Virou Sabe", in *Magma* n° 3, Ano II, Praia, Abr./1989, p. 22-24.

## II. PASSIVE

### A. Historiographie, anthropologie, sociologie

- AMARAL Ilídio do. *Santiago de Cabo Verde. A Terra e os Homens*. Lisboa : JNIU, 2ª série, 1964.
- ANDRADE Elisa Silva. *Les Îles du Cap-Vert. De la Découverte à l'Indépendance Nationale*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- "Du Mythe à l'Histoire", in *Insularité et Littérature aux Îles du Cap-Vert*, (dir.) VEIGA Manuel. Paris : Éditions Karthala, 1997, p. 17-32.

- ANDRADE José. “Les Migrations Capverdiennes”, in *Découverte des Îles du Cap-Vert*. Praia-Paris : AHN, 1998, p. 63-94.
- ANDRADE Mário P. de Andrade. *Origens do Nacionalismo Africano*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, [1997] 1998.
- ARANJO Daniel B. “Aspects spatiaux du mythe de migration (Centrafrique)”, in *L’Afrique Littéraire, Mythe et Littérature Africaine. Actes du Colloque Afro-comparatiste de Limoges* (1979), n° 54-55, Paris, 1980, p. 69-75.
- BALENO Ilídio. “Povoamento e Formação da Sociedade”, in *História Geral de Cabo Verde*, (dir.) ALBUQUERQUE Luís de, SANTOS M. E. Madeira. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga do IICT/ Direcção-Geral do Património Cultural de Cabo Verde, vol. I, 1991, p. 125-148.
- “Reconversão do Comércio Externo em Tempo de Crise e o Impacto da Companhia do Grão-Pará e Maranhão”, in *História Geral de Cabo Verde*, (dir.) SANTOS M. E. Madeira Lisboa: Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga do IICT/Direcção Geral do Património Cultural de Cabo Verde, vol. III, 2002, p. 157-233.
- BARCELOS Cristiano José de Senna. *Subsídios para a História de Cabo Verde e Guiné*. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências de Lisboa, 1899 a 1912.
- BHABHA Homi K. *The location of culture*. London-New York: Routledge, 1994.
- CABRAL Iva Maria. “Política e sociedade : ascensão e queda de uma elite endógena”, in *História Geral de Cabo Verde*, (dir.) ALBUQUERQUE Luís de, SANTOS M. E. Madeira. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga do IICT/ Direcção-Geral do Património Cultural de Cabo Verde, vol. III, 2002, p. 235-326.
- CARREIRA António. *Estudos de Economia Caboverdiana*. Lisboa: IN-CM, 1982.
- *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*. Mem Martins: ICL, 1983.
- *Panaria Caboverdeana-Guineense, (Aspectos históricos e sócio-económicos)*. Mem Martins: ICL, 1983.
- *Formação e Extinção de uma Sociedade Escravocrata (1460-1878)*. Mem Martins: ICL. [1972] 1983.
- *Cabo Verde (Aspectos Sociais. Secas e Fomes do século XX)*. Lisboa: Ulmeiro, [1977] 1984.
- “As Ilhas de Cabo Verde há 100 anos. População, grupos socioprofissionais”, in *Raízes* n° 21, Praia, 1984, p. 19-31.
- CHABAL Patrick. “Socialismo na Guiné-Bissau: problemas e contradições no PAIGC desde a independência”, in *Revista Internacional de Estudos Africanos*, n°1, Lisboa, Jan.-Jun./1984, p.139-165.
- COHEN Zelinda. “Algumas reflexões sobre a colonização da ilha do Fogo”, in *Magma* n° 5/6 3, Ano III, Praia, Mai./1990, p. 27-30.
- CORDEIRO Ana. “La ville de Mindelo, entre ficção e realidade”, in *Les Îles du Cap-Vert : Langues, Mémoires, Histoire*, (dir.) SANTOS Idelette Muzart-Fonseca dos, ESTEVES José M. da Costa, ROLLAND Denis. Paris: L’Harmattan, p. 97-113.
- COSTA António Luís Pinto da. “A Emigração Portuguesa 1871-1930”, in *Revista de História*, n° 138, Ano XIII, Lisboa, 1991, p. 57-75.
- CERTEAU Michel de. *L’Écriture de l’Histoire*. Paris : Gallimard, 1975.
- DAVIDSON Basil. *As Ilhas Afortunadas*. Lisboa: Caminho, 1988.
- DOLLÉ Jean-Paul. “Les villes comme lieux de mémoire”, in *Magazine Littéraire* n° 307, fév./1993, p. 47-48.
- DOMINGOS Ângela Maria Vieira. “Juizes e julgados: acerca da criminalidade no Fogo (1513-1561)”, in *Magma* n° 5/6 3, Ano III, Praia, Mai./1990, p. 31-33.
- DUARTE Manuel. “Caboverdianidade e Africanidade”, in *Vértice* n° 134, vol. XIV, Coimbra, Nov./1954, p. 634-644.

- *Caboverdianidade, Africanidade e Outros Textos*. Mindelo: Spleen Ed., 1999.
- ENDRES Armelle. *Histoire de l'Afrique Lusophone*. Paris : Chandeigne, 1994.
- FERNANDES Gabriel. *A Diluição da África. Uma interpretação da saga identitária caboverdiana no panorama político (pós)colonial*. Florianópolis: UFSC, 2002.
- FERREIRA Manuel. *A Aventura Crioula*. Lisboa: Plátano Editora, [1967] 1985).
- FILHO João Lopes. *Cabo Verde Subsídios para um Levantamento Cultural*. Lisboa: Plátano, s. d.
- *A Ilha de S. Nicolau, Cabo Verde. Formação da Sociedade e Mudança Cultural*. Lisboa: Ministério da Educação, 1996, vol. 2.
- GEORGE Pierre. *Sociologia e Geografia*. Rio de Janeiro /S. Paulo: Ed. Forense, [1966] 1969.
- GONÇALVES António Aurélio. “Bases para uma Cultura Cabo-Verdiana”, in *Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas da Guiné e Cabo Verde em 1955*. Lisboa: AGU, 1956, p. 152-178.
- “Problemas da literatura romanesca em Cabo Verde”, in *Cabo Verde*, nº 128, Praia: Imp. Nacional, Mai./1960, p. 19-23.
- GRUZINZKI Serge. *La Pensée Métisse*. Paris : Fayard, 1999.
- HALPERN Catherine (dir.). *Identité(s) : L'individu, le Groupe, la Société*. Auxerre : Éditions des Sciences Humaines, [1998] 2009.
- HERNANDEZ Leila. “Anotações preliminares sobre a sociedade caboverdiana”, in *Magma* nº 5/6 3, Ano III, Praia, Mai./1990, p. 43-45.
- LEITE Alberto Atílio (1929). “A Ilha de São Vicente de Cabo Verde e o seu Porto Grande”, in *Cabo Verde, Separata do Boletim da AGC*. Lisboa: AGC, 1929, p.158-159.
- LESOURD Michel. *État et Société aux Îles du Cap-Vert*. Paris: Karthala, 1995.
- LESSA Almerindo, RUFFIÉ Jacques. *Seroantropologia das Ilhas de Cabo Verde. Estudos, ensaios e documentos*. Lisboa: JIU, [1957] 1960.
- LIMA Mesquitela. *A Poética de Sérgio Frusoni. Uma Leitura Antropológica*. Lisboa: ME-ICLP - Praia: ICLD, 1992.
- LOPES Baltasar. *Cabo Verde visto por Gilberto Freire*. Praia: Imp. Nacional, 1956.
- LOPES José. “Arquipélago de Cabo Verde. Algumas considerações sobre a sua etnografia”, in *Cabo Verde, Separata do Boletim da AGC* nº 45, Lisboa, 1929, p. 204-205.
- LOPES José Vicente. *Cabo Verde. Os Bastidores da Independência*. Mindelo: Spleen Ed., [1996] (2002).
- LOPES Marília. “A exploração económica da Guiné e de Cabo Verde nos séculos XV e XVI”, in *Portugal no Mundo*, (dir.) ALBUQUERQUE Luís de. Lisboa: Publicações Alfa, vol. I, 1989, p. 250-263.
- MARIANO Gabriel. *Cultura Caboverdeana. Ensaios*. Lisboa: Vega, 1991.
- MASSA Françoise et Jean-Michel. *Dictionnaire Encyclopédique et Bilingue. Cabo Verde / Cap-Vert*. Rennes : EDPAL (UHB), 2001, p. 82.
- MEINTEL Deirdre. “Emigração em Cabo Verde: Solução ou Problema?”, in *Revista Internacional de Estudos Africanos*, nº 2, 1994, p. 93-119.
- MIRANDA Nuno. *Compreensão de Cabo Verde*. Lisboa: JIU, 1963.
- MONTEIRO Felix. “Retrospectiva. A Ilha de São Vicente de Cabo Verde”, in *Raízes*, nº 7/16, Praia, 1980, p. 127-219.
- “A Imprensa: 150 anos de história” in *Suplemento A Semana*, nº 80, Ano II, 1992, p. I.
- “A Bandeira Negra da Fome”, in *Clareza, Publicação comemorativa do seu cinquentenário*. Praia: ICLD, 1990, p. 161-172.
- OLIVEIRA Mário António F. de. *Reler África*. Coimbra: Instituto de Antropologia/Universidade de Coimbra, 1990.
- OLIVEIRA João Nobre. *A Imprensa Cabo-verdiana: 1820-1975*. Macau: Fundação Oriente, 1998.
- PARSONS Elsie Clews. *Folclore do Arquipélago de Cabo Verde*. Lisboa : AGU, 1968.

- PAULME Denise. *La Mère Dévorant. Essai sur la Morphologie des Contes Africains*. Paris : Gallimard, 1976.
- PEREIRA Carlos Lopes. “A Voz de Cabo Verde”, in *África, Literatura, Arte, Cultur*, nº 14, 2ª série. Lisboa: África Editora, Ago.-Set./1986, p. 27-44.
- “Cabo Verde : Resistência e Formação da Consciência Nacional”, in *I Reunião Internacional de História de África, Relação Europa-África no 3.º quartel do Séc. XIX. Actas do Congresso* (10-13/10 Lisboa), (dir.) SANTOS M. E. Madeira. Lisboa: IICT, 1989, p. 573-579.
- PEREIRA Daniel. *Marcos Cronológicos da Cidade Velha*. Lisboa: ICL/Direcção-Geral da Cultura, 1988.
- “Apontamentos históricos sobre a ilha do Fogo (III)”, in *Magma* nº 5/6 3, Ano III, Praia, Mai./1990, p. 4-5.
- “O saque da vila de S. Filipe de 1655”, in *Magma* nº 5/6 3, Ano III, Praia, Mai./1990, p. 41-42.
- “História de Cabo Verde”, in *Ekhos do Paul*, nº 3/4, Praia, 1993, p. 39-41.
- “Une douloureuse histoire”, in *Notre Librairie*, nº 112, Paris, 1993, p. 12-14.
- QUERIDO Jorge. *Cabo Verde. Subsídios para a História da Nossa Luta de Libertação*, Lisboa: Vega, s. d.
- REIS José Alves dos. “Subsídios para o Estudo da Morna”, in *Raízes*, nº 21, Praia, 1984, p. 9-18.
- RIBEIRO Orlando. *A Ilha do Fogo e as Suas Erupções*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, [1954] 1998.
- ROMANO Luís. *Cabo Verde: Renascença de uma Civilização no Atlântico Médio*. (Separata da Revista “Ocidente”). Lisboa: Editorial Império, Lda., 1967.
- SANTOS Maria Emília Madeira (1991). “O Nascer de uma Sociedade através do Morador-Armador”, in *História Geral de Cabo Verde*, (dir.) ALBUQUERQUE Luís de, SANTOS M. E. Madeira. Lisboa: Centro de Estudos de Historia e Cartografia Antiga do IICT/ Direcção Geral do Património Cultural de Cabo Verde, vol. I, 1991, p. 371-429.
- “Conclusão”, in *História Geral de Cabo Verde*, (dir.) SANTOS M. E. Madeira. Lisboa: Centro de Estudos de Historia e Cartografia Antiga do IICT/Direcção-Geral do Património Cultural de Cabo Verde, vol. III, 2002, p. 407-412.
- SEMEDO Manuel Brito. *A Construção da Identidade Nacional. Análise da Imprensa entre 1877 e 1975*. Praia: IBL, 2006.
- SEMEDO José Maria. “Formação histórica do espaço do arquipélago de Cabo Verde séc. XV-XVI: uma tentativa de abordagem”, in *Magma*, nº 5/6 3, Ano III, Praia, Mai./1990, p. 17-26.
- SILVA António L. Correia e. “Espaço, Ecologia e Economia Interna”, in *História Geral de Cabo Verde*, (dir.) ALBUQUERQUE Luís de, SANTOS M. E. Madeira. Lisboa: Centro de Estudos de Historia e Cartografia Antiga do IICT/ Direcção-Geral do Património Cultural de Cabo Verde, vol. I, 1991, p. 227-236.
- “Dinâmica de Decomposição e Recomposição de Espaços e Sociedade”, in *História Geral de Cabo Verde*, (dir.) SANTOS M. E. Madeira. Lisboa: Centro de Estudos de Historia e Cartografia Antiga do IICT e Direcção-Geral do Património Cultural de Cabo Verde, vol. III, 2002, p. 1-66.
- SOARES Maria João. “A igreja em tempo de mudança política, social e cultural”, in *História Geral de Cabo Verde*, (dir.) SANTOS M. E. Madeira. Lisboa: Centro de Estudos de Historia e Cartografia Antiga do IICT/ Direcção-Geral do Património Cultural de Cabo Verde, vol. III, 2002, p. 327-394.
- SPÍNOLA Danny. *Evocações I. Uma colectânea de textos, apontamentos, reportagens e entrevistas à volta da cultura cabo-verdiana*. Praia: IBNL, 2004.

- TAVARES Eugénio. *Viagens, Tormentas, Cartas e Postais*. Mindelo : IPC, 1999.
- *Mornas, Cantigas Crioulas*. Lisboa: J. Rodrigues & C<sup>a</sup> Editores, s. d.
- THIESSE Anne-Marie. *La Création des Identités Nationales : Europe XVIII-XX siècles*. Paris : Seuil, 1999.
- TORRÃO Maria Emília Ferraz (1991). “Actividade Comercial Externa de Cabo Verde: Organização, Funcionamento e Evolução”, in *História Geral de Cabo Verde*, (dir.) ALBUQUERQUE Luís de, SANTOS M. E. Madeira. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga do IICT/ Direção-Geral do Património Cultural de Cabo Verde, vol. I, 1991, p. 237-337.
- VARELA João Maria. “Le Brésil et les îles du Cap-Vert : aspects d’influences culturelles”, in *Diogenes*, n° 191, Paris, 2000, p. 118-142.
- VELLUT Jean-Luc. “L’Economie Internationale des Côtes de Guinée Inférieure au XIX Siècle”, in *I Reunião Internacional de História de África, Relação Europa-África no 3º quartel do Sec. XIX*, (dir.) SANTOS, M. E. Madeira. Lisboa: IICT/ Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga, 1998, p. 135-206.

## **B. Théorie littéraire, essai et critique**

- ADAM Jean Michel. *Éléments de Linguistique Textuelle : Des Genres aux Discours*. Paris : Nathan, 1999.
- ALMADA José Luís Hopffer. “La Fiction Capverdienne Post-Claridade : Aspects Fondamentaux de son Évolution”, in *Insularité et Littérature aux Îles du Cap-Vert*, (dir.) VEIGA Manuel. Paris : Karthala, 1997, p. 175-194.
- “A Ficção Cabo-verdiana Pós-Independência, Permanência e Ruptura”, in *Cabo Verde 30 Anos de Cultura 1975-2005*, (dir.) SILVA Filinto E. Correia e. Praia: IBNL, 2005, p. 125-196.
- ARISTOTE. *Rhétorique (Livre I)*. Trad. Médéric Dufour. Paris: Société d’Édition “Les Belles Lettres”, [1938] 1967.
- *Poétique*. Trad. Barbara Gernez. Paris: Société d’Édition “Les Belles Lettres”, [1991] 1997.
- AUERBACH Erich. *Mimesis*, Paris : Gallimard, 1965.
- BAKHTINE Mikhaïl. *Le Marxisme et la Philosophie du Langage*. Paris : Les Éditions de Minuit, [1929] 1977.
- *Pour une Esthétique du Roman*. Paris : Gallimard, 1975.
- BARBÉRIS Pierre. *Aux Sources du Réalisme : Aristocrates et Bourgeois*. Paris : UGE, 1978.
- BARDOLPH Jacqueline. *Études Postcoloniales et Littératures*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2002.
- BARTHES Roland. *Le Degré Zéro de l’Écriture*. Paris : Seuil, 1953.
- *Critique et Vérité*. Paris : Seuil, 1966.
- *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.
- “L’effet de réel”, in *Littérature et Réalité*, Paris : Seuil, 1982, p. 81-90.
- *Essais Critiques. Points Essais*. Paris : Seuil, [1964] 2000.
- BENJAMIN Walter. *Œuvres III*. Paris: Gallimard, [1972] 2000.
- BERGEZ Daniel & autres. *Introduction aux Méthodes Critiques pour l’Analyse Littéraire*. Paris : DUNOD, 1996.
- BERNARD Claudie. *Le Passé Reconstitué. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*. Paris : Hachette Supérieur, 1996.
- “Le Roman Historique, le Roman d’Aventures et la Mort”, in *Poétique*, n° 101, Paris, 1995, p. 69-83.
- BERSANI Leo. “Le Réalisme et la Peur du Désir”, in *Littérature et Réalité*. Paris : Seuil, 1982, p. 47-80.
- BERTHOUD Anne-Claude. *Paroles à Propos*, Paris, Ophrys, 1996.



- BESSE Maria Graciete. *Manuel da Fonseca: O Fogo e as Cinzas. Introdução à vida e à obra do autor*. Lisboa: Europa-América, 1990.
- “O Mundo Rural no Romance Português: Realidade, Mitos e Representações”, in *Quadrant* nº 8. Montpellier : Université Paul-Valéry, 1990, p. 119-148.
- “Trilogie de la fiction néo-réaliste”, in *Quadrant* nº 12. Montpellier : Université Paul-Valéry, 1995, p. 145-158.
- *Alves Redol: O Espaço e o Discurso*. Lisboa: Ulmeiro, 1997.
- *Percursos no Feminino*. Lisboa: Ulmeiro, 2001.
- *José Saramago e o Alentejo: entre o real e a ficção*. Casa do Sul, 2008.
- BESSIÈRE Jean. “Littératures Francophones et Postcolonialisme. Fictions de l’Interdépendance et du Réel”. *Littératures Postcoloniales et Francophonie. Conférences du Séminaire de Littérature Comparée de L’Université de la Sorbonne Nouvelle*, (dir.) BESSIÈRE Jean, MOURA Jean-Marc. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2001, p. 169-195.
- BOREL Marie-Jeanne. “Objets de discours et représentation”, in *Langages*, nº 103, 1991, p. 36-50.
- BORILLO Andrée. *L’espace et son Expression en Français*. Paris : Ophrys, 1998.
- BOURDIEU Pierre. *Les Règles de l’Art, Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Paris : Seuil, 1992
- BOURNEUF Roland (1970). “L’organisation de l’Espace dans le Roman”, in *Études Littéraires*, nº 3. Québec : PUL, 1970 p. 77-94.
- BRAHIMI Denise, TREVARTHEN Anne (org.). *Les femmes dans la Littérature Africaine. Portraits*. Paris : Karthala /CEDA, 1998.
- BREMOND Claude (1971). “A Mensagem Narrativa”, *Literatura e Semiologia*. Selecções e Ensaio da Revista *Communications*. Petrópolis R. J.: Editora Vozes, Lda.
- CALVINO Italo. *Pourquoi Lire les Classiques*. Paris : Seuil, 1994
- CAMPOS Maria Henriqueta Costa. (1985). “A Enunciação do ‘Outro’ e a Retórica das Relações Enunciador-locutor Construídas no Texto. *I Simpósio Interdisciplinar de Estudos Portugueses. Actas*, vol. I. Lisboa: Departamento de Estudos Portugueses/ FCSH-UNL, 1985, p. 487-498.
- CAMPOS Maria Henriqueta Costa, XAVIER Maria Francisca. *Sintaxe e Semântica do Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- CARDOSO Pedro. *Hespéridas* (Fragmentos de Um Poema Perdido em Triste e Miserando Naufrágio). Vila Nova de Famalicão: e. a., 1930.
- CARVALHO Alberto. “Emergência do discurso da agressividade na poesia caboverdiana”, in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise - À la Recherche de l’Identité Individuelle et Nationale. Actes du Colloque International* (28-30 nov./1984 Paris). Paris : Fond. Calouste Gulbenkian, 1985, p. 215-224.
- “Emergência do discurso na agressividade da poesia caboverdiana”, in *África. Literatura, Arte e Cultura*, nº 14, 2ª série, Ano 9, Lisboa, 1986, p. 19-25.
- “Emigração e Orfandade em *Chiquinho* de Baltasar Lopes”, in *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Actas do Colóquio* (Jul./ 1985 Lisboa). Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1987, p. 215-229.
- *A Ficção de Baltasar Lopes. Contributo Para a Originalidade da Literatura Cabo-Verdiana*, 570 p. Tese: Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa: Universidade de Lisboa, 1988.
- “Culturas e literaturas africanas, entre o insular e o continental”, in *Portugal e o Mundo. Do Passado ao Presente. Actas dos 1ºs Cursos Internacionais de Verão de Cascais*. Cascais: CMC, 1995, p. 391-401.
- Prefácio de *Falucho Ancorado* de Manuel Lopes. Poesias. Lisboa: Edições Cosmos, 1997, p. XI-LXV.

- “Do classicismo e realismo da *Claridade*”, in *Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 1. Lisboa: Instituto Camões, 1998, p. 20-30.
- “Neo-Realismo e realismo em Cabo Verde e Angola: algumas afinidades e muitas diferenças”, in *Encontro Neo-Realismo*: Museu do Neo-Realismo/CMVFX, 1999, p. 303-310.
- “A narrativa cabo-verdiana, nacionalidade e nacionalismo”, in *La narrativa en lengua portuguesa de los últimos cincuenta años* [Estudos dedicados a José S. Ares Montes, Anejo II], (dir.) ADAMIL M. Josefa Postigo. *Revista de Filologia Românica, Anejos*. Madrid: Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, 2001, p. 85-114.
- “Espaços, diáspora, exílio, nas literaturas africanas de língua portuguesa”. in *Revista Internacional Católica*, nº 1, Ano XIX. Lisboa: Univ. Católica, Jan.-Fev./2002, p. 75-86.
- “Figurations de la terre dans l’imaginaire Capverdien”, in *Travaux et Documents* nº 19. *Figurations Identitaires dans les Littératures Portugaise, Brésilienne et Africaines de Langue Portugaise*. Paris: Université de Paris VIII, Vincennes Saint-Denis, 2002, p. 209-224.
- “Lugares étnicos e maravilhosos do imaginário cabo-verdiano (em Chiquinho de Baltasar Lopes)”, in *Portuguese Literary & Cultural Studies* nº 8. *Cape Verde, language, literature & music*. Dartmouth : University of Massachusetts Dartmouth, 2003, p. 171-193.
- “Estética Cabo-verdiana (sécs. XIX - XX): O Mito da Macaronésia”, in *Estudos Literários/Estudos Culturais. Actas do IV Congresso da APLC (9-12/ 5, 2001 Évora)*. Évora: A.P.L.C. / Universidade de Évora, ed. CD-ROM, 2004.
- “Sobre Emigração e Diáspora Cabo-Verdianas”, in *Literatura e Migração*, (dir.) SERUYA Teresa. Lisboa: Colibri, 2005, p. 27-46.
- “Sur la littérature capverdienne”, in *Les Îles du Cap-Vert : Langues, Mémoires, Histoire*, (dir.) SANTOS Idelette Muzart-Fonseca dos, ESTEVES José M. da Costa, Rolland Denis. Paris: L’Harmattan, p. 139-173.
- CHEVRIER Jacques. *Littérature Nègre*. Paris : Armand Colin, 1984.
- *Littératures Africaines : Histoire et Grands Thèmes*. Paris : Hatier, 1990.
- “De Boccace à Tchicaya U Tam’si”, in *Notre Librairie*, Paris, nº 111, oct.-déc./1992, p. 4-7.
- “La Marginalité, Figure du Post-colonialisme dans l’Œuvre Romanesque de Williams Sassine”, in *Littératures Postcoloniales et Francophonie. Conférences du Séminaire de Littérature Comparée de L’Université de la Sorbonne Nouvelle*, (dir.) BESSIÈRE Jean, MOURA Jean-Marc. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2001, p. 111-139.
- COELHO Eduardo Prado. “O estatuto ambíguo do neo-realismo português”, in *A Palavra Sobre a Palavra*. Porto: Portucalense Editora, 1972, p. 39-48.
- COELHO Jacinto do Prado. *Ao Contrário de Penélope*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1976.
- *A Originalidade da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- COHN Dorrit, (1997). “Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas”, in *Littérature*, nº 105. Paris, 1997, p. 24-48.
- COMBE Dominique. *Les Genres Littéraires*. Paris : Hachette Supérieur, 1992.
- COMMENT Bernard. “Proust recomposé, L. Visconti, S. Cecchi d’Amico : Alla ricerca del tempo perduto”, in *Critique*, nº 478, Tome XLIII, 1987, p. 255-260.
- CORDESSE Gérard. “Narration et focalisation”, in *Poétique* nº 76, 1988, p. 487-497.
- COUTURIER Maurice. *La Figure de L’auteur*. Paris : Seuil, 1995.
- DÄLLENBACH Lucien. *Le Récit Spéculaire. Essai sur la Mise en Abyme*. Paris : Seuil, 1977.
- D’ONOFRIO Salvatore. *Literatura Ocidental. Autores e obras fundamentais*. S. Paulo: Editora Ática, 1990.

- DENIS Saint-Jacques. “Impossible Réalisme”, in *Études Littéraires*, n° 3. Québec : PUL 1970, p. 9-19.
- DERRIDA Jacques. *La Voix et le Phénomène*. Paris : Quadrige/PUF, 1967.
- DIDIER Béatrice. *L'Écriture-femme*. Paris : PUF, 1999.
- DRAGAN Radu, MESLIN Michel. *La Représentation de l'Espace de la Société Traditionnelle*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- DUARTE Manuel. “Breves notas sobre a literatura caboverdeana”, in *Raízes* n° 21, Praia, 1984, p. 3-8.
- DUBOIS Jacques. “Surcodage et protocole de lecture”, in *Poétique*, n° 16, 1973, p. 491-498.
- DUCHET Claude. “Une écriture de la socialité”, in *Poétique* n° 16, 1973, p. 446-454.
- *Sociocritique*. Paris : Nathan, 1979.
- DURAND Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris : DUNOD [1969] 1992.
- ELIADE Mircea. *Mythes, Rêves et Mystères*. Paris : Gallimard, [1957] 1972.
- ERALY Alain. *L'expression et la Représentation : Une Théorie Sociale de la Communication*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- ESCARPIT Robert. *Le Littéraire et le Social. Éléments pour Une Sociologie de la Littérature*. Paris : Flammarion, 1970.
- FERREIRA Ana Paula. *Alves Redol e o Neo-realismo Português*. Lisboa: Caminho, 1992.
- “Discursos Femininos, teoria crítica feminista: para uma resposta que não é”, in *Estudos de Língua e Cultura Portuguesa* n° 5. Lisboa: Universidade Aberta, Out./1993, p. 13-27.
- FERREIRA Manuel (1959). “Consciência literária cabo-verdiana - Quatro gerações: Claridade - Certeza - Suplemento Literário- Boletim do Liceu Gil Eanes”. *Estudos Ultramarinos*, n° 3. Lisboa: IEU, 1959, p. 89-92.
- *No Reino de Caliban*. Lisboa: Seara Nova/Plátano, vols 1-3, 1975.
- “O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido”, in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise - À la Recherche de l'Identité Individuelle et Nationale. Actes du Colloque International* (Paris 28-30 novembre 1984), Paris : Fond. Calouste Gulbenkian, 1985, p. 241-250.
- *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: ICALP, 1977, vol.1.
- “O texto brasileiro na literatura caboverdiana”, in *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Actas do Colóquio* (Lisboa, Jul./1985). Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1987, p. 81-105.
- *50 Poetas Africanos*. Lisboa: Plátano, 1989.
- *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano, 1989.
- FIGUEIRA Manuel Bonaparte. *Narrativas e Contos Cabo-Verdianos*. Mindelo: Edição do a., 1968.
- FRANÇA Arnaldo. “Notas sobre poesia e ficção cabo-verdianas”, in *Cabo Verde* n° 157, Praia: Imp. Nacional, 1962, p. 18-32.
- “Panorama da Literatura Cabo-verdiana”, in *Vértice* n° 55, II Série, Lisboa, Jul.-Ago./1993, p. 25-32.
- “Naissance et Reconnaissance d'une Littérature en Prose”, in *Insularité et Littérature aux îles du Cap-Vert*, (dir.) VEIGA Manuel. Paris : Karthala, 1997, p. 119-129.
- “Évolution de la Littérature Capverdienne”, in *Découverte des Îles du Cap-Vert*. Praia-Paris : AHN, 1998, p. 193-212.
- GARDIES André. *L'espace au Cinéma*. Paris : Klincksieck, 1993.
- GASANA Ndoba. “Littérature du Cap-Vert”, in *Présence Africaine* n° 126, Paris, 1983, p. 99-112.
- GEFEN Alexandre. *La Mimesis (textes choisis & présentés par)*. Paris : GF Flammarion, 2002.

- GENETTE Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.
- *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- *Nouveau Discours du Récit*. Paris : Seuil, 1982.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- “Introduction à l’architexte”, in *Théorie des Genres*. Paris : Seuil, 1986, p. 89-159.
- *Seuils*. Paris, Seuil, 1987.
- *Fiction et Diction*. Paris, Seuil, 1991.
- *Métalepse*. Paris, Seuil, 2004.
- GLAUDES Pierre, REUTER Yves. *Le Personnage*. Paris : PUF/ Que sais-je ?, 1998.
- GLAUDES Pierre (dir.) *La Représentation dans la Littérature et les Arts. Anthologie*. Toulouse : PUM, 1999.
- GLAUDES Pierre, LOUETTE Jean-François. *L’essai*. Paris : Hachette Supérieur, 1999.
- GLISSANT Édouard. *Le Discours Antillais*. Paris : Seuil, 1981.
- *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris : Gallimard, 1995.
- GOLDMANN Lucien. *Le Dieu Caché*. Paris : Gallimard, 1956.
- *Pour une Sociologie du Roman*. Paris : Gallimard, 1964.
- GONÇALVES António Aurélio. “Problemas da literatura romanesca em Cabo Verde”, in *Cabo Verde* n° 128, Praia: Imp. Nacional, Mai./1960, p. 19-23.
- GOYET Florence. *La Nouvelle*. Paris : PUF, 1993.
- GREIMAS A. J. *Du Sens. Essais Sémiotiques*. Paris : Seuil, 1970.
- GROJNOWSKI Daniel. *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.
- GUERREIRO António. “Um movimento e as suas heresias”, in *Revista do jornal Expresso*, 10 Mar./1990, p. 62.
- GUIMARÃES Fernando. “A Expressão Artística. Uma Polémica entre Presencistas e Neo-realistas”, in *Colóquio Letras*, n° 96, 1987, p. 56-62.
- HALL Edward T. *La Dimension Cachée*. Paris : Seuil, 1971.
- HAMILTON Russell G. *Literatura Africana, Literatura Necessária I. Angola*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- *Literatura Africana, Literatura Necessária II. Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- HAMON Philippe. “Un discours contraint”, in *Poétique*, n° 16, 1973, p. 411-445.
- “Para um estatuto semiológico da personagem”, in *Categorias da Narrativa*, (dir.) Maria SEIXO M. Alzira. Lisboa: Arcádia, [1972] 1976, p. 85-112.
- “Texte et Architecture”, in *Poétique* n° 73, 1988, p. 3-26.
- *Texte et Idéologie*. Paris : Quadrige/PUF, [1984] 1997.
- JAUSS Hans Robert. *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris : Gallimard, 1978.
- JOLLES André. *Formes Simples*. Paris : Seuil, [1930], 1972.
- JORGE Carlos J. F. “‘Campaniça’ e a Hipótese da Narrativa Lírica do Neo-Realismo Português”, in *Vértice*, n° 21, 1989, p. 27-32.
- JOURDE Pierre, TORTONESE Paolo. *Les Visages du Double. Un thème Littéraire*. Paris : Nathan, 1996.
- JOUBE Vincent. *L’effet-personnage dans le Roman*. Paris, PUF [1992] 1998.
- KAMP H. (1981). “Événements, Représentations Discursives et Référence” in *Langage*, n° 64, 1981, p. 39-64.
- KANE Mohamadou. *Roman Africain et Tradition*. Thèse d’Etat. Lille: Université de Lille III, Lettres et Sciences Humaines, NEA ([1971] 1983).
- KESTELOOT Lylia. *Les Écrivains Noirs de Langue Française: Naissance d’une Littérature*. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1965.
- KLOBUCKA Anna. “De autores e autoras”, in *Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, n° 5. Lisboa: Universidade Aberta, Out./1993, p. 59-65.
- KUNDERA Milan. *L’Art du Roman*. Paris : Gallimard, 1986.

- LABAN Michel. *Cabo Verde. Encontro com Escritores*. Porto: Fund. Eng. António de Almeida, vols. 1 et. 2, s. d.
- LARANJEIRA Pires. *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Lisboa: Edições Afrontamento, 1995.
- *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LEJEUNE Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, [1975] 1996.
- LEVINAS Emmanuel. *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. Paris : Kluwer Academic, 1971.
- LOPES José Vicente. "Clairidade, vanguarda e modernismo", in *Terra Nova*, nº 128, Ano XII, Jul.-/Ago./1986, p. 4, 6.
- LOPES Manuel. "Reflexões sobre a literatura cabo-verdiana ou literatura nos meios pequenos", in *Colóquios Cabo-Verdianos*, nº 22. Lisboa: JIU, 1959, p. 3-22.
- LOURENÇO Eduardo. *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1968.
- "A ficção dos anos 40", in *Colóquio A Cultura nos anos 40*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1982, p. 139-149.
- "A ficção dos anos 40", in *O Canto do Signo: Existência e Literatura*. Lisboa: Presença, 1994, p. 284-291.
- LUKÁCS George. *La Théorie du Roman*. Paris : Gallimard, [1920] 1968.
- *Le Roman Historique*, Paris : Payot, [1956] 1965.
- *Realismo e Existencialismo*. Lisboa : Arcádia, s. d.
- *Balzac et le Réalisme Français*. Paris : La Découverte, 1972.
- MADÉLÉNAT Daniel. *La Biographie*. Paris : PUF, 1984.
- MAGALHÃES Isabel Allegro de. "Inquerito. Em questão : discurso feminino", in *Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, nº 5. Lisboa: Universidade Aberta, Out./1993, p. 162-164.
- MAINGUENEAU Dominique. *Eléments de Linguistique pour le Texte Littéraire*. Paris : DUNOD, 1993.
- MAKOUTA M'BOUKOU Jean Pierre. *Introduction à l'Étude du Roman Négro-africain de Langue Française (problèmes culturels et littéraires)*. Abidjan : NEA, 1980.
- MARGARIDO Alfredo. *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- MARIN Louis. *Utopiques : Jeux d'Espaces*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1973.
- *De la Représentation*. Paris : Gallimard/Le Seuil, 1994.
- MATA Inocência, PADILHA Laura C. (dir.). *A Mulher em África*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- MATESO Locha. *La Littérature Africaine et sa Critique*. Paris : Karthala, 1986.
- MERLEAU-PONTY Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- MITTERAND Henri. "Fonction narrative et fonction mimétique", in *Poétique*, nº 16, 1973, Paris : Seuil, p. 477-490.
- *Le Discours du Roman*. Paris : PUF, 1980.
- *L'illusion réaliste*. Paris : PUF, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária. Prosa*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1979.
- MOURA Jean-Marc. "Francophonie et Critique Postcoloniale", in *Revue de Littérature Comparée* 281, soixante et onzième année, nº 1, Paris : Didier Érudition, jan.-mar./1997, p.59-88.
- "Sur Quelques Apports et Apories de la Théorie Postcoloniale pour le Domaine de la Francophonie", in *Littératures Postcoloniales et Francophonie. Conférences du Séminaire de Littérature Comparée de L'Université de la Sorbonne Nouvelle*, (dir.) BESSIÈRE Jean, MOURA Jean-Marc. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2001, p. 149-167.

- MOURÃO-FERREIRA David. “Para uma “arrumação” da poesia dos anos 40”. *Os Anos 40 na Arte Portuguesa. Colóquio A Cultura nos anos 40*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1982, p. 127-137.
- NAMORA Fernando. “Esboço Histórico do Neo-Realismo”, in *Memórias da Academia de Ciências de Lisboa*, vol. VII, 1962, p. 203-213.
- *Diálogo em Setembro. Crónica Romanceada*. Lisboa: Publicações Europa-América, [1966] 1971.
- *Um Sino na Montanha. Cadernos de um escritor*. Lisboa: Publicações Europa-América, [1968] 1970, p. 221-249.
- NEEFS Jacques. “La figuration réaliste”, in *Poétique*, nº 16, 1973, p. 466-476.
- NEF Frédéric. “Sémantique des noms propres et essentialisme, Pascal Engel : Identité et référence. La Théorie des noms propres de Frege et Kripke”, in *Critique*, nº 479, avr./1987, p. 319-336.
- NGAL Georges. *Création et Rupture en Littérature Africaine*. Paris : L’Harmattan, 1994.
- NGANDU Nkashama, Pius. “Les Formes Mythologiques dans le Roman Africain”, in *Afrique Littéraire*, 1988, p. 34-43.
- OSÓRIO Oswaldo (1997). “Une littérature naissante : la poésie antérieure à Claridade”, in *Insularité et Littérature aux Îles du Cap-Vert*, (dir.) VEIGA Manuel. Paris : Karthala, 1997, p.113- 117.
- OZWALD Thierry. *La Nouvelle*. Paris: Hachette Supérieure, 1996.
- PAVEL Thomas. *La Pensée du Roman*. Paris : Gallimard, 2003.
- PITA António Pedro. *Conflito e Unidade no Neo-realismo Português. Arqueologia de uma Problemática*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- REIS Carlos (dir.). *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Seara Nova/ Editorial Comunicação, 1981.
- REUTER Yves. *Introduction à l’analyse du Roman*. Paris : DUNOD, 1991.
- “Le système des personnages dans le roman” in *Le Roman Policier et ses Personnages*. Saint-Denis : PUV, 1989, p. 6-12.
- RICARD Alain. *Littératures d’Afrique Noire; des Langues aux Livres*. Paris : Karthala 1995.
- RICCIARDI Giovane. *Sociologia da Literatura*. Lisboa : Europa-América, 1971.
- RICŒUR Paul. *Histoire et Vérité*. Paris : Seuil, 1955.
- *Temps et Récit*. Paris : Seuil, vol.1, 1983.
- *Temps et Récit*. Paris : Seuil, vol. 2, 1984.
- RIFATERRE Michael. “L’illusion référentielle”, in *Littérature et Réalité*. Paris : Seuil, 1982, p. 91-118.
- RIGNEY Ann. “Du récit historique”, in *Poétique*, nº 75, 1988, p. 267-278.
- RIVAS Pierre. “Insularité et Déracinement dans la Poésie Capverdienne”, in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise - À la Recherche de l’Identité Individuelle et Nationale. Actes du Colloque International (28-30 nov./1984) Paris*. Paris : Fond. Calouste Gulbenkian, 1985, p. 291-294.
- ROBERT Marthe. *Roman des Origines et Origines du Roman*. Paris : Gallimard, 1972.
- ROCHA Rui. “Neo-realismo, a mesma luta”, in *Expresso*, 17/02/1996, p. 78-90.
- RODRIGUES Urbano Tavares. *Um Novo Olhar Sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes, 1981.
- ROMANO Luís. “Cem anos de Literatura Cabo-verdiana: 1880-1980”, in *África. Revista do Centro de Estudos Africanos*, nº 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984, p. 25-49..
- SACRAMENTO Mário. *Há uma Estética Neo-Realista?* Lisboa: D. Quixote, 1968.
- *Ensaios de Domingo II*. Porto: Editorial Inova, 1974.
- SCHAEFFER Jean-Marie. *Qu’est-ce qu’un Genre Littéraire ?* Paris : Seuil, 1989.

- “Fiction, feinte et narration, Kate Hamburger : Logique des genres littéraires”, in *Critique* 1987, p. 481-482.
- SEIXO Maria Alzira. *Literatura, Significação e Ideologia*. Lisboa: Arcádia, 1976.
- SERRÃO Joël. “A novelística social na década de 40: esboço de problematização”, in *Coloquio/ Letras*, nº 9, 1972, p. 25-31.
- SILVA Victor Manuel Aguiar. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1988, 8ª edição.
- SILVA Francisco Lopes da. “Nos Bastidores da *Claridade*, Referência a um período mal iluminado”, in *A Semana*, Praia, 18/10/1993, p. IV.
- SILVEIRA Onésimo. *Consciencialização na Literatura Caboverdiana*. Lisboa : CEI, 1963.
- SILVEIRA Pedro. “Relance da Literatura Caboverdeana I”, in *Cabo Verde*, nº 58. Praia: Imp. Nacional, Jul./1954, p. 26-28
- “Relance da Literatura Caboverdeana II”, in *Cabo Verde*, nº 59. Praia: Imp. Nacional, Ago./1954, p. 27-31.
- SIMÕES João Gaspar. *Crítica IV: Contistas, Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos*. Lisboa: IN-CM, 1981.
- SOUBIAS Pierre. *Écrire la Langue de l'Autre. Étude sur le Roman Négro-africain d'Expression Française*. Thèse de doctorat en Lettres et Sciences Humaines. Toulouse : Université de Toulouse-le Mirail, 1995.
- STAROBINSKI Jean. *L'œil Vivant II. La Relation Critique*. Paris : Gallimard, 1970.
- TADIÉ Jean-Yves. *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Belfont, 1987.
- TIEGHEM Philippe Van. *Les Grandes Doctrines Littéraires : De la Pléiade au Surréalisme*. Paris : Quadrige/PUF, [1946] 1993.
- TINE Alioune. “Pour une théorie de la littérature africaine écrite”, in *Présence Africaine*, nº 139, Paris, 1985, p. 99-121.
- TIOFE T. T.. “Arte poética e artefactos poéticos em Cabo Verde. Reflexões sobre os últimos 50 anos da poesia caboverdiana”, in *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise - À la Recherche de l'Identité Individuelle et Nationale. Actes du Colloque International (28-30 nov./1984 Paris)* Paris : Fond. Calouste Gulbenkian, 1985, p. 309-315.
- TODOROV Tzvetan. “La Grammaire du Récit”, in *Langages*, nº 12, 1968, p. 94-125.
- TORRES Alexandre Pinheiro. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. Lisboa: ICALP, 1977.
- *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa: Moraes, 1977.
- “Neo-Realismo (1935-1950)”, in *História da Literatura Portuguesa. As Correntes Contemporâneas*, (dir.) LOPES Óscar, MARINHO, Fátima. Lisboa: Alfa, vol. 7, 2002, p. 183-234.
- VENÂNCIO José Carlos. *Literatura e Poder na África Lusófona*. Lisboa: ICALP, 1992.
- VIÇOSO Victor. “As utopias do neo-realismo”, in *Jornal Expresso*, 10/05/1990, p. 61,
- “A Ficção narrativa no movimento neo-realista: as vozes sociais e os universos da ficção”, in *Catálogo da Exposição de Inauguração do Museu do Neo-realismo*. Vila Franca de Xira: CMVFX/Museu do Neo-Realismo. Out./ 2007, p. 46-150.
- VUILLAUME Marcel. *Grammaire Temporelle des Récits*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.
- WATT Ian. “Réalisme et forme romanesque”, in *Poétique*, nº 16, 1973, p. 521-540.
- WEINRICH Henri. *Le Temps*. Paris: Seuil, [1964] 1973.
- ZÉRAFFA Michel. *Personne et Personnage. Le roman des années 1920 aux années 1950*. Paris : Éditions Klincksieck, 1971.
- *Roman et Société*. Paris: PUF, [1972] 1976.

## **C. Périodiques, Dictionnaires**

### **1. Periódicos**

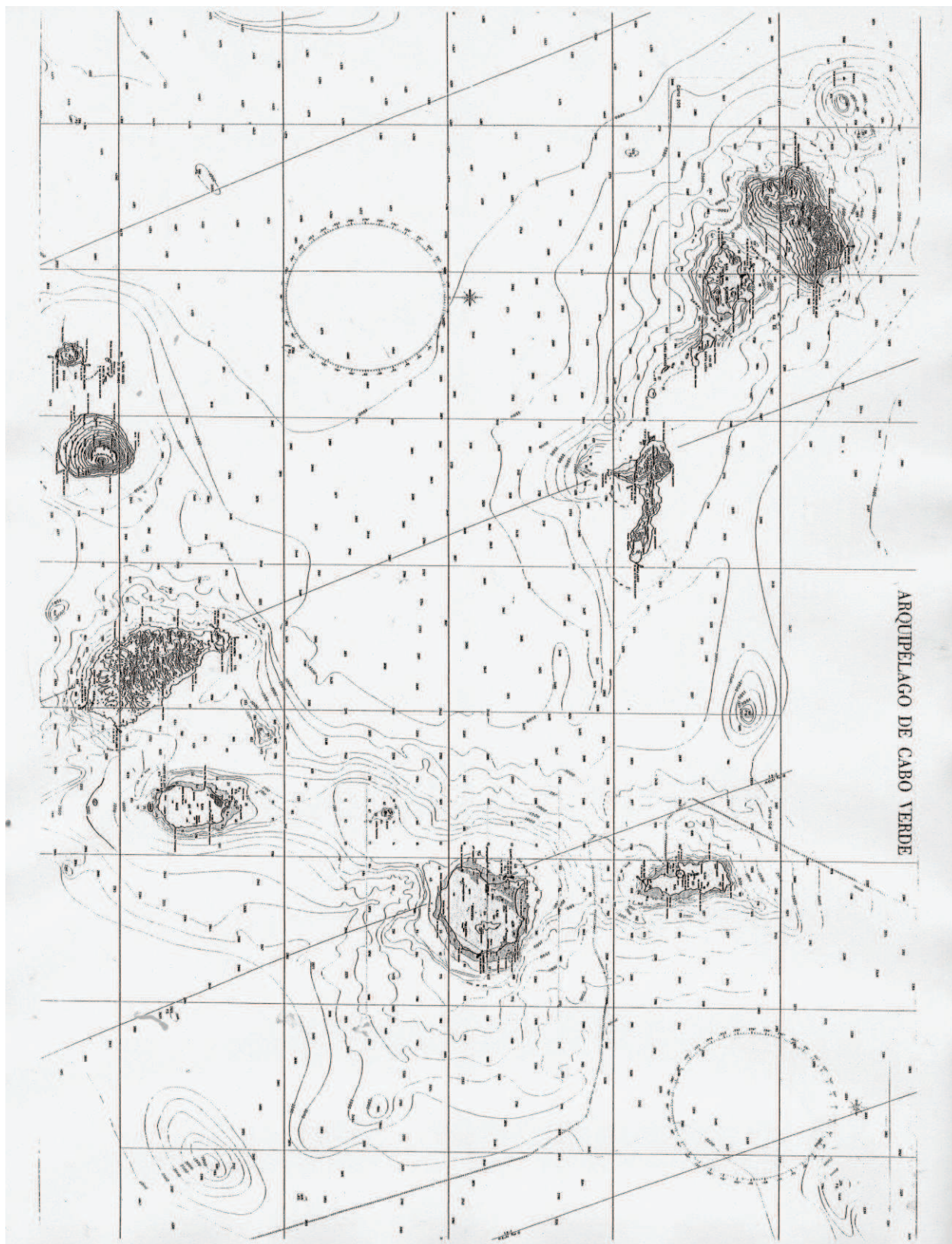
- África*, Literatura, Arte e Cultura. Lisboa: ALAC, 1978-1986.
- Artiletra*, Mindelo, 1991.
- Boletim dos Alunos do Liceu Gil Eanes*, São Vicente, 1959.
- Boletim dos Falcões de Cabo Verde*, São Vicente, 1936.
- Cabo Verde*, Boletim de Propaganda e Informação, Praia: Imprensa Nacional, 1949-1963.
- Certeza*, Folha da Academia, São Vicente, 1944.
- Claridade*, Revista de Artes e Letras, São Vicente, 1936-1960
- Colóquio Letras* n.ºs 39, 53, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977,1980.
- Discursos* n.º 9. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- Ekhos do Paul*, Santo Antão, 1992.
- Estudos Ultramarinos* n.º 3, Lisboa: Instituto Superior de Estudos Ultramarinos, 1959.
- Fragmentos*, Revista de Letras Artes e Cultura. Praia, 1987-1991.
- Magma*, Revista de Divulgação, Informação e Recreação, Mindelo, 1988.
- Mensagem*, Boletim da Casa dos Estudantes do Império, (dir.) Manuel Ferreira. Lisboa: ALAC, 1996, vols. 1 e 2 (ed. fac-similada).
- Notícias de Cabo Verde*, Mindelo, 1931-1962.
- Notre Librairie*, Paris, 1993.
- Novo Jornal de Cabo Verde, Praia, 1993.
- Pré-textos*, Revista de Artes Letras e Cultura. Praia:INLB,1991.
- Raízes*, Praia, 1977-1984.
- Sêló, Página dos Novíssimos*, Suplemento do Jornal *Notícias de Cabo Verde*. São Vicente, 1962.
- A Semana*, Praia, 1991.
- “Suplemento Cultural”- *Cabo Verde*, Boletim de Propaganda e Informação, Praia, 1958.
- Terra Nova*, Fogo/São Vicente, 1975.
- Vértice*, Lisboa, 1942.

### **2. Dictionnaires**

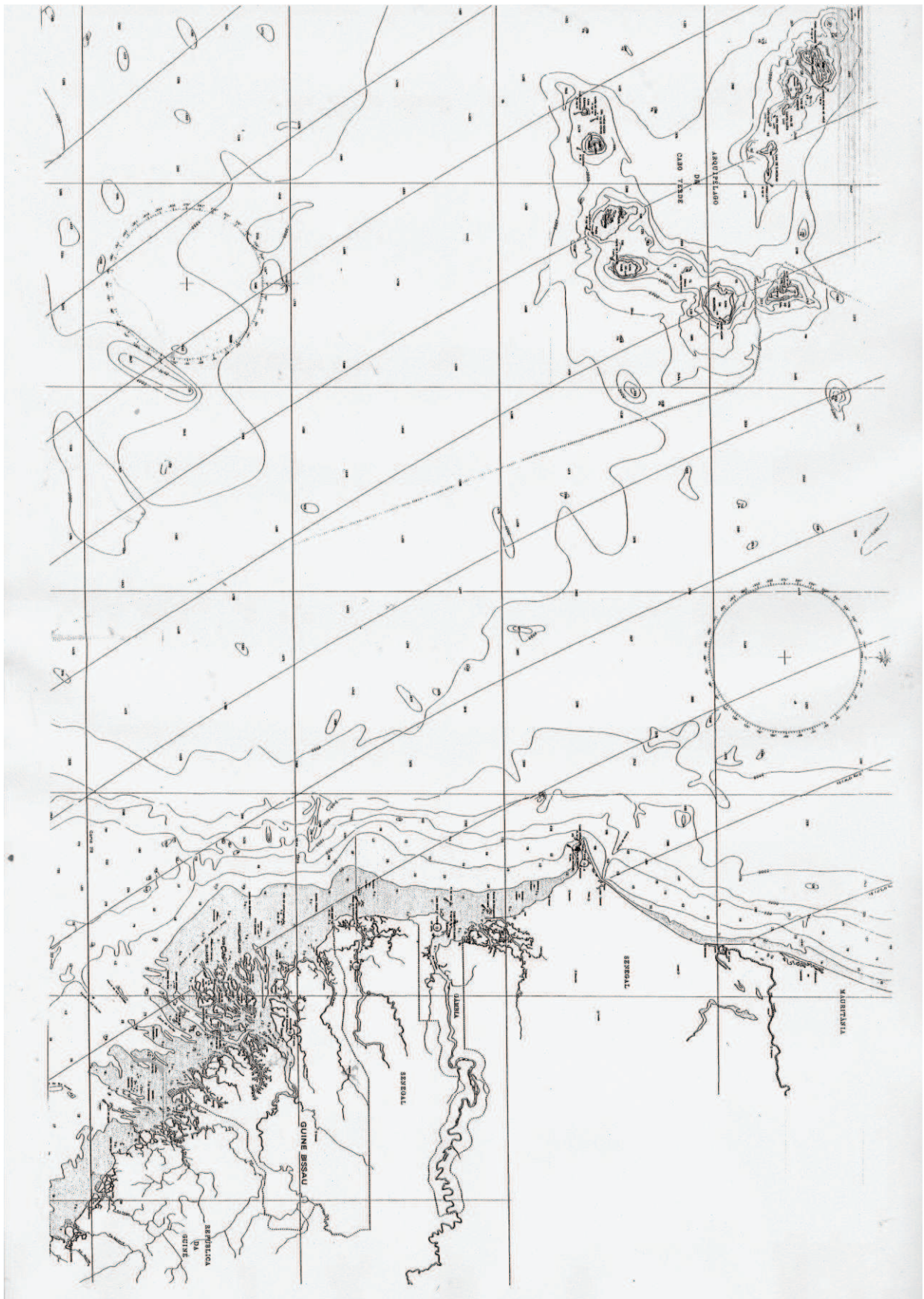
- Dicionário da Literatura*, (dir.) COELHO Jacinto do Prado. Porto: Figueirinhas. [1987] 2003.
- Dicionário de Literatura Portuguesa*, (dir.) MACHDO Álvaro. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- Dicionário Temático da Lusofonia*, (dir.) CRISTÓVÃO Fernando. Lisboa: Texto Editores, 2005.
- Dictionnaire des Symboles*, (dir.) CHEVALIERS Jean, GHEERBRANT Alain. Paris : Seghers, 1974.
- História da Literatura Portuguesa*. (dir.) SARAIVA José, LOPES, Óscar. Porto: Porto Editora, s. d.
- Le Dictionnaire du Littéraire*, (dir.) ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain. Paris : PUF, 2002.



## **ANNEXE**



RENAUDEAU Michel, SOARES Horácio, BETTANCOURT Humberto, VERHASSELT Dominique, *Cabo Verde*, Boulogne, Éd. Delroisse, s.d., p. 1  
ISBN:2-85518-038-4.



RENAUDEAU Michel, SOARES Horácio, BETTANCOURT Humberto, VERHASSELT Dominique, *Cabo Verde*, Boulogne, Éd. Delroisse, s.d., p. 178  
ISBN:2-85518-038-4.

## Index des auteurs

### A

Afonso, M. F., 72  
Albuquerque, L., 133  
Alcântara, O., 17, 25, 90, 93, 95, 318  
Alfama, J., 48, 50  
Almada, D., 63, 293  
Almada, J. L. H., 4, 53, 54, 92, 120  
Almeida, G., 52, 125, 246, 247  
Almeida, J. E., 30, 31  
Amaral, I., 181, 198, 199  
Amarilis, O., 39, 41, 42, 53, 292, 320  
Anahory, T., 44, 129  
Andrade, M. P., 43, 44, 61, 63

### B

Bakhtine, M., 218  
Barbosa, J., 17, 22, 24, 37, 39, 41, 45, 50, 55, 60, 61, 90, 112  
Barthes, R., 11, 136, 137  
Bergson, H., 161, 170  
Besse, M. G., 4, 292, 320  
Bessière, J., 246  
Burness, D., 82, 155

### C

Cabral, A., 4, 35, 37, 43, 47, 51, 60, 145, 242  
Cabral, J., 31, 34, 69  
Caeiro, D., 191  
Calvino, I., 74, 150  
Cardoso, P., 22, 31, 32, 33, 73, 164, 165, 181  
Carreira, A., 17, 18, 27, 91, 108, 138, 180, 181, 272  
Carvalho, A., 4, 19, 21, 22, 27, 32, 34, 46, 49, 68, 71, 119, 121, 192, 196, 267  
Couturier, M., 77, 129, 240

### Ch

Chabal, P., 142  
Chevalier, J., 100, 159, 160, 261  
Chevrier, J., 72

### D

Dabla, Séwanou., 68, 69  
Dällenbach, L., 310, 318  
Dambará, K., 46, 47, 51  
Dantas, G., 30, 31, 69  
Davidson, B., 31, 180  
Didier, D., 292  
Duarte, A., 47  
Duarte, M., 44, 45, 48, 51, 107  
Dubar, C., 186  
Durand, G., 111, 159, 160  
Durkheim, É., 175

### E

Eliade, M., 117  
Ernesto, G., 34, 35  
Estêvão, J. A., 152, 171

### F

Fernandes, G., 145  
Ferreira, A. P., 292, 320  
Ferreira, M., 11, 12, 17, 25, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 49, 51, 70, 71, 92, 119, 125, 310, 329, 342  
Ferreira, O., 24, 53, 72  
Figueiredo, J., 37, 41, 181  
Filho, J. L., 23, 83, 129, 149, 329  
Fonseca, M., 48, 49, 50, 53, 95  
Fortes, C., 25, 47, 51, 52, 213  
França, A., 18, 25, 26, 30, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 46, 78, 79, 119, 120, 121, 128  
Frusoni, Sérgio., 156

### G

Genette, G., 11, 68, 86, 87, 116, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 141, 167, 206, 219, 298, 300, 301, 305, 309, 310, 315, 318  
Glaudes, P., 82, 84, 91, 102, 241, 282  
Glissant, E., 50, 109  
Gonçalves, A. A., 25, 34, 48, 64, 69, 70, 73, 74, 84, 129, 200  
Goulart, R. M., 118  
Grojnowski, D., 70, 84

### H

Hamilton, R., 87  
Hamon, P., 90, 94, 97, 103, 250, 263

### J

Jouve, V., 84, 86, 88, 90, 105, 250, 253, 256, 258, 262, 272  
Jourde, P., 100

### K

Klobucka, A., 287  
Kundera, M., 163, 313

### L

Laban, M., 19, 27, 39, 55, 56, 57, 58, 61, 64, 65, 66, 74, 75, 76, 132, 145, 194, 196, 240, 250, 268, 327  
Leite, J., 31, 34  
Lejeune, P., 268  
Lima, M., 310, 311  
Lopes, B., 12, 14, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 27, 35, 36, 37, 45, 47, 48, 49, 55, 62, 64, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 81, 95, 119, 125, 140, 146, 165, 182, 192, 219, 239, 241, 242, 283, 310, 335, 336  
Lopes, F., 25, 31, 44, 341  
Lopes, J., 33, 34, 58, 226  
Lopes, J. V., 24, 46, 47, 52, 57, 62, 63, 65, 142, 145, 170, 239, 240, 242, 243, 244  
Lopes, L., 52, 64, 143

Lopes, M., 12, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 45, 46, 49, 56, 58, 64, 66, 69, 70, 71, 74, 84, 92, 112, 119, 125, 140, 146, 182, 213, 223, 226, 227, 310, 329, 336

Lopes, O., 92

Lukács, G., 167

## M

Madelénat, D., 316, 317

Magalhães, I. A., 287

Mangueneau, D., 282, 307

Margarido, A., 32, 139, 150, 181, 237

Mariano, G., 26, 29, 44, 46, 49, 70, 71, 72, 92, 95, 102, 107, 128, 140, 184, 197, 204, 206

Martins, O., 24, 25, 44, 45, 46, 71, 72

Martins, J. C., 128, 310, 311

Massa, F., 64, 114, 127, 134, 329

Massa, J.-M., 114, 126, 134, 138

Miranda, N., 12, 38, 39, 40, 41, 42, 53, 71, 120, 125, 158, 159, 183

Moisés, M., 82

Monteiro, F., 26, 27, 31, 33, 113, 114, 138, 187, 206

Monteiro, V., 197, 280, 278, 279

## N

Namora, F., 40, 56, 59, 81, 145

Neefs, J., 11

Nogueira, G., 279, 280

Nunes, A., 39, 40, 41, 42, 56, 73, 328

## O

Oliveira, J. N., 21, 206

Osório, O., 26, 48, 50, 52

Ozward, T., 113

## P

Pavel, T., 144, 319

Pereira, C. L., 30, 333

Pereira, D., 18

Pires, V., 25

Pita, A. P., 83

Procópio, A., 26, 187

Pusich, A., 30, 31

## R

Reis, C., 125, 225

Reuter, Y., 84, 91, 102, 137, 265, 272, 277, 282

Ribeiro, O., 139, 150, 180, 183

Ricœur, P., 11, 132, 299

Robert, M., 271

Romano, L., 37, 40, 53, 71, 92, 119

## S

Sacramento, M., 91, 153

Salema, A., 82, 150, 151

Schaeffer, J.M., 318

Silveira, O., 25, 45, 46, 49, 61, 71, 72, 95, 125, 199, 267

Silveira, P., 42, 73

Spínola, D., 53, 55, 168, 269, 281, 292, 320

## T

Tadié, J.-Y., 125, 130, 131, 161, 236, 249, 275

Tavares, E., 22, 31, 32, 33, 34, 63, 69, 181, 187, 196, 211, 226, 234, 278, 279

Tenreiro, F., 56, 43

Tiofe, T. T., 51, 71, 93, 95, 101

Todorov, T., 88

Tortonese, P., 100

## V

Varela, J. M., 51, 52, 78

Vasconcelos, J., 283, 284

Veyne, P., 172

Veiga, M., 53, 125, 179, 319, 330

Venâncio, J. C., 130, 249, 256, 268

Vera-Cruz Martins, R., 48, 50

Vieira, A., 48, 52, 121, 125, 310

## Z

Zéraffa, M., 170

## Index (termes, notions, concepts)

### A

*Academia Cultivar*, 38  
Acculturation, 168, 181  
Africain, 10, 24, 29, 31, 42, 43, 45, 46, 51, 53, 54, 56, 60, 68, 72, 127, 139, 144, 158, 181, 245, 247, 275, 297  
Africaniste, 47  
Allégorie, 9, 34, 49, 121, 127, 194, 229, 234, 236, 311  
Ambiance, 61, 69, 74, 89, 90, 91, 110, 117, 133, 144, 147, 155, 157, 170, 183, 187, 196, 200, 208, 213, 215, 243, 261, 277, 283, 289  
Anachronie, 158, 169, 188, 189, 298, 299, 301  
Antagonisme, 13, 79, 83, 103, 111, 122, 127, 131, 134, 149, 152, 154, 164, 169, 171, 182, 226, 251, 256, 262, 291  
Anti-évasion, 46, 189  
Apport, 11, 12, 30, 35, 36, 38, 52, 66, 93, 107, 182, 191, 276, 278, 321, 326  
Archétype, 22, 108, 111, 272  
Aristocratie, 76, 96, 97, 100, 102, 105, 122, 133, 134, 151, 157, 168, 177, 251, 261, 287, 288, 292, 293  
*Arquipélago*, 17, 37, 54, 65, 71  
*Artiletra*, 19, 33, 34, 39, 54, 65, 187, 327, 329, 342  
Attribut, 14, 84, 117, 128, 156, 171, 203, 250, 254, 256, 265, 267, 268, 275, 283, 291, 294, 295, 296, 314, 322, 324  
Authenticité, 17, 23, 33, 59, 66, 79, 191, 253, 317  
Autobiographie, 124, 137, 239, 268  
Autonomie, 19, 31, 124, 191, 252, 255, 312, 323  
Axe sémantique, 14, 88, 102, 263, 264, 265, 266, 324  
Axiologie, 9, 228, 249, 250

### B

Bâtard, 172, 267, 271, 272, 273, 274, 285, 286, 290  
*Boletim dos Alunos do Liceu Gil Eanes*, 342  
*Botequim*, 48, 203, 211, 213, 221, 277, 278, 296, 309  
*Bulletin Officiel*, 27

### C

Caboverdianidade, 17, 36, 107, 121  
*Cantalutismo*, 51  
Capitaine, 74, 75, 84, 109, 110, 113, 124, 128, 129, 136, 159, 193, 194, 195, 199, 200, 201, 202, 209, 210, 212, 213, 215, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 253, 256, 263, 278, 284, 285, 288, 294, 295, 296, 299, 301, 304, 305, 306, 309  
*Capitão de Mar e Terra*, 7, 9, 10, 13, 36, 51, 55, 74, 75, 77, 78, 107, 109, 121, 122, 124, 125, 128, 130, 139-143, 147, 151, 154, 155, 195, 200, 204, 205, 207, 208, 209, 212, 217, 218, 222, 223, 225, 229, 232, 234, 237, 244, 246, 249, 252, 255, 270, 273, 277, 280, 282, 284, 286, 289, 290, 291, 294, 295, 298, 299, 304, 312  
Capverdien, 21, 22, 29, 31, 32, 36, 45, 46, 50, 53,

61, 75, 107, 110, 112, 113, 119, 120, 144, 163, 180, 181, 184, 192, 193, 194, 195, 224, 226, 227, 232, 241, 244

Cartographie, 82, 201

Censure, 31, 39, 48, 64, 94, 107, 311

*Certeza*, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 20, 26, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 53, 56, 107, 118, 119, 120, 310, 321, 322

### Ch

*Chiquinho*, 19, 22, 49, 70, 90, 119, 140, 146, 151, 172, 173, 176, 182, 185, 191, 192, 193, 251, 252, 271, 272, 285, 294, 295, 301, 327, 328

Chronique, 30, 34, 56, 63, 64, 65, 73, 310, 322

### C

*Claridade*, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 17-28, 30, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43-46, 48, 50, 52, 53, 55, 57, 62, 63, 65, 66, 69-71, 73, 76, 77, 97, 101, 107, 112, 113, 118, 120, 122, 123, 132, 138, 140, 141, 142, 156, 165, 171, 187, 192, 206, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 283, 310, 311, 313, 321

*Clarté*, 19

Climat, 58, 66, 81, 87, 90, 115, 117, 137, 144, 150, 180, 181, 198, 236, 265

Collective, 41, 57, 88, 91, 132, 143, 158, 161, 163, 175, 185, 205, 209, 211, 236, 264, 265, 291, 299, 323

Colonialisme, 6, 12, 17, 21, 24, 29, 43, 45, 46, 49, 50, 79, 95, 123, 133, 138, 143, 145, 147, 154, 163, 169, 180, 196, 197, 203, 210, 231, 235, 236, 237, 241, 246, 249, 251, 263, 268, 270, 277, 287, 288, 290, 292, 303, 311, 313, 316, 322

Combatif, 25, 255, 314

Commentaire, 13, 14, 64, 77, 99, 105, 131, 133, 138, 141, 142, 147, 152, 170, 172, 173, 195, 201, 202, 209, 217, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 228, 229, 244, 275, 277, 298, 299, 303, 304, 308, 310, 311, 312, 313, 324

Configuration, 11, 13, 38, 40, 66, 70, 79, 105, 122, 229, 230, 253, 268, 298, 299, 318

Connotation, 137, 274

Continuité, 11, 12, 22, 26, 35, 38, 160, 239, 266

*Contra Mar e Vento*, 7, 10, 12, 55, 63, 64, 71, 73, 74, 75, 79, 81, 82, 83, 84, 95, 107, 108, 121, 130, 138, 155, 181, 193, 195, 198, 230, 236, 285

Contraste, 12, 14, 50, 58, 74, 78, 82, 89, 97, 98, 101, 108, 112, 115, 120, 127, 135, 137, 146, 151, 152, 155, 158, 188, 191, 200, 203, 211, 214, 215, 225, 227, 233, 236, 244, 255, 260, 270, 276, 277, 287, 289, 290, 291, 295, 301, 303, 324

*Contratado*, 95, 197, 198

Contrebände, 69, 75, 109, 195, 200, 204, 217, 237, 260, 266

Cosmopolitisme, 17, 131, 200, 201, 212, 213, 257, 267, 277, 289, 324

Créole, 19, 22, 25, 26, 28, 29, 32, 33, 34, 47, 53, 55, 60, 109, 119, 120, 128, 139, 187, 199, 213,

- 219, 220, 281, 309, 310
- D**
- Décadence, 18, 83, 96, 107, 139, 151, 152, 162, 175, 203, 205, 229, 231, 236, 254, 264
- Décolonisation, 61, 64, 246, 247, 311
- Déictiques, 186, 300
- Démence, 8, 77, 80, 94, 114, 116, 155
- Désagrégation, 5, 98, 99, 127, 161, 165, 264, 301
- Désillusion, 143, 149, 167, 230, 255, 256, 258
- Dialogisme, 201, 224, 259, 312, 325
- Diégèse, 9, 13, 75, 77, 84, 86, 90, 106, 124, 125, 126, 130, 150, 170, 175, 178, 194, 207, 209, 217, 218, 221, 237, 238, 248, 249, 252, 255, 257, 264, 266, 268, 270, 274, 277, 281, 285, 299, 307, 309, 312, 315, 318, 324, 325
- Différentiel, 84, 90, 250, 251, 252, 254, 256, 260, 268, 297
- Discontinuité, 20, 302, 304, 321
- Discrimination, 31, 57, 78, 105, 107, 153, 154, 168, 174, 176, 178, 214, 238, 262, 265
- Dissonance, 45, 178
- Djunga*, 7, 15, 55, 122, 124, 125, 128, 129, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 200, 218, 219, 239, 242, 244, 258, 259, 265, 266, 283, 284, 288, 289, 290, 291, 293, 298, 299, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 324, 325
- Domination, 24, 46, 50, 96, 265
- Double, 9, 37, 47, 51, 77, 88, 100, 102, 103, 106, 115, 126, 140, 155, 191, 228, 229, 233, 234, 235, 236, 251, 262, 269, 293, 315, 318, 319, 326
- E**
- Éclectisme, 25, 52
- Écriture, 10, 11, 12, 15, 21, 22, 23, 24, 34, 36, 40, 51, 53, 57, 59, 63, 64, 70, 72, 74, 78, 82, 119, 121, 122, 130, 141, 147, 156, 200, 217, 225, 228, 236, 247, 259, 292, 299, 300, 310, 311, 313, 314, 315, 318, 319, 322, 323, 325
- Embématique, 23
- Émigration, 9, 12, 13, 18, 22, 24, 25, 27, 32, 34, 38, 45, 48, 49, 50, 61, 75, 78, 79, 87, 93, 95, 99, 109, 110, 113, 120, 123, 137, 138, 146, 148, 151, 152, 159, 161, 162, 169-172, 175, 178-199, 220, 251, 253, 256, 257, 258, 264, 265, 268, 270, 271, 272, 283, 290, 302
- Enfance, 8, 12, 24, 25, 28, 48, 51, 59, 60, 80, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 97, 99, 115, 118, 123, 135, 136, 146, 159, 181, 182, 186, 228, 244, 253, 257, 267, 273, 274, 280, 285, 288, 290, 291, 296, 297, 302, 312
- Engagement, 14, 25, 39, 42, 44, 46, 47, 60, 95, 99, 120, 124, 154, 174, 196, 211, 219, 251, 268, 312, 321, 324
- Énoncé, 62, 77, 88, 89, 92, 94, 97, 99, 111, 112, 113, 118, 123, 134, 136, 138, 142, 148, 152, 153, 155, 162, 163, 166, 167, 171, 173, 194, 201, 202, 203, 205, 210, 212, 220, 222, 228, 233, 239, 244, 272, 275, 276, 278, 279, 282, 293, 294, 300, 302-308, 316, 318, 324
- Énonciateur, 48, 81, 87, 88, 90, 91, 92, 141, 164, 168, 186, 211, 218, 221, 222, 225, 227, 228, 294, 300, 318, 324
- Environnement, 9, 13, 15, 33, 66, 69, 78, 79, 80, 84, 85, 93, 97, 110, 120, 122, 131, 146, 147, 149, 150, 153, 155, 171, 190, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 211, 213, 215-218, 221, 222, 224, 238, 243, 246, 247, 255, 262, 277, 288, 292, 295, 297, 299, 301, 323
- Esclavage, 29, 38, 107, 123, 133, 158, 175, 198
- Espace, 9, 10, 13, 52, 70, 75, 82, 89, 94, 114, 131, 133, 141, 146, 149, 160, 171, 188, 211, 212, 213, 215, 246, 252, 254, 261, 276, 286, 298, 303
- Estado Novo*, 17, 27, 32, 64
- Esthétique, 5, 8, 10, 12, 18, 20, 21, 22, 25, 30, 33, 35, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 50, 51, 57, 60, 62, 68, 69, 74, 79, 82, 106, 118, 122, 142, 154, 156, 169, 220, 222, 223, 310, 321, 323
- Ethnique, 29, 109, 132, 249
- Évasion, 22, 45, 46, 121, 160, 214
- Exogène, 20
- Extrafictonnel, 132, 218, 219, 242
- Extralinguistique, 93, 126, 207, 218
- F**
- Famine, 18, 28, 34, 48, 78, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 101, 118, 121, 146, 181, 184, 197, 220, 284, 313
- Femme, 9, 26, 30, 41, 43, 48, 53, 63, 72, 76, 80, 93, 94, 95, 97, 106, 109, 112, 117, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 168, 176, 179, 190, 194, 195, 200, 204, 216, 229, 231, 234, 235, 238, 239, 244, 251, 253, 255, 256, 257, 259, 263, 274, 275, 277, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 317, 324
- Fiction, 8, 11, 24, 25, 42, 50, 53, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 71, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 87, 93, 95, 97, 99, 108, 119, 120, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 140, 141, 143, 148, 199, 204, 206, 207, 214, 218, 219, 229, 236, 239, 240, 247, 259, 268, 269, 273, 285, 299, 306, 307, 315, 317, 323
- Fictionnel, 13, 68, 77, 117, 143, 149, 164, 199, 203, 207, 216, 217, 219, 225, 241, 242, 247, 317, 318
- Figuration, 6, 8, 12, 13, 25, 34, 74, 77, 85, 91, 95, 120, 124, 136, 146, 148, 159, 180, 196, 200, 233, 244, 264, 266, 283, 286, 288, 290, 291, 292, 322
- Finaçon*, 9, 22, 163, 164, 165, 166, 167, 173, 179, 303
- Flagelados do Vento Leste*, 49, 119, 146
- Folie, 77, 80, 82, 155, 238, 245
- Folklore, 19, 21, 22, 23, 26, 32, 58, 60, 73, 138, 139, 177, 187, 220, 281, 326
- Fonctionnel, 208
- Fondateur, 20, 24, 30, 36, 38, 45, 52, 63, 70, 107, 141, 142, 187, 197, 207, 217, 219, 283
- Fragmentaire, 22, 73, 80, 86, 90, 91, 92, 96, 123, 126, 131, 150, 151, 179, 202, 210, 215, 223, 226, 228, 230, 249, 285, 293, 298, 301, 312, 317, 319, 323, 325, 326
- Fragmentos*, 32, 53, 54, 161, 179
- Fréquence, 131, 251, 298, 299, 304, 305

*Funco*, 29, 102, 130, 165, 169, 261, 262, 263, 276, 286, 288

## G

Génération, 8, 10, 12, 22, 25, 30, 32, 35, 37, 44, 46, 47, 48, 52, 53, 56, 66, 99, 124, 125, 126, 156, 161, 163, 167, 174, 183, 184, 186, 191, 216, 219, 220, 222, 273, 279, 280, 292, 299, 321, 322  
Genre, 8, 12, 14, 22, 26, 27, 28, 38, 52, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 84, 86, 125, 141, 172, 173, 232, 249, 263, 265, 272, 278, 280, 281, 317, 322  
Guérilla, 24, 47

## H

Hégémonie, 133, 152, 157, 158, 162, 164, 165, 172, 173, 175, 177, 184, 187, 257, 262, 275, 276, 287, 288, 291, 292  
Héritage, 8, 10, 12, 25, 26, 37, 57, 59, 63, 72, 77, 79, 97, 105, 118, 120, 133, 136, 141, 156, 161, 162, 176, 177, 187, 254, 275, 281, 293, 311, 313, 323, 325  
Hespérides, 32, 34  
Hétérogénéité, 19, 24, 73, 125, 186, 246, 286, 306  
*Horizonte*, 57, 327  
Humanisme, 36, 44, 188, 322  
Humour, 63, 64, 258, 310, 315, 317  
Hybridisme, 76, 169

## I

Identitaire, 5, 14, 15, 17, 34, 36, 50, 160, 185, 186, 190, 260, 264, 271, 274  
Identité, 5, 9, 11, 20, 38, 53, 66, 70, 87, 100, 136, 137, 141, 169, 186, 187, 189, 190, 197, 199, 204, 208, 214, 219, 221, 222, 223, 246, 260, 263, 268, 271, 275, 286, 287, 300, 324  
Idéologie, 35, 51, 324  
Idéologique, 5, 12, 25, 39, 40, 43, 44, 45, 47, 51, 52, 57, 74, 79, 99, 105, 106, 121, 149, 151, 169, 174, 181, 191, 202, 203, 204, 218, 222, 223, 238, 239, 240, 245, 246, 264, 266, 267, 269, 270, 276, 292, 307, 309, 321, 323  
Idiosyncrasies, 29, 35  
*Ilhéu de Contenda*, 7, 9, 10, 13, 51, 55, 57, 60, 64, 74, 75, 77, 78, 89, 95, 101, 105, 107, 109, 119-127, 128, 130, 132-138, 146-154, 157, 158-164, 167, 168, 169, 171-178, 181, 182, 183, 185, 187, 188, 191, 192, 193, 197, 198, 225, 230, 236, 249, 251, 252, 254, 264, 267, 269, 271, 275, 281, 285, 287, 290, 292, 293, 294, 298, 299, 300, 301, 307, 323  
Imaginaire, 22, 58, 73, 80, 114, 121, 122, 132, 143, 160, 186, 194, 199, 207, 244, 256, 278, 301, 308, 316, 336  
Imitation, 79, 128, 167, 206, 219, 271  
Incipit, 125, 301  
Indépendance, 24, 42, 46, 50, 52, 53, 64, 71, 87, 93, 121, 122, 123, 144, 146, 149, 170, 189, 239, 242, 243, 244, 245, 246, 264, 272, 287, 288, 310, 311  
Indépendantiste, 24, 43, 46, 47  
Innovation, 4, 18, 25, 112, 119, 121, 172, 218, 219, 258, 311  
Insolite, 52, 114, 121, 156, 163, 189, 312  
Instance narrative, 90, 282, 304

Insularité, 5, 9, 10, 14, 28, 73, 81, 87, 90, 91, 118, 120, 121, 131, 150, 200, 270, 288, 292, 293, 297, 299, 320, 324, 325

Intertextualité, 36, 224

Intolérance, 45, 76, 96, 134, 144, 166, 168, 173, 178, 179, 240, 244, 254, 269, 273, 276

Intrigue, 13, 14, 80, 87, 95, 102, 123, 124, 130, 131, 136, 140, 149, 151, 241, 251, 252, 253, 259, 262, 263, 266, 270, 275, 277, 284, 295, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 308, 312, 313, 315, 323, 324

Ironie, 49, 99, 101, 121, 206, 247

Isotopie, 14, 105, 162, 263, 264, 265, 267, 269, 271

Itération, 115, 301, 302, 304, 305

## L

*Le Feu*, 20

Libération, 50, 111, 182, 191, 228, 237, 242

Linguistique, 4, 11, 18, 22, 23, 25, 33, 68, 106, 109, 132, 138, 181, 220, 222, 224, 253, 293, 305, 307, 309

*Loja*, 133, 134, 138, 171, 175

*Luso-Africano*, 28, 69

Lyrisme, 32, 33, 40, 50, 122, 244, 279, 319

## M

*Magma*, 54, 65, 128, 179

Marginalisation, 74, 77, 94

Maritime, 5, 8, 9, 12, 13, 18, 63, 74, 75, 76, 79, 82, 83, 91, 107, 108, 109, 111, 113, 114, 128, 130, 147, 149, 153, 160, 180, 183, 192, 194, 195, 200, 204, 209, 210, 211, 212, 214, 216, 220, 230, 232, 233, 236, 255, 256, 266, 277, 284, 304, 306, 309, 323

Matrice, 118, 139, 167, 236, 245, 265, 286, 287

Médecin, 10, 12, 14, 58, 59, 65, 74, 76, 77, 80, 95, 114, 145, 155, 174, 198, 202, 203, 227, 237, 240, 241, 251, 253, 254, 257, 260, 267, 268, 269, 270, 282, 288, 293, 294, 322

*Mensagem*, 43, 44

Métalepse, 319

Métaphore, 48, 78, 80, 85, 102, 105, 112, 117, 118, 126, 127, 129, 160, 190, 197, 229, 245, 294, 317, 319

Métis, 27, 28, 29, 61, 99, 109, 122, 123, 131, 137, 139, 152, 154, 166, 167, 168, 169, 171, 174, 176, 177, 178, 181, 185, 187, 251, 254, 264, 268, 271, 273, 287, 293, 294, 296, 301

Métissage, 29, 38, 134, 141, 267

Métonymie, 89, 194, 227, 232

Microcosme, 5, 91, 105, 109, 118

Mimésis, 11, 66, 137, 138, 142, 156, 167, 241, 309, 339

Mindelo, 9, 17, 18, 21, 24, 27, 31, 33, 34, 38, 46, 47, 51, 53, 54, 57, 62, 63, 64, 76, 93, 122, 124, 128, 130, 131, 134, 136, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 156, 177, 179, 181, 187, 195, 200-209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 223, 224, 229, 230, 231, 233, 235, 237

Misogyne, 287, 288, 291, 292, 324

Modalité, 5, 8, 25, 59, 63, 68, 72, 93, 95, 181, 182, 299

Modernisme, 35, 40, 65



Modernité, 8, 10, 11, 17, 20, 22, 25, 30, 37, 41, 69, 70, 127, 141, 177, 179, 218, 219, 319, 321, 322  
Morale, 14, 25, 48, 49, 69, 73, 94, 118, 123, 127, 134, 135, 151, 155, 164, 173, 207, 210, 226, 228, 245, 249, 250, 259, 286, 289, 290, 291, 297, 302, 304  
*Morgado*, 157, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 174, 178, 181, 188, 261, 270, 287, 294, 300  
*Morna*, 33, 70, 93, 95, 187, 196, 199, 211, 216, 234, 278, 279

## N

*Na Ribeira de Deus*, 7, 31, 55, 77, 78, 101, 105, 122, 123, 125, 127, 128, 129, 133, 135, 136, 137, 138, 148, 154, 166, 168, 171, 177, 178, 184, 185, 209, 228, 251, 254, 261, 264, 267, 270, 276, 280, 282, 286, 287, 290, 292, 293, 297, 307, 309  
Narrateur, 14, 75, 77, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 98, 100, 104, 107, 110, 112, 114, 130, 133, 138, 141, 143, 145, 147, 152, 154, 157, 163, 165, 169, 172, 177, 179, 185, 187, 197, 201, 208, 209, 217, 218, 223, 226, 227, 229, 231, 232, 236, 238, 243, 250, 255, 259, 260, 262, 266, 268, 271, 273, 276, 280, 283, 291, 293, 294, 295, 297, 298, 300, 303, 305, 307, 308, 309, 315, 317, 318, 323, 324, 325  
Nationalisme, 17, 35, 144, 208, 239  
Nationalité, 213  
Nativisme, 31, 33, 34  
Naufrage, 9, 75, 109, 111, 113, 114, 160, 192, 193, 194, 195, 199, 209, 231, 285, 304  
Néoréalisme, 5, 11, 12, 20, 35, 39, 40, 79, 82, 105, 118, 153, 156, 203, 221, 222, 223, 321  
Néoréaliste, 5, 8, 10, 11, 12, 36, 38, 39, 41, 56, 57, 59, 65, 66, 73, 74, 77, 78, 79, 82, 83, 85, 87, 90, 91, 99, 106, 107, 120, 122, 131, 147, 154, 156, 210, 211, 220, 225, 228, 236, 252, 262, 276, 281, 321, 322, 323, 325  
*Notícias de Cabo Verde*, 21, 26, 42, 47, 59, 205, 279, 310

## Œ

Œdipien, 271

## O

Onirisme, 25, 40, 80, 85, 86, 87, 89, 92, 93, 111, 135, 149, 160, 178, 179, 187, 188, 211, 234, 236, 238, 244, 245, 256, 257, 285, 307  
Ontologique, 21, 52

## P

PAIGC, 13, 47, 52, 124, 142, 144, 145, 147, 164, 170, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 265, 269, 286  
Panafricanisme, 31  
Panégyrique, 146, 259, 265, 316  
Paradigme, 14, 22, 25, 40, 50, 69, 73, 105, 133, 141, 146, 151, 157, 161, 167, 173, 185, 215, 222, 273, 286, 287, 288, 291, 323  
Paradoxe, 92, 111, 189, 255, 296  
Paratexte, 13, 125, 323  
Pastiche, 87  
Pathologie, 77, 94, 95, 107, 115, 118, 145, 198, 281, 283

Patrimoine, 14, 59, 62, 73, 83, 99, 126, 135, 136, 141, 146, 149, 161, 162, 164, 169, 199, 208, 233, 256, 278, 293, 326  
Péripétie, 76, 82, 87, 90, 103, 124, 137, 140, 195, 217, 299, 302, 308  
Périphérie, 82, 136, 171, 185, 201, 261, 289, 308  
Personnage épisodique, 9, 266, 274  
Pionnier, 22, 26, 42, 58, 71, 284, 322  
Plaisanterie, 64, 309  
Plantation, 18, 24, 45, 50, 78, 92, 93, 95, 172, 181, 197, 198, 265, 268

*Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, 44  
*Ponto & Vírgula*, 23, 52, 65, 83, 126, 134, 143, 311  
Porto Grande, 17, 69, 124, 140, 143, 148, 195, 200, 203, 205, 206, 208, 212, 216, 218, 219, 225, 229, 230, 231, 236, 266, 289, 312, 323, 332  
Portrait, 74, 87, 149, 156, 160, 194, 212, 217, 219, 240, 249, 252, 262, 270, 274, 279, 292, 297, 301, 302, 306, 316, 325  
Postcolonial, 5, 6, 9, 14, 15, 121, 122, 133, 136, 142, 144, 147, 148, 154, 163, 169, 237, 245, 246, 249, 265, 270, 289, 290, 312, 316, 317, 324  
Postindépendance, 32, 51, 52, 127, 135, 179, 189, 190  
Pragmatique, 64, 68, 72, 182, 184, 269  
Praxis, 73  
Préjugé, 8, 12, 13, 32, 78, 102, 104, 105, 107, 165, 174, 177, 178, 189, 226, 266, 276, 289, 303, 324  
*Presença*, 35, 37, 175, 183  
*Pré-textos*, 54  
Prototype, 186  
Psyché atlantique, 17

## R

Racine, 21, 44, 59, 60, 63, 64, 66, 119, 120, 139, 160, 161, 174, 221, 228, 249, 261, 281, 287, 289, 321  
Racisme, 57, 78, 99, 104, 107, 154, 177, 265, 270  
Radicalisme, 64, 105, 144, 169, 170, 223, 240, 244, 245, 247, 265, 273, 289  
*Raízes*, 27, 31, 52, 69, 131, 138  
Rapporté, 77, 86, 167, 190, 227, 246, 282, 298, 307, 308, 312  
Réalisme, 1, 3, 5, 10, 11, 20, 23, 37, 69, 70, 73, 79, 84, 95, 103, 108, 119, 122, 127, 137, 150, 151, 155, 210, 212, 239, 247, 249, 293, 310, 319, 322, 323, 325, 335, 339, 340  
Récit, 1, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 22, 23, 31, 34, 41, 44, 48, 50, 51, 55, 56, 57, 59, 61, 63, 65, 66, 68-88, 90, 92-104, 106-125, 127, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 137, 139-148, 154, 155, 157, 161, 163, 167, 168, 170, 173, 177-183, 185, 189, 193, 195, 196, 199, 232, 234-241, 243, 244, 246, 247, 249, 251, 252, 253, 255, 258, 259, 260, 261, 262, 265, 266, 267, 270, 276, 277, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 294, 296, 298, 299, 300, 301, 304, 308, 310-326  
Récit bref, 5, 8, 10, 11, 12, 13, 23, 31, 34, 41, 44, 48, 51, 55, 56, 57, 59, 61, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 90, 92, 93, 95, 96, 98, 101, 102, 104, 107, 108, 109, 111, 113, 114, 117-121, 123, 130,

145, 154, 155, 168, 181, 182, 183, 193, 195, 228, 236, 285, 311, 320, 321, 322

Réel, 4, 9, 10, 11, 13, 35, 66, 75, 77, 78, 82, 95, 108, 115, 118, 126, 127, 132, 133, 136, 137, 141, 143, 144, 149, 151, 180, 183, 191, 200, 202, 203, 204, 205, 207, 214, 217, 218, 219, 223, 225, 237, 239, 240, 241, 242, 247, 277, 315, 324

Réfèrent, 93, 108, 127, 143, 149, 323

Regard, 9, 10, 12, 13, 14, 20, 25, 53, 69, 73, 77, 80, 83, 84, 86, 88, 98, 99, 104, 111, 123, 136, 144, 145, 146, 148, 152, 165, 166, 172, 185, 186, 213, 217, 218, 220, 227, 228, 229, 236, 238, 239, 250, 266, 268, 282, 288, 291, 292, 301, 304, 322

Représentation, 5, 8, 10, 11, 13, 23, 35, 45, 57, 64, 67, 69, 73, 74, 82, 83, 84, 87, 90, 92, 98, 99, 102, 108, 109, 112, 114, 117, 118, 119, 121, 122, 125, 127, 139, 140, 141, 146, 149, 151, 154, 155, 156, 159, 182, 185, 190, 191, 194, 199, 200, 202, 208, 215, 216, 220, 224, 225, 229, 236, 239, 242, 243, 246, 258, 263, 279, 281, 286, 292, 293, 294, 306, 308, 309, 310, 316, 317, 322, 323, 324

Résonance, 8, 11, 48, 59, 87, 90, 99, 114, 118, 120, 154, 163, 165, 189, 194, 210, 212, 220, 223, 234, 236, 252, 262, 274, 281, 308, 311, 322

Revendication, 31, 35, 44, 45, 49, 50, 105, 153, 246, 262, 285

Révolutionnaire, 47, 52, 147, 164, 266, 311

Rhétorique, 11, 48, 49, 73, 189, 206, 322

Ruralisme, 59, 171, 324

**S**

São Tomé, 8, 9, 18, 24, 25, 45, 50, 61, 78, 87, 90, 92, 93, 95, 146, 172, 174, 181, 196, 197, 198, 199, 265, 268, 270

*Seara Nova*, 40, 49, 225

Sécheresse, 12, 18, 21, 28, 40, 50, 58, 59, 60, 73, 85, 87, 88, 90, 91, 94, 118, 121, 140, 146, 181, 184, 192, 220, 302, 313

Seló, 8, 46, 47, 48, 49, 50

Séminaire Lycée, 28, 30, 223

Sentence, 9, 14, 22, 73, 164, 165, 257, 309

*Sobrado*, 8, 12, 13, 62, 63, 76, 91, 96, 97, 98, 100, 102, 104, 122, 126, 127, 130, 132, 133, 134, 135, 147, 148, 149, 152, 157, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 176, 178, 179, 187, 188, 189, 190, 191, 252, 254, 256, 257, 261, 262, 263, 264, 265, 271, 275, 276, 287, 288, 289, 292, 301, 302, 303, 308, 323

Sokols, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 219, 220, 226, 227, 233, 234, 235, 237, 246, 266, 289

*Sopinha de Alfabeto*, 54

Souveraineté, 5, 51, 123, 133, 142, 144, 185, 237, 239, 241, 242, 243, 246, 260, 317

Stéréotype, 170, 188, 267, 275, 290

Substrat, 20, 35

*Suplemento Cultural*, 8, 12, 26, 41, 42, 44, 46, 51, 142, 174, 314

Symbolisme, 13, 14, 22, 29, 80, 94, 96, 109, 111, 114, 115, 116, 117, 127, 129, 133, 136, 146, 149, 156, 158, 159, 160, 179, 190, 194, 202, 204, 207, 208, 232, 246, 252, 260, 275, 310, 323

Synchrétisme, 29, 139

**T**

Tellurisme, 12, 13, 21, 22, 23, 35, 40, 45, 52, 55, 59, 74, 80, 81, 111, 112, 117, 120, 145, 146, 149, 151, 158, 161, 179, 229, 302, 311, 324

Témoignage, 17, 36, 37, 65, 99, 122, 212, 239, 247, 315

*Terra Nova*, 24, 46, 52, 57, 64, 65

Titre, 7, 32, 33, 39, 48, 58, 60, 63, 64, 65, 74, 75, 76, 78, 87, 92, 107, 116, 119, 125, 126, 127, 128, 129, 136, 137, 150, 178, 187, 232, 233, 239, 262, 305, 311, 313, 318

Topographie, 13, 59, 62, 80, 127, 133, 148, 195, 212

Tradition, 19, 21, 22, 26, 32, 34, 38, 48, 52, 53, 55, 58, 60, 68, 69, 70, 72, 89, 92, 99, 103, 111, 113, 114, 127, 138, 139, 148, 158, 159, 174, 177, 179, 199, 216, 235, 271, 278, 280, 281, 282, 287, 289, 293, 299, 310, 313, 325

Tragique, 49, 63, 74, 86, 94, 107, 116, 119, 148, 151, 165, 182, 194, 196, 209, 225, 259, 285, 302, 315, 317

Trilogie, 5, 6, 9, 10, 13, 14, 96, 121, 122, 123, 124, 126, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 136, 139, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 158, 163, 168, 180, 182, 183, 230, 253, 255, 263, 264, 271, 286, 288, 299, 323, 324

**V**

Véridique, 74, 77, 78, 185, 196, 207, 208, 218, 284, 316, 324

*Vértice*, 40, 45, 57, 71, 76, 107

Voix, 9, 13, 17, 24, 25, 37, 52, 80, 85, 99, 105, 111, 131, 134, 141, 145, 154, 157, 158, 160, 167, 174, 175, 195, 198, 201, 202, 205, 209, 212, 217, 219, 221, 223, 225, 227, 229, 230, 232, 239, 242, 243, 244, 247, 249, 259, 262, 269, 282, 286, 288, 291, 292, 295, 296, 298, 299, 300, 306, 307, 308, 309, 315, 318, 319, 325

*Voz di Povo*, 51, 52, 54, 65, 328

Vraisemblance, 11, 14, 78, 82, 83, 109, 113, 120, 132, 141, 194, 196, 219, 265, 281, 290, 323, 325

**X**

*Xaguate*, 7, 55, 75, 77, 78, 80, 101, 107, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 133, 135, 136, 138, 146, 148, 151, 155, 162, 163, 164, 168, 169, 170, 176, 178, 179, 182, 183, 185, 188, 189, 190, 191, 193, 195, 252, 256, 257, 263, 264, 265, 267, 270, 274, 280, 285, 286, 289, 290, 299, 302, 303, 307, 308, 317

## Figurations réalistes dans les récits de Teixeira de Sousa

Les récits de Teixeira de Sousa (1919-2006) s'inscrivent dans une historicité envisagée en fonction des caractéristiques de *Claridade* et *Certeza*, deux mouvements représentatifs du réalisme capverdien qui prônaient l'affirmation de l'identité nationale et la (re)découverte de la réalité capverdienne. L'on doit ajouter encore le legs des positions esthétiques d'essence idéologique et politique du néoréalisme portugais. L'analyse textuelle, fondée sur des récits brefs et deux trilogies romanesques, objet de cette thèse, interroge la portée des figurations réalistes dans la représentation de phénomènes sociohistoriques et culturels et leur interaction avec deux microcosmes insulaires distincts, pris à des époques coloniales et postcoloniales différentes : d'abord l'univers de la trilogie sur l'île de Fogo, illustré par la désagrégation de la classe dominante, les déséquilibres sociaux, les courants migratoires et les traits identitaires. Ensuite, la représentation du contexte urbain de l'île de São Vicente, articulée aux réalités portuaire et maritime, à la diversité ethnique et culturelle, à l'émergence de la souveraineté nationale, à la création littéraire, et globalement à l'essence humaine. Cette étude se penche aussi sur le plan de l'énonciation réaliste et néoréaliste, d'où ressortent, d'une part, quelques particularités des modalités discursives récurrentes chez l'auteur, d'autre part, le recours à différents registres de langage, nuancés par des tonalités diversifiées.

### Mots-clés

Cap-Vert	Engagement
Récit	Identité
Réalisme	Créole

### Realist figurations in Teixeira de Sousa's Narratives

The narratives by Teixeira de Sousa (1919-2006) are part of the *Claridade* and *Certeza* movements, particularly in what concerns their proposed reading of historicity. These two movements clearly exemplify Realism in Cape Verde, and they voice national identity and the (re) discovery of Cape Verdean reality. One should note as well the presence of an aesthetics affiliated to the political and ideological positions of Portuguese Neo-realism. The focus of this dissertation is the analysis of Teixeira de Sousa's narratives (short stories and two trilogies of novels). We elaborate on the extension of the above-referred topics for the representation of socio-historical and cultural phenomena as well as on their interaction with two insular microcosms in different colonial and postcolonial periods. In the first trilogy we refer to the universe of Fogo island; the decadence of the ruling class, the social differences, migration, identity. In the second case, we discuss the urban reality of the island of S. Vicente, framed by the sea, the docks, and the ethnic and cultural diversity. We also consider the emergence of national sovereignty, literary creation, and human essence in general in these writings. This dissertation deals as well with the discussion of realist and neorealist enunciation, through the author's particular style.

### Keywords

Cape Vert	Engagement
Narratives	Identity
Realism	Creole