



Mémoire de Master Crossways in Cultural Narratives

Du réel merveilleux à l'animisme :

Le mythe, l'histoire et l'enchantement du monde dans

***El reino de este mundo* d'Alejo Carpentier et**

***Terra sonâmbula* de Mia Couto**

Sonia DI PINTO

Rédigé sous la direction de :

Prof. Fabrice PARISOT (Université de Perpignan Via-Domitia)

Prof. Isabel ARAÚJO BRANCO (Universidade Nova de Lisboa)

Juin, 2018

DÉCLARATION DE NON-PLAGIAT

Je, soussigné (e) Sonia DI PINTO, déclare être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'internet, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. Je certifie que le contenu du présent mémoire est original et reflète mon travail personnel. J'atteste que les citations sont correctement signalées par des guillemets et que les sources de tous les emprunts ponctuels à d'autres auteur-e-s, textuels ou non textuels, sont indiquées.

Fait à : Lisbonne, Portugal

Le : 16/06/2018

Signature :

Handwritten signature of Sonia Di Pinto in black ink.

À ma famille, pour le précieux soutien.

REMERCIEMENTS

Pour commencer, je voudrais adresser mes remerciements à mes directeurs de mémoire, M. Fabrice PARISOT de l'Université de Perpignan Via-Domitia et Mme. Isabel ARAÚJO BRANCO de l'Universidade Nova de Lisboa, pour leur grande disponibilité et leurs conseils tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je désire aussi remercier tous les professeurs qui par leurs paroles et leurs conseils ont guidé mes réflexions et m'ont aidé durant ma recherche.

Je remercie très spécialement Marta, Annalisa, Alessandra qui ont toujours été là pour moi. Je tiens à remercier Chiara et Aurora, pour leur amitié, leur soutien et leur encouragement. Un grand merci à Yakoub pour sa confiance et affection.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à ma famille : Mes parents Monica et Francesco, ma sœur Chiara et tous mes proches et amis, qui m'ont accompagné, aidé, soutenu et encouragé tout au long de la réalisation de ce mémoire.

*Preciso ser um outro
para ser eu mesmo*

*Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta*

Sou pólen sem insecto

*Sou areia sustentando
o sexo das árvores*

*Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro*

*No mundo que combato morro
no mundo por que luto nasço.*

MIA COUTO

Résumé

Dans ce travail, à partir d'une analyse comparée des œuvres *El reino de este mundo* d'Alejo Carpentier et *Terra sonâmbula* de Mia Couto, on prétend étudier le rôle essentiel des éléments magiques et surnaturels propres aux peuples africains et afro-caribéens représentés, ainsi que la fonction révélatrice du mythe et de l'histoire dans les deux récits. On essaiera d'encadrer les œuvres dans la littérature postcoloniale et de montrer comment les deux ouvrages se rattachent à la stratégie narrative du réalisme magique (et de ses variantes *real maravilloso* et réalisme animiste), tout comme à la vision ontologique animiste (d'un point de vue anthropologique). Dès lors, on analysera comment la récupération du passé ancestral, ainsi que l'animisme et l'enchantement du monde représentent les noyaux thématiques des deux œuvres, lesquelles en s'inscrivant dans un mouvement de revendication culturelle, montrent l'émergence d'une conscience nationale et littéraire dépourvue de toute imposition coloniale. La présence prépondérante de certains phénomènes surnaturels dans les deux récits – notamment le dialogue avec les ancêtres, la métamorphose et les rites d'initiation – est à la fois reflet de la vision ontologique animiste des peuples représentés et symbole de dénonciation envers la condition aliénante vécue pendant la période coloniale et postcoloniale.

Mots-clés : Alejo Carpentier ; *El reino de este mundo* ; Mia Couto ; *Terra sonâmbula* ; littérature postcoloniale ; réalisme magique ; réel merveilleux ; animisme ; mythe ; histoire.

Resumen

En el presente trabajo, a través de un análisis comparado de las obras *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier y *Terra sonâmbula* de Mia Couto, se analiza el papel esencial de los elementos mágicos y sobrenaturales propios de los pueblos africanos y antillanos representados, así como la función reveladora del mito y de la historia en las dos narrativas. Se intenta comprender como esas obras se integran en la literatura postcolonial y como esas se relacionan con la estrategia narrativa del realismo mágico (teniendo en cuenta sus variantes de real maravilloso y realismo animista) y con el animismo (desde un punto de vista antropológico). Por lo tanto, se pretende destacar como la recuperación del pasado ancestral y el encantamiento del mundo representan los fundamentos temáticos de las dos novelas, las cuales reivindican la emergencia de una consciencia nacional y cultural propias y autóctonas. La presencia esencial de algunos fenómenos sobrenaturales – como, por ejemplo, el diálogo con los antepasados, la metamorfosis y los ritos de iniciación – no solo reflejan la ontología animista de los pueblos representados, sino que simbolizan la denuncia contra la condición alienante vivida durante el periodo colonial y postcolonial.

Palabras-claves: Alejo Carpentier; *El reino de este mundo*; Mia Couto; *Terra sonâmbula*; literatura postcolonial; realismo mágico; real maravilloso; animismo; mito; historia.

Resumo

Neste trabalho, através da análise comparada das obras *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier e *Terra Sonâmbula* de Mia Couto, analisa-se o papel essencial dos elementos mágicos e sobrenaturais próprios dos povos africanos e antilhanos representados, tal como a função reveladora do mito e das histórias nas duas narrativas. Procura-se compreender como esses textos se integram na literatura pós-colonial e como se relacionam com a estratégia narrativa do realismo mágico (tendo em conta as suas variantes do real maravilhoso e do realismo animista) e com o animismo (de um ponto de vista antropológico). Nessa medida, destaca-se a forma como a representação do passado ancestral e o encantamento do mundo representam os fundamentos temáticos das duas obras, reivindicando a emergência de uma consciência nacional e cultural próprias e autóctones. A presença essencial de alguns fenómenos sobrenaturais – como o diálogo com os antepassados, a metamorfose e os rituais de iniciação – não reflectem apenas a ontologia animista dos povos representados, simbolizando ainda a denúncia contra a condição alienante vivida durante o período colonial e pós-colonial.

Palavras-chave: Alejo Carpentier; *El reino de este mundo*; Mia Couto; *Terra Sonâmbula*; literatura pós-colonial; realismo mágico; real maravilhoso; animismo; mito; historia.

Sommaire

I.	Introduction	10
1.	Première partie : Fondements théoriques	12
1.1.	La littérature postcoloniale et ses enjeux	12
1.2.	Le réalisme magique	13
1.2.1.	Réalisme magique et réel merveilleux, quelle(s) différence(s) ? : le cas de l'Amérique Latine	16
1.2.2.	Réalisme animiste : l'espace africain	20
1.3.	Pour une approche anthropologique : l'animisme et l'enchantement du monde	23
2.	Deuxième partie : analyse comparée de <i>El Reino de este mundo</i> et <i>Terra sonâmbula</i>	27
2.1.	Éléments biographiques et œuvres des auteurs	27
2.1.1.	Alejo Carpentier et <i>El reino de este mundo</i>	27
2.1.2.	Mia Couto et <i>Terra sonâmbula</i>	30
2.2.	Entre l'histoire et le mythe	31
2.2.1.	Colonisation et décolonisation : révolution et résistance	33
2.2.2.	Temps mythique et temps circulaire	41
2.3.	Du <i>real maravilloso</i> à l'animisme	45
2.3.1.	Guerre et spiritualisme	47
2.3.2.	Métamorphoses et le rêve dans une nature enchantée	51
II.	Conclusion	64
III.	Bibliographie	66

I. INTRODUCTION

Selon les mots de Claudio Guillén, dans son manuel *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, la littérature comparée n'est pas seulement une discipline qui applique un point de vue international ou supranational à l'analyse et investigation littéraire – ou mieux elle ne se réduit pas à cette définition –, mais elle est surtout une tendance ou manière de voir les textes caractérisée par des interrogations spécifiques. Pour le critique espagnol, la littérature comparée est essentiellement un désir et une soif – *un afán* – de dépassement du nationalisme culturel, « de la utilización de la literatura por vías nacionalistas, instintos narcisistas, propósitos ideológicos¹ ». Cependant, l'approche comparatiste ne doit pas se fixer dans un mondialisme ou cosmopolitisme stérile, mais bien être une prise de conscience de la tension qui existe entre le particulier – *lo local* – et l'universel, entre l'un et le divers – *entre uno y lo diverso* –. Donc, la littérature comparée essaie et a essayé de montrer le dialogue possible entre littératures nationales différentes, entre cultures et langues diverses et leur capacité de compréhension et échange mutuels, en soulignant le fait que toute sorte de littérature dite 'nationale' ne peut pas être conçue comme un système fermé sur soi-même.

Pour ce travail, on a choisi de prendre en considération deux œuvres emblématiques des écrivains Alejo Carpentier – cubain – et Mia Couto – mozambicain –, qui partagent plusieurs éléments au niveau thématique et idéologique, bien que chacun conserve ses propres particularités liées à son contexte historique et culturel : pour le premier, on analysera *El reino de este mundo*² (1949), pour le deuxième le roman *Terra sonâmbula*³ publié en 1992.

Dans ce travail, donc, une étude comparée sera menée visant à mettre en exergue certains images, thèmes, mythes et motifs, notamment l'élément surnaturel et magique, qui récurrent dans les deux romans, sans oublier par contre la valeur que chacun possède indépendamment de l'autre. En plus, puisque les deux ouvrages – *El reino de este mundo* et *Terra sonâmbula* – se situent à l'intérieur d'une volonté explicite de construire une littérature 'nationale', – profondément liée à la stratégie narrative du réalisme magique et détachée donc de toute imposition d'origine européenne coloniale –, la méthodologie comparatiste apparaît la plus convenable parce que, d'un côté, elle les reconnaît effectivement comme représentants de deux cultures et nations différentes et autonomes, et de l'autre vise à montrer le dialogue possible entre ces deux romans et la culture européenne.

¹ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Grupo editorial Grijalbo, 1985, p. 14.

² Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Barcelona, Editorial Planeta, 2015 (1949).

³ Mia Couto, *Terra sonâmbula*, Alfragide, Editorial Caminho, 2012 (1992).

Dans la première partie de ce travail, orientée sur la théorie générale de littérature postcoloniale d'une part, et du réalisme magique et de ses variantes *Real maravilloso* et *Realismo animista* de l'autre, les points fondamentaux liés à ce genre littéraire et à cette stratégie narrative seront présentés, lesquels constituent l'arrière-plan fondamental pour ces deux ouvrages. Le chapitre suivant sera dédié à l'exposition de certains concepts issus des études anthropologiques, notamment en ce qui concerne la vision animiste, puisqu'il est important, lors de l'analyse, s'appuyer sur ces notions ethnographiques liées aux croyances et cosmologies mises en scène par les auteurs. En plus, on verra comment l'ontologie animiste soit diamétralement opposée à celle naturaliste européenne et comment certains phénomènes – notamment la métamorphose, le voyage de l'âme dans le rêve, le rôle du chaman – soient véritablement rationnels et réels pour les populations non occidentales.

Dans la deuxième partie du travail, avant de s'attarder sur l'analyse comparée, les biographies des auteurs et les œuvres étudiées seront présentées brièvement, en mettant en exergue le lien qui existe entre vie et fiction. Ensuite, l'accent sera mis sur les aspects historiques et mythiques cruciaux des deux récits et on essaiera de montrer comment l'Histoire et le Mythe s'entremêlent en entraînant la dilution du temps chronologique dans le temps circulaire. Cependant, en ce qui concerne le rôle de l'histoire dans les deux romans, seulement certains passages réputés emblématiques et liés à la vision du peuple noir afro-caribéen d'un côté, et du peuple mozambicain de l'autre, seront analysés. En outre, on essaiera de montrer comment la valorisation du mythe coïncide avec les croyances et la vision cosmologique propres des cultures ancestrales – qui vivent le réel seulement en tant que dimension sacrée –, et comment la réappropriation du passé sera le point de départ d'une lutte révolutionnaire ou de résistance.

Dans la dernière partie du mémoire, on s'attardera sur l'importance de la spiritualité et du rôle du chaman ou du féticheur dans le mouvement d'émancipation et de révolution, et de comment les personnages vivent, tout au long des narrations, un véritable voyage initiatique et de redécouverte de l'alliance ancestrale entre nature, homme et divinités. Enfin, certains passages représentatifs seront analysés qui montrent plusieurs phénomènes surnaturels – notamment la métamorphose, la communication à travers le rêve et la présence des ancêtres – qui caractérisent la pensée animiste. Toutefois, ces éléments *magiques* ne révèlent pas seulement la vision cosmologique du noir, mais aussi s'érigent en dénonciation des abus subis et de l'aliénation vécue pendant la période coloniale et postcoloniale.

1. PREMIÈRE PARTIE : FONDEMENTS THÉORIQUES

1.1. La littérature postcoloniale et ses enjeux

Depuis la publication d'*Orientalism* d'Edward Saïd (1978), les études postcoloniales ou les théories postcoloniales, issues des domaines de la littérature, de la philosophie, de l'art, de la sociologie et de l'histoire, ont pour objectif la diffusion « des points de vue qui renversent les habituels paramètres de centre et périphérie – avec l'Occident au centre et le reste du monde marginalisé⁴ » –, c'est-à-dire une « approche qui vise à renverser l'hégémonie d'une approche eurocentriste, et accorder une valeur égale à des formes de création diverses par une diffusion à l'échelle mondiale⁵ ». Cependant, le concept même de post-colonialisme n'est pas très clair, en cachant derrière soi plusieurs acceptions, qui varient selon l'usage et la pensée de chaque intellectuel ou chercheur. Souvent le terme est employé pour désigner toute société qui a vécu des périodes de colonialisme ou impérialisme, c'est-à-dire une société qui a surgi dès l'arrivée du pouvoir colonial. Pour d'autres, la notion traduit la période qui succède l'indépendance de la métropole, et très souvent elle n'est appliquée qu'à des contextes centre et sud-américains, africains et parfois, asiatiques – donc ne concernant pas les États-Unis et Canada, l'Australie et la Nouvelle Zélande –. Comme le souligne Russell G. Hamilton, le terme *post-colonialisme*, peut être utilisé aussi avec le sens de « “por causa do colonialismo”, que inclui elementos do colonialismo, ou, à rejeição das instituições impostas pelo antigo regime colonial⁶ », donc en signifiant *anticolonialisme* et *anti néocolonialisme*.

La littérature dite postcoloniale, donc, reflète cette multiplicité de sens, et en s'inscrivant dans un mouvement de revendication culturelle, elle représente l'émergence d'une conscience nationale ou identitaire caractérisée par une volonté de réappropriation de l'histoire et du passé, ainsi que par la dénonciation des cruautés et des abus perpétrés par l'ancien pouvoir colonial et par les nouveaux régimes installés après l'Indépendance. Par ailleurs, la littérature postcoloniale est animée également par le but de construction d'un nouveau type de littérature qui soit dépourvue des catégories fixes et immutables imposées par la littérature européenne et par la pensée occidentale et en s'ouvrant à des nouvelles catégories d'interprétation – c'est notamment le cas du réalisme magique ou du réalisme animiste –, essaie de produire un nouvel imaginaire

⁴ Maureen Murphy, Zahia Rahmani, Todd Shepard, Elvan Zabunyan et Rémi Labrusse, « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective*, n°1, 2012, pp. 56-69, p. 57.

⁵ *Ibid.*

⁶ Russell G. Hamilton, « A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial », *Via Atlântica*, n° 3, 1999, pp. 12-23, p. 14.

authentiquement lié aux cultures représentées. Le discours postcolonial vise, donc, à remettre en cause le concept même d'identité et de culture – pensés comme circonscrits et inaltérables – en proposant plusieurs idées alternatives, comme celle de l'hybridation, créolisation, *transculturación*⁷, et syncrétisme, c'est-à-dire des structures identitaires nouvelles qui puissent dépasser les frontières 'raciales', nationales ou régionales, culturelles et linguistiques.

En effet les œuvres analysées dans ce travail, *El reino de este mundo* de Carpentier et *Terra sonâmbula* de Mia Couto, s'inscrivent dans le cadre de cette conscience littéraire postcoloniale en proposant une réécriture du passé historique au travers de la récupération de l'imaginaire issu des croyances autochtones et de la réhabilitation du mythe, niés par la pensée occidentale pendant la période coloniale.

1.2. Le réalisme magique

Le réalisme magique, considéré comme tendance artistique et littéraire liée profondément à l'Amérique Latine, désigne une stratégie narrative récurrente dans les cultures et littératures postcoloniales situées aux marges de la production littéraire européenne, et notamment elle constitue un élément essentiel dans les deux romans *El reino de este mundo* et *Terra sonâmbula*, qui dans ce travail, seront notre objet d'étude.

Cependant, il faut d'abord souligner la problématique liée à l'expression employée pour indiquer cette méthode narrative, – le *réalisme magique* –, laquelle, en ayant plusieurs acceptions et emplois dans le langage littéraire, est difficile à saisir, tout comme il est difficile de lui donner une définition claire et précise. Premièrement la locution est emblématique car elle est constituée par deux mots de sens opposé – s'agissant notamment d'un oxymore –, qui désignent donc deux réalités divergentes et apparemment contradictoires, qui s'excluent l'un avec l'autre : « Magic is thought of as that which lies outside of the realm of the real ; realism excludes the magical. Magical realism, in its very name, flouts philosophical conventions of non-contradiction⁸ ». Les différents textes littéraires liés à ce genre proposent donc des éléments magiques, fantastiques ou surnaturels

⁷ Fernando Ortiz, anthropologue et ethnologue cubain, dans son *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), théorise le concept de 'transculturación', pour expliquer l'émergence et la formation historique de l'identité cubaine, ainsi que l'importance de l'élément africain à Cuba. Ce concept traduit un procès où l'affrontement entre les deux cultures est bilatéral, c'est-à-dire à travers lequel les deux parties se modifient et s'influencent l'une avec l'autre de manière réciproque. Cet affrontement provoque l'émergence d'une nouvelle réalité, complexe et composite, qui bien qu'elle soit caractérisée par des éléments issus des deux cultures 'mères', elle est en même temps indépendante et originelle (Voir Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Cátedra, 2002).

⁸ Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel: between Faith and Irreverence*, London, Palgrave Macmillan, 2009, p. 2.

parfaitement insérés dans un contexte quotidien et véridique et complètement acceptables par les personnages du récit. Une définition de base pour décrire cette stratégie narrative peut être celle proposée par Warnes, qui affirme : « it is a mode of narration that naturalises or normalises the supernatural⁹», et donc, dans la narration, les deux réalités – surnaturelle et réaliste – sont également légitimes et vraies, et elles coexistent de manière cohérente.

Une deuxième problématique liée à la dénomination ‘Réalisme magique’ concerne la catégorie ambiguë du genre narratif, qui est considéré à la fois une méthode de narration employée par plusieurs auteurs dans des contextes différents et, de l’autre côté, un style littéraire géographiquement désigné, ayant comme but ultime la recherche identitaire et l’émancipation culturelle. Les critiques, à ce propos, donc se divisent : certains désignent le réalisme magique comme une expression esthétique ayant une connotation ethnographique ; d’autres adoptent une vision ou perspective globale, en proposant des études comparées entre les divers continents et langues utilisées. Wendy Faris, entre autres, juge par exemple le réalisme magique comme « the most important contemporary trend in international fiction¹⁰», caractérisé par certains traits constants et récurrents. Le premier facteur indiqué est, bien évidemment, la présence de l’élément magique. En deuxième lieu, l’autre élément constant remarqué est la mise en place d’une vision phénoménologique du réel, ainsi que la création de différents royaumes contradictoires mais coexistants. Enfin, les catégories fixes et préétablies de temps, espace et identité perdent leur logique habituelle, et elles deviennent mutables, instables et éphémères.

Il faut souligner une distinction fondamentale sur la nature du détail *magique* : l’élément magique ou surnaturel peut avoir une connotation sacrée ou mystique – où les forces secrètes qui influencent la vie quotidienne des protagonistes ont une origine divine et occulte –, comme dans les œuvres d’Alejo Carpentier et Mia Couto, ou une connotation plutôt profane, comme celle proposée, par exemple, par l’écrivain argentin Jorge Luís Borges, qui a su mélanger les thématiques fantastiques, comme celles du rêve, du double ou des univers parallèles, avec des principes philosophiques ou métaphysiques : cependant, Borges préfère parler de son travail comme appartenant au genre *fantástico*, plutôt que le rattacher au réalisme magique. Comme Christopher Warnes propose, les deux typologies se fondent sur deux éléments essentiels : c’est, d’une part, la foi en les forces et les vérités cachées aux sens humains, mais existant au-delà du monde sensible, qui vivifie et rend possible la coexistence de deux réalités contradictoires : « la sensación de lo maravilloso presupone una fe¹¹ » ; de l’autre part, c’est l’irrévérence qui, en ayant comme but le dépassement

⁹ Warnes, 2009, p. 3.

¹⁰ Wendy Faris B., *Ordinary Enchantments : Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, p. 1.

¹¹ Carpentier, 2015, p. 8.

de la mentalité rationaliste européenne qui n'est plus à même d'expliquer le réel, dévient élément fondamental pour cette stratégie narrative. La première typologie, qui se base sur un acte de foi, invoque ainsi le mythe, le miracle, la légende, le rituel et la superstition. La deuxième est nourrie par le scepticisme et l'idéalisme philosophique : dans ce cas, il est préférable parler de 'littérature fantastique'¹² au lieu de 'réalisme magique'.

Le terme *réalisme magique* donc, peut désigner à la fois une stratégie narrative ou bien une manière de penser et de penser le monde. À ce propos, Roberto González Echevarría, dans son étude de l'œuvre de Carpentier, distingue entre deux formes de réalisme magique : le réalisme magique *ontologique* et le réalisme magique *épistémologique*. Le premier trouve sa propre source dans les croyances religieuses ou culturelles des peuples et personnages décrits dans les textes, et par conséquent il est porteur d'une manière spécifique et ontologique – donc philosophiquement logique – de concevoir la réalité. Le deuxième sera, au contraire, un type de stratégie narrative qui n'implique pas une coïncidence entre les éléments magiques ou surnaturels représentés dans les textes et le contexte culturel de la narration. Cependant, comme le souligne Maggie Ann Bowers dans son *Magica(al) Realism*¹³, la frontière entre ces deux types de réalisme magique est difficile à saisir, puisque chez la plupart des romanciers qui emploient le réalisme magique avec une connotation *ontologique* – notamment chez Carpentier et Mia Couto – les deux perspectives – ontologique et épistémologique – s'entremêlent et ne s'excluent pas forcément. Cela peut être expliqué par le fait que, d'une part, le réalisme magique traduit effectivement une vision philosophiquement différente du cosmos – une vision animiste – qui est propre à des cultures différentes et qui s'oppose à la pensée occidentale rationaliste ; de l'autre part, en se rattachant à des contextes coloniaux et postcoloniaux, il désigne une volonté d'émancipation et de subversion transgressive contre le pouvoir dominant et dominateur et admet une pluralité de mondes, de pensées et de voix différents mais complémentaires. Donc, dans ce cas, le réalisme magique devient un moyen de compréhension et de connaissance de la réalité, qui peut apporter à la

¹² Dans la 'littérature fantastique', le narrateur peut mettre en scène les personnages, le temps ou l'action dans une dimension magique, laquelle, par contre, ne coïncide pas avec la logique du monde rationnel. Cependant, dans le réalisme magique, les éléments surnaturels s'inscrivent parfaitement dans la logique du réel et sont soumis aux lois du monde (Voir José Manuel Camacho Delgado, *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*, Madrid, Arcos Libros, 2006).

¹³ « First, the division of magical realist writing into the categories of epistemological and ontological gives rise to the inappropriate suggestion that a writer can only create one or the other. In particular, this gives the misleading impression that a writer of ontological magical realism is debarred from using the narrative mode for reasons of literary experimentation or for intellectual reasons. It gives the impression, in other words, that ontological magical realist writers produce magical realist fiction because that is what they automatically write, and that they cannot take a distanced intellectual view of their writing » (Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, London/New York, Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 87).

littérature en général une nouvelle approche au réel, et comme Claude Le Fustec affirme, « ce concept permet en ce sens une prise de conscience de ce qui relève d'une véritable mutation de l'imaginaire, et, par-là, de la conscience dans le monde occidental contemporain¹⁴». En plus, le réalisme magique est très souvent associé à d'autres concepts, comme celui de *real maravilloso*, de littérature fantastique, de réalisme animiste et, donc, il convient de s'attarder sur les différences existant entre ces termes issus de contextes spécifiques et montrer leurs relations possibles.

1.2.1. Réalisme magique et réel merveilleux, quelle(s) différence(s) ? : le cas de l'Amérique Latine

Avec la fin de la guerre civile espagnole en 1939 et le commencement de la Deuxième Guerre Mondiale, l'impression que la civilisation européenne soit désormais en décadence devient de plus en plus évidente aux intellectuels européens et du Nouveau Monde. Cette intuition est soulignée aussi par la diffusion, promue par le philosophe espagnol Ortega y Gasset, de l'essai *Le Déclin de l'Occident (Der Untergang des Abendlandes)*¹⁵, écrite par l'allemand Oswald Spengler. Cet essai philosophique, divisé en deux volumes, a été publié pour la première fois en 1918 avec l'éclatement de la Première Guerre Mondiale et a connu ensuite un succès international. Le philosophe allemand, dans cet ouvrage, prend en considération surtout les civilisations occidentale et classique, convaincu que la première soit déjà entrée dans son étape de décadence. Cette idée assez pessimiste sur le futur du Vieux Continent pousse les intellectuels hispano-américains à se persuader qu'une nouvelle période prospère pour le Nouveau Monde s'apprête à arriver.

Le deuxième élément qui a très influencé la culture hispano-américaine du début du XX siècle et le développement du réalisme magique a été la traduction en espagnol de l'ouvrage *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus* (1925) de Frantz Roh – critique d'art allemand –, publiée plus tard par la *Revista de Occidente* à Madrid, avec le titre *Realismo mágico. Post-expresionismo : Problemas de la pintura europea más reciente*. Grâce à cette publication, ce texte emblématique

¹⁴ Claude Le Fustec, « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre ? », *Amerika*, n°2, 2010, <https://journals.openedition.org/amerika/1164?lang=es>, consulté le 29/03/2018.

¹⁵ Le discours philosophique et historique proposé par Spengler envisage une étude comparée des grandes civilisations de l'histoire universelle : les huit civilisations prises en examen – babylonienne, chinoise, gréco-romaine, égyptienne, arabe, amérindienne, occidentale, indienne – sont analysées comme des organismes vivants indépendants, ayants une phase de naissance, de développement et de déclin (Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident : Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, traduit de l'allemand par M. Tazerout, Paris, Gallimard, 1948).

a pu circuler parmi les intellectuels espagnols et hispano-américains et les influencer profondément.

Ensuite, le troisième facteur qui a contribué à la naissance du phénomène littéraire lié au réalisme magique en terre américaine est sûrement le surréalisme européen: en effet, les deux intellectuels et diplomates Alejo Carpentier et Arturo Uslar Pietri, après avoir vécu et participé à la révolution surréaliste parisienne, ont été tellement marqués par cette expérience qu'une fois retournés dans le Nouveau Continent, ont permis l'introduction, dans le langage littéraire hispano-américain, de certains concepts surréalistes et psychanalytiques. Il faut souligner que ces idées nées en Europe, avec la *traslatio* en terre américaine, ont souffert une modification substantielle, voire une adaptation au nouveau contexte, très souvent en assumant un sens ou une connotation diamétralement opposés à ceux originaux¹⁶. C'est ainsi que la notion de *réalisme magique* passe d'un contexte principalement pictural au domaine de la littérature, en assumant une forte connotation géographique. C'est le vénézuélien Uslar Pietri, ami de Bontempelli¹⁷ et proche du milieu surréaliste parisien, qui pour la première fois renvoie le concept de 'réalisme magique' au cadre de la culture américaine¹⁸. De là vient la confusion entre tous ces mouvements artistiques et littéraires contemporaines – *Magischer Realismus*, *Realismo mágico*, littérature fantastique, surréalisme et *real maravilloso* – qui très souvent, sont utilisés par la critique littéraire comme des synonymes, même si chaque terme est issu d'un contexte très spécifique. Bowers, dans son *Magic(al) Realism*, donc se propose de clarifier cette confusion terminologique et distingue principalement trois mouvements liés à trois périodes différentes : d'abord le *magic realism*, né en Allemagne dans les années vingt ; ensuite, le *realism marvellous* en Amérique centrale (1940) ; enfin, le *magical realism*, apparu dans les années cinquante en Amérique Latine. Le premier terme se rattache à la peinture postimpressionniste de la République de Weimar et donc désigne un réalisme particulièrement cru, qui essaie de révéler le mystère qui se cache derrière la surface de la réalité¹⁹. Ensuite, on retrouve *lo real maravilloso* de Carpentier, théorisé dans le prologue d'*El reino de este mundo* en 1948, qui assume une connotation essentiellement géographique : la magie,

¹⁶ À propos de l'influence du surréalisme dans la pensée de Carpentier, Maggie Bowers affirme : « Having been witness to European surrealism, he recognized a need for art to express the non-material aspects of life but also recognized the differences between his European and his Latin American contexts » (Bowers, 2005, p. 13).

¹⁷ Massimo Bontempelli est un romancier, poète et auteur dramatique italien, lié à la revue *900 – Cahiers d'Italie et d'Europe*, fondée en 1926. C'est dans cette revue qu'il exposera ces théories et conceptions sur le réalisme magique.

¹⁸ Le renouvellement américain de la *novela* liée au réalisme magique s'ouvre avec la publication de *Historia universal de la infamia* (1935) de Borges, laquelle est encore très influencée par la *metafisica* de De Chirico et la *Neue Sachlichkeit* allemande.

¹⁹ « 'magic realism' as the concept of the 'mystery [that] does not descend to the represented world, but rather hides and palpitates behind it » (Bowers, 2005, p. 2).

pour l'écrivain cubain, est un élément – superstitieux, surnaturel, mythique – qui se trouve naturellement et spontanément dans la réalité américaine.

À cause de son origine européenne, le réalisme merveilleux est souvent lié au mouvement surréaliste, avec lequel partage certains éléments – l'attention à l'immatériel et au primitif – mais duquel en même temps il s'éloigne fortement. Le surréalisme s'est intéressé à l'irrationnel d'un point de vue psychologique et imaginaire et il a essayé de reproduire, au travers de l'art, les automatismes psychiques liés au rêve, au désir, à l'absurde, tandis que le *real maravilloso* exprime une attitude et une manière d'envisager la réalité – en dépassant la dichotomie entre réel et surnaturel – qui vise à pénétrer le sens le plus profond et essentiel de la terre américaine.

Le même Carpentier, dans le prologue déjà cité, propose sa formulation et conception du réel merveilleux en l'opposant aux merveilleux et fantastique européens, considérés par l'écrivain cubain des artifices, trop abstraits et cérébraux, obtenus donc par « trucos de prestidigitación²⁰»:

Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocado por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria.²¹

En effet, Carpentier considère désormais le mouvement surréaliste – auquel il fait référence ici – complètement vidé de son objectif originel, entièrement caractérisé par un manque d'authenticité et par une pure répétition des clichés et formules préétablies. Le véritable réel merveilleux ne peut avoir lieu qu'en Amérique, en étant trait essentiel de cette terre et en ayant une correspondance dans les croyances des peuples autochtones. L'élément magique donc n'est pas un artifice abstrait et fictif, mais, au contraire, doit déjà faire partie du quotidien, du milieu culturel où il se manifeste. Le réel merveilleux implique par conséquent un acte de foi²², incontournable pour la compréhension de toute manifestation surnaturelle : « Que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad [...]»²³. Comme le souligne Steven Boldy, la même

²⁰ Alejo Carpentier, «Prólogo» de *El reino de este mundo*, 2015, p. 6.

²¹ *Ibid.*

²² «Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco» (*Ibid.*, pp. 7-8).

²³ *Ibid.*

bisémié du lexème 'real' peut renvoyer tant à la dimension « ontológico-mágica » qu'à celle « historica- temporal²⁴», et donc, l'élément magique dans le monde américain, ne s'oppose pas à la réalité immanente et matérielle, mais, au contraire, il crée une liaison avec l'Histoire : « ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?²⁵» affirme Carpentier dans son prologue, lequel, en donnant à la locution une évidente connotation ethnographique, veut légitimer et montrer la vision transcendantale et spirituelle propre de la culture hispano-américaine.

Pour revenir à la formulation proposée par Maggie Bowers, le troisième terme identifié – *magical realism* – apparaît pour la première fois sous la plume d'Angel Flores, dans son article *Magical Realism in Spanish American Fiction*, publié en 1955. En effet, Flores conçoit le réalisme magique comme « una mezcla entre realidad y fantasía », c'est-à-dire comme un genre littéraire fortement inspiré des œuvres des grands maîtres européens – notamment Proust, Cervantes et Kafka –, et qui a atteint son maximum avec l'œuvre *El jardín de senderos que se bifurcan* de Jorge Luís Borges, conte publié en 1941. Pour lui, le réalisme magique est donc la continuation de la tradition romantique réaliste européenne en Amérique Latine. En revanche, Luis Leal, en 1967, dans son article *El Realismo Mágico en la literatura hispanoamericana*, exprime son opinion en total désaccord avec celle de Flores, 'coupable' – selon lui – de confondre le réalisme magique avec la littérature fantastique. Pour Leal, le réalisme magique est essentiellement une posture face à la réalité, laquelle pousse l'écrivain « a penetrar profundamente en la realidad para desentrañar los misterios que están ocultos en ella²⁶».

Le terme, donc, assume dans la critique hispano-américaine, des connotations et emplois différents par rapport aux originaux, tant celui conçu par Roh que celui conçu par Breton, et il se rattache à certaines thématiques 'surnaturelles' ou 'spirituelles', comme par exemple, le vaudou, le mythe, la légende, ainsi qu'aux motifs du rêve, du cauchemar, de l'hallucination e de la folie, qui ne sont pas proprement magiques, mais qui changent le cours stable de la vie quotidienne. Bien qu'une formule claire et précise de l'expression soit difficile à saisir, Marta Gallo, dans son article *Panorama du Réalisme Magique en Amérique Hispanique*, remarque trois éléments récurrents en ce qui concerne l'emploi du terme dans le cadre américain : premièrement les thèmes et motifs envisagés dans les textes concernent toujours le domaine de la superstition, de la magie et du mythe

²⁴ Steven Boldy, «Realidad y realeza en 'El reino de este mundo' de Alejo Carpentier», *Bulletin Hispanique*, tome 88, n°3-4, 1986, pp. 409-438, p. 411.

²⁵ Carpentier, 2015, p. 12.

²⁶ Lucila Inés Mena, «Hacia una formulación teórica del realismo mágico», *Bulletin Hispanique*, tome 77, n°3-4, 1975, pp. 395-407, p. 397.

; ensuite, le point de vue de l'écrivain joue un rôle essentiel à l'intérieur du récit, puisqu'il « peut accorder une nuance magique à toute espèce de thème²⁷ » ; enfin, la mise en place d'une « double structure interne du monde représenté où se trouve, latent, un second niveau de mystère qui lui donne ce caractère magique²⁸ ».

Ces trois structures seront partagées par une autre tendance littéraire, le réalisme animiste, qui est également à la fois représentation d'une pensée ou vision du monde – la pensée animiste – et quête identitaire et littéraire d'une *intelligentsia* qui désormais ressent le besoin de rompre tout lien avec la période coloniale.

1.2.2 Le réalisme animiste : l'espace africain

La littérature africaine, de langues anglaise, française ou portugaise, est profondément marquée par l'héritage de la colonisation et décolonisation de son continent, ayant très souvent comme but la « déconstruction et reconstruction du discours littéraire²⁹ ». À ce propos, le mozambicain Mia Couto a déclaré: «O nosso papel [como escritor] é o de criarmos os pressupostos de um pensamento mais nosso, para que a avaliação do nosso lugar e do nosso tempo deixe de ser feita a partir de categorias criadas pelos outros³⁰ ». La revendication et l'émancipation culturelle et identitaire donc jouent un rôle très important dans les textes de plusieurs écrivains africains, tout comme la dénonciation des abus et injustices soufferts pendant la période coloniale et les guerres d'indépendance, mais encore présents dans les régimes néocoloniaux. La désolation et la dévastation souffertes, qui perdurent dans le présent conduisent « à privilégier un imaginaire fantastique qui puise à la fois aux sources de la tradition orale et de l'inconscient moderne³¹ ». Plusieurs écrivains africains postcoloniaux proposent effectivement une relecture du passé historique en s'appuyant aussi sur un imaginaire issu des croyances religieuses autochtones, notamment de matrice *animiste*, avec le but de proposer une manière *autre* d'envisager la littérature par rapport au canon occidental. Effectivement, pendant les années cinquante du XX siècle, plusieurs auteurs africains, comme par exemple, Léopold Senghor, Dupestre, Diop, ont stimulé et encouragé la naissance d'une nouvelle manière de voir, penser et décrire l'Afrique : «

²⁷ Marta Gallo, « Panorama du Réalisme Magique en Amérique Hispanique », dans *Le Réalisme Magique : Roman, Peinture, Cinéma*, Jean Weisgerber (éd.), Bruxelles, l'Age d'Homme (Cahiers des Avant-gardes), 1987, p. 125.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Denise Coussy, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000, p. 6.

³⁰ Mia Couto, *Pensatempos: textos de opinião*, Lisboa, Caminho, 2005, p. 59.

³¹ Coussy, 2000, p. 7.

Estes escritores africanos pós-coloniais assumem o papel de neohistoriadores, neoantropólogos, neoetnólogos, porta-vozes de suas etnias, nações e do próprio continente³²» car ils s’aperçoivent que plusieurs concepts d’origine européenne sont insuffisants pour expliquer la réalité et les sociétés locales. C’est ainsi que certaines images deviennent des symboles importants dans l’imaginaire littéraire – comme par exemple, la forêt, l’eau, la route, le féticheur –, en représentant ce monde mystérieux et emblématique, peuplé d’esprits et fantômes, et caractérisé par la symbiose entre l’homme et une nature toute-puissante. Plusieurs sont les éléments en commun avec le réalisme magique hispano-américain, au point que certains auteurs avouent volontiers de se retrouver dans les ouvrages de leurs collègues américains. En revanche, d’autres revendiquent une conception plus purement africaine, liée à leur propre terre et, bien évidemment, à la religion indigène fétichiste qui constitue le substrat essentiel du réalisme animiste. À ce propos, Henrique Abranches, écrivain angolais, a affirmé :

Eu acho que não está certo. Não é mágico. Mágico tem outras conotações. No cinema e na literatura americana, o mágico é uma pessoa que faz um gesto e outra pessoa aparece com um chapéu alto. Quem deu o melhor nome foi Pepetela. Ele chamou a isso uma vez. Disse que eu havia inventado o realismo animista. [...] O que eu faço muitas vezes são histórias à roda de um realismo animista, que é um realismo que anima a natureza. Que, na realidade tradicional, são qualidades animistas. Não são mágicas. Aquilo está baseado em antepassados e em poderes que existem na natureza.³³

Effectivement, le terme ‘réalisme animiste’ a été employé, pour la première fois, par l’écrivain angolais Pepetela, dans son roman *Lueji*³⁴, publié en 1989, pour désigner une stratégie d’écriture qui s’inscrit dans une perspective réaliste et qui a comme but la mise en exergue de l’enchantement du monde et de tout phénomène naturel fortement spiritualisé. Pour cela, on ne peut pas le reconduire aux concepts de *magique* ou de *fantastique*, car ces notions sont des catégories purement occidentales³⁵. La réalité visible n’est qu’une partie de l’existence et les deux

³² Silvio Ruiz Paraiso, «A religiosidade na literatura africana : a estética do realismo animista », *Revista Estação Literária*, vol. 13, 2015, pp. 268-281, p. 269.

³³ Henrique Abranches, « Da mitologia tradicional ao universalismo literário », entretien par Aguinaldo Cristóvão, *União dos Escritores Angolanos*, 2004, <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/379>, consulté le 15/04/2018.

³⁴ « Eu queria era fustigar os dogmas, um, deux, foueté, um, deux, trois, quatre, plié...- Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista.../- É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. Só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado todo é realismo animista, dum ponta à outra. /Esperemos que os críticos o reconheçam » (Pepetela, *Lueji, O nascimento de um império*, São Paulo, Leya, 2015, p. 428).

³⁵ À ce propos, Mia Couto, dans un entretien, affirme: «en Mozambique, [...] no es que se viva puro realismo mágico. Es que es realismo real [...] porque aquello que no ves es más importante que lo que ves» (Mia Couto, « Mia Couto: En África no es que se viva un realismo mágico, es realismo real », entretien par Lola Huete Machado, *El País semanal*, Madrid, 30 sept 2013, https://elpais.com/elpais/2013/09/27/eps/1380282368_900161.html, consulté le 05/05/2018.

hémisphères du réel – tangible et spirituel – entrent en contact dans ce monde où la même distinction entre vie et mort n’assume aucune signification. La vie et la mort, du point de vue de l’animisme africain, ne sont que deux phases d’un même cycle, d’un éternel retour qui se révèle aussi par le pouvoir et l’influence que les ancêtres exercent sur les vivants et sur le présent. Pour Harry Garruba – écrivain sud-africain –, donc, le réalisme animiste est une technique et un genre d’écriture qui met en scène la « *visão de mundo animista [...] o mundo físico dos fenômenos [que] é espiritualizado*³⁶», c’est-à-dire une stratégie narrative qui se révèle « *um gerador de inconsciente animista*³⁷». Pour Garruba, l’inconscient animiste désigne une sorte d’imaginaire social de matrice religieuse, dont sa principale caractéristique est « *o contínuo reencantamento do mundo*³⁸».

Le roman *Terra sonâmbula* de Mia Couto s’insère parfaitement dans ce genre d’écriture, fortement caractérisé par une image polyvalente de la réalité, par la dégradation de la logique linéaire du temps, par la spiritualisation du réel et par la présence des ancêtres et des esprits dans le récit. La question de l’oralité, comme moyen de connaissance et de transmission du savoir, est également centrale dans l’œuvre de l’auteur mozambicain.

En conclusion, il est important de souligner que tant le réalisme magique, que ses variantes de *real maravilloso* et *realismo animista*, conçus comme tendances littéraires qui traduisent une attitude face à la réalité, engendrent une nouvelle construction de l’imaginaire et de la vision du monde, lesquelles sont proposées à partir d’une cosmologie et d’une ontologie généralement animistes. Faris Wendy aussi, dans *Ordinary enchantments*, souligne le fait que très souvent la critique s’est concentrée sur l’apport philosophique et culturel du réalisme magique, en négligeant par contre sa liaison profonde avec la spiritualité et les croyances religieuses des peuples représentés³⁹ : pour cette raison, il n’est pas possible de se limiter à classer comme “magique”, “surnaturel” ou “fantastique” – et donc implicitement alogique ou prélogique – tous ces éléments et phénomènes qui, par une autre entité, sont considérés comme absolument réels.

Pour cela, l’analyse se fondera sur ces notions différentes mais complémentaires liées au réalisme magique, et aussi sur certains concepts issus de l’anthropologie – notamment l’étude sur l’animisme proposée par Philippe Descola, Eduardo Viveiro de Castro et Edouardo Kohn – et sur

³⁶ Harry Garruba, « Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana » traduit de l’anglais par Elisângela da Silva Tarouco, *Nonada: Letras em Revista*, vol. 2, n°19, 2012, pp. 235-256, p. 255.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 253.

³⁹ À ce propos, Faris a affirmé : « Magical realism can be seen to open up a space of the ineffable in-between that accomodates the camouflaged presence of the spirit amid material reality. From a philosophical perspective, the irreducible element forms a counterweight to empiricism; from a narratological perspective, it represents a new kind of focalization; and from a religious perspective, it constitutes an incipient re-emergence of spirit or the sacred. And it is this last that has been the most neglected because it is the most alien to the modern Western critical tradition, including, especially, literary and cultural criticism » (Faris, 2004, p. 68).

d'autres éléments issus des études des religions – notamment de Mircea Eliade –, puisque la prise de conscience de l'existence d'une manière autre de voir la réalité, que les deux ouvrages *El reino de este mundo* et *Terra sonâmbula* essayent de mettre en valeur, est fondamentale. En outre, le choix d'intégrer une approche anthropologique à cette étude comparative est dû au fait que les mêmes auteurs accordent une importance essentielle, dans les deux romans, à l'élément ethnographique.

1.3. Pour une approche anthropologique : l'animisme et l'enchantement du monde

La civilisation européenne a très souvent considéré la pensée 'sauvage' – en utilisant l'expression de Lévi-Strauss – caractérisée par l'incapacité et l'inaptitude à l'abstraction intellectuelle, en étant, par contre, principalement basée sur la satisfaction des besoins primordiaux. Toutefois, comme le souligne le célèbre anthropologue, non seulement la capacité à l'abstraction n'est pas un privilège unique des langues et pensées *civilisées*, mais aussi « l'appétit de connaissance objective⁴⁰ » représente un élément essentiel de la pensée dite *primitive* :

Dans les deux cas [la science moderne et la pensée primitive], l'univers est objet de pensée, au moins autant que moyen de satisfaire des besoins. Chaque civilisation a tendance à surestimer l'orientation objective de sa pensée, c'est donc qu'elle n'est jamais absente. Quand nous commettons l'erreur de croire le sauvage exclusivement gouverné par ses besoins organiques ou économiques, nous ne prenons pas garde qu'il nous adresse le même reproche [...].⁴¹

Cela est particulièrement significatif lorsqu'on prend en considération la pensée *magique*, laquelle est très souvent vue comme une étape, un début prélogique de la pensée scientifique moderne, alors qu'elle « forme un système bien articulé; indépendant, sous ce rapport, de cet autre système que constituera la science⁴² », elle est donc « aussi achevée et cohérente, dans son immatérialité⁴³ ». Les deux démarches, bien qu'elles soient indépendantes, partagent le même but, c'est-à-dire la volonté de classer et ordonner la réalité, « d'introduire un début d'ordre dans l'univers⁴⁴ ». Cette interprétation du réel, par contre, ne donne pas forcément les mêmes résultats et cela est évident dans la différenciation (ou la non différenciation) entre nature et culture, entre humain et non-

⁴⁰ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Pocket, 1990, p. 11.

⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴² *Ibid.*, p. 26.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

humain proposée par les différentes ontologies. Philippe Descola, dans *Par-delà nature et culture*, nous propose une distinction entre quatre ontologies, « c'est-à-dire des propriétés des existants, lesquels servent de point d'ancrage à des formes contrastées des cosmologies, de modèles du lien social et de théories de l'identité et de l'altérité⁴⁵ » : les quatre systèmes identifiés sont le *totémisme*, l'*analogisme*, le *naturalisme* et l'*animisme*, lesquels se basent sur la combinaison « des ressemblances et des différences entre moi et autrui sur le plan de l'intériorité et la physicalité [...]»⁴⁶. L'ontologie qu'on a décidé de prendre en considération de manière plus spécifique est l'animisme, mais bien évidemment, ce travail, en ayant une nature essentiellement littéraire, ne vise pas à faire une étude anthropologique ou ethnologique de ces concepts, mais il les utilise avec le but de mieux contextualiser les deux romans, qui de toute façon, restent des œuvres de fiction. L'animisme, en dépit de ses plusieurs emplois incertains, se caractérise, pour l'unanimité des anthropologues, par « l'imputation par les humains à des non-humains d'une intériorité identique à la leur⁴⁷ ». Cela signifie, que dans une perspective animiste, non seulement les humains se voient comme des *humains* – avec le sens d'individu, de personne ayant un point de vue et une âme – mais aussi les plantes, les animaux, les ancêtres, et ce qui permet la différenciation d'une espèce avec l'autre n'est pas l'intériorité – car chaque espèce possède une *âme* et une conscience réflexive – mais l'extériorité, c'est-à-dire le corps :

Cette disposition humanise les plantes, et surtout les animaux, puisque l'âme dont ils sont dotés leur permet non seulement de se comporter selon les normes sociales et les préceptes éthiques des humains, mais aussi d'établir avec ces derniers et entre eux des relations de communication. La similitude des intériorités autorise donc une extension de l'état de « culture » aux non humains [...].⁴⁸

Donc, la cosmologie animiste non seulement dépasse la dichotomie occidentale entre nature et culture, mais aussi elle étend à plusieurs êtres et entités les attributs ontologiques propres à l'humanité. C'est le corps, qui en qualité d'enveloppe d'un principe spirituel universel et permanent – ce qu'on pourrait définir *âme* – joue le rôle de « facteur d'individuation⁴⁹ », autrement dit c'est la forme corporelle et les propriétés physiques du corps qui permettent la distinction entre humains et non-humains.

⁴⁵ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 220.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 226.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 230.

La vision inverse de l'animisme sera donc le naturalisme, qui postule une continuité au niveau de l'extériorité – « continuité de la physicalité des entités du monde⁵⁰ » et une discontinuité au niveau de l'intériorité : « Ce qui différencie les humaines des non-humains, pour nous, c'est bien la conscience réflexive, la subjectivité, le pouvoir de signifier, la maîtrise des symboles et le langage au moyen duquel ces facultés s'expriment [...]»⁵¹.

Cette distinction nous servira comme point de départ pour essayer de valoriser des manières autres d'envisager la réalité, surtout en ce qui concerne la conception de l'identité chez les populations afro-caribéennes ou africaines représentées dans les deux ouvrages, ainsi que certains phénomènes, notamment la métamorphose, le dialogue avec les ancêtres dans les rêves, le rôle du chaman, les rituels d'initiation ou sacrificiels, inconcevables d'un point de vue scientifique.

L'animisme, comme précédemment remarqué, se caractérise par l'idée que non seulement les humains possèdent une intentionnalité ou une conscience réflexive – ce que de manière générale on appelle âme –, mais également les plantes, les animaux, les objets, les phénomènes météorologiques, lesquels donc s'inscrivent dans la même catégorie ontologique de 'personnes'. L'identité – tant humaine que non-humaine – n'est pas conçue comme une clôture et une essence préalable, mais « comme attribut fluctuant issu des interactions avec autrui⁵² », autrement dit elle est considérée plutôt comme une catégorie relationnelle que comme une propriété distinctive entre différentes espèces : selon les mots de Viveiro de Castro, « la *personitude* et la *perspectivité* » signifient « la capacité d'adopter un point de vue⁵³ ». Viveiro de Castro, dans son *Métaphysiques cannibales*, en étudiant le perspectivisme interspécifique amazonien, souligne que, selon cette cosmologie, la ressemblance au niveau de l'intériorité qui caractérise tous les êtres assume également un « mode performative, d'aperception⁵⁴ » : les non-humains non seulement sont considérés comme des 'personnes' par les humains, mais aussi eux-mêmes s'aperçoivent comme des 'personnes'.

Cela montre bien qu'avant d'être une forme de croyance, l'animisme est essentiellement une aptitude face au monde, envisagé comme « étant constitué de pensées vivantes⁵⁵ ». Edouard Kohn utilise cette expression de « pensée vivante », à partir de l'idée que tout être vivant pense et « que

⁵⁰ Descola, 2005, p. 304.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 64.

⁵³ Eduardo Viveiro De Castro, *Métaphysiques cannibales*, traduit du portugais par Oiara Bonilla, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 22.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁵ Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts*, traduit de l'anglais par Grégory Delaplace, Bruxelles, Zones sensibles, 2017, p. 130.

toutes les pensées sont vivantes⁵⁶» : le monde et l'environnement, dans la pensée animiste, ne sont pas dénués d'un sens intrinsèque, mais, au contraire, ils sont animés par une multitude de *sois*, enchantés par une infinité de points de vue. L'enchantement du monde constitue donc un trait essentiel de l'animisme, et se base sur le fait que chaque être est interprétable comme un signe, chargé d'une intentionnalité et d'un *telos*.⁵⁷

Ensuite, si pour l'épistémologie occidentale connaître signifie « objectiver », comme le souligne De Castro, pour la pensée animiste « il faut personnifier pour savoir⁵⁸», autrement dit ce n'est pas un *ça* qui doit être connu mais plutôt un *celui*. D'où l'importance qui est accordée au *chaman* au sein de la société animiste, lequel joue un rôle de médiateur en essayant d'adopter le point de vue de celui qui doit être connu et établit une connexion entre la communauté des humains et celles des non-humains. En effet, le chamanisme se base sur la capacité de certains individus de communiquer avec les autres, « à volonté par le voyage de l'âme⁵⁹», notamment à travers les rêves ou la métamorphose. Les deux phénomènes – le rêve et la métamorphose – sont un trait essentiel de l'ontologie animique, dont le premier est conçu comme une activité qui se chevauche à celle de veille et qui a lieu au sein du monde; et le deuxième comme une capacité « reconnue aux êtres pourvus d'une intériorité identique⁶⁰» de changer de forme : les deux représentent des modalités essentielles pour garantir l'intercommunication entre espèces mais aussi entre vivants et ancêtres. En plus, cette communication passe au travers d'une phase de *devenir autre*, c'est-à-dire d'adoption de la position d'autrui : « l'humain ne voit plus l'animal, comme il le voit d'ordinaire, mais tel que celui-ci se voit lui-même [...]»⁶¹. La même notion d'individualité inscrite dans un corps est absente dans la pensée animiste et sera seulement avec l'arrivée des occidentaux – et de la religion chrétienne – qui naîtra une conscience de soi particularisée.

Les deux visions du monde – animiste et naturaliste – s'opposent de manière évidente et nette tant en ce qui concerne l'identité, qu'en ce qui est relatif à la vision de l'autre –humain et non-humain -: si d'un côté l'animisme « humanise » et « personnifie » une multitude d'êtres et entités, et ne

⁵⁶ Kohn, 2017, p. 109.

⁵⁷ La vision animiste propose une interprétation *multinaturaliste* de la réalité, c'est-à-dire qu'elle propose l'unification universelle de l'esprit et de la *culture* pour tous les êtres et affirme l'existence de différentes *natures*, au niveau de corps, qui non seulement permettraient la distinction entre les entités, mais aussi la différente interprétation que chacun fait du monde. Cette cosmologie s'oppose de manière évidente à celle naturaliste – occidentale – qui en contrepartie, pense à la nature comme un fond unique et universel et constate l'existence d'une multiplicité de cultures – on parle ici de *multiculturalisme* (Voir De Castro, 2009, pp. 31-42).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁹ Descola, 2005, p. 52.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 240.

⁶¹ *Ibid.*, p. 245. Ces notions seront particulièrement essentielles lors de l'analyse des personnages de Mackandal et Ti Noel dans *El reino de este mundo* de Carpentier ou bien du personnage de Siqueleto – et de sa métamorphose emblématique –, et du rêve final de Kindzu, décrits dans *Terra sonâmbula* de Mia Couto.

considère pas la nature comme un objet stérile, mais comme « le sujet de un rapport social⁶²», de l'autre côté, le naturalisme relègue la conscience et l'esprit à la seule race humaine, et « en hiérarchise clandestinement les degrés au sein de celle-ci⁶³». Cette démarche objectiviste, perpétrée par la civilisation occidentale, donc ne concerne pas uniquement les non-humains et l'environnement, mais à l'intérieur des sociétés coloniales, comme le souligne Frantz Fanon, s'extrémise jusqu'à la déshumanisation du colonisé par le colon, qui « à proprement parler, [...] l'animalise⁶⁴».

Ce monde colonial, divisé en deux et gouverné par ces deux forces opposées mais non complémentaires, sera le point de départ de notre analyse comparative, qui mettra en exergue, d'un côté, la déshumanisation infligée par la domination coloniale et de l'autre côté, l'enchantement du monde qui est à la fois réponse à la violence et quête identitaire.

2. DEUXIÈME PARTIE : ANALYSE COMPARÉE D'*EL REINO DE ESTE MUNDO* D'ALEJO CARPENTIER ET *TERRA SONÁMBULA* DE MIA COUTO

2.1. Éléments biographiques et œuvres des auteurs

2.1.1. Alejo Carpentier et *El reino de este mundo*

Alejo Carpentier naît à Lausanne en 1904 d'un père français et d'une mère d'origine russe et très tôt il s'installe, avec sa famille, à l'île de Cuba. En dépit de l'existence d'une attestation de naissance suisse⁶⁵ – remarquée par Guillermo Cabrera Infante dans son *Mea Cuba* –, Carpentier a toujours nié son lieu de naissance en revendiquant, au contraire, le fait d'être né en terre américaine : « Nací en la Habana, en la calle Maloja, en 1904⁶⁶», comme l'indique son *Autobiografía de urgencia*. Comme le suggère Laura Scarabelli⁶⁷, le mensonge, perpétué dans le temps, est indice d'une lacération intérieure de l'auteur, provoquée par l'écart entre le lieu de naissance réel et la patrie élective, entre ses racines européennes et son profond sens d'appartenance à l'île de Cuba.

⁶² Descola, 2005, p. 28.

⁶³ *Ibid.*, p. 495.

⁶⁴ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, éditeur François Maspero, 1968, p. 11.

⁶⁵ Voir Roberto González Echevarría, «La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción», dans *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Patrick Collard et Rita De Maeseneer (éds.), Amsterdam/New York, Éditions Rodopi, 2004, pp. 69-95.

⁶⁶ Alejo Carpentier, «Autobiografía de urgencia», *Ínsula*, n°218, janv 1965, pp. 3-13, p. 3.

⁶⁷ Laura Scarabelli, *Imagine, mito e storia : 'El reino de este mundo' di Alejo Carpentier*, Roma, Bulzoni Editore, 2011.

De plus, sa vie a été caractérisée par plusieurs voyages entre Europe et Amérique en qualité de chroniqueur et reporter, qui ont profondément marqué son identité *multiple et fragmentée*, toujours dans un mouvement d'oscillation entre Vieux et Nouveau Monde. Scarabelli pense qu'à la base de la poétique de Carpentier il y a effectivement « il desiderio, sempre abortito e rimandato, di appartenenza, di profonda identità e compenetrazione con il luogo di origine, indice di un'essenza fragile, mobile, migrante⁶⁸» et pour cela, dans sa création artistique, on retrouve une série de personnages « mai statici o uguali a se stessi, eterni viaggiatori nello spazio e nell'anima, individui in costante ricerca di un luogo, fisico e metaforico, capaci di contenerli⁶⁹».

Un autre élément biographique essentiel pour comprendre l'évolution de la pensée de Carpentier est sûrement son expérience surréaliste dans la capitale française : le jeune Carpentier, enfui de la dictature de Machado instaurée dans l'île de Cuba⁷⁰, trouve exil à Paris, où il entre en contact avec le mouvement révolutionnaire de Breton, grâce auquel il se rapproche à certains thèmes tel que le primitif, l'onirique ou l'ancestral. Le surréalisme sera donc le point de départ d'une recherche plus purement américaine qui aboutira à la formulation de son 'real maravilloso'⁷¹, proposé dans le prologue d'*El reino de este mundo*, déjà cité dans la première partie de ce travail.

Son attitude de chroniqueur face à la réalité – notamment son intérêt pour la dimension historique ou anthropologique – a également profondément marqué sa production narrative, qui s'insère toujours à la frontière entre la description et la création. Ainsi, le roman *El Reino de este mundo* est profondément contaminé par plusieurs références intertextuelles et extralittéraires, notamment historiques. En outre, ce mélange entre Histoire et fiction, entre détail anthropologique et création littéraire, a le but de proposer une manière autre d'envisager l'histoire et la réalité, au travers de la remise en cause de la logique occidentale. En effet, *El reino de este mundo* propose une révision personnelle d'un moment précis et particulier de l'histoire de Haïti – la première révolution contre le pouvoir colonial et le royaume d'Henri Christophe, premier roi noir – et présente un monde où les logiques du mythe et de l'Histoire s'entremêlent sans s'exclure. L'intérêt pour Haïti naît en Carpentier après l'expérience du voyage qui a eu lieu en 1943 dans l'île de la révolution noire, où l'écrivain cubain entre en contact et découvre, pour la première fois, le *merveilleux* de cette terre,

⁶⁸ Scarabelli, 2011, p. 15.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁰ Carpentier, pendant la dictature de Machado, prend position contre le régime et participe au mouvement intellectuel appelé *Grupo Minorista*. En 1927, le mouvement publie son *Manifiesto* dans la *Revista Minorista de Matanzas* où il propose non seulement un renouvellement artistique mais aussi une dénonciation contre la politique de Machado. Avant de se réfugier en Europe en 1928 grâce à l'aide de Robert Desnos, Carpentier a été incarcéré par le régime cubain pour sept mois.

⁷¹ Très intéressant l'étude proposé par Irlemar Chiampi, « Carpentier y el surrealismo » pendant un symposium au sein de l'Université de Yale, U.S.A., le 31 Mars 1979, où il analyse la relation entre la formulation du 'real maravilloso' de Carpentier et l'œuvre *Le miroir du merveilleux* de l'écrivain surréaliste Pierre Mobile.

produit par la compénétration profonde entre nature, homme et spiritualité vaudou. De cela, son intérêt pour l'île de Haïti porte principalement sur le rôle central qui a eu, pendant la première révolte au pouvoir colonial de l'histoire moderne, l'intime liaison entre la spiritualité de matrice africaine et l'esprit révolutionnaire chez les populations noires : cette première révolution anticolonialiste, qui a eu lieu en 1804, même si elle a été influencée par les idées de la récente Révolution française, elle a été alimentée de façon prépondérante par la foi collective et les croyances religieuses d'origine africaine et non véritablement par les idées abstraites issues de la Raison des philosophes européens. Les faits contés dans *El reino de este mundo* donc correspondent à un laps de temps assez vaste (entre 1780 et 1820) qui comprend « gli anni della rivolta degli schiavi (1791), dell'abolizione della schiavitù (1793) et della fine del regno di Christophe⁷² ». Plusieurs sont aussi les personnages historiques qui, dans le récit, jouent un rôle fondamental : l'esclave Mackandal, chef-chaman de la révolte noire, Paolina Bonaparte, le roi noir Henri Christophe, le général Leclerc... Cependant, le héros protagoniste du récit, le *mulato* Ti Noel, est un personnage issu de l'imagination de l'auteur : l'entière histoire représentée est filtrée par le regard de Ti Noel, lequel, grâce à l'aide de son maître Mackandal, sera initié aux secrets ancestraux de la religion vaudou et il commencera à lutter pour la libération de son peuple. Il est aussi intéressant remarquer que, dans le récit, le véritable protagoniste de la révolte antiesclavagiste Toussant L'Ouverture est juste mentionné et donc il ne s'agit pas d'un héros principal dans la narration. De la même façon, Carpentier donne à Paolina Bonaparte – sœur de Napoléon – un rôle central et symbolique considérable dans l'œuvre, tandis que son mari le Général Leclerc est un personnage secondaire.

Il apparaît déjà évident que la source historique et le détail anthropologique, ainsi que la mise en valeur de la nature profondément magique, surnaturelle et mythique de la réalité américaine soient les piliers fondateurs de ce roman : les deux univers se mêlent habilement dans une intrigue complexe, chargée de plusieurs références documentaires et images exemplaires et emblématiques, lesquelles traduisent le syncrétisme religieux mais aussi identitaire de cette société en quête de soi. Le roman est également caractérisé par un langage riche et fastueux : ce style d'écriture, *el barroco americano* dont Carpentier s'érige en chef de file, sera la traduction au niveau langagier de l'âme créole de l'identité américaine.

⁷² Giuseppe Bellini, *Gli effimeri regni di questo mondo*, Roma, Bulzoni Editore, 2016, pp. 21-22.

2.1.2. Mia Couto et *Terra sonâmbula*

Mia Couto, nom de plume d'António Emílio Leite Couto, naît dans la ville de Beira, en Mozambique, en 1955, fils de parents portugais émigrés dans l'ancienne colonie de l'Empire. Couto, au-delà d'être aujourd'hui l'un des plus célèbres écrivains de l'Afrique lusophone, est aussi biologiste et écologiste, élément aussi très intéressant pour comprendre son œuvre : « Mi área es la relación entre fauna y flora, esa frontera de convivencia y dependencia mutua⁷³», il affirme dans un entretien pour *El País*, où il explique son domaine d'étude en tant que biologiste et où il nous montre bien comme la préoccupation pour la question environnementale, qu'on retrouve même dans le roman pris en analyse, soit pour lui fondamentale au-delà de la dimension purement littéraire.

Très important aussi a été sa militance⁷⁴ – même si brève – dans le parti FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) pendant la guerre d'indépendance du pays contre le pouvoir colonial portugais, et pendant la guerre civile qui l'a suivi, contre le parti opposé – RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana) – : les deux conflits ont profondément marqué la vie de l'écrivain et ont joué un rôle essentiel dans la construction du nouveau pays.

Ses ouvrages, donc, traduisent cette double préoccupation de l'écrivain, c'est-à-dire ils valorisent la question environnementale – au travers aussi de la mise en place d'un monde et d'une nature enchantés – et essayent de proposer une littérature qui soit l'expression d'une nouvelle sensibilité culturelle. Même si certaines thématiques comme celles de la douleur, de la misère, des usurpations et injustices, considérées comme conséquences traumatiques des guerres et du colonialisme, soient représentées dans son œuvre, sa poétique n'obéit pas à la logique de l'idéologie marxiste-socialiste promue par le parti FRELIMO : très tôt Couto s'éloigne du parti, coupable, selon lui, d'avoir voulu nier une partie essentielle de l'imaginaire et de la vie mozambicaine, c'est-à-dire la religion animiste⁷⁵.

En refusant a priori une idéologie préconçue, Couto nous propose l'image de l'homme mozambicain, aliéné et déraciné dans sa propre terre, qui, en étant en quête de son identité,

⁷³ Couto, 2013.

⁷⁴ Voir Patrik Chabal, *Vozes Moçambicanas : Literaturas e Nacionalidade*, Lisbonne, Vega, 1994, pp. 74-291.

⁷⁵ À ce propos, dans un autre entretien, il affirme : « E eu não posso compreender a África se não compreender uma coisa que nem tem nome, que é a religião africana, que chamam às vezes de animista. Os próprios africanos também não entendem que têm de procurar esse entendimento do que eles são, das suas dinâmicas atuais, a partir deste entendimento do que é a sua ligação com os deuses. E eu acho que a Frelimo falhou principalmente aí. A guerra que se instaurou foi também uma guerra religiosa, era uma guerra de identidade, à procura de identidade. E isso explica a violência que essa guerra assumiu » (Mia Couto, « Mia Couto e o exercício da humildade » entretien par Marilene Felinto, *Trópico*, <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1393,1.shl>, consulté le 29/04/2018).

redécouvre son humanité au travers de la récupération de sa propre histoire et de sa propre culture, de ses rites ancestraux et ses croyances animiques, propres d'une civilisation millénaire qui a été niée non seulement pendant la période coloniale, mais aussi pendant le processus de reconstruction du pays.

En effet, dans son premier roman *Terra sonâmbula*, publié en 1992, l'auteur met en scène cette réalité sociale du Mozambique pendant la guerre civile, et trace un tableau d'un réalisme à la fois brutal et magique de ces années obscures et misérables. Les personnages marginalisés et aliénés, mais toujours caractérisés par une profonde humanité et résilience, essaient de résister et de lutter au travers de l'exercice du rêve, de l'espoir en la magie des esprits et des ancêtres et deviennent le symbole d'un Mozambique en agonie, mais toujours capable de se réinventer et de renaître de ses cendres.

L'œuvre conte deux histoires qui s'alternent et se mêlent au cours du récit : dans la première histoire, les protagonistes sont *o velho Tuahir* et le jeune Muidinga, lesquels, obligés à s'enfuir de la guerre, se réfugient dans un bus incendié trouvé sur la route. Ici, le garçon récupèrera un cahier appartenant à l'une des personnes décédées près du véhicule et il commencera à le lire à son compagnon de voyage et de misère. La deuxième histoire, donc, est celle contenue dans le cahier retrouvé par Muidinga, qui conte le voyage de Kindzu, personnage très humain, qui tente de lutter pour la résistance à côté des guerriers *Naparamas*, dépositaires du savoir magique.

Le langage employé par Mia Couto, riche de néologismes et africanismes, est très emblématique et évocateur d'un monde enchanté et onirique, mais capable aussi de montrer l'affrontement des différentes cultures qui caractérisent la société mozambicaine : dans ce cas aussi, la langue devient le miroir d'un univers complexe, où la culture européenne et africaine – mais aussi asiatique – se fondent pour donner naissance à une culture créole, multiple, mais intrinsèquement liée à la terre africaine.

2.2. Entre l'histoire et le mythe

Très souvent la critique littéraire a désigné l'œuvre *El reino de este mundo* de Carpentier comme une *novela histórica*, c'est-à-dire « una obra de ficción, [que] recrea un periodo histórico preferentemente lejano y en la que forman parte de la acción personajes y eventos no ficticios⁷⁶ ». Cependant, même si effectivement l'élément historique joue un rôle essentiel à l'intérieur du récit

⁷⁶ « Novela histórica : guía de recursos bibliográficos », *Biblioteca Nacional de España*, www.bne.es, consulté le 12/04/2018.

de l'auteur cubain, il faut remarquer que celui-ci a une valeur complètement différente par rapport à la tradition du roman historique proprement dit. En effet, l'histoire est utilisée par Carpentier d'un autre point de vue, non plus celui du colonisateur, du pouvoir officiel, mais, au contraire, au travers du regard du peuple noir dévoué aux mystères et secrets du vaudou. En fait, l'auteur ne nous donne pas un point de vue définitif, mais plutôt il oscille continuellement entre les deux visions du monde et de la réalité, entre celui du blanc – donc de l'histoire officielle – et celui du noir – qui privilège une dimension mythique –. Par conséquent, l'Histoire et le Mythe coexistent sans s'exclure et cette coexistence engendre l'utilisation, par l'auteur, de plusieurs temps de narration : le temps chronologique et linéaire, le temps circulaire et le temps mythique⁷⁷.

De la même façon, le roman *Terra sonâmbula* propose une liaison très marquée avec l'histoire du Mozambique, notamment avec la guerre civile qui a déchiré le pays pendant dix-sept ans. La récupération de l'histoire par Mia Couto dans le récit de *Terra sonâmbula* a la fonction de mettre en exergue le point de vue de la population mozambicaine qui a souffert la misère de la guerre – donc de la même façon que Carpentier, Couto a voulu privilégier la version non-officielle de l'Histoire. De plus, le roman joue le rôle de témoignage d'un choc à la fois personnel et collectif qui a profondément frappé l'imaginaire et l'identité du pays. Comme le souligne Márcio Seligmann-Silva dans son *Narrar o trauma*, le fait de vouloir conter un traumatisme, de vouloir partager avec l'autre la mémoire d'un désastre collectif – comme une guerre ou un génocide de masse – signifie « que o sobrevivente inicia seu trabalho de religamento ao mundo, de reconstrução da sua casa. Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer⁷⁸ ».

Ainsi, les deux histoires entremêlées contées dans *Terra sonâmbula* proposent une relecture du passé, du temps de la fin de la colonisation portugaise et de la guerre fratricide, laquelle est décrite comme un phénomène complètement régi par l'irrationnel, destructeur impitoyable du paysage, de la communauté, de la culture, de l'enfance : la mémoire, donc, joue un rôle fondamental dans ce roman, parce qu'elle devient le moyen essentiel pour essayer d'obtenir un rachat contre la douleur et le désespoir soufferts.⁷⁹ Dans cet univers sans espoir, la *magie*, le rêve, l'imagination, le

⁷⁷ Voir Ndioro Sow, « De la temporalidad a la intemporalidad en 'El reino de este mundo' de Alejo Carpentier », *Revue du groupe d'étude linguistique et littéraire : Langues et littératures*, n.15, janv. 2011, pp. 5-19.

⁷⁸ Márcio Seligmann-Silva, « Narrar o trauma : a questão dos testemunhos de catástrofes históricas », *Psicol. Clin.*, vol. 20, n°1, 2008, pp. 65-82, p. 66.

⁷⁹ Couto même, dans un entretien, a affirmé l'importance, pour la population mozambicaine, de dépasser le choc provoqué par la guerre, au travers aussi de l'assimilation de son propre passé : « É preciso esquecer, mas por outro lado também há uma apreciação de que as raízes do conflito estão presentes ainda, como nós estamos a ver agora. [...] Precisamos [recordar] porque é um passado que não passou. Esta mesma estratégia do silêncio que se criou em relação à guerra civil foi sendo criada em relação às outras guerras e outros fenómenos traumáticos » (Mia Couto,

mythe deviennent « forma de preenchimento do vazio⁸⁰», c'est-à-dire une manière de survivre, de donner un sens à la vie et à la réalité dans la désolation absolue de la guerre. De cette façon, la mémoire « em função do seu recorrente percurso no universo da tradição, abre o caminho para uma outra noção de tempo⁸¹», notamment le temps mythique, ou selon Moreira « o tempo poético da ancestralidade⁸²».

Les deux concepts d'Histoire et Mythe, ainsi que les deux temps linéaire et circulaire, non seulement s'entremêlent mais aussi ont la même valeur référentielle.

2.2.1 Colonisation et décolonisation : révolution et résistance

Les deux romans *El reino de este mundo* et *Terra sonâmbula*, comme déjà mentionné précédemment, s'inscrivent à l'intérieur du courant littéraire postcolonial en tant que tentatives de reconstruction d'un nouveau imaginaire identitaire et culturel après la période brutale de la colonisation. Les deux auteurs font référence à des moments historiques différents – la première révolte antiesclavagiste à Haïti (1804), et la guerre d'indépendance du Mozambique (terminée en 1974) et la guerre civile qui l'a suivi (1976-1992) – mais en même temps, les deux récits partagent le fait d'être liés à des situations de colonisation et décolonisation du pouvoir européen, qui engendrent et donnent vie à la même structure textuelle : dans les deux romans, le fait historique de la colonisation n'est pas un fond neutre des histoires contées, mais au contraire, il est l'un des protagonistes absolus.

Dans *El reino de este mundo*, par exemple, les événements contés représentent trois cycles révolutionnaires liés à l'Histoire de Haïti, lesquels déterminent la structure du roman, qui, du point de vue formel, est divisé en quatre sections : d'abord, il conte les premières révoltes contre le pouvoir colonial français – le premier cycle est divisé en deux sections où il y a la présence des deux chefs révolutionnaires Mackandal et Bouckman; ensuite, on suit la lutte d'émancipation contre le royaume despotique d'Henri Christophe; enfin, il mentionne la rébellion contre les *mulatos agrimensores* républicains. Les trois cycles sont représentés et filtrés au travers de la

« Eu não sei o que é o Moçambique profundo ou verdadeiro », entretien par Doris Wiese, *Navegações*, vol. 7, n°2, jul.-dec. 2014, pp. 214-220, p. 219).

⁸⁰ Wilson Barreto Fróis, « Terra Sonâmbula de Mia Couto em sua dimensão espacial e temporal », *Cadernos Cespuc de pesquisa. Série ensaios*, n°27, 2015, pp.132-142, p. 136.

⁸¹ *Ibid.*, p. 137.

⁸² *Ibid.*

perspective de Ti Noel⁸³ qui vit personnellement les usurpations et les injustices en tant qu'esclave et les luttes d'émancipations pour la libération de son peuple.

La colonisation française dans les Antilles, strictement basée sur la dichotomie entre les Blancs, qui sont les porte-parole de la Civilisation, et les Noirs soumis à l'esclavage, dénoués de leurs origines et identités, est mise en scène, par l'auteur, dès les premières pages du roman au travers des personnages de Ti Noel et de son *amo* Monsieur de Mezy: « la confrontación opositiva, que constituye una constante estructural del texto, está relacionada con los contextos raciales (*blanco* vs *negro*) y con los sociales (*amo* vs *esclavo*)⁸⁴ ». La première scène introductive, caractérisée par l'image emblématique de *las cabezas de cera* vise à mettre en exergue « [il] nucleo tematico del racconto, vale a dire la Rivoluzione del popolo oppresso nei confronti dell'oppressore, del debole nei confronti del più forte, nella volontà di dare vita a un nuovo ordine dell'esistere⁸⁵ ». En effet, Ti Noel, en contemplant des têtes de cire qui harnachent les étagères d'un atelier barbier, commence à rêver des têtes d'hommes blancs, servies dans un banquet macabre :

Mientras el amo se hacía rasurar, Ti Noel pudo contemplar a su gusto las cuatro cabezas de cera que adornaban el estante de la entrada. Los rizos de las pelucas enmarcaban semblantes inmóviles, antes de abrirse, en un remanso de bucles, sobre el tapete encarnado. Aquellas cabezas parecían tan reales – aunque tan muertas, por la fijeza de los ojos – [...]. Por una graciosa casualidad, la tripería contigua exhibía cabezas de terneros, desolladas, con un tallito de perejil sobre la lengua, que tenían la misma calidad cerosa [...]. Solo un tabique de madera separaba ambos mostradores, y Ti Noel se divertía pensando que, al lado de las cabezas descoloridas de los terneros, se servían cabezas de blancos señores en el mantel de la misma mesa.⁸⁶

Dans ce jeu de miroirs, soigneusement défini, Carpentier propose le désir naissant d'émancipation et de libération du peuple noir, incarné dans le personnage de Ti Noel, qui rêve et anticipe, d'une certaine manière, les événements futurs. L'image des têtes des Seigneurs Blancs servies « con sus mejores y acondicionadas pelucas⁸⁷ » non seulement évoque le bouleversement futur du pouvoir colonial dans l'île de Haïti, mais aussi elle est un emblème de la décadence de la civilisation européenne en général. Immédiatement, une autre image se dégage qui traduit l'affrontement entre

⁸³ À ce propos, Emil Volek affirme: « La perspectiva personal principal, desde la cual se proyecta la acción en el argumento es la del esclavo negro Ti Noel. A base de elle surge el contraste básico: los esclavos negros contra los esclavistas. [...] El ciclo de los esclavistas comprende su ascenso y caída, pero no en todos los ciclos se expresan ambas fases explícitamente » (Emil Volek, « Análisis e interpretación de 'El reino de este mundo' de Alejo Carpentier », dans *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Giacomani Helmy (éd), New York, Las Américas Publishing Co., 1970, p. 153).

⁸⁴ María del Carmen Varela Bran, *Funcionalidad de las claves estéticas del realismo mágico en la novela hispanoamericana*, Pontevedra, Éditions Diputación de Pontevedra, 1996, p. 231.

⁸⁵ Scarabelli, 2011, p. 40.

⁸⁶ Carpentier, 2015, p. 18.

⁸⁷ *Ibid.*

les deux civilisations – européenne et africaine, les deux *transculturées* dans la terre américaine – laquelle renverse le sens de la suprématie blanche autoproclamée sur les autres civilisations :

Había abundancia de cabezas aquella mañana, ya que, al lado de la tripería, el librero había colgado de un alambre, con grapas de lavandera, las últimas estampas recibidas de París. En cuatro de ellas, por lo menos, ostentábase el rostro del rey de Francia, en marco de soles, espadas y laureles. Pero había otras muchas cabezas empelucadas, que eran probablemente las de altos personajes de la Corte. [...] Pero Ti Noel fue atraído, en aquel momento, por un grabado en cobre, último de la serie, que se diferenciaba de los demás por el asunto y la ejecución. Representaba algo así como un almirante o un embajador francés, recibido por un negro rodeado de abanicos de plumas y sentado sobre un trono adornado de figuras de monos y de lagartos.⁸⁸

Cette représentation du roi africain – lequel, comme le souligne Scarabelli, est le seul à être « a figura intera, seduto comodamente sul trono⁸⁹ » – provoque une sorte d'*agnition* dans le protagoniste, qui prend conscience de sa propre origine, de son passé glorieux : « – ¿ Qué gente es esta ? preguntó atrevidamente al librero, que encendía una larga pipa de barro en el umbral de su tienda. – Ése es un rey de tu país⁹⁰ ». Grâce à cette prise de conscience, Carpentier introduit dans le récit un autre personnage clé, l'esclave Mackandal, orateur des grands exploits des ancêtres africains et dépositaire du savoir occulte vaudou :

Aunque sus luces fueran pocas, Ti Noel había sido instruido en esas verdades por el profundo saber de Mackandal. En el África, el rey era guerrero, cazador, juez y sacerdote; su simiente preciosa engrosaba, en centenares de vientres, una vigorosa estirpe de héroes. En Francia, en España, en cambio el rey enviaba sus generales a combatir; era incompetente para dirimir litigios, se hacía regañar por cualquier fraile confesor, y, en cuanto a riñones, no pasaba de engendrar un príncipe debilucho, incapaz de acabar con un venado sin ayuda de sus monteros, al que designaban, con inconsciente ironía, por el nombre de un pez tan ofensivo y frívolo como era el del delfín.⁹¹

Les grandes vérités divulguées par Mackandal non seulement permettent de mettre en lumière la décadence et la prééminence illusoire de la civilisation européenne, mais aussi elles seront le point de départ d'une redécouverte, par la population afro-caribéenne, de sa propre histoire, de ses propres mythes et coutumes ancestraux, qui engendra la révolution contre le pouvoir colonial. En effet, la colonisation européenne, basée sur le système économique de l'esclavage, a infligé aux populations soumises une double aliénation et mutilation : au niveau physique – exemplifié dans

⁸⁸ Carpentier, 2015, p. 19.

⁸⁹ Scarabelli, 2011, p. 42.

⁹⁰ Carpentier, 2015, p. 19.

⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

la scène où l'esclave Mackandal perd son bras⁹² – et au niveau moral et psychologique, notamment dans la négation, par la culture européenne, de la culture, de la langue, de la religion et du passé africains. Pour cette raison la figure de Mackandal – à la fois historique et mythique⁹³ – est essentielle pour comprendre la nature emblématique de la première révolte anticoloniale.

Le personnage de Mackandal est caractérisé par une double nature, car d'un côté, il est le dépositaire du savoir magique, le savant qui divulgue à son peuple ses connaissances liées aux secrets de la religion vaudou et aux mystères de la nature ; de l'autre côté, il est le chef de guerre de la révolution, leader politique qui anime la cohésion de son peuple dans la lutte pour la liberté, grâce à la récupération de la mémoire historique et mythique collective⁹⁴. En effet, Mackandal, pour son peuple, devient le symbole et la personnification du *Gran Allá* – du continent africain – et, au travers de ses pouvoirs *magiques*, devient « la continuidad viva del mundo misterioso, [...] l'incarnazione della dimensione magica del mondo negro⁹⁵ ». Comme souligné par Scarabelli, « il contenuto sovversivo di Mackandal si esprime nel suo 'raccontare' un mondo che Ti Noel non sa di possedere⁹⁶ » : effectivement la lutte d'émancipation commence par la récupération du passé, par la prise de conscience de faire partie d'une civilisation millénaire⁹⁷. De cette façon, grâce à la récupération des origines, le passé arrête d'être quelque chose de terminé, accompli et conclu, mais il se vivifie dans le présent, grâce à sa capacité d'engendrer un future possible : la révolution

⁹² « [...] la mano izquierda de Mackandal se había ido con las cañas, arrastrando el brazo hasta el hombro » (Alejo Carpentier, 2015, p. 24). La mutilation physique est l'emblème non seulement d'une mutilation psychologique, mais elle est aussi le symbole d'une perte de l'intégrité du sujet, qui caractérise l'homme américain (Voir Scarabelli, 2011).

⁹³ Le personnage de Mackandal, le chef-chaman de la révolte antiesclavagiste, est une figure qui appartient à la fois à l'Histoire et au mythe : Carpentier, à l'intérieur du récit, mélange minutieusement ces deux niveaux, même s'il préfère, d'une certaine façon, souligner la dimension mythique et symbolique du héros.

⁹⁴ Octavio Paz, lors de son analyse de l'histoire de son pays – le Mexique – nous propose une lecture très intéressante de la révolution mexicaine, laquelle, bien qu'elle soit un évènement historiquement différent, peut nous être utile dans notre interprétation de la révolte haïtienne décrite par Carpentier : « Así, toda revolución pretende crear un mundo en donde el hombre, libre al fin de las trabas del viejo régimen, pueda expresarse de verdad y cumplir su condición humana. [...] Y esa sociedad funda sus esperanzas en la naturaleza misma del hombre, que no es algo dado y estático, sino que consiste en una serie de posibilidades frustradas por un régimen que lo mutila. ¿Cómo sabemos que el hombre es una posibilidad de ser, malograda por la injusticia? La noción mítica de una edad de oro interviene aquí: hubo una vez, en alguna parte del mundo y en algún momento de la historia, un estado social que permitía, al hombre expresarse y realizarse. Esa edad prefigura y profetiza la nueva que el revolucionario se propone crear. Casi siempre la utopía supone la previa existencia, en un pasado remoto, de una edad de oro que justifica y hace viable la acción revolucionaria » (Octavio Paz, *El laberinto de la soledad. Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 59-60).

⁹⁵ Bellini, 2016, p. 23.

⁹⁶ Scarabelli, 2011, p. 47. Il convient de souligner l'existence de certaines analogies entre le personnage de Mackandal et le mythe de Prométhée, le héros mythique qui vole aux dieux le feu sacré – symbole du savoir – pour le donner à la race humaine et qui sera ensuite condamné à une souffrance éternelle.

⁹⁷ Il est fait référence à un passage très emblématique du roman où Mackandal évoque le passé glorieux de son peuple : « [...] el mandinga solía referir hechos que habían ocurrido en los grandes reinos de Popo, de Arada, de los Nagós, de los Fulas. Hablaba de vastas migraciones de pueblos, de guerras seculares, de prodigiosas batallas en que los animales habían ayudado a los hombres. [...] allí, en cambio – en el Gran Allá-, había príncipes duros como el yunque, y príncipes que eran el leopardo, y príncipes que conocían el lenguaje de los árboles, y príncipes que mandaban sobre los cuatros puntos cardinales, dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego » (Carpentier, 2015, p. 21).

commence avec une tentative d'assimilation de l'histoire, « por hacer de ella algo vivo : un pasado hecho ya presente⁹⁸ ». L'espace africain devient ainsi symbole du paradis perdu, associé à « una idea de felicidad y libertad perdidas⁹⁹ », qui est source de nostalgie, mais également « rasgo síquico colectivo¹⁰⁰ », lequel établit le point de départ d'une recherche identitaire.

Dans le roman *Terra sonâmbula*, l'élément historique est également essentiel, en étant le fil conducteur qui lie tous les personnages du récit. Comme chez Carpentier, Mia Couto essaie de proposer une réécriture de l'Histoire et, en prenant en considération le point de vue du peuple, normalement marginalisé dans le discours historique officiel, propose une narration *autre* du passé. Pour cette raison la guerre civile mozambicaine n'est pas représentée en tant que conflit entre deux partis politiques opposés – FRELIMO et RENAMO – mais comme force destructrice qui dévaste et corrompt le pays, la terre et voire même la nature humaine de ses habitants. Ainsi les personnages protagonistes sont les représentants du *povo*, lesquels, malgré les difficultés causées par cette guerre fratricide dénuée de sens, résistent dans une lutte passive et solidaire : « [...] l'uomo emarginato africano, che é posto al centro del discorso narrativo miacoutiano, diviene il simbolo di un universo popolare che, pur tra tante sofferenze e angoscioso disorientamento, cerca di non allontanarsi dagli aviti cammini, conservando l'antica dignità e solennità del gesto, la silenziosa – ma pugnace – resistenza alla sopraffazione¹⁰¹ ». Bien que les échos de la guerre soient toujours présents, le conflit en tant que tel n'est jamais représenté dans le roman. Il s'agit d'une guerre-fantôme, derrière laquelle il n'y a aucune idéologie ou idéal véritables mais seulement destruction et mort : « A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma¹⁰² ». L'effet destructeur de la guerre affecte tous ses habitants : les hommes, corrompus par la faim et le désespoir, dépourvus d'humanité et de compassion, se transforment en *bêtes*, sans aucune valeur morale. En effet, la faim ronge de l'intérieur l'humanité des personnes, en les obligeant seulement à survivre : « Nosso mundo de então era feito de miséria e de fome. O que valia o amor, a amizade? O único valor, nos atuais dias, é sobreviver¹⁰³ ». Ainsi, un silence mortel règne sur la terre et sur son peuple, lesquels sont condamnés à la solitude, à l'exil, à une errance somnambule perpétuelle : « Foi o que fez essa

⁹⁸ Paz, 1992, p. 60.

⁹⁹ Oscar Velayos Zurdo, *Historia y Utopia en Alejo Carpentier*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1990, p. 140.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Piero Ceccucci, « Alla ricerca dell'identità nazionale : 'Terra Sonâmbula' di Mia Couto » dans *Coscienza Nazionale nelle letterature africane di lingua portoghese. Atti del Convegno Internazionale*, Milan 13-14 dec.1993, Piero Ceccucci (éd.), Rome, Bulzoni, 1995, p. 125.

¹⁰² Couto, 2012, p. 26.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 254.

guerra: agora todos estamos sozinhos, mortos e vivos. Agora já não há país¹⁰⁴». Cependant, la violence du conflit n'afflige pas seulement les hommes, mais elle contamine le paysage, la nature et ses animaux :

Então, por entre os altos capins, assoma um elefante. O bicho se arrasta, cansado do seu peso. Mas há no demorar nas pernas um sinal de morte caminhando. E, na realidade, se vislumbra que, em plenas traseiras, está coberto de sangue. O animal se afasta, penoso. Muidinga sente o golpe da agonia em seu próprio peito. Aquele elefante se perdendo pelos matos é a imagem da terra sangrando, séculos inteiros moribundando na savana.¹⁰⁵

Cette image de l'éléphant agonisant et ensanglanté non seulement s'érige en emblème du continent africain mutilé et violé pendant de siècles, mais elle dénonce également la brutalité de l'homme dont les autres êtres de la nature sont victimes : les logiques immorales et aveuglées de la guerre dégradent tous ce qui rencontrent sur leur chemin.

La négation de l'Histoire univoque et officielle est donnée ainsi par le mélange et l'entrecroisement des voix, des histoires, des points de vue, tous *vrais* ou légitimes¹⁰⁶: la guerre, plus qu'un fait historique, devient ainsi un sentiment, une vision hallucinée et funéraire sur la réalité.

Comme dans le roman d'*El reino de este mundo*, dans l'œuvre de l'auteur mozambicain, le passé se vivifie dans le présent, mais dans ce cas, cela arrive à travers l'exercice de la mémoire : c'est la mémoire qui « se apresenta como motor da história¹⁰⁷», qui permet donc l'évocation du passé.

Les deux histoires contées dans le roman – caractérisé donc par la technique narrative de la mise en abyme – proposent, au travers des deux personnages Kindzu et Muidinga, deux processus contraires et complémentaires liés à la mémoire : d'un côté, il y a le jeune Muidinga, qui à cause de la perte de la mémoire provoquée par la *mantakassa*¹⁰⁸, essaiera de se rappeler de son passé,

¹⁰⁴ Couto, 2012, p. 251.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁶ À ce propos, Mia Couto a affirmé dans un entretien : « A História tal como a conhecemos está quase sempre mal contada. Retiraram dessa narrativa a pequena história, oficializaram-na e manipularam essa memória do passado de acordo com interesses de elites. A nossa obrigação é reconhecer que existem outras narrativas do passado e elas podem ser mais instigantes que esse texto solene que consta dos compêndios escolares » (Mia Couto, « O coração de Moçambique » dans *Gazeta do povo: Caderno G.*, 25 juin de 2006, <http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=575902&tit=Ocoracao-de-mocambique>, consulté le 22/05/2018).

¹⁰⁷ Fróis, 2015, p. 137.

¹⁰⁸ Le terme *mantakassa* est le nom local pour désigner une épidémie de paraparésie provoquée par la consommation de manioc (Voir World Health Organization, « Mantakassa: an epidemic of spastic paraparesis associated with chronic cyanide intoxication in a cassava staple area of Mozambique », *Bulletin of the World Health Organization*, n°62, 1984, <http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/265051/PMC2536324.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, consulté le 5/05/2018).

pour récupérer ainsi son identité ; de l'autre, le personnage de Kindzu, en transcrivant sa propre vie, avoue le désir – dans le premier et le dernier cahier – d'oublier la violence subie et le choc vécu : « Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz¹⁰⁹». Selon Mickael Pollack « a vontade de esquecer os traumatismos do passado frequentemente surge em resposta à comemoração de acontecimentos dilaceradores¹¹⁰», et c'est exactement ce comportement qui caractérise le personnage de Kindzu : il veut faire ressurgir la mémoire du passé pour l'oublier. Avec la lecture des cahiers par Muidinga à son compagnon Tuahir, donc l'Histoire fait irruption dans la désolation quotidienne provoquée par la guerre. Ainsi, en suivant le voyage personnel de Kindzu, on revient sur les différentes périodes de l'histoire mozambicaine qui précèdent la guerre civile : la période coloniale, l'espoir pour l'indépendance du pays et l'instauration du nouveau gouvernement par le parti FRELIMO.

La présence du colonialisme portugais est donnée, dans le roman, par une série de personnages : *o pastor Afonso* – le curé – « o sábio mestre¹¹¹ » de Kindzu , Romão Pinto « dono das muitas terras¹¹² » – avec sa femme Virgínia – qui pour un certain temps accueillent chez eux la jeune Farida – dont Kindzu tombera amoureux –, et la *Missão*, où Farida, victime des abus perpétrés par le colon portugais, trouvera asile et où elle abandonnera le fruit de cette violence¹¹³.

La deuxième référence historique est celle de l'indépendance du pays, personnifiée dans le personnage de Junhito, le dernier frère de Kindzu. Au début de ses cahiers, Kindzu nous conte son enfance chez sa famille, en accordant une attention particulière à un moment spécifique : la révélation prophétique de l'indépendance future du pays. En effet, son père Taímo « sofria de sonhos¹¹⁴ » et pendant l'un de ses rêves, certaines « verdades [...] lhe tinham sido reveladas¹¹⁵ » :

Anunciava um facto: a Independência do país. Nesse altura, nós nem sabíamos o verdadeiro significado daquele anúncio. Mas havia na voz do velho uma emoção tão funda, parecia estar ali a consumação de todos seus sonhos. Chamou minha mãe e, tocando sua barriga redonda como lua cheia, disse: – esta criança há de ser chamada de Vinticinco de

¹⁰⁹ Couto, 2012, p. 23. Le récit termine avec le même désir d'oubli et du néant, avoué par Kindzu : « é isso que desejo : me apagar, perder voz, desexistir. Ainda bem que escrevi, passo por passo, esta minha viagem. Assim escritas estas lembranças ficam presas no papel, bem longe de mim » (*Ibid.*, p. 325).

¹¹⁰ Michael Pollak, « Memória, Esquecimento, Silêncio » *Estudos Históricas*, traduction de Dora Rocha Flaksman, vol. 2, n° 3, 1989, pp. 3-15, p. 12.

¹¹¹ Couto, 2012, p. 33.

¹¹² *Ibid.*, p. 120.

¹¹³ L'enfant de Farida, Gaspar, qui successivement Kindzu essayera de retrouver malgré sa volonté de devenir un *naparama*.

¹¹⁴ Couto, 2012, p. 24.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

Junho. Vinticinco de Junho era nome demasiado. Afinal, o menino ficou sendo só Junho.
Ou de maneira mais mindinha: Junhito.¹¹⁶

Comme le souligne João Marques Lopes, le personnage de Junhito devient un « elemento metafórico da própria história de Moçambique no período pós-libertação do colonialismo português¹¹⁷ » et représente un symbole d'espoir et de paix authentiques dans cette atmosphère dysphorique provoquée par le conflit mais ainsi par la corruption du nouveau gouvernement. La corruption des administrateurs et des dirigeants du gouvernement instauré après l'Indépendance est soulignée de manière évidente dans *Terra sonâmbula*, à travers les personnages d'Assane – ancien secrétaire du gouvernement de Matimati qui, pour ses propres intérêts, vole à son peuple en misère – et celui d'Estêvão Jonas « o administraidor¹¹⁸ » de Matimati qui sans aucun scrupule devient partenaire du fantôme de Romão Pinto, le colon portugais :

Depois da Independência, ele foi nomeado para chefe da administração de Matimati. Disseram ser coisa transitória. Mas o tempo passava e não chegava nunca a sua transferência. Estêvão nem sequer era dali, não entandia a língua nem os costumes daquela gente.¹¹⁹

Ceux qui ont lutté pour l'indépendance du pays contre le pouvoir colonial, animés par un discours révolutionnaire, humaniste mais en même temps aveugle, se sont ultérieurement révélés des traîtres de leur même idéal : derrière la façade de la révolution, les mêmes logiques de l'ancien régime colonial subsistent dans le présent. En plus, le discours marxiste-socialiste du parti FRELIMO – qui incitait à la création de l'*homem novo* – non seulement n'a pas su rompre avec le passé colonial, mais également – de la même façon que les européens – il a promu la négation du passé ancestral autochtone, coupable selon lui, de la désagrégation identitaire et du retard technologique du pays¹²⁰. C'est ainsi que la résistance du peuple mozambicain pendant le conflit civil naît de deux axes centraux : la revendication des propres valeurs culturelles et l'expérience commune de la guerre, qui devient une sorte de patrimoine en commun, une douleur partagée entre les différents peuples et individus.

¹¹⁶ Couto, 2012, p. 25.

¹¹⁷ João Marques Lopes, « Junhito ou a estória de Moçambique independente. Contribuição para uma leitura de 'Terra Sonâmbula' de Mia Couto », *Miscelânea: Revista de literatura e vida social*, vol. 15, jan-juin 2014, pp. 187-200, p. 188.

¹¹⁸ Couto, 2012, p. 275.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 280.

¹²⁰ Voir José Luís de Oliveira Cabaço, *Moçambique : identidades, colonialismo e libertação*, Thèse de doctorat en anthropologie sociale, sous la direction de Kabengele Munanga, Université de São Paulo, 2007.

2.2.2. Temps mythique et circulaire

L'élément historique est fondamental dans les œuvres d'*El reino de este mundo* et de *Terra sonâmbula*, mais il ne s'agit pas d'une référence à l'Histoire officielle, mais plutôt d'une réécriture de celle-ci. C'est au travers du regard du peuple – haïtien et mozambicain, les deux caractérisés par des croyances animistes – que les deux auteurs reformulent les événements du passé historique : le temps chronologique et linéaire – voire occidental et scientifique – de la narration s'estompe ainsi dans un temps mythique et circulaire. Comme le souligne Ndioro Sow, le roman de Carpentier *El reino de este mundo* est caractérisé par une vision paradoxale et binaire de la temporalité puisque « el tiempo cronológico tiende, mediante su novelización, a su propia negación y desaparición para dejar paso más tarde a otros tiempos¹²¹», notamment celui circulaire ou mythique. La même structure textuelle, divisée en cycles historiques qui répètent la même dynamique – la révolution contre un pouvoir despotique et l'instauration d'un autre régime tyrannique –, souligne cette idée de circularité du temps : à chaque révolte de la population haïtienne contre leur condition d'esclaves, correspond le rétablissement, sous une autre forme, de l'esclavage. Le royaume noir d'Henri Christophe et la construction de la *Ciudadela La Ferrière* témoignent parfaitement de ce mouvement circulaire. En effet, après la chute du système colonial et l'abolition de l'esclavage en Haïti, Ti Noel – qui pendant la période des révoltes noires suit son *amo* français et il se réfugie avec lui à Santiago de Cuba – revient à son île natale, « come alla terra promessa, quella dei *Grandes Pactos*¹²²», et il découvre une réalité très différente par rapport à celle qu'il s'attendait¹²³ :

Mucha gente trabajaba en esos campos, bajo la vigilancia de soldados armados de látigos que, de cuando en cuando, lanzaban un guijarro a un perezoso. “Presos”, pensó Ti Noel, al ver que los guardianes eran negros, pero que los trabajadores también eran negros [...].¹²⁴

C'est un monde de noirs qui se présente devant lui, mais pas un monde d'hommes libres. Immédiatement il comprend de se trouver près de « Sans-Souci, la residencia predilecta del rey

¹²¹ Sow, 2011, p. 6.

¹²² Bellini, 2016, p. 28.

¹²³ « [...] Ti Noel era un hombre libre. Andaba ahora sobre una tierra en que la esclavitud había sido abolida para siempre » (Carpentier, 2015, p. 91).

¹²⁴ *Ibid.*, p. 96.

Henri Christophe¹²⁵». Ainsi, après avoir reçu un « garrotazo en el cráneo¹²⁶», Ti Noel rejoint la masse de gens obligée aux travaux forcés, « metiéndose en una larga fila de niños, de muchachas embarazadas, de mujeres y de ancianos¹²⁷» :

Andando, andando, de arriba abajo y de bajo arriba, el negro comenzó a pensar que las orquestas de cámara de Sans-Souci, el fausto de los uniformes y las estatuas de blancas desnudas que se calentaban al sol sobre sus zócalos de almocárabes, entre los bojes tallados de los canteros, se debían a una esclavitud tan abominable como la que había conocido en la hacienda de Monsieur Lenormand de Mezy. Peor aún, puesto que había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno, tan belfudo y pelicrespo, tan narizñato como uno; tan igual, tan mal nacido [...].¹²⁸

Comme remarqué par Scarabelli, cette scène tragique regroupe plusieurs références intertextuelles : on retrouve un écho de l’Ancien Testament – notamment la réduction en esclavage du peuple juif – mais aussi le Mythe de Sisyphe, personnage de la mythologie grecque, lequel, maudit, a été obligé « a passare l’eternità schiavo della sua pietra¹²⁹». Et c’est ainsi que l’élément historique, c’est-à-dire le royaume de Henri Christophe, se transforme en mythe : il ne s’agit plus d’une référence à un personnage et à un moment précis de l’histoire, mais il devient le symbole de « la permanente existencia del sufrimiento en este mundo de abajo, un mundo donde las masas humildes no pueden aliviarse de la piedra del martirio y tienen que seguir con él el círculo sin cesar de su destino de haitianos¹³⁰». La référence implicite aux grands mythes universels – par exemple, au mythe de Sisyphe, du Paradis perdu, de la Genèse, de l’Apocalypse – est l’un des traits fondamentaux du réalisme magique qui aide à mettre en scène une dimension surnaturelle caractérisée par la circularité temporelle: « la literatura se impregna así de una atmósfera de irrealidad, a mitad de camino entre lo bíblico y lo mitológico¹³¹».

Toutefois, la représentation, à l’intérieur du récit, du temps mythique et circulaire n’est pas seulement une métaphore philosophique de la condition humaine¹³², mais elle est aussi le reflet de la pensée afro-caribéenne, qui n’envisage pas la temporalité en tant que succession linéaire et chronologique mais plutôt comme une circularité et un éternel retour: « En la urbe sagrada de

¹²⁵ Carpentier, 2015, p. 98.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 103-104.

¹²⁹ Scarabelli, 2011, p. 90.

¹³⁰ Sow, 2011, p. 14.

¹³¹ Delgado, 2006, p. 21.

¹³² Encore une fois, on peut remarquer ici l’influence de la philosophie de Spengler dans la conception carpentierienne.

Widah se rendía culto a la Cobra, mística representación del rueda eterno [...]»¹³³. Selon les mots de Mircea Eliade, pour les civilisations dites ‘primitives’, « o passado não é mais que a prefiguração do futuro¹³⁴», et « a realidade só é atingida pela repetição ou pela participação¹³⁵ » : cela est particulièrement évident dans la figure de Mackandal – érigé aussi en héros mythique – qui, en récupérant le passé glorieux de ses ancêtres africains, prophétise le futur et fait surgir dans son peuple la conscience de devoir participer à la lutte. Cette manière d’envisager le temps coïncide avec celle des cultures africaines, et elle est engendrée par une conception sacrée du réel. Le réel n’existe qu’en tant que réalité régie par une transcendance, tandis que le monde profane « não é verdadeiramente um “mundo”, mas o “irreal” por excelência, o não-criado, o não existente: o nada¹³⁶ ». C’est ainsi que l’homme ancestral, au travers des rites et des sacrifices, mais aussi grâce à l’expérience onirique, quitte le temps historique et pénètre dans celui mythique¹³⁷. Dans *El reino de este mundo*, Carpentier, souligne plusieurs fois l’importance du rituel chez la population noire afro-caribéenne. À ce propos, l’une des scènes les plus emblématiques est celle où Bouckman – autre chaman de la révolte antiesclavagiste, disciple de Mackandal – avant de déclarer guerre contre les blancs colonisateurs, sacrifie « un cerdo negro¹³⁸ » aux dieux du panthéon vaudou : cela assume une valeur propitiatoire, mais aussi, selon la pensée archaïque, fait remonter le temps au passé originel, au temps sacré primordial. Selon les mots d’Eliade, « todo o sacrificio repete o sacrificio inicial e coincide com ele¹³⁹ » et donc ce geste assume la valeur de répétition de l’acte primordial de la création du monde. De la même façon, la fantasmagorique *Ciudadela La Ferrière*, érigée par la volonté de Henri Christophe, nécessite pour être construite, de plusieurs sacrifices d’animaux, même si le culte officiel est la religion chrétienne : « En medio del patio de armas, varios toros eran degollados, cada día, para amasar con su sangre una mezcla, que haría la fortaleza invulnerable¹⁴⁰ ». Au-delà d’un fort syncrétisme religieux, on peut constater ici un véritable acte de fondation, c’est-à-dire la création d’un nouvel empire, d’un nouvel *ordo mundi*, synthèse entre le Noir et le Blanc, entre l’Europe et l’Afrique.

¹³³ Carpentier, 2015, p. 24.

¹³⁴ Mircea Eliade, *O mito do eterno retorno. Arquétipos e repetição*, traduction de Manuela Torres, Lisbonne, Edições 70, 1985, p. 104.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹³⁷ « A repetição de gestos paradigmáticos confere realidade a um acto (ou objeto) e é nessa medida que há uma abolição implícita do tempo profano, da duração, e da história » (*Ibid.*, p. 50).

¹³⁸ Carpentier, 2015, p. 61.

¹³⁹ Eliade, 1985, p. 50.

¹⁴⁰ Carpentier, 2015, p. 101.

Dans *Terra sonâmbula* également, le temps mythique et circulaire joue une fonction essentielle pour le développement du récit. En premier lieu, il faut souligner, que dans le roman, l’atemporalité est symptôme¹⁴¹ du choc vécu par les personnages du récit, lesquels, traumatisés par l’absurdité du conflit, vivent dans un monde vidé de sens et d’espoir. En effet, Kindzu, dans l’un de ses premiers cahiers, avoue son désespoir : « Afinal, nasci num tempo em que o tempo não acontece. A vida, amigos, já não me admite. Estou condenado a uma terra perpétua [...]»¹⁴². Une scène qui est aussi hautement symbolique est celle dans laquelle la mère de Kindzu avoue sa grossesse : « Estou grávida, filho. Não é de agora, é já de muito tempo. [...] São anos que guardo essa criança. Nem quero ela nascer nesse tempo»¹⁴³. Le pouvoir destructeur de la guerre élimine toute possibilité de vie, d’espoir, de rêve et oblige les personnages à vivre immergés dans une atmosphère spectrale, dans un véritable cauchemar, dans un temps arrêté sur soi-même.

Cependant, cette utilisation du temps par l’auteur ne renvoie pas seulement à la situation tragique provoquée par la guerre civile. D’abord, il faut rappeler que la même structure textuelle – l’alternance des deux histoires – suggère un mouvement cyclique et répétitif. En plus, les deux histoires contées non seulement s’alternent, mais aussi s’entremêlent dans un jeu où le passé et le présent se confondent, en entraînant un cercle vicieux : « Os cadernos evocam uma série de mitos, que possuem uma dimensão peculiar na configuração do tempo, uma vez que é capaz de evocar um passado, repercutir no presente e agenciar o futuro»¹⁴⁴. Ce ne sont pas seulement les cahiers écrits par Kindzu et lus par Muidinga qui servent d’intermédiaire entre les différents axes temporels mais aussi l’élément onirique, lequel joue le rôle de pont entre les deux univers existants. Le père de Kindzu, Taímo, comme déjà souligné, pendant ses rêves « recibia notícia do futuro por via dos antepassados »¹⁴⁵ puisque « a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável»¹⁴⁶. De la même façon, le dernier cahier de Kindzu – avec lequel le roman entier termine – propose l’évocation d’un rêve très suggestif où la vraie identité de Muidinga est dévoilée :

Qualquer coisa me dizia que me devia apressar antes que aquele sonho se extinguisse. Porque me surgiam agora alucinadas visões de uma estrada por onde eu seguia. [...] Fui sendo levado sem conta nem tempo. Até que meu coração se apertou em sombrio sobressalto. Me surgiu um machimbombo queimado.[...] Deixo cair ali a mala onde os trago os cadernos. [...] Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com, sobressalto, confirmo: são os

¹⁴¹ « [...] o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa » (Seligmann-Silva, 2008, p. 69).

¹⁴² Couto, 2012, p. 34.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁴ Fróis, 2015, p. 137.

¹⁴⁵ Couto, 2012, p. 25.

¹⁴⁶ *Ibid.*

meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse uma segunda vez.¹⁴⁷

Dans cette scène conclusive, les deux histoires contées s'entremêlent jusqu'à coïncider, autrement dit la fin coïncide avec le commencement. Le cercle se referme sur lui-même et l'arrivée du voyage de Kindzu correspond au retour au paradis perdu, « all'isola felice della propria terra del tempo della pace, dell'infanzia, dell'innocenza¹⁴⁸ ». C'est le passé, qui encore une fois, devient préfiguration du futur, dans un mouvement éternellement circulaire, où les notions normalement opposées de passé et futur, et de veille et rêve, se diluent dans une atemporalité mythique.

C'est ainsi que le réalisme magique – dans ses variantes de réel merveilleux et réalisme animiste – qui caractérise les deux œuvres et qui a le but de proposer une manière *autre* d'envisager le réel et la littérature, se rattache à la conception mythique et sacrée de la réalité, et cette liaison engendre la représentation d'un temps circulaire dans les récits : « la realidad que se presenta como mágica no es más que una realidad donde los arquetipos míticos conviven con los aspectos profanos de la vida cotidiana¹⁴⁹ ».

2.3. Du *real maravilloso* à l'animisme

Les concepts littéraires de *real maravilloso* et de *realismo animista* peuvent, comme l'on a vu, se rapprocher, se mélanger ou s'influencer réciproquement, même si chaque terme est le résultat d'une vision de la réalité profondément ancrée dans son milieu culturel spécifique.¹⁵⁰ En effet, les deux termes traduisent une manière autre d'envisager la réalité – et la littérature – par rapport à la pensée occidentale – naturaliste et anthropocentriste – imposée dans les anciennes colonies des empires européens – en Amérique comme en Afrique – : c'est ainsi que la pensée animiste, propre des peuples africains et afro-caribéens, représentée dans les deux romans, devient une réponse à la violence intellectuelle – et physique – subie pendant la période coloniale. L'animisme, comme déjà mentionné, est fondé sur le fait ontologique qu'« il existe d'autres sortes de sois pensants au-delà de l'humain¹⁵¹ », et cela permet de concevoir le monde comme enchanté par multiples voix et

¹⁴⁷ Couto, 2012, pp. 330-331. Dans ce passage, il y a également une possible référence à la scène finale de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez.

¹⁴⁸ Ceccucci, 1995, p. 130.

¹⁴⁹ Delgado, 2006, p. 20.

¹⁵⁰ Voir Paloma de Melo Henrique, « Lo real maravilloso y el realismo animista: la fe y la revolución en obras de Carpentier y Pepetela », *e-cadernos ces: Ler na fronteira. As literaturas africanas de língua portuguesa em perspectiva comparada*, n°26, 2016, pp. 112-128.

¹⁵¹ Kohn, 2017, p. 135.

êtres. L'ontologie animiste – dans laquelle on peut remarquer plusieurs croyances différentes en fonction du peuple pris en compte – s'oppose radicalement à celle occidentale naturaliste¹⁵², qui, selon les mots de Viveiro de Castro, « est vraiment la *fons et origo* de tous les colonialismes¹⁵³ ». Ainsi le *real maravilloso* d'Alejo Carpentier, fondé sur les concepts de *fe* et *milagro*, devient l'expression de la vision du monde propre au continent américain qui est encore capable de s'émerveiller¹⁵⁴ devant les mystères du cosmos et, par conséquent, s'oppose à la « literatura onírica 'arreglada'¹⁵⁵ » européenne : c'est à cause de la présence « del indio y del negro¹⁵⁶ » et de la « virginidad del paisaje¹⁵⁷ » que le réel merveilleux représente « [el] patrimonio de la América entera¹⁵⁸ » et que « [ella] está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías¹⁵⁹ ». Ainsi dans *El reino de este mundo*, l'auteur cubain met en scène le concept théorisé dans le prologue et nous propose l'affrontement entre la vision du monde occidentale des colons et celle des peuples afro-caribéens, de forte matrice animiste.

De la même façon, dans *Terra sonâmbula*, Mia Couto nous dépeint une réalité enchantée et animée où les phénomènes normalement considérés surnaturels – comme la présence *dos antepassados*, les métamorphoses, le chamanisme – deviennent absolument habituels et réels pour les personnages du récit. En plus, l'auteur, au-delà de valoriser la culture traditionnelle africaine, nous montre comme celle-ci essaie de coexister avec la modernité européenne, sans forcément s'exclure ou s'opposer.

En bref, dans cette partie, certains passages réputés emblématiques des deux romans seront analysés, lesquels peuvent être le reflet d'une manière très spécifique de penser le réel et donc ne s'insèrent pas dans la catégorie – occidentale – de magique ou de fantastique. Toutefois, certains éléments *surnaturels* présents dans les deux textes ont une valeur plutôt symbolique et métaphorique en renvoyant à la condition de subalternité ou de précarité provoquée par le colonialisme ou par la guerre en général.

¹⁵² Selon la terminologie proposée par Philippe Descola.

¹⁵³ De Castro, 2009, p. 9.

¹⁵⁴ Comme le souligne Irleamar Chiampi, le terme *maravilloso* peut avoir des connotations différentes : il peut renvoyer à « um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou de riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser mirada pelos homens » ou bien « é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais », c'est-à-dire tout ce qui n'est pas proprement humain. (Irleamar Chiampi, *O realismo maravilloso : Forma e ideologia no romance hispanoamericano*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, p. 48).

¹⁵⁵ Carpentier, 2015, p. 8.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 11.

2.3.1. Guerre et spiritualisme

Pour Mircea Eliade, dans les sociétés archaïques, l'expérience mystique est toujours l'apanage d'une classe ou de certains individus, lesquels « distinguem-se do resto da comunidade pela intesidade da sua experiência religiosa: vivem o sagrado de uma forma mais profunda e mais pessoal que os outros¹⁶⁰ ». Ces individus, quelle que soit leur désignation – chaman, féticheur, guérisseur – sont les dépositaires du savoir spirituel, et donc représentent une sorte de médiation entre les différentes sphères du réel. En plus, il faut souligner que la vie religieuse, dans les sociétés primitives, implique une « valorização religiosa da sensibilidade¹⁶¹ », c'est-à-dire que les activités instinctives permettant de survivre – comme la sexualité, la nutrition, la chasse et le travail des champs – participent au domaine du sacré. La guerre, de la même manière, est une activité qui dépasse le seul fait d'être proprement humaine et profane, et devient également manifestation d'une transcendance : « um objeto ou uma acção adquirem um *valor* e, deste modo, tornam-se *reais*, porque de qualquer forma participam de uma realidade que os trascende¹⁶² ». Cela bien explique les personnages de Mackandal et Bouckman d'*El reino de este mundo*, qui, au travers de leur savoir magique, sont à la tête de la révolte antiesclavagiste. En effet, Mackandal, après la perte de son bras – élément qui peut représenter une sorte de rite d'initiation¹⁶³ – commence à planifier sa vengeance, grâce à la redécouverte d'une alliance ancestrale avec la nature :

Observando el lento desparramo de las bestias que pacían con los tréboles por el vientre, se le había despertado un raro interés por la existencia de ciertas plantas siempre desdeñadas. [...] Descubría, con sorpresa, la vida secreta de especies singulares, afectas al disfraz, la confusión, el verde verde, y amigas de la pequeña gente acorazada que esquivaba los caminos de hormigas. [...] Mackandal se interesaba más aún por los hongos. Hongos que olían a carcoma, a redoma, a sótano, a enfermedad, alargando orejas, lenguas de vaca, carnosidades rugosas, se vestían de exudaciones o abrían sus quitasoles atigrados en oquedades frías, viviendas de sapos que miraban o dormían sin parpadear. El mandinga deshacía la pulpa de un hongo entre sus dedos, llevándose a la nariz un sabor a veneno¹⁶⁴

Ici Mackandal, en s'abandonnant aux secrets de l'univers, arrête d'être un homme commun et il s'érige en chaman, en *hougan*, capable de comprendre la volonté des dieux et de la nature¹⁶⁵. Cette

¹⁶⁰ Mircea Eliade, *Mitos, sonhos e misterios*, traduction de Samuel Soares, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 67.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶² Eliade, 1985, p. 18.

¹⁶³ « Ora, qualquer iniciação, seja qual for a sua ordem, comporta um período de segregação e um certo número de provas e de torturas. A doença desencadeada no futuro xamane pelo sentimento angustiante de que foi “escolhido” é, por ese mesmo facto, valorizada como “doença iniciática” » (Eliade, 1989, pp.71-72).

¹⁶⁴ Carpentier, 2015, pp. 27-28.

¹⁶⁵ Voir Rafael Eugenio Leyva Figueroa, « Vudú. Paradigmas e identidades encontradas en ‘El reino de este mundo’ », *Revista Cubana de Antropología Sociocultural*, vol. 8, n°8, 2016, pp. 55-65.

interpénétration retrouvée avec la nature, permet au *mandiga* de commencer sa vengeance, contre le pouvoir colonial, au travers de la propagation du poison et de devenir ainsi, grâce à l'intervention des dieux du *Gran Allá*, « el Señor del veneno¹⁶⁶ »: « Dotado de suprema autoridad por los Mandatarios de la otra orilla, había proclamado la cruzada del exterminio, elegido, como lo estaba, para acabar con los blancos y crear un gran imperio de negros libres en Santo Domingo¹⁶⁷ ». La description des traits physiques et du caractère du chef-chaman renvoie à la figure du dieu Ogún, « the chief of the warriors, the God of War, blood, and iron, similar to the spirit of Ares in Greek mythology. He is the patron of civilization and technology¹⁶⁸ » : Mackandal devient ainsi la personnification du dieu de la guerre du panthéon vaudou et le trait-d'union entre la volonté des divinités et la lutte pour la libération de son peuple.

Bouckman, « el jamaïquino », autre personnage à la fois historique et mythique, épigone de Mackandal, proclame que « un pacto se había sellado », et que les *Grandes Loas* appellent aux armes. C'est ainsi que le nouveau chef de révolte prône ses confrères :

– el Dios de los blancos ordena el crimen. Nuestros dioses nos piden venganza. Ellos conducirán nuestros brazos y nos darán la asistencia. ¡Rompan la imagen del Dios de los blancos, que tiene sed de nuestra lagrimas; escuchemos en nosotros mismos la llamada de la libertad!¹⁶⁹

L'affrontement entre les deux visions du monde – occidentale et afro-caribéenne – est souligné aussi par le conflit entre les deux religions : la religion des Saintes Écritures et celle orale des « los grandes Loas¹⁷⁰ del África¹⁷¹ ». Comme son prédécesseur Mackandal, Bouckman – capable de dominer les phénomènes naturels, le tonnerre et la tempête – incarne la quintessence du dieu vaudou Ogún, divinité de la force et de la guerre, et érigé également en *hougan*, il s'en remet à la volonté des dieux et de la nature et il se sacrifie pour la libération de son peuple. Cependant, la *traslatio* des deux religions en terre américaine n'a pas seulement provoqué un affrontement déséquilibré entre les deux cultes – notamment la religion des afro-caribéens est considérée une

¹⁶⁶ Carpentier, 2015, p. 37.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Denise Alvarado, *The Voodoo Hoodoo Spellbook*, Weiser Books, 2011, p. 18. En plus, elle précise que « Ogun [...] is said to have led and given power to the slaves for the Haitian Revolution of 1804 ». La référence, par Carpentier, au Dieu Ogun dans le récit n'est pas casuel : il s'agit d'un détail ethnographique, qui renvoie aux croyances du peuple haïtien.

¹⁶⁹ Carpentier, 2015, p. 60.

¹⁷⁰ « [...]un papel preponderante lo ocupan los *lwas* principales o santos, quienes constituyen uno de los elementos esenciales y decisivos en el culto por ser intermediarios entre los seres humanos y las fuerzas de la Naturaleza, su propio poder de determinación e influencia sobre los fieles » (Figuerola, 2016, p. 56).

¹⁷¹ Carpentier, 2015, p. 60.

sauvagerie par les colons européens¹⁷² – mais elle a aussi donné naissance à un fort syncrétisme, à une combinaison hétérogène entre les différents éléments propres à ces deux cultures. C’est ainsi que Ti Noel, dans les églises de l’île cubaine, remarque « un calor de vodú que nunca había hallado en los templos sansulpicianos del Cabo¹⁷³», et il reconnaît certains symboles, attributs et signes, comparables à ceux « consagrados a Damballah, el Dios Serpiente¹⁷⁴». En plus, « Santiago es Ogún Fai, el mariscal de la tormentas¹⁷⁵» et pour cette raison il commence à réciter une sorte de prière où le saint chrétien et le dieu vaudou se chevauchent : « Santiago, soy hijo de la guerra: Santiago, ¿no ves que soy hijo de la guerra ?¹⁷⁶». Cette formulation, sous le signe de l’hybridation, a la valeur d’une cérémonie initiatique, d’un engagement sciemment soumis à la volonté de ses divinités et à la cause révolutionnaire. En effet, le chemin des trois personnages doit être pensé comme une sorte de *via crucis*¹⁷⁷, comme un cheminement initiatique exemplaire vers la prise de conscience de soi, de ses origines, et des vérités spirituelles : « O caminho é árduo, semeado de perigos, porque é, efectivamente, um rito da passagem do profano ao sagrado; do efémero e do ilusório à realidade e à eternidade; da morte à vida; do homem à divinidad¹⁷⁸». L’œuvre entière d’*El reino de este mundo* propose, au travers du personnage principal Ti Noel, la narration d’un voyage spirituel qui a comme but la création d’une nouvelle conscience, d’un nouveau imaginaire, plus purement américain.

Ce processus, ce passage du profane au sacré, est également représenté dans *Terra sonâmbula* au travers du voyage entrepris par le héros des *cadernos*, le jeune Kindzu. Le voyage, qui est la fois fuite et recherche, sera animé par la volonté de Kindzu de devenir un *naparama*, c’est-à-dire un légendaire guerrier traditionnel. Kindzu prend connaissance de l’existence de ces guerriers mythiques, lorsqu’un *freguês* étrange – un *naparama* – entre dans le magasin de son ami Surendra, – le marchand indien¹⁷⁹. Ainsi, dans le désespoir provoqué par la guerre, Kindzu commence à désirer de rejoindre les *naparamas*, d’être donc un « vingador das tristezas¹⁸⁰», de redécouvrir les

¹⁷² « ¿Pero acaso una persona culta podía haberse preocupado por las salvajes creencias de gentes que adoraban una serpiente? » (Carpentier, 2015, p.70).

¹⁷³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Voir Figueroa, 2016, pp. 55-65.

¹⁷⁸ Eliade, 1985, p. 33.

¹⁷⁹ « – Esse quem era? – Esse é um Naparama. Naparama? Nunca eu tinha ouvido falar em gente dessa. Surendra me explicou vagamente. Eram guerreiros tradicionais, abençoados pelos feiticeiros, que lutavam contra os fazedores da guerra. Nas terras do Norte eles tinham trazido a paz. Combatiam com lanças, zagaiais, arcos. Nenhum tiro lhes incomodava, eles estavam blindados, protegidos contra balas. – E esse o que veio aqui fazer? – Veio pedir panos. Precisam deles para iniciar outros que se oferecem para ser Naparamas » (Couto, 2012, pp. 39-40).

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 47.

croyances et les mystères ancestraux de son peuple pour le libérer et pour lui rendre justice. Avant de commencer le voyage, il décide de consulter un *advinho* – un divin –, lequel joue un rôle fondamental dans la tradition africaine. Il convient de souligner, que dans les séances de divination, *o adivinho* ne prophétise pas le futur, mais plutôt il cherche de comprendre les causes passées qui peuvent expliquer la situation présente, ou bien il analyse comme le futur pourrait être si la situation présente ne s’altérait pas. Très souvent les causes identifiées, qui provoquent un malheur présent, sont la *feiticaria* – une sorcellerie induite par un ennemi – ou bien le manque de protection des ancêtres¹⁸¹. Le deuxième cas représente ce qui arrive au personnage de Kindzu, qui pour le fait de vouloir « sair da terra¹⁸² », est rejeté et maudit par l’esprit de son père Taímo : « – Se tu saíres terás que me ver a mim: hei de te perseguir, vai sofrer para sempre as minhas visões...¹⁸³ ». On remarque ici comme le rôle joué par les ancêtres et l’influence qu’ils exercent sur la vie des personnages soient des éléments fondamentaux pour le déroulement du récit et, plus en général, pour la culture africaine : la mort n’est qu’une phase existante de la vie, et donc les esprits des morts participent activement à la vie sociale. Ils ne disparaissent pas, mais ils continuent à ‘vivre’, en tant que force spirituelle vivante de la nature¹⁸⁴. Pour cette raison, le jeune Kindzu se dirige au *nganga*¹⁸⁵, puisqu’il a besoin de savoir où il peut trouver un refuge sûr, loin non seulement de la guerre, mais aussi de l’esprit de son père : « O problema não é o lugar [...] mas o caminho¹⁸⁶ », lui répond le savant. Le voyage que le héros des cahiers doit entreprendre n’est pas un simple déplacement, mais un chemin spirituel qui doit engendrer une transformation :

– Está ver, todos linhados? Isso quer dizer: você é um homem de viagem. E aqui vejo água, vejo o mar. O mar será a tua cura, continuou o velho. A terra está carregada das leis, mandos e desmandos. O mar não tem governador. Mas cuidado, filho, a pessoa não mora no mar. [...] Cuidado, meu filho, só mora no mar quem é mar.¹⁸⁷

La mer, en étant un lieu de transition, de dynamisme, régi par ses règles internes, devient ici le symbole d’une renaissance, d’une purification, d’un passage d’un état de mort à celui de vie, qui implique forcément une métamorphose. Le voyage qui entreprend Kindzu est donc un voyage

¹⁸¹ Voir Paulo Granjo, « O que é que a Adivinção Adivinha? », *Cadernos de Estudos Africanos*, n°22, 2011, pp. 65-93.

¹⁸² Couto, 2012, p. 43.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Voir Caroline Rooney, *African Literature, Animism and Politics. Routledge Research in Postcolonial Literatures*, Routledge, 2000.

¹⁸⁵ Terme bantu pour désigner « devin ».

¹⁸⁶ Couto, 2012, p. 47.

¹⁸⁷ *Ibid.*

initiatique, l'obligeant à se séparer de sa terre pour « transformar[-se] num outro homem¹⁸⁸ », sans aucune possibilité de retour. Pour cela, comme le souligne Phillip Rothwell, Mia Couto utilise l'image de l'eau « como veículo capaz de restaurar a corrente entre o consciente e o inconsciente do imaginário das suas personagens¹⁸⁹ », c'est-à-dire qu'elle est capable de rétablir l'importance du *sonho* à l'intérieur de la société détruite par la guerre. En effet, le rejet subi par Kindzu, qui ne peut plus s'identifier exclusivement avec la tradition ancestrale, représente symboliquement la condition du pays, qui, perturbé par le conflit et le passé colonial, a perdu le lien avec sa propre histoire : « A mesma coisa se passava com a nossa terra, em divórcio com os antepassados. Eu e a terra sofríamos de igual castigo¹⁹⁰ ». C'est ainsi que le voyage de Kindzu, qui veut « encontrar um outro continente dentro de África¹⁹¹ », devient une métaphore d'une quête identitaire du pays entier, qui doit essayer de faire concilier son passé avec le présent et le futur.

2.3.2. Métamorphoses et rêve dans une nature enchantée

Selon les mots de Philippe Descola, l'un des traits caractéristiques de l'ontologie animiste est « la capacité de métamorphose reconnu aux êtres pourvus d'une intériorité identique¹⁹² », c'est-à-dire que non seulement les hommes peuvent se transformer en non-humains – notamment en animaux, plantes ou minéraux – mais aussi vice-versa. Cependant, bien que la métamorphose soit reconnue comme un fait réel par de nombreuses populations, normalement elle n'est attestée que dans les mythes ou elle n'appartient qu'au chaman. En effet, dans les romans analysés, le phénomène de la métamorphose est l'un des leitmotifs qui montre et souligne la nature merveilleuse des univers représentés. Comme le remarque Demasy, la métamorphose peut se présenter dans les romans sous différentes formes : principalement on distingue entre « l'auto-métamorphose¹⁹³ », notamment celle auto-induite par le même personnage et emblème de ses pouvoirs occultes, et « la métamorphose passive¹⁹⁴ », c'est-à-dire celle qu'un personnage subit à cause d'une intervention surnaturelle extérieure. En outre, la métamorphose peut avoir des natures diverses dans les récits : elle est parfois le reflet de la conception du monde animiste et donc elle traduit l'idée de la fusion cosmique

¹⁸⁸ Couto, 2012, p. 46.

¹⁸⁹ Phillip Rothwell, *Leituras de Mia Couto: aspetos de um pós-modernismo moçambicano*, traduction de Margarida Calafate Ribeiro, Coimbra, Edições Almedina, 2015, p. 102.

¹⁹⁰ Couto, 2012, p. 70.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁹² Descola, 2005, p. 240.

¹⁹³ Rose-Hélène Demasy, « La métamorphose thériomorphe dans le conte antillais », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, 2001/2, pp. 293-301, p. 293.

¹⁹⁴ *Ibid.*

entre tous les êtres ; ou bien, elle est le symbole métaphorique de l'aliénation soufferte par les sociétés colonisées, autrement dit elle « symbolise la souffrance d'être [...] assimilé [...] à la bête¹⁹⁵».

Dans *El reino de este mundo*, la métamorphose est initialement évoquée comme élément mythique du passé glorieux africain : Mackandal « hablaba [...] de guerras seculares, de prodigiosas batallas en que los animales habían ayudado a los hombres¹⁹⁶» et « [...] hablaba de animales egregios que habían tenido descendencia humana. Y también de hombres que ciertos ensalmos dotaban de poderes licantrópicos¹⁹⁷». Cette évocation mythique renvoie à l'ancienne alliance entre les hommes et les animaux et souligne la perméabilité de la frontière entre humain et non-humain propre de l'ontologie animiste. De plus, au travers de ces réminiscences ancestrales, Alejo Carpentier introduit l'un des pouvoirs exceptionnels qui caractérise le héros manchot. En effet, Mackandal, investi des pouvoirs surnaturels par les dieux du *Gran Allá*, commence à utiliser sa capacité de métamorphose pour lutter contre le pouvoir colonial :

Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso. De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes, habiendo recobrado su integralidad corpórea al vestir trajes de animales.¹⁹⁸

La guerre perpétrée par Mackandal se fait sous le signe de « l'interpénétration des différentes zones de l'univers¹⁹⁹» et affirme donc l'appartenance de l'homme à la terre, au cosmos. Il ne s'agit pas seulement d'une guerre entre hommes et ontologies différentes, mais l'univers naturel lui-même participe à la libération coloniale.

Le cycle des métamorphoses du héros Mackandal culmine avec la scène saillante représentée dans le chapitre « el gran vuelo », où le même évènement – le bûcher du manchot – est vécu de manière diamétralement opposée par les deux mondes divergents – celui des blancs et celui des noirs – puisque Carpentier ne prend jamais un seul point de vue, mais il oscille entre les deux :

El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En ese momento, Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza. – 'Mackandal salvé'! Y fue la confusión y el estruendo. [...] Y a tanto llegó el estrépito y la grito y la turbamulta, que muy pocos vieron

¹⁹⁵ Demasy, 2001/2, p. 301.

¹⁹⁶ Carpentier, 2015, p. 20.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹⁹ Demasy, 2001/2, pp. 197-198.

que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito.²⁰⁰

Les deux dimensions coexistent dans la même scène et le lecteur désorienté ne sait pas si croire au peuple noir, convaincu que Mackandal « había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo²⁰¹» ou, au contraire, partager la vision de l'europpéen qui interprète la réaction du Noir comme illogique et irrationnelle devant la mort évidente de leur compagnon. L'homme occidental ne peut pas pénétrer les secrets de la réalité merveilleuse américaine et donc il ne peut pas s'apercevoir du miracle, la dernière métamorphose de Mackandal²⁰². Au travers des métamorphoses, Mackandal n'est pas seulement le représentant de la volonté des divinités et de son peuple, mais il est également médiateur entre les différentes sphères du réel et les êtres qui l'habitent : il devient ainsi la quintessence de l'âme américaine, dans un éternel devenir *autre*. Le concept cosmique du *devenir* peut nous aider à mieux comprendre ce phénomène de la métamorphose. Comme le souligne Viveiro de Castro, « le devenir est ce qui, littéralement, s'évade, fuit, échappant tant à la *mimesis*, soit l'imitation et la reproduction [...], qu'à la '*memesis*', soit la mémoire et l'histoire²⁰³». Le devenir implique toujours une multiplicité et une relation entre les différents termes, mais également il nie la clôture propre à l'identité : il est donc « l'envers d'une identité²⁰⁴». Au contraire, l'ontologie occidentale, qui procède aux concepts d'*essence*, d'*identité*, de *logos*²⁰⁵, se forge sur « une objectivation radicale de toute chose²⁰⁶» et sur la suprématie absolue de la Raison. Dans ce sens, elle s'oppose radicalement à la pensée fondée sur le devenir, lequel est « amnésique, préhistorique, aniconique et stérile »²⁰⁷. La raison « dominatrice et calculatrice », « qui met en ordre l'étant et par laquelle la volonté se rend maîtresse des choses²⁰⁸», trouve son expression dans la notion de production. Cet affrontement – entre devenir et production²⁰⁹ – est évoqué par Carpentier, dans la scène mémorable dont les protagonistes sont

²⁰⁰ Carpentier, 2015, p. 49.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² «¿Qué sabían los blancos de cosas de negros? En sus ciclos de metamorfosis, Mackandal se había adentrado muchas veces en el mundo arcano de los insectos [...]. Eso era lo que ignoraban los amos. [...] Monsieur Lenormand de Mezy [...] comentaba con su esposa la insensibilidad de los negros ante el suplicio de un semejante – sacando de ello ciertas consideraciones filosóficas sobre la desigualdad de la razas humanas [...] » (*Ibid.*, pp. 48-49).

²⁰³ De Castro, 2009, p. 131.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁰⁵ Il convient de rappeler l'opposition classique entre *mythos* et *logos*.

²⁰⁶ Henry Michel, « Le concept de l'être comme production », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 73, n°17, 1975, pp. 79-107, p. 82.

²⁰⁷ De Castro, 2009, p. 131.

²⁰⁸ Michel, 1975, p. 82.

²⁰⁹ « La production est un processus dans lequel se réalise l'identité de l'homme et de la nature, dans lequel la nature se révèle comme processus de production » (De Castro, 2009, p. 134).

Solimán – ancien esclave qui a été au service de la sœur de Napoléon pendant son séjour à Haïti – et la statue de Paulina Bonaparte – chef-d’œuvre de Canova –, décrite dans le chapitre IV – *La noche de las estatuas* –. Après la chute de l’empire d’Henri Christophe, Solimán est à la suite de la reine Marie-Louise à Rome, et il loge dans le *Palazzo Borghese*, où il aime se promener, parmi les regards curieux des gens, dans les jardins fastueux avec son amante « piemontesa ». Une nuit, Solimán, dans un évident état d’ivresse, se rend « más allá de las estancias destinadas al servicio²¹⁰» et il découvre « el mundo de la estatuas que poblaba una de las galerías laterales²¹¹»:

Era todo un mundo blanco, frío, inmóvil, pero cuyas sombras se animaban y crecían, a la luz del farol, como si todas aquellas criaturas de ojos en sombras, que miraban sin mirar, giraran en torno a los visitantes de media noche. [...] Solimán creyó advertir que una de las estatuas había bajado un poco el brazo. [...] Ahora eran pinturas las que parecían salir de la pared y animarse.²¹²

Un monde froid et spectrale s’ouvre devant lui, lequel s’anime par des substituts humains sans âme, immobiles, mais en même temps vigils et *vifs*²¹³. Le sentiment d’horreur éprouvé par Solimán devant cet art mort, culmine – avec un climax croissant – avec la reconnaissance de sa maîtresse, Paulina Bonaparte, dans le corps nu de la Venus de Canova :

Él conocía aquel semblante; y también el cuerpo, el cuerpo todo, le recordaba algo. Palpó el mármol ansiosamente, con el olfato y la vista metidos en el tacto. Sopesó los senos. [...] Aquel viaje de las manos le refrescó la memoria trayendo imágenes de muy lejos. [...] Pero, súbitamente, la frialdad del mármol, subida a sus muñecas como tenazas de muerte, lo inmovilizó en un grito. [...] Esa estatua, teñida de amarillo por la luz del farol, era el cadáver de Paulina Bonaparte. Un cadáver recién endurecido, recién despojado de pálpito y de mirada, al que tal vez era tiempo de hacer regresar a la vida.²¹⁴

La statue de Paulina Bonaparte/Venus représente, selon le canon de l’art néo-classique, le symbole de la perfection et de la beauté idéale incarnées dans le marbre froid et sublime : elle est l’emblème du triomphe de la raison sur la matière, l’exaltation de l’harmonie et de l’équilibre idéals. Cependant, devant le regard du Noir, elle se transforme – au travers d’une métamorphose marmoréenne – en un froid cadavre, image hallucinée de mort. Devant cet épouvantable simulacre de vie, Solimán essaie de *vivifier* le corps mort, « haciendo de la capilla de abajo cuerpo de

²¹⁰ Carpentier, 2015, p. 136.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*, pp. 136-137.

²¹³ Voir Scarabelli, 2011, p. 77.

²¹⁴ Carpentier, 2015, p. 138.

tambor²¹⁵», au travers donc d'un rituel vaudou. L'art européen s'érige en mimesis de la réalité, ou mieux en représentation idéalisée du réel, mais il est désormais vidé de sens, insignifiant artifice²¹⁶ : comme le souligne Camayd- Freixas « la autenticidad del arte no reside, para Carpentier, en derivar una poética de los últimos avances de la ciencia occidental ; la autenticidad, por el contrario, se halla siempre en el regreso a los orígenes²¹⁷ ». De là, la métamorphose de la statue de Paulina s'oppose diamétralement à celle de Mackandal : la première semble représenter le triomphe de la civilisation européenne – de la beauté idéale fixée dans la matière – mais en réalité, elle n'est qu'un symbole de mort éternelle²¹⁸ et de vanité illusoire²¹⁹ ; dans le cas du héros manchot, au contraire, bien qu'il soit condamné au bûcher, la métamorphose lui permet de vaincre la mort et de rejoindre l'éternel devenir cosmique. La nature peut être modifiée et comprise seulement « desde dentro [de ella]²²⁰ » et non à travers le regard scientifique de l'extérieur qui caractérise la pensée occidentale.

De la même façon, deux autres métamorphoses très emblématiques et opposées se retrouvent dans le récit : la première concerne le roi tyrannique Henri Christophe ; la deuxième, le héros Ti Noel. Il faut aussi souligner que, si Paulina Bonaparte et Mackandal personnifient les deux cultures *transculturées* en Amérique – celle européenne et celle africaine –, Henri Christophe et Ti Noel représentent la rencontre entre ces deux mondes, autrement dit la culture créole américaine. Cependant, le processus de créolisation qui caractérise les deux personnages prend deux valeurs contraires et cette dichotomie est montrée au travers des deux types de métamorphose. En effet, Henri Christophe, après la chute de son empire et son suicide, sera enterré dans son palais, immergé dans le mortier, « en la grisura movediza de la mezcla²²¹ » :

Al fin el cadáver se detuvo, hecho uno con la piedra que lo apresaba. Después de haber escogido su propia muerte, Henri Christophe ignoraría la podredumbre de su carne, carne confundida con la materia misma de la fortaleza, inscrita dentro de su arquitectura,

²¹⁵ Carpentier, 2015, p. 138.

²¹⁶ Carpentier, dans le prologue de *El reino de este mundo*, oppose l'art artificieux et mécanique surréaliste européen à celui de l'artiste cubain Wifredo Lam, capable de saisir le merveilleux américain : « Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wifredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfadada Creación de Formas de nuestra naturaleza — con todas sus metamorfosis y simbiosis —, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea » (*Ibid.*, p. 7).

²¹⁷ Erik Camayd- Freixas, *Realismo mágico y primitivismo : relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, Lanham, New York, Oxford, University Press of America, 1998, p. 104.

²¹⁸ « En el pensamiento científico el tiempo es lineal. Todos los acontecimientos del hombre están sujetos al paso irreversible del tiempo, marcando un antes y un después. Nada puede volver a ocurrir, ni nadie que haya muerto puede volver a la vida porque los hechos son irrepetibles [...] » (Delgado, 2006, pp. 22-21).

²¹⁹ Voir Antonio Sánchez Jiménez, « Lautréamont en este mundo : el subtexto artístico de El reino de este mundo », *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 92, n°4, 2015, pp. 571-589.

²²⁰ Delgado, 2006, p. 22.

²²¹ Carpentier, 2015, p. 128.

integrada en su cuerpo haldado de contrafuerte. La Montaña del Gorro del Obispo, toda entera, se había transformado en el mausoleo del primer rey de Haití.²²²

Ainsi, le palais de Sans-Souci, symbole du pouvoir et de la tyrannie absolus – ville de la perfection idéale, forteresse inattaquable, lieu « [...] de tout ce qui échappe au commun mortel²²³ » – et construit grâce aux travaux forcés infligés à son peuple, se convertit en tombe, en prison éternelle. Dans cette scène, Henri Christophe, en ayant trahi son peuple, ses origines et les divinités vaudou, est condamné à se fusionner avec la matière, à être prisonnier de la pierre, et à être ainsi exclu du devenir cosmique, de l'éternelle régénération de vie et mort. La pierre – taillée – devient ici l'emblème de la production humaine désacralisée, qui se substitue à l'énergie créatrice du cosmos²²⁴.

La fixité mortuaire du personnage d'Henri Christophe s'oppose à la métamorphose de Ti Noel, décrite dans le dernier chapitre du livre. Comme le souligne Inmaculada López Calahorro, il y a toujours une polarité entre les personnages « fijos e inamovibles, [...] frente a los que evolucionan y cambian aceptando su deber así como su naturaleza mortal, como Ti Noel²²⁵ ». En effet, Ti Noel, lorsqu'il comprend que la *Llanura del Norte* est désormais dans les mains des *mulatos agrimensores* – porteurs, encore une fois, de la logique occidentale dominatrice et calculatrice – décide, désespéré « ante ese inacabable retoñar de cadenas²²⁶ », de se réfugier dans le règne animal, en se métamorphosant en *ave*, *avispa*, *hormiga*, mais sans se considérer « solidario de la Especie²²⁷ », c'est-à-dire sans vraiment se fusionner avec la nature. Toutefois, en se voyant refusé par les *gansos*, il s'aperçoit « que aquel repudio [...] era un castigo a su cobardía²²⁸ » puisque la métamorphose, comme chaque acte humain, doit avoir le but de « servir a los hombres » et non pas « desertar del terrenos de los hombres²²⁹ ». Même si l'homme est condamné à la souffrance et à la misère, « [...] la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es », à

²²² Carpentier, 2015, p. 129.

²²³ Jean Chevalier et Alan Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Édition Jupiter, 1982, p. 723.

²²⁴ *Ibid.*, p. 751.

²²⁵ Inmaculada López Calahorro, « La poética del humanismo caribe en Alejo Carpentier. De Epicteto y Virgilio a Ti Noel », dans *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, de Patrick Collard et Rita De Maeseneer (éds), Amsterdam, New York, Rodopi, 2004, p. 103.

²²⁶ Carpentier, 2015, p. 147.

²²⁷ *Ibid.* p. 148.

²²⁸ *Ibid.*, p. 151.

²²⁹ *Ibid.*

s'engager, « en imposerse Tareas²³⁰»: c'est ainsi que Ti Noel déclare guerre aux nouveaux usurpateurs :

El anciano lanzó su declaración de guerra a los nuevos amos, dando orden a sus súbditos de partir al asalto de las obras insolentes de los mulatos. En aquel momento, un gran viento verde, surgido del Océano, cayó sobre la Llanura del Norte, colándose por el valle del Dondón con un bramido inmenso [...]. Y desde aquella hora nadie supo más de Ti Noel ni de su casaca verde con puños de encaje salmón, salvo, tal vez, aquel buitres mojado, aprovechador de toda muerte, que esperó el sol con las alas abiertas: cruz de plumas que acabó por plegarse y hundir el vuelo en las espesuras de Bois Caimán.²³¹

Les images conclusives de la tempête destructrice et du « buitres mojado » peuvent renvoyer à la mort de Ti Noel – lorsqu'on assume le point de vue du Blanc – ou bien faire référence à sa dernière métamorphose et signaler, encore une fois, la symbiose cosmique qui voit l'homme dévoué aux secrets du vaudou et de la nature, engagés ensemble contre l'ennemi commun. Comme le souligne Speratti, il convient « no apartarse del vodú²³²» lors de notre interprétation de cette scène conclusive : en effet, Ti Noel a été possédé par les divinités de l'*otra orilla* et donc il est « en contacto estrecho con la inmortalidad²³³». Pour cela, érigé en dernier chaman du récit, il se transforme en vautour, afin de respecter et honorer le pacte, comme son maître Mackandal, de demeurer dans le « reino de este mundo » et continuer ainsi la lutte contre tout type de tyrannie : la référence finale au Bois Caïman – lieu sacré²³⁴ où Bouckman a poussé son peuple à la révolte – signale la circularité spatiale qui caractérise l'œuvre, mais aussi plus en général, le réalisme magique. En outre, les images de la tempête apocalyptique – évident écho biblique – et de « la cruz de plumas » soulignent le syncrétisme religieux et identitaire qui caractérise Ti Noel et l'âme américaine, et « sirve[n] a Carpentier para relacionar mito e historia » notamment « la historia social (la revolución) » et la « historia natural (el ciclón)²³⁵». Ti Noel, ni Blanc ni Noir, ni homme, ni animal, ni vivant ni mort, devient la personnification de la fragmentation identitaire, de la fluidité des formes, « afferrabile solamente nel fluido 'scorrere' tra l'io e l'altro²³⁶».

²³⁰ Carpentier, 2015, p. 151.

²³¹ *Ibid.*, pp. 152-153.

²³² Emma Susana Speratti Piñero, « Noviciado y apoteosis de Ti Noel en "El reino de este mundo" de Alejo Carpentier », *Bulletin Hispanique*, tome 80, n°3-4, 1978, pp. 201-228, p. 226.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ « Pour l'homme religieux, l'espace n'est pas homogène ; [...] l'expérience religieuse de la non-homogénéité de l'espace constitue une expérience homologable à une 'fondation du Monde » (Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 25).

²³⁵ Camayd-Freixas, 1998, p. 148.

²³⁶ Scarabelli, 2011, p. 136.

Ainsi, au travers de la métamorphose – élément qui caractérise le réel merveilleux de Carpentier – « las fronteras entre la vida y la muerte han sido disueltas²³⁷ », c'est-à-dire que les deux phases de vie et de mort se confondent et se mêlent sans s'exclure, et prennent des connotations différentes selon le point de vue adopté. De la même façon, la métamorphose provoque la dissolution de la dichotomie entre l'humain et le non-humain et révèle la perméabilité de tout type d'identité. C'est ainsi que dans *El reino de este mundo*, la métamorphose peut avoir deux valeurs opposées : quand elle est associée aux croyances animiques du peuple afro-caribéen, elle symbolise la fusion cosmique avec la nature, la régénération cyclique de la vie et la mort, et elle représente « [una forma] de defensa que asume la sociedad esclavizada, prepotentemente transculturada y sometida a un tratamiento inhumano [...]»²³⁸ ; au contraire, lorsqu'elle renvoie à l'ontologie occidentale, elle devient métaphore de mort éternelle, négation du flux cosmique.

Dans *Terra sonâmbula* aussi, plusieurs formes de métamorphoses se trouvent, lesquelles sont très souvent associées à l'élément onirique. En effet, selon l'ontologie animiste, les deux phénomènes – la métamorphose et le rêve – sont considérés des modes de communication entre les différents êtres et espèces : la communication *transespèce* est possible au travers du *voyage de l'âme*, laquelle peut déambuler dehors du corps, pendant le sommeil ou bien lors d'une métamorphose.²³⁹ Le même titre de l'œuvre suggère l'importance du lien entre la dimension onirique et le paysage, et signale l'importance du *sonho* à l'intérieur du récit. En effet, le roman commence avec la description du paysage, d'une *route* solitaire, laquelle est élevée symboliquement à catégorie de personnage. En plus, elle devient symbole de la destruction provoquée par la guerre et le reflet de l'état d'âme des personnages, condamnés à la solitude : « Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. [...] A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância²⁴⁰. » Cependant, l'environnement n'est pas un simple miroir des sentiments des protagonistes, mais il s'anime en un mouvement perpétuel et somnambule : « De facto, a única coisa que acontece é a consecutiva mudança da paisagem²⁴¹ » et « Era o país que desfilava por ali, sonhambulante²⁴² ». À ce propos, l'un des épigraphes du roman peut nous aider à mieux comprendre ce phénomène de la transformation du paysage : elle renvoie à une croyance des habitants de Matimati – ville fictive

²³⁷ José Antonio Bravo, *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual (Cien años de soledad – El reino de este mundo – Pedro Paramo)*, Lima, Editoriales Unidas, 1978, p. 98.

²³⁸ *Ibid.*, p. 100.

²³⁹ « Pendant le sommeil, l'âme se sépare du corps, son 'propriétaire', et interagit avec les âmes d'autres êtres. Les rêves ne sont pas de commentaires sur le monde ; ils ont lieu au sein de celui-ci » (Kohn, 2017, p. 191).

²⁴⁰ Couto, 2012, p. 13.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 103.

²⁴² *Ibid.*, p. 225.

du roman – qui pensent que, lorsque les hommes dorment, la terre – somnambule – se déplace, se transforme et leur rend visite au travers du rêve.²⁴³ En effet, dans la narration, les personnages Tuahir et Muidinga, – obligés à se réfugier dans le *machimbombo*²⁴⁴ brûlé – comprennent que la nature qui les entoure se vivifie en une constante métamorphose en provoquant une perte des points de repère :

Então se admira: aquela árvore, um djambalaueiro, estava ali no dia anterior ? Não, não estava. Como podia ter-lhe escapado a presença de tão distinta árvore ? E onde estava a palmeira pequena que, na véspera dava graça aos arredores do machimbombo? Desaparecera! A única árvore que permanecia em seu lugar era o embondeiro, suportando a testa do machimbombo. Seria coisa de crer aquelas mudanças na paisagem?²⁴⁵

L'état de somnambulisme du paysage donc prend deux connotations différentes à l'intérieur du récit : il est, d'un côté, le symptôme de la perte d'orientation, d'identité, et de conscience de soi, causées par la guerre ; de l'autre, il renvoie à la vision du monde animiste de la population indigène qui n'envisage pas l'espace – et le temps – selon les mêmes catégories occidentales. La terre et le paysage ne sont pas des éléments statiques, immuables, simple décor de la vie des hommes : la nature est animée, enchantée par plusieurs *sois*, – lesquels participent, ensemble aux humains et aux autres êtres, à l'écosystème fragile – et donc son mouvement perpétuel prend la valeur d'une résistance face au conflit. Tout le réel s'inscrit dans le même processus cosmique du devenir et cela signifie qu'entre les êtres un lien intrinsèque existe qui permet tout dialogue, échange et alliance : l'animisme « est davantage qu'une croyance », il est plutôt une manière « de prêter attention aux pensées vivantes dans le monde²⁴⁶ », autrement dit c'est « une forme de pensée à propos du monde qui prend racine dans une interaction intime et particulièrement localisée²⁴⁷ » avec des autres *sois*. À ce titre, il est important souligner l'une des scènes les plus suggestives, où, dans une atmosphère onirique, la voix du défunt Taímo apparaît pour demander aux hommes « que se poupassem as árvores » puisque « o destino do nosso mundo se sustentava em delicados fios. Bastava que um desses fios fosse cortado que tudo entrasse em desordens e desgraças se sucedessem em desfile²⁴⁸ ». Dans ce sens, « l'environnement est perçu comme fondamentalement

²⁴³ « Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho » (Couto, 2012, p. 7).

²⁴⁴ Mot appartenant à la variété africaine de la langue portugaise (Angola et Mozambique) qui désigne le « bus ».

²⁴⁵ Couto, 2012, p. 54.

²⁴⁶ Kohn, 2017, p. 109.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Couto, 2012, p. 31.

indistinct de soi²⁴⁹», vu que la frontière entre les différents êtres est indécise et perméable. La métamorphose du personnage de Siqueleto – décrite dans le chapitre « a lição de Siqueleto » – bien illustre ce concept de symbiose et perméabilité entre les différentes entités du réel. Le vieux Siqueleto – personnage rencontré par Muidinga et Tuahir – se présente en tant que dernier villageois d’une *aldeia* que « os bandos assaltaram, mataram, queimaram²⁵⁰ ». Le parallélisme entre le personnage et le monde végétal est immédiatement établi : « eu sou como a árvore, morro só de mentira²⁵¹ » affirme le vieux homme, qui croit²⁵² que la seule manière pour vaincre la guerre « era ficar vivo, teimando no mesmo lugar²⁵² ». Ainsi, érigé en dernier gardien de son village en ruine dans un acte de résistance désespérée, il se condamne à la seule survie et à une mort apparente : « vejo a pedra em que me sento: parece morta, enquanto, não, vive devagarinho, sem barulho. Como eu [...]²⁵³ ». Toutefois, lorsqu’il comprend que Muidinga est capable de lire et d’écrire, Siqueleto lui demande de graver son nom sur l’écorce d’un arbre :

Passa-lhe o punhal. No tronco Muidinga grava letra por letra o nome do velho. Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si. Embevecido, o velho passava os dedos pela casca da árvore. E ele diz: – Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore. Então ele mete o dedo no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sentem o surdo som de qualquer coisa se estourando. O velho tira o dedo e um jorro de sangue repuxa da orelha. Ele se vai definhando, até se tornar do tamanho de uma semente.²⁵⁴

Le rituel ici décrit – la gravure du nom sur l’arbre – rend possible la fécondation, la renaissance et donc le commencement d’un nouveau cycle de vie, pour le village et pour le même Siqueleto, transformé symboliquement en semence. Il faut souligner que dans la culture africaine, « l’arbre est [...] le symbole de la puissance magique et mystique, le lieu de jonction entre visibles et invisibles, entre morts et vivants²⁵⁵ » et pour cela il est très souvent objet de culte ou mieux, comme souligne le Chevalier, « il est la figuration symbolique d’une entité qui lui dépasse²⁵⁶ » : en effet, il est le lieu qui permet la communication entre « les trois niveaux du cosmos²⁵⁷ », c’est-à-dire, le

²⁴⁹ Descola, 2005, p. 67.

²⁵⁰ Couto, 2012, p. 107.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.* p. 108.

²⁵³ *Ibid.*, p. 109.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 112.

²⁵⁵ Pierre Martial Abossolo, « De la symbolique plurielle de l’arbre sacré dans le roman et la nouvelle d’Afrique francophone », *Interfrancophonies*, n° 5, 2012, pp. 1-22, p. 2. Bien que cet article fasse référence à l’Afrique francophone, l’arbre assume la même valeur sacrée dans l’Afrique lusophone.

²⁵⁶ Jean Chevalier et Alan Gheerbrant, 1982, p. 62.

²⁵⁷ *Ibid.*

souterrain, la terre et le ciel. Ainsi, l'acte de graver l'écorce de l'arbre – « symbole du caractère cyclique de l'évolution cosmique : mort et régénération²⁵⁸ » – provoque la fécondation – delà le sang qui écoule après la perforation/pénétration²⁵⁹ – qui coïncide avec la métamorphose de Siqueleto en semence : cette transformation peut être considérée à la fois comme une étape fondamentale de l'ascension chamanique²⁶⁰ ou bien comme un acte de fondation et de fécondation, d'un nouveau commencement. En outre, on rappelle que pour la culture africaine et pour la pensée animiste, la mort « não desfaz os existentes na terra, pelo contrário, nas árvores [...]»²⁶¹ et donc, de cette manière, les morts sont territorialisés.

Toutefois, dans le roman, la métamorphose peut aussi prendre une valeur métaphorique qui traduit la condition aliénante vécue par les personnages. C'est le cas de la transformation de Vinticinco de Junho – induite par le père Taímo – , qui « devia mudar, alma e corpo, na aparência de galinha²⁶² » avec le but de se sauver d'une mort certaine : de là, l'animalisation du personnage, dont le nom renvoie à l'indépendance du Mozambique et donc il peut être considéré comme métonymie du peuple mozambicain, représente les effets inhumains et bestiaux provoqués par le conflit fratricide. Pour cela, la métamorphose devient le symptôme du « desanimismo²⁶³ », autrement dit, selon les mots du même auteur, elle est métaphore de la « domesticação do nosso espírito de ousadia²⁶⁴ ». La valeur symbolique de la métamorphose ou de l'animalisation des personnages est également représentée dans le dernier rêve de Kindzu, partiellement déjà cité. L'importance de la thématique du rêve est soulignée continuellement à l'intérieur du récit, puisqu'il symbolise, d'un côté, l'espoir, la foi en un futur meilleur, et prend la valeur du dernier acte de résistance héroïque face à la barbarie et les injustices souffertes : « O que faz andar a estrada ? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva²⁶⁵ ». D'autre part, le rêve est représenté, dans la narration, en tant que mode de communication entre différentes entités,

²⁵⁸ Jean Chevalier et Alan Gheerbrant, 1982, p. 62.

²⁵⁹ Voir Simone Nacaguma, « O insólito em “Terra sonâmbula” : resistência e configuração », XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética, 18-22 Juillet 2011, <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/index.htm>, consulté le 2-06-2018.

²⁶⁰ Voir Rosália Diogo, « Configurações espaciais em ‘Terra sonâmbula’ », *Cadernos Cespuc*, n°18, 2009, pp. 72-78.

²⁶¹ Tábita Wittmann, *O realismo animista presente nos contos africanos (Angola, Moçambique e Cabo Verde)*, Mémoire de Master en Lettres (mention Littératures portugaise et luso-africaine), sous la direction de Jane Fraga Tutikian, Porto Alegre, Université Fédérale de Rio Grande do sul, 2012, p. 45.

²⁶² Couto, 2012, p. 28.

²⁶³ Pour le professeur, le terme *desanimismo* désigne « a experiência da vivência da temporalidade, a relação do cidadão e do literato Mia Couto com o tempo. [...] » (Dércio Braúna, *Nyumba-kaya: Mia Couto e a delicada escrivência da nação moçambicana*, São Paulo, Alameda Casa Editorial, 2014, p. 38).

²⁶⁴ Mia Couto, « Moçambique – 30 anos de independência : no passado , o futuro era melhor ? », *Via Atlântica*, São Paulo, n. 8, 2005. pp. 191-204, p. 193.

²⁶⁵ Couto, 2012, p. 7.

autrement dit, comme point de rencontre et échange entre les différentes sphères du réel : « Aquela noite lhe dera a certeza: os sonhos são as cartas que enviamos as nossas outras, restantes vidas. Os cadernos de Kindzu não deveriam ter sido escrito por mão de carne e ossuda mas por sonhos iguais aos dele²⁶⁶». De lors, le dernier rêve de Kindzu, avec lequel le roman entier termine, établit une connexion entre les deux plans narratifs – comme on a pu voir précédemment – et entre les différents noyaux thématiques. Le rêve, en tant que révélation provenant d'un autre monde – « Durante toda a noite dormi um sonho, come sabores de autêntico [...] agora era como se esses fantasmas trabalhassem em minha cabeça para me transmitirem seus segredos, revelações de um outro mundo²⁶⁷ » – nous montre un défilé de différents personnages qui souffrent plusieurs types de métamorphose. Le premier personnage évoqué est le *feiticeiro* du village de Kindzu, qui, suivi par une multitude de gens, engendre au travers d'un discours apocalyptique ²⁶⁸ une métamorphose collective :

Então, o nganga se calou, ergueu uma cabaça e verteu um líquido sobre os ombros. Depois, desceu o morro e fez pingar a cabaça sobre cada um dos presentes. Então se deu o mais extraordinário dos fenómenos e todos os presentes tombaram no chão, agitando-se em espasmos e berros, e se seguiu uma orgia de convulsões, babas e espumas e, um por um, todos foram perdendo as humanas dimensões. Penugens e escamas, garras e bicos, caudas e cristas se espalharam pelos corpos e todo aquele plenário de gente se transfigurou em bicharada. A fala foi a última coisa a ser convertida e, durante um tempo, se escutaram espantos e gritos humanos proferidos pelas mais irracionais bestas. Aos poucos, porém, também o verbo se perdeu e a bicharada, em desordem, se espalhou pelos matos.²⁶⁹

Dans cette atmosphère hallucinée et infernale, le processus d'animalisation des personnages devient la métaphore évidente de l'aliénation soufferte non seulement pendant la guerre civile, mais aussi pendant le colonialisme. À l'instar d'un giron dantesque, ici les personnages sont condamnés à la perte, non seulement de l'aspect humain, mais aussi des facultés rationnelles propres à l'humanité, notamment le langage. Perdre la faculté de la parole signifie perdre sa propre humanité et tout lien avec l'autre, puisque « parler, c'est exister absolument pour l'autre²⁷⁰ ». Cependant, alors que la masse de gens est en train de se convertir en *bichos*, Kindzu non seulement découvre d'être encore complètement humain, mais aussi il se voit transformé en *naparama* :

²⁶⁶ Couto, 2012, p. 106.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 324.

²⁶⁸ « [...] Foi por isso que fizeram esta guerra, para evenenar o ventre do tempo, para que o presente parisse monstros no lugar da esperança. Não mais procureis vossos familiares que saíam para outras terras em busca da paz. Mesmo que os reencontreis eles não vos reconhecerão. Vós vos convertêsteis em bichos, sem família, sem nação. Porque esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de vós.[...] » (*Ibid.*, p. 326).

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 328.

²⁷⁰ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 15.

« mas o que em mim vi foi de dar surpresa, mesmo em sonho : porque em meus braços se exibiam lenços e efeites. [...] me certifiquei : eu era um naparama !²⁷¹ » Immédiatement, il s’aperçoit de la présence d’un *galo* – « era Junhito, quase eu ia jurar²⁷² », lequel, contrairement aux autres, s’humanise, « lhe caíam penas, cristas e esporões²⁷³ ». Tout de suite, le colon Romão Pinto, ensemble à Estêvão, Assane et à d’autres personnages – tous représentants du pouvoir corrompu et cynique, de la trahison envers la patrie – apparaissent avec le but de « depenar o pescoço²⁷⁴ » de Junhito. Dans le rêve aussi, ses forces contraires à l’humanité et à la paix tentent de nuire à Junhito, métonymie du peuple mozambicain et du pays entier²⁷⁵. Toutefois, dès qu’ils découvrent la transformation de Kindzu en *naparama*, ils disparaissent en un clin d’œil : Kindzu, à la fin des cahiers, en complétant sa métamorphose spirituelle, s’érige en *naparama*, et peut finalement sauver son frère, qui « se foi vertendo toda gente, completamente Junhito²⁷⁶ ». La double métamorphose soufferte par Junhito représente également une sorte de transformation spirituelle, laquelle doit être pensée en tant que chemin exemplaire que le peuple mozambicain doit entreprendre : « Aceitamos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu²⁷⁷ ». Le message métaphorique du rêve semble donc être que, malgré l’atmosphère mortuaire et infernale provoquée par des siècles de colonisation et par la guerre civile, il est encore possible « a conversão ética²⁷⁸ » du peuple mozambicain, de lutter pour une paix authentique et rêver un futur prospère. Cependant, le dernier *sonho* de Kindzu, en se rattachant également à la stratégie narrative du réalisme animiste, est à la fois métaphorique et *réel*, puisqu’il permet la liaison entre les deux histoires contées et temps de narration, mais aussi entre les différentes sphères du réel – de veille et rêve, et de vie et mort – et établit une connexion avec le devenir cosmique : « Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grão de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra²⁷⁹ ». C’est ainsi que les mêmes cahiers de Kindzu se transforment en pages de terre – en partie intégrante de la nature enchantée – et rejoignent le cycle éternel de mort et régénération cosmique.

²⁷¹ Couto, 2012, p. 329.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Lopes, 2014, p. 196.

²⁷⁶ Couto, 2012, p. 329.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 328.

²⁷⁸ Lopes, 2014, p. 196.

²⁷⁹ Couto, 2012, p. 331.

II. CONCLUSION

Les œuvres d'Alejo Carpentier – *El reino de este mundo* – et Mia Couto – *Terra sonâmbula* – profondément liées à un type de narration qui valorise l'élément magique et surnaturel, représentent deux enquêtes sur la nature complexe et fragmentaire de leurs sociétés émergentes et un questionnement sur la fragilité interprétative de l'explication traditionnelle du réel, non plus suffisante pour la compréhension des cultures hybrides et intrinsèquement spirituelles comme celle de l'Amérique hispanique ou du Mozambique. Les deux écrivains ressentent la nécessité de participer, au travers de l'exercice littéraire, à la construction d'une nouvelle conscience nationale, qui trouve dans la diversité, le syncrétisme, le mythe et le culte des ancêtres des grands piliers symboliques. Les deux écrivains ne partagent pas seulement une préoccupation envers la question identitaire liée à la période du colonialisme et post-colonialisme qui caractérisent les deux pays et les deux continents, mais surtout ils mettent en exergue une conception très spécifique du 'réalisme magique', considéré non comme une simple stratégie narrative alimentée par l'imagination mais, au contraire, comme une méthode de narration intrinsèquement liée à la culture, à la tradition et à la pensée dite *animiste*. Le réalisme magique qui caractérise les deux œuvres est donné ainsi par la construction d'une image polyvalente et fragmentée du réel, par la désintégration de la logique linéaire de la narration, par la mise en scène de certains personnages polysémiques et par la multiplication et simultanéité du lieu d'action²⁸⁰. Puisque *Lo real maravilloso* de Carpentier, tout comme le réalisme animiste africain, apparaissent très proche de la conception animiste propre de plusieurs peuples, on a décidé d'utiliser certains concepts issus des études anthropologiques et des études des religions pour enrichir notre interprétation littéraire, surtout pour ce qui concerne certains phénomènes *surnaturels*, notamment la métamorphose, le chamanisme, le dialogue avec les ancêtres. Cette notion très emblématique du 'réalisme magique' qui établit un lien avec les croyances animistes, prend sans doute une valeur non seulement stylistique ou littéraire, mais elle ouvre un dialogue avec les domaines de la culture, de la religion, de l'histoire et pour cela, elle devient le moyen par lequel récupérer le passé ancestral, l'origine mythique de la civilisation africaine et afro-caribéenne. Les mythes universaux prennent une importance cruciale dans la stratégie narrative du réalisme magique et cela est souligné, dans les deux récits, par la mise en scène d'un temps mythique et circulaire : la conscience mythique envisage le temps en tant que processus éternel 'de vie-mort-vie', et propose une vision cosmique et unitaire entre l'homme et

²⁸⁰ Voir Chiampi, 1980.

la nature enchantée. Cet éternel retour permet aussi « una lectura moral y ética que pone en permanente contacto el pequeño mundo del hombre con la infinidad del cosmos²⁸¹ ». C'est ainsi que les deux protagonistes, Kindzu d'un côté et Ti Noel de l'autre, à la fin de leurs parcours spirituels de redécouverte des secrets du cosmos et de prise de conscience de leur passé et origines, comprennent leur mission et objectif de vie, qui s'identifie avec un message de participation et de fraternité, de lutte pour des idéals de paix et de justice. Kindzu, dans l'un de ses cahiers avoue : « eu precisava acreditar que existia uma causa nobre, uma razão pela qual valia a pena me entegar²⁸² ». Aussi dans *El reino de este mundo*, Carpentier au travers de l'évolution du personnage de Ti Noel, veut montrer comme la grandeur de l'homme consiste en sa possibilité de s'améliorer, de se battre pour sa liberté et celle de sa terre et comme cette tension envers l'idéal du Monde Meilleur donne un sens à l'existence :

Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesta que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.²⁸³

C'est cela le plus grand apport littéraire proposé par les deux écrivains et par la stratégie narrative du réalisme magique, c'est-à-dire la capacité de dialoguer simultanément avec le particulier et le général, l'autochtone et l'universel, l'histoire et le mythe, et de revendiquer ainsi un espace identitaire et culturel pour les peuples dominés et niés pendant la colonisation, mais aussi de donner un message de fraternité mondiale, qui ne soit pas un discours vide, aveugle et abstrait, mais au contraire, porteur, – selon les mots d'Aimé Césaire – , « d'un humanisme vrai, de pouvoir vivre l'humanisme vrai – l'humanisme à la mesure du monde »²⁸⁴.

²⁸¹ Delgado, 2006, p. 22.

²⁸² Couto, 2012, p. 152.

²⁸³ Carpentier, 2015, p. 152.

²⁸⁴ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1955, p. 36.

III. BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

- Carpentier, Alejo (2015). *El reino de este mundo*, Barcelona, Editorial Planeta.
- Couto, Mia (2012). *Terra sonâmbula*, Alfragide, Editorial Caminho.

Sources secondaires :

- « Novela histórica : guía de recursos bibliográficos », Biblioteca Nacional de España, www.bne.es, consulté le 12/04/2018.
- Abossolo, Pierre M. (2012). « De la symbolique plurielle de l'arbre sacré dans le roman et la nouvelle d'Afrique francophone », *Interfrancophonies*, n° 5, pp. 1-22.
- Abranches, Henrique (2004). « Da mitologia tradicional ao universalismo literário », entretien par Aguinaldo Cristóvão, *União dos Escritores Angolanos*, <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/379>, consulté le 15/04/2018.
- Alvarado, Denise (2011). *The Voodoo Hoodoo Spellbook.*, Weiser Books.
- Bellini, Giuseppe (2016). *Gli effimeri regni di questo mondo*, Roma, Bulzoni Editore.
- Boldy, Steven (1986). «Realidad y realza en 'El reino de este mundo' de Alejo Carpentier», *Bulletin Hispanique*, tome 88, n°3-4, pp. 409-438.
- Bowers, Maggie A. (2005). *Magic(al) Realism.*, London/New York, Taylor & Francis e-Library.
- Braúna, Dércio (2014). *Nyumba-kaya: Mia couto e a delicada escrivência da nação moçambicana.*, São Paulo, Alameda Casa Editorial.
- Bravo, José A. (1978). *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual (Cien años de soledad – El reino de este mundo – Pedro Paramo)*, Lima, Editoriales Unidas.
- Cabaço, José L. O. (2007). *Moçambique : identidades, colonialismo e libertação*, Thèse de doctorat en anthropologie sociale, sous la direction de Kabengele Munanga, Université de São Paulo.
- Calahorro, Inmaculada L. (2004). « La poética del humanismo caribe en Alejo Carpentier. De Epicteto y Virgilio a Ti Noel », dans *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, de Patrick Collard et Rita De Maeseneer (eds), Amsterdam, New York, Rodopi.
- Camayd- Freixas, Erik (1998). *Realismo mágico y primitivismo : relecturas de Carpentier*, Asturias, Rulfo y García Marquéz, Lanham, New York, Oxford, University Press of America.
- Caroline Rooney, *African Literature, Animism and Politics. Routledge Research in Postcolonial Literatures*, Routledge, 2000.
- Carpentier, Alejo (1965). «Autobiografía de urgencia», *Ínsula*, n°218, pp. 3-13.

- Ceccucci, Piero (1995). « Alla ricerca dell'identità nazionale : 'Terra Sonâmbula' di Mia Couto » dans *Coscienza Nazionale nelle letterature africane di lingua portoghese. Atti del Convegno Internazionale*, Milan 13-14 dec.1993, Piero Ceccucci (éd.), Rome, Bulzoni Editore.
- Césaire, Aimé (1955). *Discours sur le colonialisme*, Paris, Éditions Présence Africaine.
- Chabal, Patrik (1994). *Vozes Moçambicanas : Literaturas e Nacionalidade*, Lisbonne, Vega.
- Chevalier Jean et Gheerbrant, Alan (1982). *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Édition Jupiter.
- Chiampi, Irlemar (1980). *O realismo maravilhoso : Forma e ideologia no romance hispanoamericano*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Coussy, Denise (2000). *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala.
- Couto, Mia (2002). « Mia Couto e o exercício da humildade » entretien par Marilene Felinto, *Trópico*, <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1393,1.shl>, consulté le 29/04/2018.
- Couto, Mia (2005). « Moçambique – 30 anos de independência : no passado , o futuro era melhor ? », *Via Atlântica*, São Paulo, n. 8, pp. 191-204.
- Couto, Mia (2005). *Pensatempos: textos de opinião*, Lisboa, Caminho.
- Couto, Mia (2006). « O coração de Moçambique » dans *Gazeta do povo: Caderno G.*, <http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=575902&tit=Ocoracao-democambique>, consulté le 22/05/2018.
- Couto, Mia (2013). « Mia Couto: En África no es que se viva un realismo mágico, es realismo real » entretien par Lola Huete Machado, *El País semanal*, Madrid, https://elpais.com/elpais/2013/09/27/eps/1380282368_900161.html, consulté le 5/05/2018.
- Couto, Mia (2014). « Eu não sei o que é o Moçambique profundo ou verdadeiro », entretien par Doris Wiese, *Navegações*, vol. 7, n°2, jul.-dec., pp. 214-220.
- De Castro, Eduardo V. (2009). *Métaphysiques cannibales*, traduit du portugais par Oiara Bonilla, Paris, Presses Universitaires de France.
- Delgado, Camacho J. M. (2006). *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*, Madrid, Arcos Libros.
- Demasy, Rose-Hélène (2001/2). « La métamorphose thériomorphe dans le conte antillais », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, pp. 293-301.
- Descola, Philippe (2005). *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- Diogo, Rosália (2009). « Configurações espaciais em 'Terra sonâmbula' », *Cadernos Cespuc*, n°18, pp. 72-78.
- Echevarría, Roberto G. (2004). « La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción », *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Patrick Collard et Rita De Maeseneer (éds.), Amsterdam/New York, Éditions Rodopi, pp. 69-95.
- Eliade, Mircea (1965). *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.

- Eliade, Mircea (1985). *O mito do eterno retorno. Arquétipos e repetição*, traduction de Manuela Torres, Lisbonne, Edições 70.
- Eliade, Mircea (1989). *Mitos, sonhos e misterios*, traduction de Samuel Soares, Lisboa, Edições 70.
- Fanon, Frantz (1952). *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil.
- Fanon, Frantz (1968). *Les damnés de la terre*, Paris, éditeur François Maspero.
- Figueroa, Rafael E. L. (2016). « Vudú. Paradigmas e identidades encontradas em ‘El reino de este mundo’ », *Revista Cubana de Antropología Sociocultural*, vol. 8, n°8, pp. 55-65.
- Fróis, Wilson B. (2015). « Terra Sonâmbula de Mia Couto em sua dimensão espacial e temporal », *Cadernos Cespuc de pesquisa. Série ensaios*, n°27, pp. 132-142.
- Gallo, Marta (1987). « Panorama du Réalisme Magique en Amérique Hispanique », *Le Réalisme Magique : Roman, Peinture, Cinéma*, Jean Weisgerber (éd.), Bruxelles, l’Age d’Homme (Cahiers des Avant-gardes).
- Garuba, Harry (2012). « Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana » traduit de l’anglais par Elisângela da Silva Tarouco, *Nonada: Letras em Revista*, vol. 2, n°19, pp. 235-256.
- Granjo, Paulo (2011). « O que é que a Adivinhação Adivinha? », *Cadernos de Estudos Africanos*, n°22, pp. 65-93.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Grupo editorial Grijalbo.
- Hamilton, Russell G. (1999). « A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial », *Via Atlântica*, n° 3, 1999, pp. 12-23.
- Henrique, Paloma M. (2016). « Lo real maravilloso y el realismo animista: la fe y la revolución en obras de Carpentier y Pepetela », *e-cadernos ces: Ler na fronteira. As literaturas africanas de língua portuguesa em perspectiva comparada*, n°26, pp. 112-128.
- Kohn, Eduardo (2017). *Comment pensent les forêts*, traduit de l’anglais par Grégory Delaplace, Bruxelles, Zones sensibles.
- Le Fustec, Claude (2010). « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l’autre ? », *Amerika*, n°2, <https://journals.openedition.org/amerika/1164?lang=es> , consulté le 29/03/2018.
- Lévi-Strauss, Claude (1990). *La pensée sauvage*, Paris, Pocket.
- Lopes, João M. (2014). « Junhito ou a estória de Moçambique independente. Contribuição para uma leitura de ‘Terra Sonâmbula’ de Mia Couto », *Miscelânea: Revista de literatura e vida social*, vol. 15, pp. 187-200.
- Mena, Lucila I. (1975). «Hacia una formulación teórica del realismo mágico», *Bulletin Hispanique*, tome 77, n°3-4, pp. 395-407.
- Michel, Henry (1975). « Le concept de l’être comme production », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 73, n°17, pp. 79-107.

- Murphy, M., Rahmani, Z., Shepard, T., Zabunyan, E., et Labrusse, R. (2012). « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective*, n°1, pp. 56-69.
- Nacaguma, Simone (2011). « O insólito em “Terra sonâmbula”: resistência e configuração », XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética, <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/index.htm>, consulté le 2-06-2018.
- Ortiz, Fernando (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Cátedra.
- Paraiso, Silvio R. (2015). «A religiosidade na literatura africana : a estética do realismo animista », *Revista Estação Literária*, vol. 13, pp. 268-281.
- Paz, Octavio (1992). *El laberinto de la soledad. Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Pepetela (2015). *Lueji, O nascimento de um império.*, São Paulo, Leya.
- Pollak, Michael (1989). « Memória, Esquecimento, Silêncio » *Estudos Históricos*, traduction de Dora Rocha Flaksman, vol. 2, n° 3, pp. 3-15.
- Rothwell, Phillip (2015). *Leituras de Mia Couto: aspetos de um pós-modernismo moçambicano*, traduction de Margarida Calafate Ribeiro, Coimbra, Edições Almedina.
- Sánchez, Antonio J. (2015). « Lautréamont en este mundo: el subtexto artístico de El reino de este mundo », *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 92, n°4, pp. 571-589.
- Scarabelli, Laura (2011). *Imagine, mito e storia : ‘El reino de este mundo’ di Alejo Carpentier.*, Roma, Bulzoni Editore.
- Seligmann-Silva, Márcio (2008). « Narrar o trauma : a questão dos testemunhos de catástrofes históricas », *Psicol. Clin.*, vol. 20, n°1, pp. 65-82.
- Sow, Ndioro (2011). «De la temporalidad a la intemporalidad en ‘El reino de este mundo’ de Alejo Carpentier», *Revue du groupe d'étude linguistique et littéraire : Langues et littératures*, n.15, pp. 5-19.
- Spengler, Oswald (1948). *Le Déclin de l'Occident : Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, traduit de l'allemand par M. Tazerout, Paris, Gallimard.
- Speratti, Piñero E. S. (1978). « Noviciado y apoteosis de Ti Noel en “ El reino de este mundo” de Alejo Carpentier », *Bulletin Hispanique*, tome 80, n°3-4, pp. 201-228.
- Varela, Bran M. C. (1996). *Funcionalidad de las claves estéticas del realismo mágico en la novela hispanoamericana*, Pontevedra, Éditions Diputación de Pontevedra.
- Volek, Emil (1970). «Análisis e interpretación de ‘El reino de este mundo’ de Alejo Carpentier», *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Giacomani Helmy (éd.), New York, Las Américas Publishing Co.
- Warnes, Christopher (2009). *Magical Realism and the Postcolonial Novel: between Faith and Irreverence*, London, Palgrave Macmillan.
- Wendy, Faris B. (2004). *Ordinary Enchantments:Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press.

- Wittmann, Tábita (2012). *O realismo animista presente nos contos africanos (Angola, Moçambique e Cabo Verde)*, Mémoire de Master en Lettres (mention Littératures portugaise et luso-africaine), sous la direction de Jane Fraga Tutikian, Porto Alegre, Université Fédérale de Rio Grande do sul.
- World Health Organization, (1984). « Mantakassa: an epidemic of spastic paraparesis associated with chronic cyanide intoxication in a cassava staple area of Mozambique », *Bulletin of the World Health Organization*, n°62, <http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/265051/PMC2536324.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, consulté le 5/05/2018.
- Zurdo, Oscar V. (1990). *Historia y Utopia en Alejo Carpentier*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.