



HAL
open science

La poétisation d'une réalité absurde : le regard de l'enfant sur l'Angola dans *Bonjour camarades d'Ondjaki*

Sandra Teixeira

► To cite this version:

Sandra Teixeira. La poétisation d'une réalité absurde : le regard de l'enfant sur l'Angola dans *Bonjour camarades d'Ondjaki*. *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*. Cahiers du MIMMOC, 2012, Poétisation de l'histoire et de la politique, 9-2013, 10.4000/mimmoc.1014 . hal-02056085

HAL Id: hal-02056085

<https://hal.science/hal-02056085v1>

Submitted on 29 May 2020

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

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

La poétisation d'une réalité absurde : le regard de l'enfant sur l'Angola dans Bonjour camarades d'Ondjaki

Sandra Teixeira



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/1014>

DOI : 10.4000/mimmoc.1014

ISSN : 1951-6789

Éditeur

Université de Poitiers

Référence électronique

Sandra Teixeira, « La poétisation d'une réalité absurde : le regard de l'enfant sur l'Angola dans Bonjour camarades d'Ondjaki », *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En ligne], 9 | 2013, mis en ligne le 11 juillet 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/1014> ; DOI : 10.4000/mimmoc.1014

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.



Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain – Cahiers du MIMMOC est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

La poétisation d'une réalité absurde : le regard de l'enfant sur l'Angola dans *Bonjour camarades* d'Ondjaki

Sandra Teixeira

- 1 Romancier, poète et auteur de contes et de nouvelles, Ondjaki est né en Angola en 1977. Sa prose interroge les défis auxquels son pays est confronté et se nourrit de ses souvenirs d'enfance, en particulier dans *Bonjour camarades*¹. Il y décrit l'Angola de la fin des années 1980 et les difficultés pour ce pays occupé par les Portugais jusqu'en 1975, théâtre d'une guerre coloniale et civile violente de 1961 à 2002, d'appréhender son indépendance et de concilier le modèle marxiste du régime avec les urgences de la reconstruction du pays. Le narrateur, un jeune collégien, raconte son quotidien peuplé de personnages pittoresques, sur fond de signature d'un accord politique qui mettrait fin aux conflits. La première partie du roman décrit ses aventures parfois rocambolesques avec sa famille et ses amis, alors que dans la deuxième partie, il tire les conclusions de ses expériences et exprime une grande nostalgie de cette enfance qu'il se sait condamné à perdre. Au long de cet itinéraire initiatique, Ondjaki dévoile l'absurdité de la réalité historique, sociale et politique à travers le regard de cet enfant dont la voix distille humour, ironie et poésie là où il serait sans doute plus facile de s'apitoyer sur le sort du peuple.
- 2 Selon Rita Chaves, de nombreux écrivains angolais se donnent pour mission de combler les failles du projet utopique soutenu par les mouvements de libération², confrontés en 1975 à la nécessité de réorganiser leur pays, tout comme dans les quatre autres pays africains de langue portugaise³. Pendant les années 1960, lorsque se consolide véritablement la prose angolaise, l'engagement de l'écrivain envers l'Histoire est tout entier tourné vers la nécessité de rompre les liens avec la métropole⁴ ; « l'angolanisation de la littérature » traverse ainsi trois phases, marquées tour à tour par l'affirmation du Mouvement des Nouveaux Intellectuels de l'Angola, par la période de guerres civiles et par la perspective de libération⁵. Les thématiques privilégiées par les écrivains au long de ces changements sociopolitiques rendent compte du vécu complexe d'une identité qu'ils questionnent et/ou se réapproprient : à la valorisation du passé précolonial, mise au

service de la revendication des racines de l'identité africaine, succède une évocation du passé colonial puis, à partir des années 1990, une évocation de l'Histoire comme objet de réflexion et d'analyse, dans laquelle le passé n'est « ni glorifié ni rejeté »⁶.

- 3 La poétisation de la réalité historique et politique assume dès lors plusieurs visages, le plus souvent complémentaires : il s'agit soit d'idéaliser les valeurs et racines culturelles d'une tradition orale ancestrale, niée par la puissance coloniale ; soit d'idéaliser le présent en prenant pour contrepoint le passé colonial, synonyme de privation de libertés, d'oppression et de violence. Mais c'est un présent souvent incertain, confronté à la résurgence des conflits et à une paix fragile. Poétisation et dépoétisation se côtoient donc souvent, d'autant plus lorsque s'opposent la vision des anciens colonisés et des Portugais, comme on le verra avec Ondjaki. Ce questionnement de l'histoire et de la politique assume un caractère particulier dans de nombreuses œuvres d'auteurs africains de langue portugaise qui cultivent le thème de l'enfance. Rita Chaves montre que, déjà, pendant les années 1980, la thématique de la récupération du passé est souvent liée à celle de l'enfance, notamment dans des textes poétiques, mais en tant que métaphore d'un temps qui ne connaît ni de rupture avec la terre-Mère, ni de sentiment d'exclusion sociale⁷. Lorsqu'il devient le personnage principal des intrigues et/ou le narrateur du récit, l'enfant se confronte, au contraire, à la réalité brutale et aux injustices⁸, comme dans *Bonjour camarades*. Nous analyserons les procédés par lesquels son regard interroge, esthétise et dénonce la réalité postcoloniale tout en démont(r)ant les rouages d'un modèle idéologique voué à l'échec. La poétisation de cette réalité est-elle uniquement liée à la nature même du récit, et donc à l'enfance, ou passe-t-elle, plus indirectement, par une poétisation de l'histoire dans l'Histoire, à travers l'image d'un microcosme dans lequel le langage se réfugie pour donner un sens à un monde où l'extraordinaire devient la banalité, et vice-versa ?
- 4 L'enfant face à l'Histoire : entre poétisation et dépoétisation
- 5 Dans un article sur Victor Hugo, Michaël Riffaterre définit le mot « poétisation » comme « le processus par lequel, dans un contexte donné, un mot s'impose à l'attention du lecteur comme étant non seulement poétique, mais encore caractéristique de la poésie de l'auteur » ; il l'associe aux « relations qui s'établissent à chaque lecture du texte entre les mots (aux niveaux phonétique, morphologique, syntaxique, sémantique, etc.) [...] dont la combinaison confère à certains mots un rôle exceptionnel »⁹. Cette définition insiste sur l'importance du contexte, qui donne à un mot sa dimension poétique, et sur celle du processus dont elle est le fruit. Elle nous semble faire sens pour l'analyse du roman d'Ondjaki : c'est bien le point de vue de l'enfant, en tant que contexte et processus qui définit le récit et l'ensemble de relations que ses mots tissent avec le monde, l'Histoire, et les autres personnages, qui dévoilent le potentiel poétique de la réalité décrite, pensée, ou encore ressentie.

Guerre et pénuries : entre fatalité et résignation

- 6 Les négociations politiques en Angola après l'indépendance ne tiendront pas face à la rivalité des factions politico-militaires qui se disputent le pouvoir et reflètent les tensions de la guerre froide : le FNLA (Front National de Libération de l'Angola), qui se retirera des conflits en 1976, l'UNITA (Union Nationale pour l'Indépendance Totale de l'Angola), soutenue par les Etats-Unis et l'Afrique du Sud, et le MPLA (Mouvement Populaire de Libération de l'Angola), soutenu par l'URSS et Cuba. C'est ce dernier qui parvient à

s'imposer, jusqu'à aujourd'hui. Depuis la fin de la guerre civile en 2002¹⁰, le pays se reconstruit lentement, grâce aux bénéfices générés par les ressources pétrolières et minières. Le secteur de l'agriculture s'est développé, la réhabilitation des infrastructures et la lutte contre la corruption ont progressé, mais de profondes disparités économiques et sociales persistent : l'inflation reste forte, une grande partie de la population vit dans une extrême pauvreté, le pays manque de ressources humaines qualifiées, l'accès à l'eau potable et à l'assainissement demeure très problématique dans certaines régions. Et pourtant, c'est un quotidien drôle et plein d'espoir qu'Ondjaki nous fait découvrir. Car le narrateur de *Bonjour Camarades* reste, par exemple, assez pudique sur les conflits qui grondent loin de Luanda : tout en restant en arrière-plan, ils ne sont jamais évoqués pour eux-mêmes, ce qui s'explique notamment par le fait que la guerre a surtout affecté les populations rurales, même si la radio et la télévision, ou les soldats, en ont été les relais dans les villes. La guerre est ainsi décrite dans le roman comme un bruit de fond permanent, monotone et sans surprise :

- 7 Nous, les infos, ça nous ennuyait un peu parce que c'était toujours la même chose : d'abord, les nouvelles de la guerre, toujours les mêmes ou presque, sauf s'il y avait eu une bataille plus importante ou si l'UNITA avait abattu quelques pylônes électriques [p. 33-34].
- 8 Dans les dernières pages du roman, le narrateur, résigné et fataliste, constate l'omniprésence de cette guerre qui hante les enfants malgré eux :
- 9 C'est impressionnant, j'avais remarqué ça dans les contrôles depuis le CM1, tout le monde dessinait des armes en rapport avec la guerre [...], dessiner des armes était normal, tout le monde avait des pistolets chez soi, ou même des akas, ou sinon il y avait toujours un oncle qui était ou qui avait été militaire et qui avait montré comment marchait une arme [...]. La guerre était toujours présente aussi dans les rédactions, essayez juste de demander à un élève de faire une rédaction sur un sujet libre, vous allez voir s'il parle pas de la guerre, il va même en rajouter [...]. [...] la guerre, on la retrouvait dans les dessins [...] on la retrouvait dans les conversations [...] on la retrouvait dans les peintures sur les murs (ceux de l'hôpital militaire), dans les blagues [...] dans les messages à la télé [...] [p. 195-196].
- 10 Les autres aspects de la réalité sociale sont décrits par le narrateur avec un certain fatalisme teinté d'ironie, comme lorsqu'il évoque les coupures d'électricité récurrentes, les pénuries d'eau, les problèmes d'assainissement en cas de grande pluie, ou encore les retards à l'aéroport :
- 11 chez lui, ils ont de l'eau qu'une fois par semaine alors ils remplissent la baignoire et après il faut qu'ils économisent l'eau pour les autres jours [p. 91].
- 12 la ville est quasiment noyée parce que les bouches d'égout, certaines, sont bouchées, alors les rues deviennent comme des fleuves et dans les bidonvilles les maisons sont à deux doigts de s'écrouler. J'étais rentré tout doucement, il y avait si longtemps que je n'avais pas pris une bonne douche de pluie ! [p. 181]
- 13 J'ai prévenu ma tante qu'il valait mieux bien manger parce que parfois c'était plus long d'arriver à monter dans l'avion que pour faire le voyage jusqu'au Portugal [p. 162].
- 14 Mais si l'enfant constate et accepte avec résignation le sort de son peuple, sans porter de jugement apparent, il n'en exerce pas moins son esprit critique en réfléchissant sur la complexité de la réalité évoquée.

Dépasser la fatalité : comprendre la réalité historique et politique

- 15 En effet, c'est un narrateur curieux, attentif au monde qui l'entoure et conscient des contradictions qui se révèlent progressivement à lui. Son récit témoigne d'un apprentissage de la vie, alors que le pays est à une période charnière de son histoire, tout comme il est à une période charnière de sa formation d'homme et de citoyen. Le roman s'ouvre sur une question que le narrateur pose au domestique de la maison, avec lequel il a noué une relation très complice :
- 16 *Mais, camarade António, tu préfères pas que le pays soit comme ça, libre ? [...] Mon garçon, du temps des Blancs c'était pas pareil...* Ensuite, il souriait. Vraiment, j'aurais bien voulu comprendre ce que c'était que ce sourire. J'avais entendu des histoires incroyables, mauvais traitements, mauvaises conditions de vie, salaires injustes et tout ça. Mais le camarade António aimait dire du bien des Portugais et il souriait comme ça, du genre : mystère [p. 15-16].
- 17 Il semble en effet inconcevable à l'enfant de pouvoir faire l'éloge d'un passé qui apparaît à ses yeux dépoétisé, et qu'il a l'habitude de voir décrit comme l'une des pages les plus noires de l'histoire de son pays. L'idéalisation du passé colonial passe, chez lui, non pas par la valorisation des colons (puisque c'est comme cela qu'il comprend le discours d'António), mais par la réappropriation de son Histoire, par l'exaltation du héros national qui a combattu les colons ; il est d'ailleurs très surpris du fait que sa tante, portugaise, ignore qui est ce héros mythique... et en est donc réduit à faire de la pédagogie :
- Tante Dada, me dis pas que tu ne sais pas qui est Ngangula ?!
 - Mais non, je ne sais pas, pourquoi est-ce que tu ne m'expliques pas ?
 - Ça alors, j'aurais jamais pensé qu'au Portugal on connaissait pas Ngangula... Mais tu vivais bien ici avant, tu te souviens pas de Ngangula ? On t'a jamais raconté son histoire ?
 - Je ne pense pas, pas que je me souviens.
 - Bon, alors lis d'abord cette rédaction, c'est sur lui... Tu vas tout de suite comprendre...
- 18 [...]
- 19 Non seulement le narrateur prend conscience des divers points de vue adoptés sur l'Histoire de son pays, mais il est aussi un vecteur essentiel dans l'appréhension d'une certaine réalité angolaise par sa tante portugaise, dont la perception est conditionnée par d'autres modèles et filtres culturels. Et si la radio et la télévision transmettent toujours les mêmes informations sur la guerre, elles lui font également comprendre que le temps des impératifs politiques n'est pas celui des réalités sociales :
- 20 C'est comme ça aussi que j'ai compris pourquoi les Sud-Africains étaient nos ennemis et que le fait que nous luttons contre les Sud-Africains signifiait que nous étions en train de lutter contre « certains » d'entre eux seulement [...]. Alors, j'ai aussi compris que, dans un pays, le gouvernement c'est une chose, et le peuple, c'en est une autre » [p. 34-35].
- 21 C'est sans doute la prise de conscience du fossé séparant ces deux réalités parallèles qui lui fait porter un regard assez pessimiste sur les changements qui s'annoncent à la fin du roman – le départ des Cubains et les accords de paix : « António, et tu vas croire ça ? Il y a combien d'années que tu entends cette histoire ? » (p. 177). Après la mort d'António, le narrateur est encore un peu plus amer face au nouveau mystère qu'il devra percer :
- 22 finalement ils disaient que la guerre était finie, que le camarade président allait rencontrer Savimbi, que le monopartisme allait disparaître et ils parlaient même

d'élections. J'aurais bien voulu qu'on m'explique, *mais comment est-ce qu'on va faire des élections puisqu'en Angola il y a juste un seul parti et un président...* [p. 203].

23 À l'image de ces questionnements sur l'avenir politique de son pays, l'enfant est taraudé tout au long du récit par la réinterprétation d'expériences qu'il a vécues, ou par des questions sur lesquelles il revient à plusieurs reprises. Les cartes de rationnement et son intervention à la radio en sont des exemples éloquents :

24 tante Dada est très sympathique et donc, en plus des patates, elle avait apporté une montagne de chocolat [...]. [...] je me disais qu'elle avait vraiment dû demander à plusieurs personnes, pour avoir plusieurs cartes de rationnement et pouvoir acheter tous ces cadeaux, mais elle a dit que non, qu'elle avait aucune carte et que c'était pas nécessaire. Comme j'étais en retard pour aller en cours, j'ai préféré laisser la question pour plus tard [p. 57].

25 [...]

26 – *Tante Dada, y a un truc que je comprends pas [...]. Comment t'as pu acheter autant de cadeaux ? Ta carte suffit pour tout ça ?*

27 – *Mais quelle carte ? Elle faisait semblant de pas comprendre.*

28 – *La carte de rationnement. T'as une carte de rationnement, non ?* je demande, en pensant qu'elle allait me dire la vérité.

29 – *Je n'ai aucune carte de rationnement, au Portugal, on fait les courses sans carte.*

30 – *Sans carte ? Et comment ils contrôlent les gens ? [...]. Comment ils savent que t'as pas pris trop de poisson ?*

31 – *Mais je fais les courses que je veux, à partir du moment où j'ai de l'argent pour, personne ne viendra me dire que j'ai pris trop de poisson ou pas assez...*

32 – *Personne ? J'étais carrément épaté, enfin pas tant que ça parce que j'étais sûr qu'elle mentait ou qu'elle disait ça pour rigoler. Y a même pas un camarade dans la poissonnerie pour tamponner les cartes quand on achète du poisson le mercredi ?* [p. 67-68].

33

34 La leçon qu'il tire de son intervention à la radio témoigne également de la progression de sa compréhension du monde. Contacté par une amie de sa mère pour lire à la radio un message aux travailleurs le 1^{er} mai, jour de la Fête du Travail, il s'applique, rédige quelques lignes personnelles, mais c'est un tout autre rôle qu'on lui fait jouer :

35 quand j'ai commencé à prendre ma feuille avec ce que j'avais écrit, Paula m'a expliqué que c'était pas la peine parce qu'on avait un document de la rédaction avec un texte pour chacun. Comme ça, c'était plus simple, c'était même tapé à la machine et tout [p. 48-49].

36 Il raconte alors l'épisode à sa mère :

37 Un peu plus tard, pendant le défilé de la fête, il prend conscience qu'il a été en quelque sorte instrumentalisé et qu'il a perdu une occasion de s'exprimer personnellement :

38 on a marché encore un peu et notre collègue s'est arrêté là parce que la camarade directrice avait dit qu'on allait nous donner des gâteaux et des jus de fruits. Finalement on a vu personne venir. J'ai compris, ça doit être cette histoire de manque d'argent parce que c'est pour ça que cette année ils ont pas fait de chars allégoriques pour le défilé [...]. [...] pour moi, franchement, un défilé du 1^{er} mai sans chars allégoriques c'est pas pareil, l'année prochaine, si on me fait revenir à la Radio Nationale, je leur dirai, et je veux pas savoir ce qu'ils auront mis sur leur feuille tamponnée avec déjà tout écrit [p. 128-129].

- 39 Même s'il a tendance à considérer certains aspects de la réalité comme immuables, tant il lui semble difficile d'imposer au pays un nouveau modèle politique, le narrateur veut néanmoins croire que des changements sont possibles ; n'affirme-t-il pas, vers la fin du roman, « ça m'a juste fait penser que, peut-être, avec tous ces changements, les cartes de rationnement aussi allaient disparaître » (p. 172) ? Une conscience citoyenne semble déjà émerger en lui, même si sa voix d'enfant lui donne toujours une portée naïve ou ironique.

Une satire tragi-comique

- 40 On voit donc bien toute la portée satirique du récit de cet enfant et de ses commentaires qui sont aussi, bien sûr, ceux de l'adulte qu'il est devenu. Ce regard rétrospectif fait d'autant mieux ressortir le caractère risible de certains aspects de la réalité dont l'enfant n'avait pas forcément conscience au moment où il les a vécus. Si l'enfant fait de l'humour à partir des aspects moins réjouissants de la réalité angolaise, le sérieux avec lequel il assène certaines vérités ne peut que résonner comme la critique ironique des failles de la société. C'est ainsi qu'il commente le passage de la voiture du Président : « il y a beaucoup de gens qui aiment voir passer le camarade président dans leur rue parce que, en un clin d'œil, tous les nids de poule disparaissent et parfois ils repeignent même les lignes blanches » (p. 74). C'est donc bien le regard de l'adulte, toujours en arrière-plan, qui confère aux propos naïfs du narrateur une portée critique et satirique, et qui révèle, par exemple, que la liberté dont l'enfant croit jouir est en fait beaucoup plus relative qu'il ne le pense : les habitants sont obligés de sortir de leur véhicule et de rester immobiles quand passe la voiture du Président ; et il est interdit de prendre des photographies n'importe où, la raison invoquée étant « la sécurité de l'Etat » : le narrateur assène cette vérité à sa tante avec conviction, mais tout en introduisant ses propos par un « J'sais pas si tu vas comprendre », comme s'il pressentait, donc, que le fonctionnement de l'Etat angolais était bien particulier. Sans s'en rendre toujours compte, l'enfant dépoétise une réalité qu'il contribue lui-même à idéaliser par de petites touches. En témoigne l'agent de la circulation qu'il tient absolument à montrer à sa tante :
- 41 Ce camarade, il avait un style d'enfer : chapeau bleu bien joli, gants blancs comme pour un mariage [...]. Ma tante a rien dit mais j'ai bien remarqué qu'elle était impressionnée en le voyant, je pense qu'au Portugal ils ont pas des camarades agents de la circulation aussi classe [p. 73].
- 42 Pantin sournoisement tiré par des fils invisibles, cet agent de la circulation peut être vu comme une métaphore de l'instrumentalisation du peuple et d'une réalité qui cache un revers beaucoup moins clinquant. Cette superposition des deux voix, celle de l'enfant émerveillé, et celle de l'adulte qui ridiculise cet émerveillement, tisse la satire et lui confère une dimension tragi-comique. Plutôt que de dénoncer directement la société qui l'a vu grandir, le narrateur nous met face à l'acuité naïve de l'enfant qui perçoit les absurdités d'un modèle social, politique et idéologique à travers la pluralité des discours postcoloniaux.

Combien d'Angola (dé)poétisés?

- 43 De nombreuses œuvres en langue portugaise portant sur la guerre coloniale et/ou sur les guerres civiles après 1975 questionnent, selon Graça Abreu, « différents rapports de domination » et illustrent l'ébranlement de la cohésion culturelle des groupes humains

traversés par le conflit¹¹. Cet ébranlement prend dans *Bonjour camarades* la forme d'une confrontation de points de vue empreints du rapport de domination entre colonisateurs et colonisés, à la fois dit et non-dit.

L'Angola colonial à travers les personnages d'António, de João et de Dada

- 44 Dès le début du roman, l'enfant est perturbé par l'opposition de deux conceptions de la liberté. Pour lui, il n'y en a qu'une seule, résumée dans la question qu'il pose à António : « Tu penses pas que chacun doit commander dans son pays ? Les Portugais, ils faisaient quoi ici ? » (p. 17). Mais face à lui, António exprime pudiquement une certaine nostalgie à l'évocation de l'Angola colonial :
- 45 – *Mais en ce temps-là, la ville était bien propre... On avait tout, on manquait de rien...*
- 46 – *Mais enfin, António, tu vois pas qu'on avait pas tout ? Les gens n'avaient pas un salaire juste, un Noir ne pouvait pas être directeur, par exemple...*
- 47 – *Oui, mais il y avait toujours du pain à la boulangerie [...] on était libre, on pouvait se promener dans la rue et tout...*
- 48 – *C'est pas ça, António, je me levais du banc. C'était pas les Angolais qui commandaient, c'étaient les Portugais... Et ça, c'est pas possible...*
- 49 Alors là, le camarade António se mettait à rire tout seul [p. 17-18].
- 50 Pour António, les Angolais ont peut-être payé trop cher leur indépendance : son discours suppose que l'époque qu'ils vivent est à l'opposé de ce qu'il a connu (ville sale, mal organisée, aux pénuries chroniques). De la même manière, le narrateur interroge João, le chauffeur du ministère où travaille son père, qui lui explique que toutes les générations d'Angolais n'ont pas la même perception de la période coloniale : si António est « plus âgé », lui, João, est « plus jeune » et a fait la guerre, tandis que les gens « disent que le pays était différent... » (p. 19). Il y a donc une certaine pudeur des personnages à évoquer ce qu'ils pensent vraiment des apports de l'indépendance.
- 51 La tante Dada est également le vecteur de l'Angola de la période coloniale, vue de l'autre côté : elle n'idéalise pas cette période, mais découvre une ville de Luanda où elle n'a plus ses points de repère, puisque le nom des rues et des édifices a changé, que certaines statues ont été remplacées... Le narrateur n'est pas dupe et use une fois encore de sa pédagogie, et c'est ce qui crée une complicité tendre entre ces personnages, comme lors du passage du Président dans les rues de Luanda. João et lui font tout pour que Dada sorte de la voiture et ne bouge pas, mais elle ne comprend pas ce qu'on lui fait faire :
- 52 Quelques pages plus loin, il revient sur cet épisode intrigant :
- 53 *Evidemment, les voitures s'écartent, c'est obligatoire aussi, mais c'est parce qu'on entend les sirènes, tu vois ? [...] Mais par exemple quand le président sort le dimanche, qu'il va chez un ami, il n'y a pas la police, parfois il y va même à pied. Elle parlait vraiment sérieusement, c'est ça qui m'impressionnait.*
- 54 Une fois encore, le narrateur met à l'épreuve son esprit critique, dont l'effet satirique est doublé par le sentiment constant qu'a le narrateur qu'on se joue de lui, par son hésitation à croire qu'un autre modèle que le sien est possible. L'illustration de cette liberté dont le narrateur croit jouir est également bien visible dans l'image de la plage interdite d'accès aux Angolais :

- 55 - *Mais on ne peut pas rester ici, sur cette plage [...] ?*
- 56 - *Non, c'est pas possible. Cette plage est aux Soviétiques.*
- 57 - *Aux Soviétiques ?! Cette plage est aux Angolais !*
- 58 - *Oui, mais ce que je voulais dire, c'est que sur cette plage, il y a que les Soviétiques qui ont le droit de se baigner. Tu vois les militaires là-bas au bout ? [...] Ils surveillent la plage pendant que les autres se baignent. Il vaut mieux pas aller par là, en général ils aiment pas ça du tout...*
- 59 - *Mais pourquoi est-ce que cette plage est pour les Soviétiques ? ça alors, elle en revenait pas.*
- 60 - *J'sais pas, j'sais vraiment pas... Peut-être que nous aussi on devrait avoir une plage juste pour les Angolais là-bas en Union Soviétique ! [p. 80-81]*
- 61 Un pays officiellement indépendant qui continue pourtant à être envahi ; un peuple libre qui n'est pourtant pas entièrement libre de ses mouvements... ; ce sont les contradictions auxquelles le jeune narrateur tente de répondre avec toute sa naïveté sincère, tandis que point en lui la conscience d'une anormalité, d'un sacrifice qui n'a pas de contrepartie, et qu'il dénonce sans accuser. Il se montre, en revanche, reconnaissant envers les Cubains, beaucoup plus proches de la population angolaise que les Soviétiques.

L'Angola révolutionnaire : le modèle cubain

- 62 Le MPLA a mis en place dès 1975 un programme politique marxiste, ce qui a impliqué un soutien massif de Cuba et de l'URSS¹³, qui s'est traduit notamment par les renforts militaires et par l'envoi de professeurs cubains. Si *Avó Dezanove e o segredo do soviético*¹⁴ fait référence à la présence des Soviétiques, *Bonjour camarades* évoque surtout celle des Cubains, objet de la risée des enfants qui, tout en se moquant gentiment de leur accent et de leur langage, sont plutôt bien disposés à leur égard, notamment parce qu'ils les voient vivre dans des conditions plus misérables encore que les leurs, et qu'ils observent leur émerveillement devant l'abondance des mets ou la magie d'un film :

Tout le monde aimait le professeur Ángel. Il était très simple, très drôle. Le jour de la rentrée, il avait remarqué la montre de Cláudio et lui avait demandé si elle était à lui. Cláudio avait ri et avait répondu que oui. Le camarade professeur avait dit écoute, moi, cela fait des années que je travaille et je n'ai toujours pas de montre, on avait été très étonnés parce que dans la classe presque tout le monde en avait une. La prof de physique aussi avait été surprise de voir autant de calculatrices dans la salle [p. 22-23].

Et celui qui avait les yeux vraiment grands comme ça, c'était le camarade professeur Ángel, du genre il avait jamais vu autant de nourriture d'un coup, il a attaqué la compote avec du pain, ça faisait plaisir à voir [...]. Romina a mis un film. J'aurais bien voulu regarder l'écran mais j'arrivais pas à quitter des yeux les camarades professeurs cubains, ils faisaient une tête, je sais pas comment dire, on aurait dit moi la première fois que j'ai vu la télé couleur chez tonton Chico [p. 60-61].

- 63 C'est donc aussi l'attitude des Cubains, semblant parfois retomber en enfance tant leur surprise est attendrissante, qui permet aux petits Angolais d'idéaliser la société dans laquelle ils vivent et qui, malgré ses dysfonctionnements, jouit de richesses. Cette idéalisation passe par le modèle idéologique inculqué par le régime et dont les Cubains sont les vecteurs privilégiés, car ils témoignent de cette version poétisée de la réalité vue par le prisme de l'utopie communiste et de la lutte révolutionnaire, tandis qu'ils dépoétisent le monde tel que l'impérialisme, selon eux, le construit :

Avant de commencer le cours, le camarade professeur nous a dit que sa femme était très triste parce que les élèves avaient été très indisciplinés, alors que dans un pays en reconstruction il fallait beaucoup de discipline. Il a aussi parlé du camarade Che Guevara, il a parlé de la discipline et il a dit que nous devons bien nous comporter pour que les choses marchent bien dans notre pays [p. 21-22].

64 Et :

Vous, votre groupe en particulier, comme d'autres de votre classe, vous êtes des enfants intelligents, bien élevés, vous avez l'esprit révolutionnaire et nous vous avons vu travailler pour le bien commun [...]. (On en revenait pas... L'esprit révolutionnaire ? Moi, rien que me lever tôt ça m'ennuyait et puis on pompait tous à tous les contrôles ou presque...) [p. 168-169].

65 On voit donc bien le contraste entre l'idéal révolutionnaire et le comportement réel des élèves, d'autant plus que ce discours n'est pas forcément très bien compris par eux. Les modèles idéologiques se mélangent dans l'esprit du narrateur, qui en vient à se demander si son intervention à la radio a quelque chose de révolutionnaire, ou bien encore à penser que si quelqu'un avait dénoncé l'indiscipline de Célio et de Cláudio, « avec la révolution et tout ça, ils se seraient retrouvés à la porte pour de bon » (p. 22). Parallèlement à cette poétisation politique de la réalité historique, l'enfant se réfugie aussi dans son propre monde.

La construction d'un microcosme : l'histoire dans l'Histoire ou la repoétisation du monde

L'émotion à fleur de peau: un microcosme sensoriel et affectif

66 [I]ls se regardaient, lui et sa femme, en souriant à cause d'une compote de fraise, je trouvais que c'était une scène très jolie mais je pouvais le dire à personne sinon on allait se payer ma tête [p. 164].

67 À l'image de cette description des professeurs cubains, tout le roman est empreint d'un grand lyrisme, véhicule privilégié d'une émotion à fleur de peau. Car c'est dans la peau de l'enfant que l'on est, et c'est son regard surpris et toujours neuf sur le monde que nous accompagnons. Selon Ana Ribeiro, qui reprend les catégories définies par Jacques Lecarme, Ondjaki se situerait à mi-chemin entre le récit d'enfance, essentiellement autobiographique, et le « roman d'enfance ou récit fictionnel » ; ainsi, « subjectivité et créativité collaborent à la représentation littéraire d'un épisode de la vie du narrateur qui s'inscrit dans un moment donné de l'histoire de son pays » ; elle pointe l'importance des informations paratextuelles qui « proposent une lecture du texte comme fiction. L'anonymat du narrateur est sans doute un autre procédé pour éviter l'identification immédiate de cette entité avec l'auteur » ; la possible lecture autobiographique est contrariée par le fait que la dimension de l'imaginaire prévaut sur la dimension référentielle¹⁵. Nous pouvons faire les mêmes remarques pour *Bonjour camarades* : l'indication « roman » sur la couverture de l'édition originale, et la longue dédicace aux « camarades » et aux copains de classe montrent à quel point le substrat autobiographique importe ; toute ressemblance avec des personnages existant ou ayant existé n'est donc pas pure coïncidence, d'autant plus que le vrai nom d'Ondjaki, « Ndalú », apparaît une fois dans le roman, et suffit à rompre l'anonymat du narrateur constaté par Ana Ribeiro dans *Avó Dezanove*. Cependant, ce substrat autobiographique importe moins que la voix de l'enfant qui nous parvient. Dans un article consacré au récit d'enfance chez

Jules Vallès, l'un des auteurs pionniers de ce type d'écriture, Philippe Lejeune distingue les objectifs que Vallès voulait à tout prix viser :

d'abord le ton doit être simple et direct, éviter la rhétorique et donner l'impression du témoignage [...]. Ensuite la *perspective*, qui privilégiera l'instantané, le détail : « prendre sur le fait l'émotion, la chose ». Enfin, on exploitera tous les aspects de la vie, l'antithèse du trivial et du tragique [...], création d'une voix de narrateur qui mette en relief la distance et l'émotion du souvenir et soutienne un récit dans lequel la perspective de l'enfant sera reconstituée [...]. Le vécu de l'enfant n'apparaîtrait plus comme un contenu d'énoncé, mais comme un effet d'énonciation. Le narrateur ne serait plus quelqu'un qui a vécu, mais l'enfant qui vit la chose racontée. Ce serait là la vraie manière de « prendre l'émotion sur le fait ». [...] Le vécu enfantin nous parvient dans ses fictions non comme un reflet, mais comme un *écho*, la voix enfantine se faisant entendre à l'intérieur d'une voix adulte qui continue discrètement mais efficacement à diriger le récit¹⁶.

- 68 On retrouve dans *Bonjour camarades* le même procédé décrit par Philippe Lejeune chez Vallès : Ondjaki reconstruit la perspective de l'enfant en nous restituant sa manière d'être au monde, tout en dirigeant un récit qui tient à la fois du témoignage et de la fiction chargée de donner forme au souvenir, mais sans insister sur la distance temporelle, même si l'adulte, derrière, veille toujours : l'enfant raconte sa vie au moment où il la vit. Les marques de l'oralité, les apartés du narrateur donnent corps à cette voix enfantine, mais c'est surtout l'émotion, « prise sur le fait », qui opère à plein. L'une de ses plus belles manifestations est l'évocation de la mémoire et de la perception olfactives du monde, qui ramènent l'enfant à des rituels, à des moments et à des espaces empreints de poésie, de pureté, voire d'une sorte d'aura sacrée :

Il y a un petit air frais presque froid qui donne envie de boire du café au lait et d'attendre que monte l'odeur du matin. Parfois, même quand mes parents étaient à table avec nous, on restait tous sans rien dire. Peut-être qu'on cherchait vraiment à sentir l'odeur du matin, je ne sais pas, peut-être [p. 25].

- 69 Et :

D'ailleurs, je ne sais pas ce que vous en pensez mais la nuit a une odeur. Parfaitement.

En tout cas ici à Luanda, chez moi, dans notre jardin, la nuit a une odeur [...]. Cette nuit-là avait une odeur chaude et en imaginant que ce soit possible, cette odeur, ce serait quelque chose comme des roses très rouges, des feuilles de plante grimpante avec un peu de poussière, beaucoup d'herbe, des bruits de grillons [...]. Si on pressait tout ça comme il faut, je pense qu'il en sortirait l'odeur de cette nuit-là [p. 145-146].

- 70 La voix de l'enfant cristallise une vision poétisée de la réalité perçue à travers les sensations, et des souvenirs qui, on le comprend, comptent parmi les plus beaux que le narrateur adulte a de son enfance. Cette poétisation passe de manière privilégiée par l'évocation de la nature, à travers laquelle l'enfant donne corps à son imagination et crée une bulle qui le protège de la brutalité environnante. L'avocatier est ainsi l'un des symboles de cette nature protectrice avec laquelle il communique et qui lui dévoile aussi la beauté du monde : « le plus beau, c'était de voir, face à moi, l'avocatier ; vous saviez qu'un avocatier aussi ça s'étire ? » (p. 118) ; « [d]e là, je voyais pas l'avocatier mais je pouvais entendre ses feuilles, sentir son odeur très forte, entendre un avocat tomber » (p. 175). Il invente également un mot pour caractériser la couleur de la mer, que certains voient bleue, d'autres verte : pour lui, elle est « blerte » (p. 79). Ce microcosme est donc un espace d'invention, de créativité, de profonde liberté, où toutes les émotions ont une odeur, une couleur, comme l'odeur des adieux évoquée lorsqu'il quitte ses camarades,

dont certains partiront dans d'autres écoles, voire au Portugal : « j'avais bien senti cette odeur d'adieux, parce que les adieux ont une odeur, vous le saviez, non ? [...] (Romina m'a regardé, elle venait de sentir l'odeur elle aussi) » (p. 165-166). Cet « écho » qui nous parvient à travers la voix de l'adulte, pour reprendre les mots de Philippe Lejeune, se fait d'autant plus authentique qu'il recherche et renforce la complicité avec un lecteur que cette voix ne cesse d'interpeller, comme si elle interpellait simultanément la part d'enfance que nous avons tous en nous, et qui nous permet de ressentir d'autant mieux le microcosme dans lequel l'enfant se réfugie.

L'histoire dans l'Histoire

- 71 Parallèlement à ce microcosme sensoriel et affectif, le narrateur nous décrit ses journées au collège, passées avec sa bande d'amis, et surtout leur goût commun pour les histoires qu'ils se racontent et qui mêlent réalité, exagération et mensonges. À la poétisation lyrique qui exalte les sens, Ondjaki ajoute une poétisation innée, selon lui, chez les Angolais – leur goût pour la reformulation des histoires qu'ils ont entendues ou vécues :
- 72 Eh oui ! C'est comme ça, ici à Luanda, pas question de douter des histoires qu'on raconte, beaucoup de choses peuvent arriver, et quand c'est pas possible, on se débrouille pour qu'elles soient arrivées quand même. C'est la vérité vraie : ici en Angola, y a pas de doute, tout peut arriver... [p. 160-161].
- 73 L'une de ces histoires vraies inventées est le fil conducteur du récit : le « Cercueil Vide », un groupe de voyous qui terroriserait les élèves et viendrait bientôt attaquer toutes les écoles ; tout le monde en parle, tout le monde le craint, mais personne ne l'a vraiment vu. Cette histoire qui circule de bouche en bouche, à laquelle chacun ajoute un détail, est sans doute l'une des clés du roman, car elle est le véhicule privilégié d'une sorte de poétisation à l'envers. En effet, les enfants jouent à se faire peur, et c'est à qui effrayera le plus ses camarades, comme le fait Bruno :
- 74 ils arrivent à bord d'un camion, habillés tout en noir, ils encerclent le collège et ils restent là à attendre que les élèves sortent... Après, ils chopent les gens qui courent [...], ils piquent les sacs à dos, ils filent des coups de couteau, ils violent les filles et tout, ils sont comme ça, et la police bouge pas, ils ont la trouille eux aussi... [p. 40].

L'histoire devient d'autant plus crédible lorsqu'elle oblige les collégiens à échafauder des stratégies de fuite, et encore plus lorsque des témoins racontent avoir assisté à tel ou tel épisode, mais sans rien n'avoir vraiment vu, comme Eunice qui montre une égratignure, preuve qu'elle a été attrapée par quelqu'un, tandis que « y a une fille qui a dit qu'elle avait entendu une prof crier à l'intérieur, il paraît qu'elle aurait été violée [...], il paraît qu'à chaque fois ils violent les profs, après ils leur coupent les nénés et ils les accrochent au tableau » (p. 65-66). Cette peur alimente l'imagination des collégiens, et la tension croît au fur et à mesure que l'événement est senti comme imminent, que chaque élément est interprété en fonction de la peur de l'arrivée du groupe : « Le camarade professeur de chimie est entré dans la salle, il avait mis son pantalon de militaire. Ça, c'était pas bon du tout parce que ça pouvait encore plus énerver les types du Cercueil Vide » (p. 100). Ayant décidé d'aller en cours envers et contre tout, chacun échafaude un plan de sortie ; les élèves parviennent même à convaincre leur professeur du bien-fondé de leur peur, mais celui-ci ne se laisse pas impressionner : « Nous allons creuser une tranchée ; s'il le faut, nous les combattons ; nous nous défendrons avec les cartables, avec des bâtons et des pierres s'il le faut, mais nous lutterons jusqu'au bout ! » (p. 102). Jusqu'à ce que

l'événement à la fois tant attendu et redouté arrive enfin : un « *je vois rien, que de la poussière, mais ils arrivent à fond !* » (p. 103) suffit à les faire déguerpir de la salle de classe, laissant derrière eux l'idéal révolutionnaire de leur professeur. S'ensuit une description à la fois épique et comique de la cohue, qui laisse planer le mystère sur le groupe du Cercueil Vide que personne n'a aperçu. Finalement, l'épisode le plus marquant de cette course ne sera ni la vision d'hommes armés, ni celle de femmes violées ou d'enfants tués, mais l'exploit de la professeur d'anglais infirme qui parvient à courir plus vite que les autres. L'héroïsme est donc là où on ne l'attendait pas, et le plus grand drame, pour les collégiens, reste de retrouver l'école intacte :

J'étais un peu déçu parce que finalement aucun de nous n'avait vu le camion, ou ne serait-ce qu'un homme habillé en noir, ou au moins entendu un petit tir, ou trouvé aujourd'hui les vestiges de leur passage (cette expression, je l'ai apprise à la télé), une goutte de sang ou une douille de balle. Rien. Rien de rien [p. 137].

- 75 Chacun tient cependant à donner sa version des faits, jusqu'à ce que l'un deux révèle le mystère du Cercueil Vide : il s'agissait en fait de l'inspecteur du Ministère de l'Éducation, dont la venue avait été annoncée aux élèves dès les premiers chapitres du roman. Avides de sensations fortes, les enfants sont conscients du poids des mots : se réinventer un monde à travers le langage, vivre des émotions, faire exister une histoire, importe plus que la fidélité à la réalité de l'événement, et permet l'intégration dans un groupe. Cette réinvention passe finalement par la récupération d'une réalité brutale dont ils ne seraient plus les simples spectateurs ou les victimes, mais les protagonistes. Le narrateur repoétise la réalité en nous faisant part à la fois de sa vision sensorielle du monde et du microcosme affectif qui le lie au groupe et à son environnement familial. Tant et si bien que c'est avec beaucoup de nostalgie qu'il se prépare à quitter ce microcosme : après les adieux aux professeurs cubains, viendront les adieux aux amis, et puis, finalement, les adieux à l'enfance et à ce monde de tous les possibles :

les adultes en rajoutent pas systématiquement quand ils racontent des histoires, les adultes ils restent pas comme ça une éternité à parler juste des choses que quelqu'un a faites ou aimerait faire, les adultes ils connaissent même pas une seule bonne vanne !

Être adulte, c'est un truc, ça doit vraiment demander du boulot [p. 143].

- 76 La dernière page du roman donne une touche d'espoir à cette (re)poétisation qui reste à construire. L'évocation de l'eau qui viendrait purifier l'Angola de tous ses maux apparaît comme la métaphore de la nouvelle génération qui doit prendre en main le destin de son pays : « avec l'eau, tout ce qui pousse, ça fait de nouvelles feuilles. Alors je me suis dit : *Mon vieux... et s'il pleuvait sur tout l'Angola ?...* Ensuite j'ai souri. Juste souri » (p. 206).
- 77 C'est par la naïveté créatrice de l'enfance, cette enfance « retrouvée à volonté » qui est selon Baudelaire la marque du génie, que s'opère dans *Bonjour Camarades* la mise en forme esthétique de la réalité poétique et historique. À travers le parcours initiatique du jeune narrateur, poétisation et dépoétisation mettent au jour les failles d'une société en reconstruction, héritière d'un passé idéalisé par certains, porteuse d'un présent idéalisé par d'autres, et en attente d'un avenir qui se veut malgré tout optimiste. Comme l'affirment Pierrette et Gérard Chalendar, le principal objectif d'Ondjaki n'est pas de décrire ou d'accuser de manière voilée telle ou telle situation politique, mais de s'inscrire « dans le cadre d'un travail mémoriel visant à raviver l'émotion éprouvée par l'écrivain alors qu'enfant ou adolescent, il vivait tel ou tel événement », sans échapper pour cela à une mémoire nationale, collective, personnelle et culturelle¹⁷. La perception émotive et cénesthésique du monde, dont la voix de l'enfant nous rend contemporains, nous fait

ainsi assister au processus de la réinvention, de la repoétisation du quotidien qui donne à l'intrigue une portée universelle. Au sein de cette satire tragi-comique, l'imagination mène l'enfant au dépassement de soi, à la prise de conscience du rôle de chacun dans la société. C'est dans ce sens que l'on peut d'ailleurs interpréter le choix de publier la traduction française dans la catégorie « roman junior », destinée aux enfants à partir de 9 ans. Cette traduction présuppose donc que le lecteur a à peu près l'âge du narrateur, ce qui pourrait nous amener à interpréter différemment certains aspects de la poétisation évoquée, étant donné que le jeu d'écho de la voix de l'enfant dirigée en arrière-plan par l'adulte semblerait dans ce cas de moindre importance. Cette dualité nous semble pourtant fondamentale pour comprendre l'enjeu du roman, surtout à l'heure où la situation politique de l'Angola semble se refermer progressivement... Le système politique est entièrement contrôlé par le président de la République en exercice depuis 1979, qui n'est plus élu au suffrage universel : le leader du parti majoritaire devient d'office le Chef de l'Etat depuis l'adoption de la nouvelle constitution en février 2010.

78 BIBLIOGRAPHIE

ABREU, Graça, NOYES John e SEIXO, Maria Alzira, *The Paths of multiculturalism. As rotas do multiculturalismo*, Lisboa, ed. Cosmos, Associação Internacional de Literatura Comparada, 2000. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7959> CHAVES, Rita, *Angola e Moçambique. Experiência colonial e territórios literários*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2005. **Vallès** ». **Article disponible sur <http://www.autopacte.org/Valles.pdf>**. ONDJAKI, Avó Dezanove e o segredo do soviético, Lisbonne, Caminho, 2008. ONDJAKI Bom dia camaradas Bonjour camarades RIBEIRO, Ana, « **Infância no pós-independência angolano em Avó dezanove e o segredo do soviético** » in *Diacrítica, Revista do Centro de Estudos Portugueses, Braga, n° 24/3 (2010), p. 265-277*. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1967_num_19_1_2342

NOTES

1. Ondjaki, *Bom dia camaradas*, Lisboa, Caminho, 2001 ; traduction française : *Bonjour camarades*, traduit du portugais par Dominique Nédellec, Genève, La Joie de lire, 2004. Toutes les citations du roman seront tirées de cette traduction ; les pages citées seront mentionnées entre parenthèses ou entre crochets carrés à la fin de chaque citation.
2. Rita Chaves, « O passado presente na literatura angolana », *Angola e Moçambique. Experiência colonial e territórios literários*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2005, p. 45.
3. L'Angola, le Mozambique, le Cap-Vert, la Guinée-Bissau et São Tomé e Príncipe.
4. Rita Chaves, « O projecto literário angolano: a identidade a contrapelo », *Op. cit.*, p. 70.
5. *Ibid.*, p. 71.
6. *Id.*, « O passado presente na literatura angolana », *ibid.*, p. 53-56.
7. *Ibid.*, p. 49.
8. Rita Chaves rappelle que Pires Laranjeira, l'un des plus grands spécialistes de la littérature africaine de langue portugaise, pointe l'importance qu'assument les héros infantiles et juvéniles

dans cette littérature. Deux des exemples le plus souvent évoqués sont les héros de *Nós, os do Makulusu*, de l'angolais Luandino Vieira, et de *Terra Sonâmbula*, du mozambicain Mia Couto.

9. Michaël Riffaterre, « La poétisation du mot chez Victor Hugo », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1967, N°19, p. 178. Disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1967_num_19_1_2342 (page consultée le 20 octobre 2011).

10. L'invasion de la province du Cunene par l'Afrique du Sud en 1981 donne lieu à un terrible conflit en 1987-1988, dont le MPLA sort vainqueur. En 1988, les accords de New-York sont signés, mais une offensive contre l'UNITA est menée la même année. Suivent les accords de paix de Bicesse (Portugal) en 1991, mais la guerre reprend en 1992, quand Jonas Savimbi, chef de file de l'UNITA, conteste le résultat des élections. Ces accords échouent tous, jusqu'à l'assassinat de Savimbi en 2002.

11. Graça Abreu, « Souvenirs de l'Eden, mirages de la Terre Promise : romans du conflit et de la dérive en contexte postcolonial de langue portugaise » in Graça Abreu, John Noyes e Maria Alzira Seixo, *The Paths of multiculturalism. As rotas do multiculturalismo*, Lisboa, ed. Cosmos, Associação Internacional de Literatura Comparada, 2000, p. 335-336.

13. Moscou a joué un rôle décisif dans la victoire du MPLA face à l'offensive de l'Afrique du Sud (qui soutenait l'UNITA) fin 1975 : l'URSS, qui va assumer les coûts de l'opération, demande à son allié cubain d'intervenir directement en Angola face au mouvement de guérilla pro-occidental soutenu notamment par les Etats-Unis. Moscou envoie également des conseillers cubains au Mozambique, en Ethiopie et en Zambie. Cuba a aussi apporté de l'aide économique et médicale aux pays africains, ainsi qu'une aide dans la construction civile. On estime à 500 000 le nombre de Cubains impliqués d'une façon ou d'une autre en Afrique entre 1975 et 1989. Voir l'article « novembre 1975 : intervention cubaine en Angola », site internet de l'Ecole de Politique Appliquée, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Sherbrooke (Québec, Canada), sur <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve?codeEve=846> (page consultée le 3 janvier 2012).

14. Ondjaki, *Avó Dezanove e o segredo do soviético*, Lisbonne, Caminho, 2008.

15. Ana Ribeiro, « *Infância no pós-independência angolano em Avó dezanove e o segredo do soviético* » in *Diacrítica, Revista do Centro de Estudos Portugueses, Braga, n° 24/3 (2010), p. 268.*

16. Philippe Lejeune, « Techniques de narration dans le récit d'enfance », article paru dans les actes du *Colloque Jules Vallès (1975)*, Presses de l'Université de Lyon, 1976, p. 51-74. Le texte a été repris pour l'essentiel dans *Je est un autre* (Seuil, 1980, épuisé), p. 10-31, sous le titre : « Le récit d'enfance ironique : Vallès ». Article disponible sur <http://www.autopacte.org/Valles.pdf>. (page consultée le 27 octobre 2011).

17. Pierrette et Gérard Chalendar, « Ondjaki ou l'écriture heureuse », disponible sur <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7959>, 2008 (page consultée le 12 juin 2011).

AUTEUR

SANDRA TEIXEIRA

Université de Poitiers