

# De l'enfant-victime à l'enfant-poète chez Luís Bernardo Honwana et Ondjaki<sup>1</sup>

**Sandra TEIXEIRA**

*Université de Poitiers-CRLA*

---

<sup>1</sup> Cet article est le fruit d'une communication présentée à l'Université de Caen-Basse Normandie dans le cadre du colloque organisé par Nadia Tahir et Georges da Costa, « La notion de "victime" : récits, discours et représentations dans les espaces lusophones et hispanophones », 19-20 mai 2014 (29 mai 2015 <<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/erlis/1083>>). Un dossier rassemblant la majeure partie des communications de ce colloque sera publié courant 2015 dans la revue *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (29 mai 2015 <<http://nuevomundo.revues.org/>>).

**Résumé :** Cet article analyse la nouvelle *Nous avons tué le Chien Teigneux*, du mozambicain Luís Bernardo Honwana (1964) et le roman de l'angolais Ondjaki *Bonjour camarades* (2003), à la lumière du rôle ambivalent joué par l'enfant dans un contexte marqué par la guerre et ses cicatrices. Instrumentalisé par les adultes et l'idéologie politique, victime directe d'un système colonial discriminatoire, ou d'un système post-colonial qui donne au peuple l'illusion d'être libre, l'enfant narrateur est amené à interroger les rouages de la société dans laquelle il évolue. Il s'assume alors plus ou moins explicitement comme victime, ou tente de dépasser ce statut

imposé ou choisi, par la mise en place de stratégies discursives qui, d'un côté, renforcent le *pathos* de la situation vécue et, de l'autre, poétisent la réalité et en transforment la représentation.

**Mots-clés :** victime, enfant, colonisation, violence, poétisation, discours.

\*

**Resumo:** Este artigo analisa a narrativa « Nós matámos o cão-tinhoso », do moçambicano Luís Bernardo Honwana (1964) e o romance do angolano Ondjaki *Bom dia camaradas* (2003) à luz do estatuto ambivalente da criança num contexto

marcado pela guerra e pelas cicatrizes que esta deixou. Manipulado pelos adultos ou pela ideologia política, vítima directa de um sistema colonial discriminador, ou de um sistema pós-colonial que dá ao povo a ilusão da liberdade, a criança narradora é levada a interrogar os mecanismos da sociedade na qual evolui. Assume-se então implícita ou explicitamente como vítima,

ou tenta ultrapassar este estatuto imposto ou escolhido, através de estratégias discursivas que reforçam, por um lado, o *pathos* da situação vivida, e poetizam, por outro lado, a realidade, transformando a sua representação.

**Palavras-chave:** vítima, criança, colonização, violência, poetização, discurso.

---

Face aux nombreuses cicatrices laissées par le passé colonial portugais, les écrivains africains lusophones rendent compte du vécu complexe d'une identité qu'ils questionnent et/ou se réapproprient – en particulier en Angola et au Mozambique, dont l'accession à l'indépendance entre 1974 et 1975 a été ternie par un cycle de guerres civiles jusque dans les années 2000. Selon Rita Chaves, ces écrivains se sont d'abord surtout penchés sur les racines de l'identité africaine, puis sur le passé colonial, et, à partir des années 1990, sur l'Histoire comme objet de réflexion et d'analyse, dans laquelle le passé n'est « ni glorifié ni rejeté<sup>2</sup> ». Si certains auteurs évoquent les expériences de la guerre, la conséquence des conflits sur les sociétés post-coloniales, le statut de la femme, pilier souvent opprimé de ces sociétés<sup>3</sup>, d'autres optent pour le regard que porte l'enfant sur une réalité violente dont il est à la fois l'instrument et la victime. Rita Chaves montre que, déjà, pendant les années 1980, la thématique de la récupération du passé en poésie est souvent liée à celle de l'enfance, traitée comme la métaphore d'un temps qui ne connaît ni de rupture avec la terre-Mère, ni de sentiment d'exclusion sociale<sup>4</sup>; mais lorsqu'il devient le personnage principal et/ou le narrateur du récit, l'enfant se confronte à la réalité brutale et aux injustices<sup>5</sup>. C'est ce que nous constatons dans la nouvelle de Luís Bernardo Honwana, éponyme de son seul ouvrage publié, devenue un classique de la littérature africaine lusophone, « Nós matámos o cão-tinhoso » (1964)<sup>6</sup>, ainsi que dans le roman de l'Angolais Ondjaki, *Bom dia camaradas* (2003)<sup>7</sup>. Chez Honwana, le narrateur, Ginho, jeune adolescent noir, raconte comment il en est venu à être le témoin et le complice d'un crime commis dans les années 1950 au Mozambique. Les autorités de la ville décrètent que le Chien Teigneux aux yeux bleus doit être tué, et délèguent cette tâche au vétérinaire, qui la délègue à son tour au groupe d'enfants dominé par un fils de colon.

---

2 CHAVES, Rita, « O passado presente na literatura angolana », *Angola e Moçambique. Experiência colonial e territórios literários*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2005, p. 53-56.

3 Voir notamment l'œuvre de la mozambicaine Paulina Chiziane.

4 CHAVES, Rita, *Angola e Moçambique...*, op. cit., p. 49.

5 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.

6 HONWANA, Luís Bernardo, *Nós matámos o cão-tinhoso*, Porto, Afrontamento, 2000; en France, la nouvelle a fait l'objet d'une édition séparée des autres nouvelles du recueil original, illustrée par Jean-Philippe Stassen, dans la traduction de Michel Laban : *Nous avons tué le Chien Teigneux*, Paris, Chandeigne, 2006.

7 ONDJAKI, *Bom dia camaradas*, Lisboa, Caminho, 2003; traduction française : *Bonjour camarades*, traduit du portugais par Dominique Nédellec, Genève, La Joie de lire, 2004.

Ginho est alors chargé de conduire le chien jusqu'au fond de la forêt où celui-ci sera exécuté, puis essaiera de tirer la première balle – geste qui doit, selon les dires de ses camarades, prouver à tous qu'il est digne de faire partie du groupe. Lui, qui avait essayé d'éviter au Chien Teigneux d'être tué, va tirer en ratant sa cible. Chez Ondjaki – romancier, poète et auteur de contes et de nouvelles, né en Angola en 1977, et dont la prose, se nourrissant de ses souvenirs d'enfance, interroge les défis auxquels son pays est confronté – le narrateur, jeune collégien noir angolais, nous révèle l'Angola de la fin des années 1980 et les difficultés pour ce pays de concilier le modèle marxiste du régime avec les urgences de la reconstruction du pays. Sur fond de signature d'un accord politique qui mettrait fin aux conflits, le narrateur raconte son quotidien peuplé de personnages pittoresques et tire les conclusions de ses expériences. Il exprime la nostalgie d'une enfance qu'il se sait condamné à perdre, distillant ironie et poésie là où il serait sans doute plus facile de s'apitoyer sur le sort du peuple.

Dans les deux cas, l'enfant, narrateur et personnage, lui-même au sein d'un groupe d'enfants dans lequel il apprend à exister, apparaît comme la victime – de la cruauté de la société coloniale, chez Honwana, et, chez Ondjaki, de l'absurdité d'un système idéologique imposé à la population qui doit croire qu'elle vit dans le meilleur des mondes. Le lecteur d'Honwana est d'emblée touché par le discours de cet enfant qui n'est intégré au groupe que pour accomplir la sale besogne que les autres, sans (se) l'avouer, ont peur d'exécuter – débarrasser la société d'un marginal qui dérange. Chez Ondjaki, la victime est beaucoup plus insidieuse : les situations cocasses racontées par l'enfant nous rendent complices de la satire qui dénonce la réalité. Nous nous interrogerons sur le statut de ces victimes : qui dit victime, dit infraction commise, préjudice subi, souffrance vécue, d'autant plus injustes qu'ils concernent de jeunes enfants. Mais plus que la condition de victime que ces enfants incarnent, c'est leur discours qui fait sens, tout comme l'impact produit sur le lecteur. Comment se caractérise le discours de ces victimes ? Celles-ci se voient-elles toujours comme telles ? Y a-t-il un cheminement, une prise de conscience progressive, voire un dépassement de cette condition ? Finalement, la victime est-elle toujours celle que l'on croit ?

## I. Ginho et Ndalú : un nom, un regard, une voix, ou deux personnages d'enfants-victimes

À en croire plusieurs ouvrages récents, notre société en mal d'empathie et d'émotions est friande de victimes, devenues les héros des temps modernes et qui tendent à devenir une catégorie sociale ultra-médiatisée au statut ambigu, que la société décide peu à peu d'écouter, de croire, et à laquelle elle peut un jour décider d'attribuer une place, un rôle, voire des réparations pour les préjudices subis<sup>8</sup>. Les personnages que nous avons choisi d'aborder ont tout de la victime idéale qui ferait

---

8 Voir par exemple ERNER Guillaume, *La société des victimes*, Paris, La Découverte, 2006 ; ELIACHEFF, Caroline, SOULEZ-LARIVIERE, Daniel, *Le temps des victimes*, Paris, Albin Michel, 2007 ; FASSIN, Didier, RECHTMAN, Richard, *L'empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victimes*, Paris, Flammarion, 2010. Plusieurs communications présentées lors du colloque auquel nous avons participé se sont penchées sur l'enjeu mémoriel auquel la victime est rattachée (victimes du franquisme en Espagne, victimes concernées par la politique de réconciliation mise en place à Medellin, en Colombie...). Nous

recette : deux enfants, qui ont un nom, un regard, une voix, dans un récit à la première personne ancré dans une époque charnière, et qui interagissent avec leur lecteur. D'un côté, la victime évidente des discriminations raciales de la société coloniale ; de l'autre, une victime qui se découvre comme telle, au fur et à mesure que lui sont révélées les incongruités de la société dans laquelle elle vit. La date de publication des textes peut expliquer cette différence de ton : le premier est publié en 1964, en pleine dictature et oppression coloniale, tandis que l'autre, publié en 2003, fait le portrait de la société angolaise indépendante de la fin des années 1980, et illustre un apprentissage de la démocratie porteuse d'espoir, avec toute la distance temporelle et critique qui favorise cette réflexion. En effet, il s'agit bien du regard rétrospectif porté par l'adulte qu'est devenu l'enfant décrit dans le livre. Notons également que « Ndalú », le nom du narrateur, est le vrai nom d'Ondjaki, dont l'œuvre oscille sans cesse entre le témoignage et la fiction : si cette identification narrateur/auteur pourrait renforcer la victimisation, c'est l'inverse qui se produit. Chez Honwana, dont on ne sait, en revanche, s'il projette une partie de son histoire sur Ginho, c'est le lecteur qui est mis à la place de la victime. Dans les deux cas, cependant, l'auteur montre comment la fragilité et la naïveté de l'enfance résistent (ou non) et évoluent au gré des épreuves auxquelles les personnages sont confrontés.

## L'enfant, ou le marginalisé fataliste

La nouvelle de Honwana est généralement lue comme une allégorie de la société coloniale : le Chien Teigneux dont personne ne veut, c'est le noir que les blancs oppriment, d'autant plus que l'expression *cão-tinhoso* (« chien teigneux ») désigne, dans le langage populaire portugais, le démon. Inocência Mata rappelle toute la symbolique de cet animal : au-delà du système colonial décadent qu'il incarne, le chien connote également l'univers infernal, la force du feu et son rituel de purification, associés à un discours apocalyptique et au chiffre douze, celui de l'élection divine<sup>9</sup> : « On était douze quand on est allés sur la route de l'abattoir avec le Chien Teigneux<sup>10</sup> ». C'est donc dans l'inconfort des limbes que le récit, dès le titre, nous fait pénétrer. La description très crue du chien, l'insistance sur son regard, sur le dégoût inspiré par une peau stigmatisée, dessinent sans peine l'image de l'enfant noir portant sur sa peau la cause de sa marginalisation, tout comme la petite Isaura porte en elle sa différence – elle que l'on décrit comme folle et dérangée. Le chien n'a plus rien d'un chien, Ginho et Isaura n'ont rien d'enfants comme les autres, puisqu'ils sont inclus dans une communauté qui les considère hors normes : « il balançait la tête comme des bœufs et faisait des pas si fous qu'il ressemblait à une vieille charrette<sup>11</sup> » ; « Le Chien Teigneux avait une peau vieille, pleine de poils blancs, de cicatrices et de plaies, et à plusieurs endroits il n'avait pas un seul poil, ni blanc ni

---

retrouverons dans notre analyse cet enjeu mémoriel, à la fois social et politique, lié au colonialisme et au post-colonialisme.

9 MATA, Inocência, « O espaço social e o intertexto do imaginário em *Nós matámos o Cão-Tinhoso* », *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*, Pontevedra-Braga, Irmandades da Fala da Galiza e de Portugal, 1992, p. 94.

10 HONWANA, Luís Bernardo, *Nous avons tué le Chien Teigneux*, op. cit., p. 45.

11 *Ibid.*, p. 6.

noir, et la peau était noire et toute ridée comme la peau d'un lézard. Personne n'aimait lui passer la main sur le dos comme aux autres chiens<sup>12</sup> » ; ou encore :

Isaura était la seule à aimer le Chien Teigneux et elle passait tout son temps avec lui, elle lui donnait son goûter pour qu'il mange, elle le caressait, mais Isaura était un peu toquée, tout le monde savait ça [...]. Alors, à l'heure de la récréation, les autres filles faisaient une ronde avec Isaura au milieu et se mettaient à danser et à chanter : « Isaura-Chien Teigneux, Chien Teigneux, Teigneux, Isaura-Chien Teigneux, Chien Teigneux, Teigneux<sup>13</sup> ».

Tout au long du récit, l'identification entre ces trois figures marginalisées ne cesse de se renforcer. Comme le chien, Ginho et Isaura, déshumanisés, ont à subir les violences langagières de leurs camarades, comme l'illustre la forme impérative du verbe *sucar* (« s'en aller », « se tirer ») utilisée à trois reprises, à des moments différents du récit, pour le chien, pour Ginho et pour Isaura.

Chez Ondjaki, l'enfant n'a *a priori* pas l'image de la victime ; le narrateur est le fils d'une institutrice et d'un fonctionnaire – tandis que certains de ses camarades n'ont que l'eau courante une fois par semaine, « alors ils remplissent la baignoire et après il faut qu'ils économisent l'eau pour les autres jours<sup>14</sup> ». Mais ceux-ci sont d'autant moins victimes que leurs professeurs cubains sont encore plus pauvres qu'eux – ils s'émerveillent devant les montres et calculatrices de leurs élèves, ou la projection d'un film<sup>15</sup> : « 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<sup>16</sup> ». En fait, Ondjaki nous laisse deviner que le discours de la victimisation pourrait se loger dans la compassion ressentie pour les Cubains, qui sont à la fois héros et victimes, tout à l'idéal révolutionnaire qu'ils défendent, ou dans la description des pénuries récurrentes et des dysfonctionnements de la société : « 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<sup>17</sup> ». Mais par l'ironie et la satire, il contourne ce discours de victimisation du peuple.

Cette victimisation potentielle est également contournée par l'inclusion dans le groupe, que les enfants recherchent coûte que coûte. Chez Ondjaki, c'est à qui racontera la meilleure histoire, à qui impressionnera le plus les autres; chez Honwana, le narrateur n'est pas dupe de l'exclusion dont il est victime : « Cette histoire de me garder comme remplaçant, c'est ce qu'ils disaient quand ils ne voulaient pas que je joue, mais je n'ai rien dit [...] »<sup>18</sup>. L'énergie du groupe finit pourtant parfois par avoir raison de sa différence, puisque Ginho essaiera de convaincre Isaura et de se convaincre lui-même que tuer le chien est la meilleure solution. Comme les autres, il ira chercher l'arme de son père : « Bon, j'ai oublié de dire que quand je suis allé chercher la carabine, j'ai aussi pris quelques

---

12 *Ibid.*, p. 13.

13 *Ibid.*, p. 13-16.

14 ONDJAKI, *Bonjour camarades*, *op. cit.*, p. 91.

15 L'Angola, après être devenu indépendant, instaure un régime d'inspiration marxiste, soutenu par l'URSS et Cuba, qui a envoyé en Angola médecins et enseignants.

16 ONDJAKI, *op. cit.*, p. 60-61.

17 *Ibid.*, p. 162.

18 HONWANA, Luís Bernardo, *op. cit.*, p. 23.

balles. Si je ne les avais pas prises, comment est-ce que j'aurais pu tuer le Chien Teigneux ?<sup>19</sup> ». Cette inscription sociale et paradoxale dans un groupe qui l'exclut donnerait au titre de la nouvelle une dimension revendicatrice : tuer le Chien Teigneux serait un exploit. Le poids physique que le narrateur ressent lorsqu'il tient la corde du chien fait cependant toute la différence : la voix de ce *je* endosse une responsabilité collective qu'il affirme autant qu'il subit, et qu'il semble ainsi prendre à son compte<sup>20</sup>. Qui est donc la vraie victime ? Celle qui, en plus d'avoir commis l'infraction, en subit le préjudice et la souffrance ?

## Quelle infraction ?

Dans cette mise en abyme de la victimisation, il apparaît que c'est tout le groupe d'enfants qui est victime de l'instrumentalisation menée par le monde adulte : son intimité est violée et sa parole n'est pas respectée. Chez Honwana, les enfants sont les victimes des adultes, Ginho est la victime de ses camarades, et le Chien Teigneux finit par être malgré lui sa propre victime. Chez Ondjaki, comme nous l'avons dit, la victimisation est le résultat de la prise de conscience progressive de la part du narrateur que son peuple et lui sont manipulés. Trois exemples sont très significatifs. Contacté par une amie de sa mère pour lire à la radio un message aux travailleurs le jour de la Fête du Travail, Ndalú rédige quelques lignes personnelles, mais c'est un tout autre rôle qu'on lui fait jouer : « [...] 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<sup>21</sup> ». Un peu plus tard, pendant un défilé, il prend conscience qu'il a perdu une occasion de s'exprimer personnellement : « [...] pour moi, franchement, un défilé du 1<sup>er</sup> 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<sup>22</sup> ». Le narrateur met à l'épreuve son esprit critique, dont l'effet satirique est doublé par le sentiment constant qu'on se joue de lui, et l'hésitation à croire qu'un autre modèle est possible. L'illustration de cette liberté dont le narrateur croit jouir est également bien visible lorsqu'il affirme à sa tante, incrédule, qu'il y a une plage réservée aux Soviétiques : « *Mais pourquoi est-ce que cette plage est pour les Soviétiques ? ça alors, elle en revenait pas. – 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 !*<sup>23</sup> ». Un pays officiellement indépendant qui continue pourtant à être envahi : c'est la contradiction à laquelle le jeune narrateur tente de répondre, tandis que point en lui la conscience d'un sacrifice sans contrepartie, et qu'il dénonce sans accuser.

---

19 *Ibid.*, p. 45.

20 Voir TEIXEIRA, Sandra, « *Nous avons tué le Chien Teigneux*, du mozambicain Luís Bernardo Honwana : la confession individuelle d'un crime collectif », in *Les Écritures de la confession dans la péninsule ibérique et en Amérique latine*, Poitiers, CRLA (à paraître).

21 ONDJAKI, *op. cit.*, p. 48-49.

22 *Ibid.*, p. 128-129.

23 *Ibid.*, p. 80-81.

## Quel préjudice ? Quelle souffrance ?

Entre Ginho et Ndalú, nous naviguons entre deux extrêmes : chez Honwana, l'enfant est comme nu face au groupe qui fait pression sur lui pour tuer le chien. Tandis qu'il est obligé de se livrer à des efforts surhumains pour ne pas admettre devant les autres qu'il a peur, le mot « peur » revient sans cesse. On le voit confronté à la souffrance de ne pas faire coïncider son discours intérieur et le discours qu'il tient devant les autres. Mais bien que certains ne se voient pas comme tels, tous les enfants du groupe sont implicitement victimes d'une peur latente et des conflits qui minent le pays. Ils ont tous des armes chez eux – élément sur lequel s'appuie l'adulte du Service Vétérinaire pour faire pression sur eux et leur montrer qu'ils sont des hommes : « [...] vous avez déjà des armes, donc inutile de vous prêter les 22 long rifle du Service, d'ailleurs une seule suffit, mais si vous voulez faire du tir à la cible, ça me regarde pas...<sup>24</sup> ». Dans *Bonjour Camarades*, les conflits sont évoqués avec pudeur et humour, tout en montrant que les traumatismes subis sont bien réels : « 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<sup>25</sup> ». Ou encore :

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 [...]<sup>26</sup>.

Chez Honwana, le narrateur est victime d'une double soumission puisqu'il ne remet pas en cause l'ordre qui lui est donné par le groupe, lui-même soumis à l'autorité adulte ; chez Ondjaki, la prise de conscience chez le narrateur d'injustices sociales lui fait peu à peu prendre conscience de sa condition de victime, et il ne se résignera plus face à ce qui lui est donné comme étant la seule vérité. Dans les deux cas, le discours se caractérise par une ambivalence sous-jacente, entre une situation objectivement dramatique, et le regard de l'enfant qui cherche à la dédramatiser, dans un contexte marqué par l'expérience quotidienne de la guerre qui l'a fait grandir un peu trop vite.

---

24 HONWANA, Luís Bernardo, *op. cit.*, p. 38.

25 ONDJAKI, *op. cit.*, p. 33-34.

26 *Ibid.*, p. 195-196.

## II. L'enfant qui se sait victime ou la force dédramatisante du discours

Si, dans les deux récits, les marqueurs du discours renvoient à l'enfance et renforcent l'empathie du lecteur face au récit de discriminations, l'oralité des dialogues, les répétitions, ou encore les réflexions du narrateur au style indirect libre concourent le plus souvent à dédramatiser la situation. Dans *Nous avons tué le Chien Teigneux*, la voix du narrateur s'élève et raconte une expérience douloureuse, sans que l'on ne sache ni à qui, ni pourquoi. La force du texte tient donc à sa parole, au discours qu'il porte, au *pathos* qu'il nous fait partager, non seulement parce qu'il porte en lui les stigmates de l'exclusion, mais surtout parce qu'une partie de la responsabilité du discours incombe à celui qui le reçoit ou qui y est impliqué : le chien, les autres enfants, et surtout le lecteur. La force du discours tient à cette dimension confessionnelle dont elle est la finalité<sup>27</sup>. L'infraction, c'est bien Ginho qui la commet ; le préjudice, c'est aussi lui qui le subit ; la souffrance, c'est bien lui, encore lui, qui la ressent au plus profond de son corps – il évoque à plusieurs reprises le poids qu'il sent dans son corps chaque fois qu'il tire sur la corde du chien, ou que le chien tire sur sa corde. Dire la souffrance lui permet de s'en libérer, et Ginho nous confronte ainsi au paradoxe d'une déshumanisation subie qui porte pourtant en elle l'un des principaux vecteurs de l'humanité : le regard et les larmes. Parallèlement au refrain lancinant de la nouvelle – le chien et ses yeux « pleins de larmes [...] qui regardaient comme quelqu'un qui demanderait quelque chose sans vouloir le dire<sup>28</sup> » –, à l'identification entre le chien et Ginho à laquelle procède la société, Ginho lui-même finit par intérioriser la condition du chien : il ressent les mêmes choses que lui, entend ses os faire le même bruit, et, lucide, prend à son compte les marques de discrimination : « [...] il a craché vers nous deux, c'est-à-dire vers un endroit entre nous deux. On voyait bien que le crachat était autant pour moi que pour le Chien Teigneux<sup>29</sup> » ; « [...] il fallait que je marche un peu plus vite pour ne pas sentir dans la main, dans la tête, au fond de moi, partout dans le corps, la force de ses os qui grinçaient, grinçaient, grinçaient<sup>30</sup> ». Parallèlement, le vocabulaire très précis qui décrit les armes donne un côté très froid à la scène de l'exécution : « [...] la cartouche toujours à moitié enfoncée dans un des canons de la Calibre 12. Farouk serrait sa 22 long raffle à un coup et avait déjà placé une balle explosive dans la chambre<sup>31</sup> ». Et la banalisation du discours raciste très explicite dédramatise ce *pathos* : « [...] laisse tomber, c'est un nègre, point final<sup>32</sup> » ; « Foutez le camp, racaille de nègres, foutez le camp, fils de putes noires<sup>33</sup> ». Les enfants supposent d'ailleurs que le seul langage que Ginho connaît est celui de la violence :

[...] je ne sais pas dans quelle langue il faut te parler parce qu'en portugais tu piges rien, zut alors ! Un chien, ça se tue avec une balle de 22 long raffle. Oui, pour toi ça doit être comme ça. Une balle de 22 long raffle et hop ! ». Il

---

27 TEIXEIRA, Sandra, *ibid.*

28 HONWANA, Luís Bernardo, *op. cit.*, p. 5.

29 *Ibid.*, p. 24.

30 *Ibid.*, p. 48.

31 *Ibid.*, p. 50.

32 *Ibid.*, p. 41.

33 *Ibid.*, p. 46.



s'est arrêté et puis il a continué : « Ou avec des antibiotiques... ». Et un petit moment après : « Sauf si le vétérinaire est aussi bouché que toi et qu'il puisse le tuer qu'avec une balle de 22 long raffle<sup>34</sup> ».

Mais c'est justement ce fait qui dépasse même l'imagination des enfants, qui va se produire : l'adulte va ordonner aux enfants de tuer l'animal avec des armes. Pourquoi avoir donc ajouté à une décision cruelle (tuer le chien sans raison apparente) un mode de faire cruel (l'arme au lieu du poison) ? Il y a donc disproportion entre le but recherché et la méthode employée, qui dramatise tout en dédramatisant. Dans la mise en abyme de cette violence, toutes les limites peuvent être franchies, et ce paradoxe est en quelque sorte déjà contenu dans les premières lignes de la nouvelle, où le narrateur nous confie le plaisir qu'il a à voir passer le Chien Teigneux, pourtant dégoûtant...

Ondjaki, lui, nous montre l'enfant pris entre deux manières de voir l'histoire. Son parcours semble vouloir répondre à cette question : c'était mieux avant, pendant la colonisation, c'est mieux maintenant, que le peuple est libre, ou ce sera encore mieux après, une fois les accords de paix signés et les nouvelles élections réalisées ? La lucidité et la naïveté du narrateur sont mises à l'épreuve par le contact avec les autres personnages – les Angolais qui ont vécu la colonisation, les Soviétiques et les Cubains, alliés de toujours, et sa tante portugaise qui véhicule une tout autre image de la liberté. Pour lui, il n'y a qu'une seule conception de la liberté, résumée dans la question qu'il pose à António, le domestique de la maison avec qui il a noué une relation très complice : « Tu penses pas que chacun doit commander dans son pays ? Les Portugais, ils faisaient quoi ici ?<sup>35</sup> ». Mais face à lui, António exprime pudiquement une certaine nostalgie à l'évocation de l'Angola colonial :

– *Mais en ce temps-là, la ville était bien propre... On avait tout, on manquait de rien...*

– *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...*

– *Oui, mais il y avait toujours du pain à la boulangerie [...] on était libre, on pouvait se promener dans la rue et tout...*

– *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...*

Alors là, le camarade António se mettait à rire tout seul<sup>36</sup>.

Pour António, les Angolais ont peut-être payé trop cher leur indépendance : son discours suppose que l'époque où 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...<sup>37</sup> ». Le narrateur, taraudé par la réinterprétation d'expériences qu'il a vécues, ou par des questions auxquelles personne ne lui apporte de

---

34 *Ibid.*, p. 30.

35 ONDJAKI, *op. cit.*, p. 17.

36 *Ibid.*, p. 17-18.

37 *Ibid.*, p. 19.

réponses, exerce son esprit critique. Les cartes de rationnement sont un exemple éloquent : « [...] 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<sup>38</sup> ». Ou encore :

- 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...
- *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 ?*<sup>39</sup>.

Après la mort d'António, le narrateur est amer face au nouveau mystère qu'il devra percer : « 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...*<sup>40</sup> ». Même s'il a tendance à considérer certains aspects de la réalité comme immuables, 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<sup>41</sup> » ? Une conscience citoyenne semble déjà émerger en lui, même si sa voix d'enfant lui donne toujours une portée naïve ou ironique – ce qui 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. 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<sup>42</sup> ». C'est donc bien le regard de l'adulte, toujours en arrière-plan, qui confère aux propos du narrateur une portée critique et satirique, et qui révèle, tout comme le regard extérieur de la tante, que la liberté dont l'enfant croit jouir est en fait beaucoup plus relative qu'il ne le pense. Chez Honwana, cette distance critique est beaucoup moins marquée, puisque le lecteur est sans cesse immergé dans la conscience et le discours de l'enfant au moment où il le vit – ce qui fait donc la force poignante et paradoxale du *pathos* de ce récit.

Si le discours de l'enfant narrateur contribue à illustrer sa condition de victime, mis en abyme dans d'autres processus de victimisation qui affectent également ceux qui vivent dans la même société que lui, il concourt aussi à dédramatiser cette condition : par la banalisation de la violence, chez Honwana, et par la mise à l'épreuve de l'esprit critique de l'enfant, chez Ondjaki. C'est là pour eux un moyen de prendre leur revanche et de ne pas s'avouer complètement vaincus.

---

38 *Ibid.*, p. 57.

39 *Ibid.*, p. 68.

40 *Ibid.*, p. 203.

41 *Ibid.*, p. 172.

42 *Ibid.*, p. 74.

### III. La victime et sa revanche

Le discours de l'enfant narrateur, qui tantôt s'assume plus ou moins explicitement comme victime, tantôt vise à dépasser ce statut imposé ou choisi, poétise la réalité et transforme la représentation de celle-ci, visant par là même à comprendre une société à la recherche de ses valeurs. Dans les deux groupes d'enfants, on remarque l'insistance sur leur goût pour l'invention des histoires, qui est aussi une manière d'exorciser leur condition tout en alimentant leur imaginaire. Chez Honwana, tous reconnaissent en Quim un conteur hors pair, à tel point que son auditoire ne parvient pas à distinguer les éléments tirés de la réalité de ceux qu'il invente de toutes pièces – comme le démontre sa théorie selon laquelle le Chien Teigneux a dû survivre à la bombe atomique. Chez Ondjaki, raconter des histoires est une qualité inhérente au peuple angolais : « 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...<sup>43</sup> ». L'exemple le plus significatif est l'épisode du groupe du « cercueil vide », un groupe de voyous censé faire le tour des écoles pour les piller, violer les enseignantes et faire du mal aux enfants. La rumeur enfle, et le moindre fait est interprété par les enfants comme un signe annonciateur de la venue de ce groupe. C'est donc par sa capacité à inventer, à développer cette histoire à partir de la rumeur que chacun va s'inscrire dans le groupe, même – et surtout – s'il n'a rien vu. Et c'est à qui effraiera le plus ses camarades : « [...] 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<sup>44</sup> ». Finalement, tout le monde est déçu de ne voir ni impact de balles, ni tache de sang... et pour cause, le groupe du « cercueil vide » n'était rien de plus que l'inspecteur du ministère de l'éducation... La violence n'est donc pas ici seulement banalisée par les enfants : elle fait, certes, partie de leur quotidien, mais ils cherchent eux aussi à en devenir les protagonistes, et pas seulement les victimes passives. Ce goût du jeu et de l'invention les laisse donc être enfants malgré tout.

Exorciser la violence, cela implique aussi d'exorciser sa peur. Chez Honwana, seul le narrateur fait l'aveu de sa faiblesse, en rougissant de honte tout en ayant le courage d'être sincère – alors que les autres, qui ont tout aussi peur que lui, ont honte de le montrer et préfèrent le rire lâche et nerveux, qui les maintient dans leur sentiment de supériorité : « C'est moi qui avais une envie folle de pleurer mais je ne pouvais pas faire ça devant eux tous qui me regardaient <sup>45</sup> » ; « J'ai peur... – J'ai eu du mal à dire ça parce que personne d'autre n'avait peur, mais c'était mieux comme ça. – J'ai peur, Quim... [...] Quim et les autres se tordaient de rire et Gulamo se roulait dans l'herbe de tant rire parce que j'avais peur<sup>46</sup> ». Cette obsession du narrateur est proportionnelle à la tension qui s'accroît dans ce huis-clos où ces enfants, face aux démons de la société et à leurs propres démons, finissent par se prendre au jeu et pointer les armes les uns sur les autres. Jusqu'au bout, le lecteur se demande si les enfants, pour exorciser cette peur inavouable, vont finir par tuer Ginho, lorsque l'un d'eux pointe

43 *Ibid.*, p. 160-161.

44 *Ibid.*, p. 40.

45 HONWANA, Luís Bernardo, *op. cit.*, p. 52.

46 *Ibid.*, p. 57.

l'arme sur lui au lieu de la pointer sur le chien – comme si cet événement ne nous surprenait même plus. Chez Ondjaki, l'exorcisation de l'incertitude dans laquelle le narrateur se trouve face au destin de son pays, adopte un tout autre chemin : en nous restituant sa manière d'être au monde, l'enfant nous livre ses émotions, sa mémoire, à travers la description de moments et d'espaces empreints de poésie – un monde sensoriel et affectif dans lequel il se réfugie :

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<sup>47</sup>.

La voix de l'enfant cristallise une vision poétisée et synesthésique de la réalité qui passe de manière privilégiée par l'évocation de la nature. Celle-ci donne corps à l'imagination de l'enfant, le protège de la brutalité environnante et est liée à quelques-uns des plus beaux souvenirs d'enfance du narrateur devenu adulte ? L'avocatier est ainsi l'un des symboles de cette nature protectrice : « [...] le plus beau, c'était de voir, face à moi, l'avocatier ; vous saviez qu'un avocatier aussi ça s'étire ?<sup>48</sup> ». Il invente également un mot pour caractériser la couleur de la mer, que certains voient bleue, d'autres verte : pour lui, elle est « blerte<sup>49</sup> ». Ce microcosme est donc un espace d'invention, de créativité, de profonde liberté, où toutes les émotions ont une odeur, une couleur : « [...] 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)<sup>50</sup> ». Cette évocation renforce la complicité avec le lecteur, comme si le narrateur 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<sup>51</sup>. La dernière page du roman donne une touche d'espoir. 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<sup>52</sup> ». Chez Honwana, le pessimisme semble primer, puisque tout semble revenir à la normalité : la nouvelle se clôt sur l'image des enfants qui rentrent en classe et Ginho qui aide l'un de ses bourreaux à tricher pendant un contrôle. Mais tout son parcours initiatique décrit au long du récit nous a convaincus que le fait d'avoir confié son secret l'a changé : il ne sera plus jamais le même. Michel Laban, dans un entretien avec Honwana, fait remarquer que ce qui domine dans l'attitude du narrateur de *Nous avons tué le Chien Teigneux* est sa profonde résignation et humiliation, là où on pourrait attendre un sentiment de révolte. Honwana

47 ONDJAKI, *op. cit.*, p. 145-146.

48 *Ibid.*, p. 118.

49 *Ibid.*, p. 79.

50 *Ibid.*, p. 165-166.

51 Voir TEIXEIRA, Sandra, « 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*, 2013, n°9. 10 décembre 2014 <<http://mimmoc.revues.org/1014>>.

52 ONDJAKI, *op. cit.*, p. 206.

répond que la révolte est bien là, sous-jacente<sup>53</sup>. Peut-être, pouvons-nous dire, parce que Ginho n'a pas encore eu les moyens d'apprendre à l'exprimer.

*Nous avons tué le Chien Teigneux* et *Bonjour camarades* nous mettent en présence de deux narrateurs très différents, ne serait-ce que par l'époque dans laquelle ils s'inscrivent : l'un est doublement victimisé dans la société coloniale – par le simple fait d'être noir, et par la place qu'il occupe au sein d'un groupe qui n'a plus conscience de ses limites ; l'autre se découvre peu à peu victime sans jamais être traité comme tel. Néanmoins, tous deux essaient de transformer la condition de victime dont ils ont hérité, ou qu'ils ont contribué malgré eux à renforcer. Ginho, victime de son secret, de sa peur et de sa honte, se regarde sans complaisance. Ndalú, qui comprend que le peuple est instrumentalisé par le pouvoir, contourne l'absurdité de la société angolaise par sa capacité à penser. Ces enfants-victimes ont donc compris qu'ils ne prendraient leur revanche sur la vie qu'en prenant leur destin en mains.

## Bibliographie

CHAVES, Rita, « O passado presente na literatura angolana », *Angola e Moçambique. Experiência colonial e territórios literários*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2005.

HONWANA, Luís Bernardo, « Nós matámos o cão-tinhoso », *Nós matámos o cão-tinhoso*, Porto, Afrontamento, 2000; traduction française de Michel Laban, avec illustrations de Jean-Philippe Stassen, *Nous avons tué le Chien Teigneux*, Paris, Chandeigne, 2006.

LABAN, Michel, *Moçambique - encontro com escritores, vol. 1*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

MATA, Inocência, « O espaço social e o intertexto do imaginário em *Nós matámos o Cão-Tinhoso* », *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*, Pontevedra-Braga, Irmandades da Fala da Galiza e de Portugal, 1992.

ONDJAKI, *Bom dia camaradas*, Lisboa, Caminho, 2003 ; traduction française : *Bonjour camarades*, traduit du portugais par Dominique Nédellec, Genève, La Joie de lire, 2004.

---

53 LABAN, Michel, *Moçambique - encontro com escritores, vol. 1*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

TEIXEIRA, Sandra, « 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], 2013, n°9. 10 décembre 2014 <<http://mimmoc.revues.org/1014>>.

–, « *Nous avons tué le Chien Teigneux*, du mozambicain Luís Bernardo Honwana : la confession individuelle d'un crime collectif », in *Les Écritures de la confession dans la péninsule ibérique et en Amérique latine*, Poitiers, CRLA (à paraître).