

## PEPETELA: L'UNITÉ D'UNE OEUVRE

PIERRETTE ET GERARD CHALENDAR  
(PÉZENAS - FRANÇA)

Qui s'intéresse à Pepetela ne peut manquer d'être déconcerté par le double versant à la fois thématique et formel de son oeuvre.

De *Muana Puo* à *O desejo de Kuanda*, la distance est grande. Le premier texte, par le biais d'une métaphorisation du masque – celui-ci étant choisi comme réalité emblématique de L'Angola et plus amplement de toute société africaine – est ancré dans le sol culturel du continent. Le second met en scène le récent passé angolais en proie à la guérilla.

A première vue, il semble que l'écrivain déploie un travail de prospection doublement orienté: tantôt il situe sa fiction dans un passé sans date, tantôt il interroge un réel vécu durant la période des luttes anti-coloniales et aussi pendant les premiers temps de l'indépendance nationale où on assiste rapidement à une mise en question en profondeur du régime politique né des années de combat et à des bouleversements dans les manières de vivre, de sentir et de penser de type traditionnel.

Avant de poursuivre, inscrivons ici deux remarques:

a) la mise en fiction du vécu de la guérilla et de ses conséquences n'est pas le fait du seul Pepetela. D'autres écrivains, tel Boaventura Cardoso, ont opté pour ce champ d'investigation comme contexte civilisationnel de leur art. Nous sommes donc en présence d'un phénomène supra-individuel qui touche à la sociologie de la littérature sur laquelle nous reviendrons.

b) la double direction repérée chez cet auteur n'est pas non plus une caractéristique qui le définirait en propre. Manuel Rui et Luandino Vieira (entre autres) ont eux aussi développé une oeuvre où passé et présent se rejoignent.

### 1. HISTOIRE, MILITANTISME ET PEDAGOGIE

Il est à noter que ces écrivains restent des romanciers ou des poètes et non des historiens de pure obédience. Quand Pepetela déclare: "aimer beaucoup

l'histoire et lire des récits historiques"<sup>1</sup>, il ne veut nullement faire connaître tel plan du passé national; il met sa connaissance du passé au service d'un projet qui déborde la pure sphère du savoir pour englober une vision plus tournée vers la pratique et qui est de nature politique. En ce point, le bibliographique fait corps avec l'activité professionnelle (politique et pédagogique) de l'auteur dont il paraît ici nécessaire de rappeler les principaux points.

Dans les nombreuses interviews qu'il a donné, l'écrivain insiste sur la pluralité des fonctions qu'il a occupé et sur ses origines: "Je suis né dans une ville de la côte, à Benguela". Il est donc angolais, de nationalité comme de culture. Comme nombre de ses congénères étudiants, il poursuit ses études au Portugal dans les années 59-60 où il se fait connaître comme conteur par l'entremise de la Maison des Etudiants de l'Empire qui fut le ferment des jeunes intellectuels luso-africains au système colonial salazariste.

Il faut insister sur ce point: cette association que Pepetela met en scène dans son roman *A Geração da Utopia* ne fut pas seulement "un atelier d'écriture" en même temps qu'un milieu éditorial à l'époque puisqu'elle publiait les premiers textes des poètes ou des conteurs qui allaient former les littératures des futures nations luso-africaines; elle a été le lieu d'une série d'échanges de vues entre les participants dont le rôle a été déterminant dans la formation d'une conscience politique collective axée sur les moyens à mettre en oeuvre pour contrebalancer et mettre un point final à l'exploitation de leurs terres d'origine.

Fort de cette expérience acquise pendant les années de formation, Pepetela va déployer un double travail, dans l'ordre de la création littéraire puis dans celui de la pratique quotidienne de la lutte armée.

Du point de vue de leur datation, le premier précède le second d'une dizaine d'années puisque le nouvelliste apparaît durant la période de formation universitaire alors que l'engagement dans les rangs du M.P.L.A, lieu à compter de 1969, prendra fin six ans plus tard, lors de l'indépendance du pays et se poursuivra sur le terrain des responsabilités politiques puisque Pepetela a occupé le poste de vice-ministre de l'Education jusqu'en 1982. Depuis, il se consacre à l'enseignement universitaire et à l'écriture.

Nous sommes donc en présence d'un intellectuel militant. Ce qui recouvre une triple identité.

a) C'est un combattant de la première heure de la lutte anti-coloniale en Angola. Son expérience est donc celle d'un homme de terrain dont la visée initiale est l'abolition d'un système politique-économique.

---

<sup>1</sup> Pepetela: "Crer é necessário", *Jornal de Letras*, n° 693.

b) C'est donc une finalité politique que l'anime et qui se continuera par une activité diplomatique après 1975. Il ne s'agira plus de combattre le colonialisme du pays mais de contribuer à fonder une société délivrée du modèle colonial.

c) Cette pratique a toujours été associée à une intense activité réflexive. "Quand j'écrivais *Mayombe*, je donnais des cours de formation politique. La nuit, je théorais mon expérience pour y voir clair, pour mieux comprendre ce que je faisais dans la journée. Je comprends mieux quelque chose quand j'écris sur cela" déclare t-il<sup>2</sup>. Ces propos sont en fait très réducteurs: ils laissent à penser que l'écriture ne serait que la doublure de l'engagement mené pour obtenir l'émancipation nationale et de ses prolongements au niveau d'une politique de l'éducation de masse. Nous verrons que la relation entre engagement pratique et écriture est beaucoup plus complexe.

Ces deux voies ne paraissent divergentes qu'à une première lecture, car l'intellectuel africain de la *Casa dos estudantes do império* est par nature contestataire. En s'écartant des canons esthétiques d'origine occidentale en composant des poèmes ou des récits qui font la part belle aux idiotismes locaux, en adoptant une thématique mettant en jeu des valeurs (religieuses, sociales) liées à la tradition, le jeune auteur luso-africain bouleverse les normes scriptives qui sont à l'honneur au Portugal et divulgue son identité au sein et au moyen de cette différence. L'écriture est ainsi un mode de combat dans l'ordre de l'idéologie et de la création.

Et lorsque Pepetela se fait combattant auprès de ceux qu'il reconnaît comme ses frères et dont il assume la rage sourde par sa plume, il ne fait qu'extérioriser la même révolte mais, cette fois, sur le terrain militaire. Il s'agit seulement d'un changement de forme sur le plan du militantisme, non un revirement, encore moins un reniement.

Les deux autres pôles d'activité de Pepetela intègrent la même visée: "la préoccupation didactique" qui animait le jeune maquisard-romancier à l'époque où écrivait *Mayombe* se poursuit dans tous les livres postérieurs où le débat d'idées entre les protagonistes prend de plus en plus d'importance et débouchera sur l'enseignement à l'intérieur de l'institution universitaire. Le passage de l'auteur au ministère de l'Éducation sera lui aussi la concrétion du même projet de vie communautaire réalisé au niveau pédagogique.

Ces rapports entre l'étude du passé angolais et la période d'après l'indépendance nationale sont similaires à ceux existant entre création littéraire et expérience de la guérilla. Pepetela écrit pour défendre une cause dont le champ d'application couvre tous les domaines de la vie individuelle et socio-économique, sa passion pour l'histoire est au service de la même intention. Car

---

<sup>2</sup> Voir "Encontro com Pepetela" in Michel Laban: *Angola: Encontro com Escritores*, vol. II, Fundação Eng. Antonio de Almeida, 1991, pp. 769-819.

il existe une évidente continuité entre passé et présent: les études historiques<sup>3</sup> montrent que les décennies et les siècles écoulés sont le théâtre de conflits armés, d'invasions, d'acculturations brutales visant à faire adopter par les natifs une culture étrangère à la leur et il n'est pas sans intérêt de les prospecter pour comprendre le présent. Comme l'écrit Arlette Farge: "l'historien est en droit de se demander: face à ce qui est, face à ce qui vient, que dit l'Histoire? tout en maintenant en lui l'intime conviction qu'il est paradoxal d'interroger le récit historique sur l'avenir. Mais le discours historien peut aussi être une pratique d'antécipation"<sup>4</sup>.

A dire vrai, Pepetela ne pulse pas dans l'analyse de tel ou tel épisode du passé national des leçons pour comprendre et construire le présent mais il sent l'impérieuse nécessité d'unir l'étude des morts au temps des vivants "selon l'expression de Marc Bloch"<sup>5</sup>.

En présentant des épisodes de la guérilla, en décrivant la Luanda d'avant l'ère coloniale, en faisant du masque le socle d'une fiction décrivant la naissance de la conscience politique comme dans *Muana Puro*, ce même auteur n'établit pas seulement une continuité dans la durée historique, il rassemble des données dont la somme constitue l'héritage lointain ou immédiat de la nation angolaise. Nous retrouvons ici la préoccupation pédagogique de l'auteur, lequel précise à Michel Laban qu'à l'époque où il écrivait *Mayombe*, il donnait des cours de formation politique, et il ajoute: "Entretanto, surge depois *As aventuras de Ngunga* que tinha uma outra finalidade muito mais didáctica do que outra coisa. Aliás, nasce como um livro que não é um livro, nasce como alguns textos para serem utilizados quer por mim, quer nas escolas"<sup>6</sup>.

D'où l'importance accordée à ce que Pepetela appelle "a mesma linha de simplicidade" qui est d'abord sensible au niveau de la langue. Chez lui, il n'y a pas cette imbrication de deux idiomes, le portugais standard et la langue des musseques, l'umbundo qu'on rencontre sous la plume de Luandino Vieira ou U. Xitu. Ana Paula Tavares<sup>7</sup> note pertinemment qu'il existe chez cet écrivain une distribution stricte entre les deux langues et que la seconde porte les marques de l'oralité. Les items de la langue locale n'excèdent pas la quarantaine dans un roman comme *Yaka* qui compte tout de même 354 pages. La simplicité dont se réclame Pepetela est aussi sensible dans la relation entre narrateur et histoire racontée. Tous ses romans développent un récit hétérodiégétique; le narrateur,

---

<sup>3</sup> René Pélissier, *Les guerres grises. Résistance et révoltes en Angola (1845-1941)*, Orgeval, 1977. *La colonie du Minature. Nationalismes et révoltes en Angola*. Orgeval, 1978.

<sup>4</sup> Arlette Farge, *Des lieux pour l'Histoire*. Seuil, 1997, p 10.

<sup>5</sup> Marc Bloch, *Apologie pour Colin*, 1949.

<sup>6</sup> In Michel Laban, op cit., p. 771.

<sup>7</sup> Ana Paula Tavares, "O romance *Lueji* do escritor Peperela". Revista Vertice, ago. 1993.

absent de l'histoire, n'intervient pas en son nom personnel et n'assume qu'une rôle d'observateur.<sup>8</sup>

Cependant l'évolution est très nette entre les premières publications et les livres les plus récents: José Eduardo Agualusa remarque que les premiers textes de Pepetela constituaient "un manuel idéologique destiné aux enfants" et que dans *Mayombe* "les personnages sont des marionnettes agitant des idées"<sup>9</sup>.

Dans un roman comme *A Geração da Utopia*, les personnages présentent une épaisseur psychologique qu'on ne leur connaissait pas dans les oeuvres antérieures. Ils sont pourvus d'une biographie même si elle n'est pas déterminante dans la progression thématique. Intervient en particulier la sexualité, quasiment absente auparavant (voir les scènes d'amour entre Denise la française et Malongo puis entre ce dernier et Sarah, p.30 s.). Les problèmes de conscience que suscitent les affrontements entre les forces armées portugaises et les militants du M.P.L.A pour les étudiantes blancs ayant vécu leur enfance en Afrique (p. 34 s.), les notations de stéréotypes culturelles (vois le regard jeté sur Denise par Malongo (p. 27) dont la primerie étonne désagréablement le garçon; ses origines françaises laissant présager des tendances libidinales (affirmées selon un cliché très répandu parmi les Africains) étaient absents des premiers récits de l'auteur.

## 2. SYMBOLIQUE DU MASQUE

Globalement, on peut dire que la visée créatrice diffère à mesure que l'oeuvre de cet auteur prend consistance et volume. Initialement, Pepetela construit une littérature qu'on symbolique "en tant qu'elle est engendrée à partir d'un objet-signe dont la structure apparente et intérieure à la fois conjugue une vision cosmique, une morale individuelle, une représentation du pouvoir et une esthétique. La statue, longuement décrite, présente toutes ces caractéristiques. *Yaka* et *Muana Puo* la prennent comme point de départ d'un récit fictionnel.

Mais en fait le point originel n'est pas une description rigoureuse et fidèle d'une statue précise et bien typée, on décrit une statue imaginée plus que réellement existante, un *pattern* diraient les linguistiques américains de l'école de Chomsky, dont la lecture va dynamiser (donner forme et progression) à l'histoire narrée. La préface que l'auteur a rédigée pour *Yaka* est à cet égard explicite": só uma estátua.

"E a estátua é pura ficção. Sendo a estatuária yaka riquíssima, ela poderia ter existido. Mas não. Por acaso, daí a necessidade de a criar, como o mito

---

<sup>8</sup> Nous utilisons ici la terminologie de Gérard Genette in *Figures III*, Seuil, 1972, p. 252.

<sup>9</sup> In *Coloquio / Letras* n° 134, oct.-déc 1994.

recriado. Até porque só os mitos têm realidade. E como nos mitos, os mitos criam a si próprios falando”.<sup>10</sup>

Cet objet joue le rôle d'un archétype majeur de toute société africaine et se retrouve longuement décrite dans *Muana Puo*<sup>11</sup>. Son ovalité représente les contours d'un état social excluant toute idée d'exploitation, exaltant beauté, liberté et joie de vivre: “Deus criara o Mundo oval, coerente, perfeito” (p. 22). “Aquele mundo oval trazia diamantes às crianças. Com eles acendiam fogos risonhos” (p. 95). Cet état mondain a une origine divine mais cette qualité s'est détériorée à cause de la cupidité des hommes qui ont mis le monde à feu et à sang. Le retour à un visage humain consiste à lui redonner vie: “Sobre esse sangue reconstruiria o mundo oval, onde o sangue da cor do amor” (p. 91).

Le passé d'avant, la mémoire des hommes est lieu des valeurs authentiques qu'il faut restaurer. Plus on est proche de l'âge de la création du monde, plus on se rapproche de la pensée des Dieux. Mais il ne s'agit pas de faire revivre un état de société aujourd'hui caduque; le masque tchokwé qui embraye le récit fonctionne comme schème d'un ordre social utopien.<sup>12</sup> Aussi n'est-il pas l'objet d'une description rigoureuse du type de celle fournie par les ethnologues spécialistes de la statuaire africaine (Jean Laude, M. L. Bastin, Louis Perrois, Francine Ndiaye, F. Willett etc.). “La description d'aujourd'hui ne vise pas la reproduction, la représentation du réel mais plutôt la construction, la création du *textuel*”.<sup>13</sup> Cette remarque de Jean Ricardou s'applique parfaitement au livre qui nous retient présentement (même si Pepetela ne peut se réclamer du “nouveau roman”. Car si chez le mauvais écrivain, la description constitue un obstacle à la progression narrative, dans l'oeuvre de Pepetela elle soutient le travail diégétique d'un bout à l'autre du récit. Elle n'est plus “une machine à enliser de récit”<sup>14</sup> mais au contraire, elle est le moteur qui permet le démarrage et la dynamique du récit.

Car la lecture du masque donne la structure actantielle du texte dans son ensemble. Le livre s'ouvre en effet sur un préambule de deux pages qui consignent la complémentarité et la convergence des lignes qui constituent le masque: “A extremidade exterior de cada pálpebra continua nas sobranceiras em arco. Estas encontram-se alto de nariz, unindo-se numa linha. O nariz desce, alargando ligeiramente, em duas linhas divergentes. Termina brusco, na horizontal, o que lhe dá forma de triângulo”.

---

<sup>10</sup> Pepetela, *Yaka*, Dom Quixote, 2<sup>o</sup> éd. 1992, p. 14.

<sup>11</sup> Pepetela, *Muana Puo*, Dom Quixote, 2<sup>o</sup> éd. 1995.

<sup>12</sup> Le niveau utopien s'oppose à l'utopique comme le possible à l'impossible. L'utopien c'est le réel dans ses possibilités de concrétion: l'utopique fait partie des aspirations oniriques de l'homme. La distinction a été introduite par Henri Lefevre dans ses études sur l'oeuvre de Marx-Engels.

<sup>13</sup> Jean Ricardou, *Pour une théorie du roman*, Paris, Seuil, 1971.

<sup>14</sup> Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973, p. 117.

“Dois pequenos sulcos fazem uma frágil ligação entre o nariz e a boca. Ligação quase imaginária”, (p. 8).

Nous avons donc une dualité de parcours en même temps que la réunion de ces deux lignes en un point précis. La dualité converge ainsi vers une unité, même si sa ténuité la range plutôt du côté de “l’imaginaire” que du côté des faits observables et dûment vérifiables.

Cette première lecture est d’ordre esthétique-technique: elle développe le point de vue de la conception de l’oeuvre. A un second niveau, c’est le point de vue de la réception qui prévaut (à noter que les deux plans sont complémentaires: ils mettent en évidence le principe dualiste qui orchestre l’oeuvre en son entier):

“Fitou a máscara. Foi atraído pela tristeza dos olhos. Fixou-se na parte esquerda. Reconheceu-se nela”.

“Ela foi fatalmente subjugada pelo olho direito. Nele se reconheceu”, (p. 9).

“Ela tentou olhar o lado esquerdo, mas uma montanha a separava. Ele fez o mesmo para o lado direito, mas a mesma montanha o impedia. Cada um contemplou o seu lado, reconhecendo-se, incapaz de transpor a montanha”, (p. 11).

Un élément - le nez - découpe donc l’objet en deux moitiés égales et antithétiques. Cette dualité est étendue au plan de l’organisation du récit. Lequel comporte deux parties (passé, futur), deux protagonistes (non només, ce qui accentue la généralité du propos), deux classes sociales (les corbeaux, les chauve-souris).

D’autre part, la frontière instituée par le nez trouve son corollaire dans la géographie où se déploie l’action. Il a en effet pour répondant la montagne qui est le lieu d’un combat sans merci entre les deux camps (p. 65 s.) et qui va se conclure par la découverte de la Ville de la Calpe, engloutie dans le mémoire des hommes et qui revivra au terme de la lutte.

Sur le plan de la composition littéraire, on reconnaîtra facilement la mise en oeuvre de la métaphore filée: on assiste en effet au “déroulement de deux systèmes associatifs”<sup>15</sup>. Les éléments du masque sont corrélés aux éléments de l’espace et de l’histoire narrée. La description du masque sert à introduire les deux parties du récit mais elle peut très bien s’abstraire du reste et se lire en elle-même. On peut donc parler de la position allégorique du masque en tant que l’allégorie est “un discours qui est d’abord présenté sous un sens propre qui paraît tout autre chose que ce qu’on a dessein de faire entendre et qui cependant

---

<sup>15</sup> Michael Riffaterre, “La métaphore filée dans la poésie surréaliste” in *La Production du Texte*, Paris, Seuil, 1979.

ne sert que de comparaison pour donner l'intelligence d'un sens qu'on n'exprime point"<sup>16</sup>.

### 3. SCENOGRAPHIE

On peut ainsi lire ce texte comme un montage très rigoureux de métaphores et de métonymies: dans la guerre opposant corbeaux et chauve-souris, ces dernières sont objectivées par deux éléments, le bec et les griffes, lesquels renvoient à l'idée d'armes offensives par le biais d'une connotation babalisée. "Os morcegos, escondidos, esperavam um corvo solitário, e caíam aos bandos sobre ele. As pequenas unham rasgavam-lhes as carnes, arrancavam aos poucos os órgãos. Venciam, finalmente. Retiravam então as garras e o bico do inimigo, com os quais se armavam para novos combates, cada vez menos desiguais e mais sangrentos", (p. 48).

A lui seul, ce passage permet de lire l'oeuvre tout entière comme une fable dont les protagonistes sont des animaux mais dont l'action comme les aspirations sont celles d'hommes situés à un moment historique précis. Corbeaux et chauve-souris sont des condensations dénotatives<sup>17</sup> "renvoyant à une vision globale acceptée de tous les lecteurs pour lesquels le corbeau est un redoutable prédateur et les chauve-souris, des êtres craintifs, mus par la peur mais vivant dans 'um turbilhão de esperança' (p. 32). Sous cette appellation, on identifie naturellement le dualisme manichéen de la pensée populaire qui divise la communauté humaine en exploiters et exploités.

Le récit en son entier prend appui sur un savoir maîtrisé de tout narrataire<sup>18</sup> qui permet de reconnaître uniquement qui sont les exploiters et qui sont les victimes; savoir qui prend forme dans les contes traditionnels dont les protagonistes sont prioritairement des animaux familiers du public auxquels ceux-là s'adressent. Ainsi le livre de Pepetela maintient-il un "capital symbolique" (Bordieu) commun à son lectorat à l'époque où il a été publié, ce qui implique une adhésion globale de l'auteur aux valeurs de son entourage.

Cependant il ne suffit pas de noter la situation énonciative de l'oeuvre en question; il convient d'appréhender cette dernière non seulement dans l'ordre génétique (c'est à dire selon les circonstances de sa production, mais en tant que "dispositif de communications. Ce que dit le texte présuppose une scène de parole déterminée que'il lui faut valider à travers son énonciation"<sup>19</sup>. En

---

<sup>16</sup> Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion, 1988, pp. 146-147.

<sup>17</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 77.

<sup>18</sup> Nous reprenons ici la définition de Gérard Genette selon laquelle le narrataire est le destinataire du récit (Figure III, Paris, Seuil, 1972, p. 227).

<sup>19</sup> Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 122.

l'occurrence, un roman comme celui-ci légitime son dire non seulement en se soumettant aux règles de la production de la littérature orale et aux structures mentales de la culture populaire angolaise, mais en incorporant des éléments majeurs de la situation vécue par le peuple au moment de la rédaction du roman. Le centre de l'oeuvre se trouve en effet moins dans le combat (qui ne fait pas l'objet de descriptions fouillées) que dans ses motivations qui sont celles de toute lutte de libération.

Cette lutte s'auto-dynamise en même temps par le biais de la relation amoureuse dont l'authenticité, défigurée par le colonialisme mais dérecouverte à la faveur des combats pour l'indépendance nationale, permet une régénération des êtres en tant que membres d'un même corps social. "O amor é querer mudar o mundo, para nele se reencontrarem, pensava cada um de seu lado" (p. 95). Le révolutionnaire est forcément un esprit utopique. Même s'il conçoit une réforme régulée des rapports socio-économiques, il ne peut s'empêcher de rêver d'une terre dénuée de tout conflit interpersonnel et où toutes les potentialités comportementales de l'humain trouveraient leur pleine réalisation (cf. p. 104 s.): "Não sou deste tempo! Não nasci para este mundo!" (p 122). L'utopie constitue un formidable stimulant à l'action subversive. Cette vision des choses ainsi que les formes à la fois linguistiques et culturelles (cf. la fonction du masque) dans lesquelles elle se livre est commune à l'auteur comme à ses lecteurs. Elle légitime le récit dans son ensemble. Et nous savons par l'écrivain lui-même que les livres écrits durant la guérilla s'adressaient en priorité aux combattants. *Muana Puo* fut rédigé en 1969, "em plena época de luta pela liberação nacional" comme l'indique Pepetela en personne en quatrième page de couverture.

La situation d'énonciation est bien différente avec *A Geração da utopia*.

Le temps a passé. Le combat militant a débouché sur l'édification d'une société débarrassée, selon les termes officiels, des séquelles du colonialisme et en fin de comptes, on peut se demander si, aujourd'hui, il reste encore quelque chose de l'esprit des luttes d'avant 1974. Sociologue de formation, Pepetela ne pouvait manquer de s'interroger sur la question.

La dimension spatio-temporelle comme la sémiotique des personnages dans *A Geração da utopia* change du tout au tout.

L'action des précédents livres se déroule dans un espace géographiquement restreint. (Nous pensons à *Mayombes* et à *Muana Puo* situe les protagonistes dans un temps d'avant le temps. "Et l'espace où l'action se profile est de nature originelle. La Ville de Calpe a cidade sonhada" (p 110) est le moteur de l'action puisqu'elle est l'objet de la recherche, laquelle est donc une marche vers l'Origine. En tant que les personnages sont mus par la volomé de découvrir cette réalité première, ils doivent surmonter pour cela de nombreuses épreuves,

on peut voir dans *Muana Puo* une “récit auto-mimétique”<sup>20</sup> car il “imite les mythes”.

Rien de tel avec *A Geração da utopia*. L’espace plus étendu (les personnages évoluent de Lisbonne à Paris puis en Angola); le temps est plus précis: l’action de déroule entre 1961 et 1991.

Cette évolution des cadres romanesques s’explique par une double raison:

A) Dès ses premières publications, Pepetela a pris position par rapport au moment présent. A ce propos, Ana Paula Tavares rappelle fort opportunément que deux colloques se sont tenus à Luanda peu de temps avant la rédaction de *A Geração da utopia*, l’un en 1984 avait pour thème les cultures nationales, l’autre, cinq ans plus tard, portait sur la domination culturelle du développement. “Entre ces deux dates, on a approfondit des questions sensibles” ajoute-t-elle.<sup>21</sup> Les années 80 ont ouvert une ère de suspicion généralisée sur tous les problèmes de société qui n’ont pas manqué d’apparaître dans toutes les couches de la population. *A Geração da utopia* dresse un portrait des combattants dont l’action a engendré un pays “nouveau” selon l’appellation officielle des dirigeants. Nous sommes maintenant dans le temps de l’histoire et non plus dans celui du mythe ou de la fable. Mais il faut préciser. Le temps dont il s’agit, c’est celui d’un quotidien baigné d’ambiguïté: Sarah et ses amis, étudiants angolais à Lisbonne, se demandent quelle fiabilité il convient d’accorder aux informations diffusées par la presse métropolitaine concernant les actions militaires sur le terrain (nous sommes au début de la guérilla) (p. 15). Pour ces jeunes gens qui ont pris parti pour la cause du MPLA se pose la question de savoir quelle est la stratégie de lutte la plus efficace: faut-il intégrer les rangs des guérilleros et donc abandonner l’université? Faut-il militer à l’étranger?

Sur le terrain, les antagonismes tribaux ou régionaux prennent de l’ampleur, les gens du nord du pays veulent s’accaparer de tous les leviers du pouvoir et quand ils parviennent à leurs fins, les intérêts privés prennent le pas sur l’intérêt général, les exactions se multiplient (certains envoient leurs subordonnés en mission afin de profiter de leur épouse cf. p. 143). Les combattants les plus intègres dénoncent les carences des responsables: “Quantos mortos nesta guerra? Quantos lares abandonados, quantos refugiados nos países vizinhos, quantas famílias separadas? Para quê? Quando penso nos sofrimentos somados de todos, nas esperanças individuais destroçadas, nos futuros estragados, no sangue, sinto raiva impotente, mas contra quê? ... Os primeiros responsáveis que vieram eram do Norte. Tinham a experiência da guerra lá em

---

<sup>20</sup> Noamo Shor, “Mythe des origines, origine des mythes”. *Les cahiers naturalistes*, 1978, n° 52.

<sup>21</sup> Ana Paula Tavares, “O romance *Lueji* do escritor Pepetela.” *Revista Vertice*, Jul.-Ago 1993, n° 55.

cima, por isso eram normalmente os comandantes” (pp. 141-142). Mais avec le temps, explique un soldat, “os do Norte criaram a sua própria colonização”. (ibidem). Et il conclut: “esta guerra é absurda... Chegou o momento de falar claramente, para que a guerra retome o seu sentido” (p. 147).

#### 4. DE L'ÉVÉNEMENT

Cette attitude dubitative qui ne peut qu'être postérieure à la phase “symbolique” où le récit se trace en dehors d'un cadre spatio-temporel précis, invite à réfléchir sur les rapports entre l'oeuvre littéraire et son environnement historico-géographique. A cet égard l'épilogue qui conclut le roman est riche de sens: “Como é óbvio, não pode epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto” (p. 316).

On voit que dans cet écrivain, il y a cette volonté de se tenir au plus prêt de l'événement vécu au jour le jour et de mettre en récit le compte-rendu de ses observations. Car l'histoire n'est pas faite uniquement de dater-charmières marquant la dynamique d'une société, elle est “faite des mots exprimant la douleur (et) les suspens tragiques du bonheur”.<sup>22</sup>

L'intérêt majeur du roman réside précisément dans sa lecture approfondie de l'événement, celui-ci étant le moment qui met en partage un fragment du réel, tel qu'il est reçu et interprété (compris, accepté ou critiqué) par ceux qui le subissent ou qui en sont les investigateurs. La guérilla et les premières années qui ont suivi la proclamation de l'indépendance nationale ne sont pas seulement constituées par une succession de traités, de compromis politiques, de déclarations officielles, mais par un succession de faits humains qui sont eux-mêmes le fruit de discussions, de contestations, de jugements contradictoires. Ceux-là sont faits de discours exprimant des attentes, des joies, des souffrances, de déceptions. Foucault l'avait bien compris, lui qui écrivait: “le monde tel que nous le connaissons n'est pas cette figure simple en somme, où les événements se sont effacés pour que s'accusent peu à peu des traits essentiels, le sens final, la valeur première et dernière. C'est au contraire une myriade d'événements enchevêtrés ... Nous croyons que notre présence prend appui sur des intentions profondes, des nécessités stables ... Mais le vrai sens historique reconnaît que nous vivons sans repères ni concordances originaires”.<sup>23</sup>

La conversation entre le Sage et Mondial nous avons rapporté un passage dans les lignes qui précèdent montre précisément cette absence de repères et ce doute hyperbolique sur la stratégie militaire parmi les militants de la première

---

<sup>22</sup> Arlette Farge, *Des lieux pour l'histoire*, Paris, Seuil.

<sup>23</sup> Michel Foucault, “Nietzsche, généalogie, histoire” in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1998, vol II, p. 148.

heure. Écrire l'histoire de cette période consiste justement à retracer ces va-et-vient entre énergie et défaillances, entre les propos officiels des leaders politiques et les propos anonymes. Le travail (et l'art) de l'écrivain sera alors de donner voix à l'intériorité des participants au combat c'est à dire ici, à l'événement, il lui faut concrétiser la dissémination du sens de l'action politico-militaire, en veillant à ne pas noyer, la pluralité et l'antagonisme des discours qui la relatent sous une description univoque prétendument objective des représentations du pouvoir en place.

L'élaboration de cette "grammaire des discours" (Foucault) est une tâche délicate; elle ne peut être menée à bien qu'en respectant les conditions d'émergence (en l'occurrence le manque de concertation, l'intérêt personnel, la corruption) des paroles vives des intéressés.

Sur un plan intratextuel, l'inscription du récit dans une séquence temporelle et une ère géographique déterminées aboutit selon l'excellente remarque d'Ana Malfada Leite à une "réelle déconstruction des mythes"<sup>24</sup> et plus particulièrement à celui du héros. Avec *A Geração da utopia*, le temps n'est plus à conforter l'idéal révolutionnaire comme c'était encore le cas dans *Mayombe* ou *Muana Pua*, Anibal, "le Sage", est autant un responsable militaire qu'un observateur très critique à l'égard de ses congénères et des dirigeants du MPLA. L'agrandissement épique des personnages perçus au travers des épreuves qu'ils traversent n'est plus de mise car il ne s'agit plus de provoquer l'adhésion du lecteur à la cause révolutionnaire puisque la suite des événements l'a rendue ambiguë. Le romancier se fera donc l'écho des multiples controverses touchant la stratégie la meilleure à mettre en œuvre sur le terrain ainsi que des conditions de vie des combattants et de leurs familles (cf. p. 122 s.).

La prise en compte du vécu quotidien pour ceux qui étaient engagés dans la lutte armée et qui ont été contemporains des actions militaires comme des premières années postérieures à l'indépendance avait un public déjà existant lors de la sortie du livre. On ne s'étonnera donc pas de l'accueil enthousiaste du roman chez les intellectuels qui ont participé à la guerre en Angola. Comme chez Manuel Alegre qui écrit: "parler de Pepetela, c'est parler de l'autre côté de moi. La même guerre mais vécue, endurée et écrite de l'autre côté. La même utopie révolutionnaire de libération nationale. Peut-être le même désenchantement, la même lucidité, la même fidélité ... Pepetela, c'est pour ainsi dire mon *outré-mer affectif* ... Parler de Pepetela c'est pour moi un *exercice autobiographique*, une incursion dans la mémoire et dans l'histoire".<sup>25</sup>

Ce qui fait la réussite du roman, c'est que Pepetela épouse globalement l'idéologie de l'époque. "Le texte, c'est la gestion de son contexte" dit un

---

<sup>24</sup> Ana Malfada Leite, in *Jornal de Letras* n° 693, 7 maio 1997.

<sup>25</sup> Manuel Alegre, in *Jornal de Letras*, 29.3.93.

linguiste<sup>26</sup> et l'oeuvre en question le montre très bien. Evitant de réifier un moment historique auquel l'auteur a participé intensément, de le couper de son dynamisme<sup>27</sup>, elle contourne donc l'obstacle passéiste et du même coup, elle fait de de l'écrivain un témoin unique de la société angolaise des trois dernières en ce que'elle prolonge des pans entiers de la tradition tout en cherchant laborieusement à s'ouvrir sur d'autres perspectives.

Pour cette double raison, Pepetela mérite d'être considéré d'ores et déjà comme un classique.

---

<sup>26</sup> D. Maingueneau op cit p. 24.

<sup>27</sup> David Metre, in *Jornal de Letras* du 29.3.95 rappelle qu'au congrès de Lusaka en 1974 se fit jour une rivalité d'origine ethnique entre deux groupes de dirigeants et que cette crise affaiblit considérablement l'appui de la population paysanne. Le 2<sup>o</sup> chapitre du roman retrace les enjeux du conflit.