

Études littéraires africaines

Littérature angolaise, jeux cartographiques et désobéissance épistémique

Laura Cavalcante Padilha



Number 37, 2014

Littératures de l'Angola, du Mozambique et du Cap-vert

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1026244ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1026244ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cavalcante Padilha, L. (2014). Littérature angolaise, jeux cartographiques et désobéissance épistémique. *Études littéraires africaines*, (37), 15–27.
<https://doi.org/10.7202/1026244ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2014

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LITTÉRATURE ANGOLAISE, JEUX CARTOGRAPHIQUES ET DÉSOMBÉISSANCE ÉPISTÉMIQUE

Si mon titre mentionne de façon globale la littérature angolaise, mon propos n'est cependant pas ici de présenter une vision historique de la formation de cette littérature. En effet, je ne m'intéresserai dans cet article qu'à certains de ses moments-clés, lors desquels s'est mis en place ce que Walter Mignolo a défini, avec d'autres, comme un geste de « désobéissance épistémique » qui amène le sujet du savoir à mettre en place ce que l'auteur appelle « l'option décoloniale » :

L'option décoloniale est épistémique, c'est-à-dire qu'elle se désengage des fondements authentiques des concepts occidentaux et de l'accumulation de savoirs. [...] Par « Occident », je ne fais pas référence à la réalité géographique proprement dite, mais à une géopolitique de la connaissance. En ce sens, l'option décoloniale signifie, entre autres choses, *apprendre à désapprendre* [...] puisque nos cerveaux (ceux d'un grand nombre de personnes sur la planète) ont été programmés par la raison impériale / coloniale ¹.

Dans ce processus de « désapprentissage » et de « déprogrammation », il est nécessaire que des productions symboliques, des cartographies identitaires et culturelles qui ont été passées sous silence par l'hégémonie d'un savoir fondé sur la raison coloniale, surgissent sur le devant de la scène. Dans le cas spécifique de la littérature qui se veut « décoloniale » – au sens où l'entend la géographie culturelle –, un autre paysage apparaît : selon Augustin Berque, celui-ci doit être vu « en tant qu'empreinte, car il exprime une civilisation, mais [...] aussi comme matrice car il participe de schémas de perception, de conception et d'action – *i.e.* de la culture – qui canalisent,

¹ « *A opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento. [...] por "Ocidente" eu não me quero referir à geografia por si só, mas à geopolítica do conhecimento. Consequentemente, a opção descolonial significa, entre outras coisas, aprender a desaprender [...] já que nossos (um vasto número de pessoas ao redor do planeta) cérebros tinham sido programados pela razão imperial / colonial* » – MIGNOLO (Walter D.), « Epistêmica : a opção descolonial e o significado de identidade em política » [La désobéissance épistémique : l'option décoloniale et la signification de l'identité en politique], *Cadernos de Letras de UFF*, n°34 (Dossiê : *Literatura, lingua e identidade*), 2008, p. 290.

d'une certaine manière, la relation d'une société avec l'espace et avec la nature»².

Ce sont ces « empreintes » et ces « matrices » qui émergent de manière forte dès les premiers textes appartenant à la tradition orale angolaise et qui refont surface, avec de nouvelles significations, au moment où la lettre devient conquête du colonisé et que la littérature s'affirme comme trace et inscription de ses imaginaires politiques. Voilà pourquoi Cornejo Polar a raison quand il affirme que la littérature coloniale se fait « multilingue », s'articulant désormais « sous le double modèle de l'écriture et de l'oralité, avec ses zones de répulsion et de confluence, qui la renvoient à une constellation de consciences sociales dissemblables et en même temps mêlées »³.

O segredo da morta, d'Antônio de Assis Júnior, considéré par une partie significative de la critique comme le premier roman angolais, est un bon exemple de ce qu'affirme Polar. L'œuvre rend explicite un pacte avec la manière locale de raconter, tout en établissant un dialogue clair avec le roman portugais du XIX^e siècle, en particulier *Viagens na minha terra* d'Almeida Garrett⁴. On voit ainsi qu'Assis Júnior remplace, de manière manifeste, le Tage par le fleuve Kwanza et cherche à explorer et à saisir l'intérieur de l'Angola de la même manière qu'Almeida Garrett le fait avec le Portugal. Pour y parvenir, il choisit la ville de Dondo, en élargissant sa traversée symbolique et culturelle du territoire jusqu'à la région dite « de la Reine Jinga »⁵. Il n'échappera pas non plus au lecteur attentif qu'Assis Junior a lu le roman *A doida do Candal* de Camilo Castelo

² BERQUE (Auguste), « Paisagem-marca, paisagem-matriz : elementos da problemática para uma geografia cultural » (trad. Ednês M. Vasconcelos Ferreira e Anne-Marie Milon Oliveira), dans CORRÊA (Roberto Lobato) e ROSENDAHL (Zeny), org., *Paisagem, tempo e cultura* (2^e ed.). Rio de Janeiro : Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 2004, 124 p. ; p. 84-89 ; p. 84-85. Le concept de « paysage-empreinte » est traduit dans l'édition brésilienne par « paysage-marque », ce qui permet de créer un effet linguistique avec le deuxième terme de « matrice » (NdT).

³ « *sob o duplo modelo da escrita e da oralidade, com suas zonas de repulsão e confluência, referindo-a a uma constelação de consciências sociais dissimiles e, ao mesmo tempo, mescladas* » – POLAR (Antonio Cornejo), *O condor voa : Literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Org. Mario J. Valdés. Belo Horizonte : Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000, 324 p. ; p. 79.

⁴ GARRETT (Almeida), *Viagens na minha terra* [1846]. São Paulo : Três Livros e Fascículos Ltda, 1984, 250 p.

⁵ Nzinga Mbandi, plus connue sous le nom de la Reine Jinga (ou Ginga), est une des figures symboliques majeures de la résistance à la colonisation portugaise. Elle régna de 1587 à 1663 sur l'intérieur de l'Angola (NdIR).

Branco ⁶, ce que souligne d'ailleurs le fait que *A doida dos Cahois* a été le premier titre pressenti pour son œuvre.

Mon propos n'est cependant pas d'analyser ces dialogues intertextuels mais de montrer, même brièvement, comment le multilinguisme de la littérature angolaise se manifeste dès ce roman inaugural. Si l'on revient à la question des cartographies identitaires, qui deviendront, dans la fiction angolaise, des armes de choc contre la colonialité, on s'aperçoit qu'elles émergent non seulement au niveau actanciel, mais également à travers l'intérêt porté par les auteurs à la spatialité physique, culturelle et symbolique de leur lieu d'appartenance. L'intensification des couleurs et la reconfiguration des lieux sont des manières de marquer leur refus d'une acceptation exclusive des paramètres artistico-verbaux de matrice occidentale. Les mémoires s'entrecroisent et se complètent dans les textes, dans un processus que Ruy Duarte de Carvalho synthétise bien quand il affirme :

J'ai plusieurs fois entremêlé les mémoires des groupes et je les ai entremêlés avec la mienne propre, pendant qu'elles-mêmes s'entrecroisent et c'est bien d'ici qu'une expression angolaise sera tissée, dont nous tous, institutionnellement angolais, nous avons tant besoin pour pouvoir penser et pouvoir nous penser à nous-mêmes ⁷.

Afin de pouvoir discuter ces jeux cartographiques, je me propose de faire une brève analyse des espaces privilégiés par la fiction romanesque de la deuxième moitié du XX^e siècle, pour m'intéresser ensuite à la production de ces quinze dernières années, durant lesquelles le processus de spatialisation me paraît se renforcer.

Luanda, lieu symphonique en deux mouvements

Stuart Hall convoque Anthony Giddens afin d'établir avec lui la « séparation entre espace et lieu » ⁸. Pour les deux auteurs, le

⁶ BRANCO (Camilo Castelo). *A doida do Candal* [1867]. Introdução e glossário de Lênia Márcia M. Mongelli. São Paulo : Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1980, 176 p.

⁷ « *Tenho cruzado as memórias dos grupos, e tenho-as cruzado com a minha, enquanto elas mesmas se cruzam entre si e é daí que se urdirá uma expressão angolana de que todos nós, institucionalmente Angolanos, tanto precisamos para podermos pensar e para nos podermos pensar a nós mesmos* » – CARVALHO (R.-D.), *A câmara, a escrita e a coisa dita... Fitas, textos e palestras*. Lisboa : Cotovia, 2008, 459 p. ; p. 63.

⁸ HALL (Stuart), *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva et Guaracira Lopes Louro. 8^e ed. Rio de Janeiro : DP&A, 2003, 102 p. ; p. 72.

« “lieu” est spécifique, concret, connu, familier, délimité : le point de pratiques sociales spécifiques qui nous ont formés, moulés, et auxquelles nos identités sont étroitement liées [...] »⁹. Je partage leur point de vue et pense que, dans le jeu cartographique auquel la fiction africaine contemporaine invite ses lecteurs, Luanda est bien plus que l’espace marqué par les signes de l’empire colonial. Elle est aussi le lieu que le sujet angolais décide de s’approprier, lui donnant de nouvelles significations au travers de la désobéissance, faisant place, dans ses œuvres, à des pratiques sociales que les anciens dominateurs n’ont jamais considérées comme significatives.

La chercheuse brésilienne Tania Macêdo¹⁰ a magnifiquement lu la ville de Luanda qui apparaît, dans le cartogramme fictionnel de plusieurs auteurs, avec ses *musseques*¹¹, ses rues ensoleillées¹², ses cases où l’esthétique de la débîne s’incarne dans les figures de vieillards comme Xíxi ou Tutúri¹³, ses rases campagnes où les enfants, pieds nus, jouent au foot et font des matchs imaginaires, quand ils ne se baignent pas dans le lac enchanté de l’ancienne Kianda. Ce lac, qui fut comblé pour créer la place du Kinaxixe, trouve d’ailleurs en Arnaldo Santos un excellent cartographe¹⁴. L’énumération pourrait continuer. À la privation, ces espaces opposent l’euphorie, la foi et l’espoir. L’imaginaire des écrivains voyage à travers eux avec une même ferveur et, imprégné des idéaux révolutionnaires, les cartographie par des mots « d’ordre », pourrait-on presque dire. À lire ces textes vient à l’esprit la réflexion de Cornejo Polar à propos de l’œuvre de José Maria Arguedas, où l’on « trouve une fidélité infail- lible aux valeurs de la culture native autant qu’une foi implacable en

⁹ « o “lugar” é específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado : o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais as nossas identidades estão estreitamente ligadas [...] » – HALL (S.), *A identidade cultural...*, op. cit., p. 15.

¹⁰ MACÊDO (Tania), « A presença de Luanda na literatura contemporânea em português », in : EAD., *Angola e Brasil. Estudos comparados*. São Paulo : Arte & Ciência, col. Via atlântica, n°3, 2002, 119 p. ; p. 67-94.

¹¹ Nom des quartiers périphériques de Luanda (NdT). Ces quartiers sont particulièrement présents dans un ouvrage comme les « contes de la musseque » de Jofre Rocha (*Estórias do musseque*. São Paulo : Ática, Autores africanos, n°5, 1980, 47 p.).

¹² Voir par exemple la flânerie du narrateur dans : VIERA (José Luandino), *Nós, os do Makulusu*. 2^e ed. Lisbonne : Sá da Costa, Vozes do mundo, n°2, 1975, 140 p.

¹³ Dans, respectivement : VIEIRA (José Luandino), *Luuanda. Estórias*. São Paulo : Ática, col. Autores africanos, n°10, 1982, 127 p. ; et ROCHA (J.), *Estórias do musseque*, op. cit.

¹⁴ SANTOS (Arnaldo), *Kinaxixe e outras prosas*. São Paulo : Ática, col. Autores africanos, n°8, 1981, 144 p.

son triomphe historique, même si, pour cela, l'auteur doit opérer un déplacement vers le mythe et l'utopie »¹⁵.

Cette utopie, qui se cristallise dans le mythe lumineux de Luanda, imprègne une œuvre où se fait entendre, dans la beauté de ses accords, toute la symphonie de la ville : *Luuanda*¹⁶. Son auteur signe d'ailleurs, non par hasard, du nom José *Luandino* Vieira. L'œuvre opère deux ruptures principales et paradigmatiques dans le processus de cartographisation. La première est d'ordre spatial et s'accorde avec les notions de « paysage-empreinte » et « paysage-matrice » évoquées plus haut. La seconde, à mon sens la plus significative, se donne à lire au sein de l'univers discursif. Conscient de son travail esthétique, Luandino crée en effet un texte qui peut sembler au premier abord très simple du point de vue de l'expression linguistique, mais qui dissimule, en réalité, un produit littéraire très sophistiqué. À travers ce travail discursif, la territorialité physique de la ville aimée se transforme en territorialité hautement humanisée. Afin d'éclairer mon propos, je citerai Roland Barthes en avançant que les trois contes qui composent *Luuanda* produisent chez le lecteur un effet de jouissance esthétique qui « fait vaciller [ses] assises historiques, culturelles, psychologiques, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage »¹⁷.

Les trois contes qui constituent ce recueil (écrit en 1963 et publié en 1964) représentent, en effet, une sorte de nouvelle territorialisation symbolique et culturelle de par l'usage de la langue locale, le *quimbundu*, qui écorche le corps de la langue portugaise. Le geste qui fonde ce nouveau rapport au territoire est, avant tout, un geste amoureux. Par lui, le mot qui nomme le lieu d'appartenance – « Luanda » – gagne une espèce de prolongement jouissif au travers de la reduplication de la lettre « u » : ce n'est pas seulement Luanda, mais *Luuanda*. Dans cette répétition se blottissent des marques d'amour envers tout ce qui constitue la ville aux pieds-nus, à commencer par les éléments d'une nature dont les actions, les sentiments, les manières d'être sont personnifiés et répondent aux humains que la ville aide et soutient au travers de la communauté.

¹⁵ « Existe tanto uma fidelidade sem fissuras relativamente aos valores da cultura nativa como uma imbatível fé em seu triunfo histórico, embora com frequência – para isto – o autor tenha de deslocar-se na direção da utopia e do mito » – POLAR (A.C.), *O condor voa*, op. cit., p. 127.

¹⁶ VIEIRA (J.L.), *Luuanda*, op. cit.

¹⁷ BARTHES (R.), *Le Plaisir du texte*, dans *Œuvres complètes*. Vol. 4 : *Livres, textes, entretiens, 1972-1976*. Paris : Seuil, 2002, 1046 p. ; p. 226.

Prenons l'ouverture de l'*Histoire de la poule et de l'œuf*¹⁸ : un nuage y est décrit comme ayant des « bras » et des « filles folles » ; le vieil arbre *mulemba*¹⁹ possède de « longues barbes » ; les éclairs « rient », « longs et tordus [...] parlant avec la grosse voix de leurs coups de tonnerre »²⁰. La nature s'anime, prend forme humaine à travers des mots anciens, révélateurs de secrets, dans un rapport semblable à celui qui fait de Beto et Xico des enfants décodant le langage des animaux comme ils l'ont appris du vieux Petelu. Cette capacité de compréhension du langage non-verbal de la poule Cabíri apparaît ainsi dans cette scène où le *quimbundu* prouve clairement sa valeur épistémologique :

Et alors Xico, avec sa voix de roseau, se mit à chanter et à imiter Cabíri avec son ami. La poule hochait la tête, ahurie, cherchant cette autre poule chanteuse qu'elle ne voyait pas.

...ngêjile kua ngana Bina
Ala kiá ku kuata
kua... kua... kua... kuata, kuata !²¹

La vie humaine en expansion constante transforme le paysage de la ville en un espace presque sacralisé. D'où l'« autrefois » érigé en marqueur du conte. Décliné dans toutes ses significations, il est perçu comme l'utérus où le présent s'engendre et où prend source toute promesse d'avenir, illustrant ce que l'humaniste et géographe brésilien Milton Santos écrit à propos de la vie et de son pouvoir infini de transformation : « C'est la société, c'est-à-dire l'homme, qui anime les formes spatiales, leur attribuant un contenu, une vie.

¹⁸ VIEIRA (J.-L.), *Histoire de la poule et de l'œuf. Extrait du recueil « Luuanda »*. Traduit du portugais, Angola, par Béatrice de Chavagnac. Paris : L'École des loisirs, 2002, 78 p. En jouant avec le terme d'*história*, le mot *estória* prétend mettre en évidence le caractère fictionnel d'un récit. Le terme est fréquemment utilisé par les écrivains africains de langue portugaise et par certains écrivains brésiliens (auquel le terme a d'ailleurs été repris). Voir notamment João Guimarães Rosa (NdT).

¹⁹ Le *mulemba*, arbre appartenant à la famille des figuiers. Lié à la figure de la Reine Jinga, le *mulemba* tient une place importante dans la construction de l'imaginaire national. Il est d'ailleurs emblématique de l'Angola (NdT).

²⁰ VIEIRA (J.L), *Luuanda, op. cit.*, p. 99.

²¹ « *E então Xico, voz dele parecia era caniço, juntou no amigo e os dois começaram cantar imitando mesmo a Cabíri, a galinha estava burra, mexendo a cabeça, ouvindo assim a sua igual a falar mas nada que via. // ...ngêjile kua ngana Bina / Ala kiá ku kuata / kua... kua... kua... kuata, kuata* » – VIEIRA (J.L), *Luuanda, op. cit.*, p. 108. Dans l'édition française, la phrase est traduite dans une note de bas de page : « J'ai été dans la maison de madame Bina / On m'a tout de suite capturée / Ca... ca... ca... capturée, capturée ! » – VIEIRA (J.-L.), *Histoire de la poule et de l'œuf...*, *op. cit.*, p. 33.

Seule la vie est susceptible de ce processus infini qui va du passé au futur, elle seule a le pouvoir de tout transformer amplement »²².

Ainsi décrite par Santos, cette chaîne temporelle de la vie se retrouve avec une puissance d'imaginaire spéciale dans *Luuanda*, notamment dans « L'histoire du voleur et du perroquet »²³. Les stratégies discursives et thématiques de l'histoire (représentation « sur le vif » de la vie dans les *musseques*, choix de la prison comme principal décor) impriment au texte ses fondements symboliques et idéologiques. Dans le conte, la symbolique se lit dans l'image de l'anacardier, arbre résistant et entêté qui renaît perpétuellement en dépit des violences et destructions auxquelles il est soumis. Ainsi, le « *pau de caju* » se fait métaphore d'un « fil de la vie qui [...] même pourri ne se rompt pas. On peut bien essayer de l'arracher, de l'effiler, on tombera toujours sur un nouveau fil même si celui-ci marque aussi la fin d'un autre »²⁴.

La croyance dans le pouvoir de transformation et de survivance du « fil de la vie » circonscrit l'œuvre qui devient, tout entière, parole ancienne. Cette parole implique le lecteur, le lançant sur la piste des racines des histoires racontées, racines qui dissimulent la violence du colonisateur, qui s'est employé depuis toujours à opprimer l'Angola et à l'empêcher de vivre l'aurore de sa propre liberté. La résistance du *pau de caju* et des autres arbres éparpillés, de manière presque obsessionnelle, sur le « terrain » du texte – *mulembas*, *sape-sapes* (cachiman épineux), *acacias* (flamboyants), *mandioqueiras*, *paus de fruta*, etc. – devient la marque par excellence de la territorialité exprimée cartographiquement grâce à l'encre et au papier, et une forme de résistance d'un imaginaire récupéré ici par la fiction.

Après 1975

L'indépendance étant advenue en 1975, nous pourrions penser que la ville concrétiserait enfin le rêve lumineux poursuivi par la littérature angolaise. Les textes ne nous disent cependant pas cela,

²² « É a sociedade, isto é, o homem, que anima as formas espaciais, atribuindo-lhes um conteúdo, uma vida. Só a vida é passível desse processo infinito que vai do passado ao futuro, só ela tem o poder de tudo transformar amplamente » – SANTOS (Milton), *A natureza do espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. 4^e ed. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2004, 392 p. ; p. 109.

²³ VIEIRA (J.-L.), « Estória do ladrão e do papagaio », in : *Luuanda*, op. cit.

²⁴ « fio da vida que [...] mesmo que está podre não parte. Puxando-lhe, emendando-lhe, sempre a gente encontra um princípio num sítio qualquer, mesmo que esse princípio é o fim doutro princípio » – VIEIRA (J.-L.), *Luuanda*, op. cit., p. 52.

surtout à partir des années 1980. Une vision globale de la situation s'impose, qui justifie la brève description qui suit.

Quand les rêves de liberté sans entraves ni ajournements ont commencé à s'effondrer après l'indépendance, l'espace territorial a de nouveau été convoqué de manière symbolique. Mais là où le jeu entre « nous » et les « autres » doublait l'opposition entre dominé et dominant (vu comme étranger), il s'inscrit désormais entre le même et son semblable, opposés dans l'arène politique, jusqu'à conduire à la guerre civile. Le frère est devenu l'ennemi du frère, comme le montrera de façon récurrente la fiction des années 1990²⁵. S'assumer en tant que national revient donc à obéir à des règles identiques à celles qui régissaient l'État colonial, ce que mettait déjà en scène Manuel Rui Monteiro dans *Quem me dera ser onda*²⁶ ou Pepetela dans *O cão e os calús*²⁷.

*O desejo de Kianda*²⁸ de Pepetela me paraît synthétiser de façon exemplaire l'effondrement de ces rêves. Dans ce roman, la chute silencieuse des immeubles du Kinachichi est la métonymie de cet effondrement. Celui-ci se double encore de l'image de l'immeuble inachevé, squatté par les dépossédés, où la petite Cassandra écoute le chant de Kianda et le partage avec M. Kalumbo. L'enfant et le vieillard revivent alors un rite ancestral où le plus âgé initie les plus jeunes aux secrets et aux mystères de la vie. Il est fort intéressant d'observer à quel point le Kinachichi continue d'être le décor presque mythique des événements, comme en témoigne cette évocation où le narrateur convoque les figures de Luandino Vieira et Arnaldo Santos :

Non loin de là était l'endroit où, trente ans et quelques années auparavant, au moment où on construisait la place, fut abattu le fromager de Kianda. Toute cette zone avait été un lac, le fromager qui s'y trouvait fut coupé et sa souche pleura du sang pendant une semaine. Il avait entendu cette histoire un jour à une terrasse de café de Kinachichi, lorsqu'il s'était assis, plein de

²⁵ Voir par exemple : PEPETELA, *Parábola do cão velho*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1996, 183 p. ; ou : CARDOSO (Boaventura), *Maior, mês de Maria*. Porto : Campo das Letras, Campo da literatura, n°12, 1997, 233 p.

²⁶ MONTEIRO (Manuel Rui), *Quem me dera ser onda*. 3^e ed. Lisboa : Cotovia, 1991, 71 p. ; *Le Porc épique*. Traduit du portugais, Angola, par Michel Laban. Paris : Dapper, coll. Dapper littérature, 1999, 106 p.

²⁷ PEPETELA, *O cão e os calús*. Porto : Edições ASA para a União dos Escritores Angolanos, 1988, 190 p.

²⁸ PEPETELA, *O desejo de Kianda*. Lisboa : Dom Quixote, 1995, 119 p. ; *L'Esprit des eaux*. Roman. Trad. du portugais, Angola, par Michel Laban. Arles : Actes Sud, coll. Afriques, 2002, 139 p.

respect, à la table où se trouvaient deux écrivains, Luandino Vieira et Arnaldo Santos, grands connaisseurs de la vie de Luanda²⁹

Rassemblant images et mémoires, Pepetela tisse un palimpseste : l'évocation des deux écrivains appelle la mémoire du temps de l'enfance, lorsque le fromager et le lac du Kinaxixe étaient encore les inscriptions mythiques d'un espace aujourd'hui marqué par les ruines. Le lecteur reste ainsi devant les immeubles éventrés par la chute silencieuse et l'affaissement du *musseque* qui a perdu sa beauté ancienne, effaçant les traits du rêve, de l'euphorie, de la joie et, en somme, de ce temps d'avant qui avait lui aussi sa propre cartographie. Dans la dernière scène – recomposition imaginée de l'ordre ancien – des « rubans de toutes les couleurs » survolent la « vague gigantesque » qui inonde « toute l'avenue », alors que « l'île de Luanda redev[ient] île et que Kianda gagn[e] le grand large, enfin libre »³⁰. L'espace réapproprié, le paysage reconquis : voilà la scène qui permet de penser, à la manière africaine, qu'on ne peut pas laisser mourir l'espoir.

Mais une question demeure, résiste : cet « effondrement », d'une certaine manière minimisé par la libération finale de l'espace dans *O desejo de Kianda*, continue-t-il de se lire – voire de se renforcer – dans les cartographies que dessine la fiction angolaise de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e ? Et peut-on penser que ces cartographies transforment « les fragments, les pièces et les haillons de la vie quotidienne [...] en signes d'une culture nationale cohérente »³¹, pour reprendre les termes d'Homi Bhabha ? Dans ce moment historique où s'expriment de nouveaux rapports de pouvoir nés de la globalisation et des politiques néolibérales, la « foi ancienne » se laissera-t-elle ouvrir par le « couteau aiguisé »³² ?

²⁹ « Ali perto devia ser o sítio onde há trinta e tal anos derrubaram a mafumeira de Kianda, quando construíram a praça. Toda aquela zona fora uma lagoa e havia uma mafumeira que foi cortada e chorou sangue pelo cepo durante uma semana. Ouviu a história um dia [...] quando se sentou com o maior respeito onde se encontravam dois escritores, Luandino Vieira e Arnaldo Santos, grandes sabedores das coisas de Luanda » – PEPETELA, *O desejo de Kianda*, op. cit., p. 46-47; *L'Esprit des eaux*, op. cit., p. 56-57.

³⁰ PEPETELA, *L'Esprit des eaux*, op. cit., p. 139-140. « A gigantesca onda » ; « toda a avenida » ; « em cima dela [...] as fitas de todas as cores [...] agora que a Ilha de Luanda voltava a ser ilha e Kianda ganhava o alto mar, finalmente livre » – PEPETELA, *O desejo de Kianda*, op. cit., p. 119.

³¹ BHABHA (Homi), *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, coll. Essais, 2007, 414 p. ; p. 232.

³² L'auteur de l'article fait un jeu de mots avec le titre d'une chanson brésilienne de Milton Nascimento, composée pendant les années 1970, « Faca amolada ».

Dans les sociétés angolaise ou brésilienne – d'où je viens –, sociétés dites « subalternes » ou « périphériques », nul doute que les sujets historiques ne parviennent pas encore à écrire leur propre biographie « identitaire » pour proposer, à partir d'un enracinement local, de nouvelles représentations cartographiques. Il ne me semble pas que le « couteau aiguisé » puisse vaincre la « foi aveugle » ou la « foi ancienne », sauf si le « couteau aiguisé » est celui de la littérature elle-même. De sorte que mon intérêt s'attache maintenant à quelques romans produits lors des quinze dernières années en Angola : ils nous offrent de nouvelles réponses possibles.

Journaux de voyage et nouvelles écritures

Les romans de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle insistent surtout sur un fait : le rêve et le projet utopique tels qu'ils ont été esquissés et construits par l'imaginaire indépendantiste ne se sont toujours pas véritablement réalisés et, en ce sens, ils ne se sont que peu enracinés dans le terrain du nouvel État-nation. De nombreuses raisons peuvent expliquer ce fait : l'État, s'il s'est débarrassé du colonialisme, ne s'est cependant pas libéré de la « colonialité du pouvoir et du savoir » analysée par Mignolo³³, car le néocolonialisme et la globalisation tissent d'autres toiles. Une fois encore, le roman est utilisé comme un terrain propice pour servir, par les ruses qu'il permet, d'espace de projection à des cartographies identitaires toujours plus productrices de sens. D'où les surprenants habits neufs (diégétiques et discursifs) de ces romans plus récents.

Je souhaiterais le démontrer en faisant appel à un auteur représentatif du corpus romanesque actuel : Ruy Duarte de Carvalho, et à trois de ses œuvres qui construisent un ensemble savamment agencé. Il s'agit de *Vou lá visitar pastores*, *Os papéis do Inglês* et *As paisagens propícias*³⁴. Ils montreront combien Silviano Santiago a raison de

Reprise par Caetano Veloso et les « *Doces bárbaros* », elle devient un hymne d'espoir contre la dictature. Dans la chanson, « *faca amolada* » s'oppose à « *fê cega* », « foi aveugle ». L'expression « *faca amolada* » joue par ailleurs sur le double sens de couteau « endommagé » et de couteau « aiguisé » ; la force des opprimés est victorieuse (NdT).

³³ MIGNOLO (W.-D.), *Histórias locais / Projetos globais : Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte : Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2003, 505 p. (éd. or. : *Local histories / global designs : coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*, 2000).

³⁴ CARVALHO (R.-D.), *Vou lá visitar pastores : exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale (1992-1997)*. Rio de Janeiro : Gryphus, 2000, 386 p. ; ID., *Os papéis do Inglês ou O Ganguela do Coice. Narrativa breve e feita agora (1999-2000) da invenção completa da história de um Inglês que em 1923 se suicidou no Kwando*,

dire que « le vieil et archaïque roman occidental est en train d'être remplacé par les journaux de bord écrits par les audacieux navigateurs de la postmodernité »³⁵. Et combien Ruy Duarte est l'un d'entre eux³⁶.

Dans *Vou lá visitar pastores*, le récit se présente comme la transcription de cassettes enregistrées par l'ethnographe-narrateur. S'y trouve consigné tout ce qu'il a vu, entendu, expérimenté et vécu pendant ses déplacements dans le territoire des bergers *kuvale*. Le narrateur explique qu'il s'agit d'enregistrements destinés à un ami, ce qui permet à l'énonciation de s'adresser directement au lecteur, de l'inviter au voyage et de lui faire connaître de près une des réalités socio-culturelles angolaises qui, comme tant d'autres, est exclue de la globalisation et de sa force dévorante. Comme le dit le narrateur principal : « C'était le moyen d'essayer de l'aider [l'ami] à augmenter ses chances d'entrer en contact avec ce qu'il cherchait. Il ne s'est finalement pas manifesté et plus tard j'ai transcrit ces cassettes que je fais connaître maintenant. Ce sont des vestiges, le voyage du texte »³⁷.

Dans *Os papéis do inglês*, on retrouve le même narrateur-ethnographe, mais ce sont des lettres qui deviennent le prétexte d'une écriture de l'Histoire (je ne pense pas qu'il s'agisse ici de fiction, d'« *estória* », comme le fait Luandino). Elles sont adressées à un destinataire précis, à un « quelqu'un » qui cependant peut se démultiplier en de nombreux « chacun »³⁸. De quoi parlent ces lettres ? D'une certaine manière, le narrateur donne suite au précédent roman, mais en remontant dans le temps jusqu'à un épisode datant du XIX^e siècle, qui avait été raconté autrefois par Henrique

depois de ter morto tudo à sua volta segundo uma sucinta crónica de Henrique Galvão. Luanda : Caxinde, 2003, 185 p. ; ID., *As paisagens propícias*. Ficção. Lisboa : Cotovia, 2005, 339 p.

³⁵ « O velho e arcaico romance ocidental está sendo substituído pelos diários de bordo escritos pelos audazes navegantes da pós-modernidade » – SANTIAGO (Silviano), *O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte : Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, col. Humanitas, n°115, 2004, 252 p. ; p. 89.

³⁶ Je ne fais pas de référence à l'œuvre *A terceira metade* (2009) qui compose, avec *Os papéis do Inglês* et *As paisagens propícias*, une trilogie intitulée *Os filhos de Próspero* (Les enfants de Prospero), car elle ne s'intéresse pas directement aux réflexions proposées dans cet article.

³⁷ « Era a maneira de tentar ajudá-lo [ao amigo] a alargar o contacto com o que buscava. Não chegou a aparecer e mais tarde transcrevi essas cassetes. Divulgo agora os salvados, são a viagem do texto » – CARVALHO (R.-D.), *Vou lá visitar pastores*, *op. cit.*, p. 11.

³⁸ CARVALHO (R.-D.), *Os papéis do inglês*, *op. cit.*, p. 26.

Galvão³⁹. Cet épisode devient le prétexte d'un nouveau voyage, à la recherche, cette fois, des papiers perdus d'un Anglais, anthropologue comme lui, qui, ayant quitté son pays pour le sud de l'Angola, avait tué ou détruit tout autour de lui, avant de se suicider. Expliquant à son ami pourquoi il a été amené à écrire ce texte, le narrateur lui dit qu'il a voulu lui montrer ce qui se passe dans

l'intérieur le plus profond de l'Angola et dans cette Afrique concrète que toi, et tant d'autres, connaissent si peu en cette fin de XX^e siècle, si ce n'est au travers d'un imaginaire nourri et vicié par des témoignages et des spéculations qui s'occupent finalement plus du passé européen que de l'africain – ou par les versions médiatisées, et de mauvaise foi, parfois aberrantes, du présent [...] ⁴⁰.

Dans *As paisagens propícias* enfin, le narrateur-ethnographe « écrit dans un de ces fameux cahiers à couverture noire [...] fait pour résister, pour tout rapporter, contenir »⁴¹. Il continue son récit, posant les questions qui l'interpellent, comme celle d'écrire pour un lecteur qui puisse établir avec l'œuvre une complicité telle qu'au moment d'ouvrir le livre, il ressent que les pages sont non seulement écrites pour lui « mais aussi par [lui]-même »⁴². Il qualifie son texte de « journal », tout en affirmant que celui-ci, comme tout « registre écrit », deviendra « la traduction par écrit [...] des registres expérimentés et révélés par les sens, les traces des idées, de la substance [...] des marges du texte, des manières du temps »⁴³.

Ce programme montre bien que, sans quitter sa position frontale entre ethnographie et littérature, Ruy Duarte approfondit la démarche déjà mise en œuvre dans *Os papéis do inglês* en s'appuyant sur la fiction. Le roman ne porte plus de sous-titres, comme les précédents⁴⁴, mais affiche seulement, sous le titre et en caractères

³⁹ GALVÃO (Henrique). *Em terra de pretos. Crônicas d'Angola*. Lisboa : Livraria Popular, 1929, 199 p.

⁴⁰ « [...] interior mais fundo de Angola e nesta África concreta de que tu, e todo o mundo, tão pouco realizam no exacto fim deste século XX fora de um imaginário nutrido e viciado por testemunhos e especulações que afinal se ocupam mais do passado europeu que do africano - e pelas versões mediatizadas, e de plena má-fé, às vezes de aberração no presente [...] » – CARVALHO (R.-D.), *Os papéis do inglês*, op. cit., p. 14

⁴¹ « escreve num desses famosos cadernos de capa preta [...] feito para durar, para caber tudo nele » – CARVALHO (R.-D.), *As paisagens propícias*, op. cit., p. 11.

⁴² « mas também por [ele] mesmo » (ibidem).

⁴³ « a tradução em escrita [...] dos registos experimentados e revelados pelos sentidos, as marcas das ideias, da substância [...] das margens do texto, das maneiras do tempo » (ibidem, p. 12).

⁴⁴ Voir la dénomination complète des titres en langue originale, note n°34.

minuscules, le mot de « fiction ». Cela suffit, semble-t-il, dès lors que les voyages réalisés par l'ethnographe et le romancier confondus ont déjà ouvert un nouveau chemin de cognition.

Il s'agit à nouveau de voyage, mais cette fois nous traversons les « paysages propices » sans plus chercher le « sens de la position géographique [...] pour faire sens »⁴⁵ comme dans les *Pastores*. Ce qui ne change pas, c'est la nécessité, voire l'urgence de cartographier les corps et les visages que ne pouvait pas voir la myopie de l'Occident, de manière à déchiffrer l'énigme qui inquiète l'écrivain et le conduit à devenir un voyageur.

La lecture des trois romans prouve que les théories, qui ne voyageaient pas auparavant, le font désormais et qu'elles peuvent aussi – comme les autres, dominantes et universelles – faire l'économie de leurs passeports pour traverser les sentiers sans sauf-conduit. Dans le « palimpseste non dissimulé »⁴⁶ que sont les romans de Ruy Duarte, on saisit diverses strates enfouies et superposées : le roman devient le lieu par excellence de la traversée et de la remontée à travers les couches textuelles.

Ainsi cet Angola « en négatif » ou « minoré », comme j'aime à le désigner, qui se présentait et se présente encore comme un lieu vain et sans signification aux yeux de l'Occident, se fait-il connaître à travers le tissu romanesque, qui est toujours une forme de traduction. Les romans de Ruy Duarte et de bien d'autres de cette dernière décennie manifestent des théorisations nouvelles : auparavant méconnus, les paysages sont profondément transformés.

Ils peuvent désormais traduire l'« autre » et le lieu de sa culture sans mystification ni occultation, puisque « tous ces paysages – vains pour qui en fait la traversée avec la plupart des expressions artistiques ou descriptives dans lesquelles elles ont été traduites – correspondent finalement à un espace fébrile, animé, effervescent de vie »⁴⁷. Les cartographies ne représentent donc pas seulement un geste de désobéissance, mais sont un autre mode de consécration épistémique.

■ Laura CAVALCANTE PADILHA⁴⁸

⁴⁵ CARVALHO (R.-D.), *Vou lá visitar pastores*, op. cit., p. 15

⁴⁶ CARVALHO (R.-D.), *As paisagens propícias*, op. cit., p. 25 et 130.

⁴⁷ « todas estas paisagens, vazias para quem as atravessa na maior parte das expressões artísticas ou descritivas em que têm sido traduzidas, correspondem afinal a um espaço febril, animado, fervilhante de vida » – CARVALHO (R.-D.), *As paisagens propícias*, op. cit., p. 131.

⁴⁸ Universidade Federal Fluminense (Rio de Janeiro, Brésil).